

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
Instituto de Ciencias Sociales y Administración
Departamento de humanidades
Maestría en estudios literarios



Rompiendo la dictadura de la forma: fantasía y subversión en la obra de
Guadalupe Dueñas

Tesis que para obtener el grado de maestro presenta:

Ulises Adonay Guzmán Hernández

Directora: Dra. Victoria Irene González Pérez

Ciudad Juárez, Chihuahua

19 de agosto de 2022

Con amor
dedico este trabajo a toda persona,
de la Península y del Norte,
que me ayudó a sentir menos frío, menos calor
y más en casa.
A mi esposa, a mamá y a papá;
a quienes estuvieron
y a quienes no.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer al personal docente y administrativo de la UACJ, quienes, con su conocimiento y paciencia, colaboraron en la elaboración de este trabajo. Especial mención a la doctora Victoria Irene González, quien me acompañó en este trayecto largo y gratificante, y que siempre arrojaba luz hacia la página que poco a poco se oscurecía ante mis ojos; gracias infinitas, también, al doctor Urani Montiel, a quien considero mi amigo, y quien me abrió las puertas a la vida cultural y literaria de Ciudad Juárez.

Gracias infinitas al doctor Roberto Benítez y al doctor Pedro Siller, que en paz descanse.

A mis compañeros y compañeras de generación: José Vargas, Grecia Márquez, Graciela Armendáriz, David Guevara, Pamela Torres, Fernanda Villalobos y Adolfo Cruz, gracias por su apoyo y los consejos para vivir en el Desierto.

A las amistades que hice, gracias por las fiestas, los desvelos, las lecturas, la música, la cerveza y la vida.

Y gracias también a Ciudad Juárez, mi segunda casa por siempre. Volveré algún día.

No podía dejar de mencionar a quien me apoyó desde la lejana Península de Yucatán. Aún a kilómetros y entre nieve me llegaba su calor caribeño.

Gracias a Lirio, por siempre y para siempre.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I.....	15
LA MUJER QUE ESCRIBE	15
1.1. Escritura y rebelión	16
1.1.1. Hacia una nueva perspectiva del canon literario.....	16
1.1.2. Los primeros planteamientos durante la época Clásica.....	24
1.1.3. La evolución: el siglo XIX	27
1.1.4. Crítica literaria actual: polisistemas.....	32
1.2 La mujer como creadora de sentido.....	37
1.2.1. Las pioneras.....	37
1.2.2. La nueva crítica feminista.....	44
1.2.3. Literatura escrita por mujeres en México	54
1.2.4. El siglo XX.....	56
CAPÍTULO II	60
LA LITERATURA FANTÁSTICA: OTRA FORMA DE VER LA REALIDAD	60
2.1. En defensa de la imaginación	61
2.2. El fenómeno fantástico en la literatura según Todorov.....	63
2.3. Entre lo fantástico y lo maravilloso: la visión de Caillois.....	68
2.4. La espinosa y a veces triste cuestión de la realidad	71
2.5. Las arenas movedizas de lo fantásticos: realidades e irrealidades	77
2.6. La liga fantástica	83
2.7. La liga fantástica como concepto	89
2.8. Parámetros de ruptura de la liga	91
2.8.1. Espacialidad	93
2.8.2. Temporalidad	94
2.8.3. Animalidad.....	95
2.8.4. Corporalidad.....	96
CAPÍTULO III	97
DENTRO DE LA OBRA DE GUADALUPE DUEÑAS: EL ANÁLISIS DE SUS TEXTOS	97
3.1. En los límites de la liga	98
3.2. La realidad estirada en “Historia de mariquita.....	100
3.3. “La hora desteñida”, plasticidad del relato	105
3.4. En los oscuros y lúgubres pasadizos subterráneos	110
3.5. “Extraña visita”, extraña narración.....	113

3.5. Lo onírico como fantástico	117
3.6. Siguiendo los “Pasos en la escalera”	118
3.7. La fantasmagórica inquietud de “Todos los sábados”	121
3.8. La enemistad definitiva	124
3.9. La ironía como horror en “Los fantasmas no existen”	128
3.10. La pérdida del espacio y el tiempo en “Encuentro”	131
CONCLUSIONES	135
BIBLIOGRAFÍA	140

INTRODUCCIÓN

El fenómeno literario va mucho más allá de la simple representación de la realidad. Si bien toda ficción tiene un punto de partida en esta, no busca ser una fotografía o calco, sino un “estiramiento”.

Se suele hacer la división entre literatura realista y, en contraposición, la fantástica, como si se tratara de fenómenos antagónicos. Se deja a un lado, sin embargo, el hecho de que toda literatura, por más realista que puede ser, sigue siendo ficción, esto es, una elaboración artificial, creación. De lo anterior surge la inquietud y necesidad de definir claramente lo que implica y, vamos, lo que *es* la literatura fantástica.

Se ha escrito mucho sobre ella a lo largo de los siglos y, si bien es verdad que existen avances en su clasificación y estudio, la producción literaria exige que la teoría se amolde a ella. Al fin y al cabo, la literatura es un producto de la sociedad de la que emana, y como esta es cambiante y dinámica, también lo es su expresión estética. La concepción sobre literatura fantástica no es la misma que la de hace unos años y esto es, irónicamente, lo más normal; la única constante es el cambio.

El pionero en el análisis y estudio de la literatura fantástica fue Todorov, quien en su obra discute la definición y clasificación de este tipo de escritura, de una forma, para los estándares actuales, un poco desfazada. Pero es imposible negar su importancia al ser el pionero en el análisis de la que se consideraba una literatura marginal o periférica. Lo anterior es revelador, puesto que, lo que antaño era un género enfocado en la imaginación (tomando este término como algo menor o despectivo) ahora es una de las principales herramientas para la crítica en la literatura; por medio de lo fantástico y sus derivados se realizan estudios verdaderamente profundos de la condición humana: violencia, abuso, especulación, etcétera.

Las teorías actuales contemplan otras dimensiones en la producción de dicha literatura. Ya no se limitan a encontrar y clasificar los elementos que salen de la realidad (término que, también,

ha cambiado con el paso de los años), si no en encontrar los mecanismos que ponen en marcha el efecto fantástico, aquel que abre el mundo del texto y lo transforma, lo cambia, a la vez que deja en el lector la sensación desasosegante de encontrarse con prodigios. Autores como Rosalba Campra, Jaime Alazraki, Omar Nieto, Rosemary Jackson y otros se han encargado de insuflar nueva vida a la teoría de la literatura fantástica. Uno de los objetivos de este trabajo es comentar lo que dichos autores han propuesto en el análisis de la literatura fantástica para fomentar la discusión y el planteamiento de nuevas teorías que arrojen luz a la comprensión y reflexión de la escritura que tiene dichos rasgos.

La vida actual nos exige ser cada vez más racionales, alejarnos lo más posible de aquello que pueda hacernos dudar de la inamovilidad de nuestras sociedades y sistemas. La literatura en general, la fantástica en particular, permite alejarnos de dicho discurso racionalista para encontrar los puntos de quiebre de dichos sistemas. Resulta particularmente entretenido abstraernos en la lectura de una obra que hable sobre maravillas y prodigios que son imposibles de encontrar en los espacios que habitamos. Considero particularmente importantes los aportes que las escritoras han realizado a dicho género.

Durante años, la mujer fue relegada ya no a un segundo lugar, sino tercero. Tenían que renunciar a sus propios nombres y adoptar un seudónimo masculino para poder hacerse de un pequeño espacio en el siempre tan competido mundo editorial. Son ellas quienes lograron algunos de los mayores avances en el campo de la literatura especulativa. Basta ver el ejemplo de Mary Shelley, quien con su maravillosa obra *Frankenstein o el moderno Prometeo* sentó las bases de la literatura de ciencia ficción, amén de proponer una crítica al avance de la ciencia y la razón. También está el caso del escritor Vernon Lee, quien en realidad era una escritora llamada Violet Paget, quien en su libro *El príncipe Alberico y la dama Serpiente* nos ofrece una lectura gótica e

inquietante. En resumen, la literatura fantástica ha sido territorio de escritoras, formando la relación simbiótica entre un grupo marginal que escribe literatura marginal.

Sin embargo, no solo en la literatura anglosajona existen ejemplos de mujeres que rompieron el molde. Son muchas las autoras latinoamericanas y mexicanas que encontraron su voz y se abrieron paso en el ya de por sí amplio panorama de la literatura de sus respectivas regiones. En México, casos como el de Amparo Dávila, Elena Garro, Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas resaltan por su originalidad e innovación, por sus obras deslumbrantes e inquietantes que nos han regalado algunos de los momentos más inclasificables de nuestra literatura.

Llama particularmente la atención el caso de Guadalupe Dueñas, escritora cuya vida fue igual de fantástica que sus textos. Este trabajo surge de la inquietud de realizar un análisis a la cuentística de dicha autora y de encontrar una herramienta de estudio sobre ella, al que denominé *liga fantástica*. Considero importante el aporte que los estudiantes hacemos a las obras consagradas de las autoras de literatura fantástica a la luz de las nuevas teorías y lecturas que aparecen constantemente en los círculos académicos y culturales. Es por ello por lo que elegí trabajar su obra.

Resulta importante trazar una línea de estudio con base en preguntas concretas que irán moldeando el análisis textual. ¿Cuál es la característica particular de la obra de Dueñas, que la hace distinta a sus contemporáneas? Su obra es única y la originalidad de esta es evidente, aún entre una camarilla de escritoras que también son innovadoras y transgresoras. Otra pregunta que cabe hacerse es la siguiente: ¿cuáles son los elementos estilísticos que configuran su narrativa, aquellos que permiten identificar su obra de sus contemporáneas? Existen muchos elementos constantes en su cuentística, específicamente los juegos con las transformaciones y mutaciones tanto de los

elementos físicos como de los intangibles. Es por ello que existe homogeneidad en su propio universo de significados.

El estudio de cualquier obra literaria siempre es una actividad apasionante; no solamente es el acercamiento a un mundo nuevo, sino que también es la oportunidad de replantearse lo que se ha hecho anteriormente. Sin quitar mérito a los extraordinarios estudios previos que se han realizado en torno a la obra de escritoras mexicanas, es importante reconocer que hay muchísimas oportunidades para expandir y ampliar dichos estudios. En los días actuales, el interés del gran público hacia la literatura fantástica ha crecido. Lo anterior lo considero una situación similar a la que aconteció en el siglo XVIII, con la Ilustración: una época de razón y ciencia origina un movimiento literario que se apoya en todo lo contrario. Nuestros días, se presume, son de cordura y racionalidad, pero han originado literatura fantástica de manera considerable. En Latinoamérica han surgido muchas escritoras que han demostrado su calidad en el género en cuestión. Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, María Fernanda Ampuero y otras autoras de la región han hecho de lo fantástico su estilo particular. Por supuesto que en México existen también grandes autoras, como las que he mencionado párrafos arriba. Guadalupe Dueñas es quizá la más enigmática de ellas. En este trabajo, abordo la escritura de las mujeres y ofrezco un breve recorrido por a través de los años para demostrar cómo han sido relegadas a un segundo plano por considerar su obra de menor importancia que la escrita por hombres.

Mi análisis de la obra de la autora en cuestión surge del interés de difundir su obra y comprender de una manera más clara su estilo. La particularidad de la narrativa de la autora radica en que el universo fantástico que se desarrolla en ella se sale de lo establecido, incluso para los estándares de autores que utilizan lo desconcertante para expresarse. Por ello, propongo una nueva manera de acercarse a la obra de Guadalupe Dueñas, la cual he nombrado *liga fantástica*.

Bajo esta herramienta de análisis, propongo encontrar rasgos distintivos en los cuentos de Dueñas y con ellos analizarlos bajo las bases de la teoría de la literatura fantástica; dichos rasgos son los siguientes: espacialidad, temporalidad, animalidad y corporalidad. Dichos elementos contribuyen a la creación del efecto desasosegante y ominoso que exige la literatura fantástica para existir. Las preguntas de investigación serán respondidas con base en el análisis de la narrativa breve de la autora y la teoría de literatura fantástica utilizada. ¿De qué manera los elementos enumerados trabajan en conjunto para representar una atmósfera irreal en el texto? ¿Cómo los emplea la autora en sus cuentos? ¿Por qué lo fantástico aparece bajo ciertas condiciones?

En la literatura, la ficción precisamente especula con una existencia que no es la nuestra, sino la del universo textual. Tan “imposible” es la existencia de, por ejemplo, Macondo y La Mancha de don Quijote como los maravillosos mundos creados por la ciencia ficción y el terror o la fantasía. Considerando lo anterior, es necesario encontrar el punto de inflexión en el que radica el efecto fantástico. En el caso de Dueñas, mi hipótesis indica que la liga fantástica puede estirarse hasta sus límites, pero solo con ciertas condiciones se rompe. Si pasa esto último, la frágil capa que recubre el universo del texto permite la entrada de los elementos ominosos en él, ocasionando el sentimiento de lo fantástico. En resumidas cuentas, la realidad de la narrativa de Dueñas tiene la particularidad de estirarse hasta ciertos límites, como, pienso yo, nuestra realidad también lo hace.

Durante la escritura de este trabajo el mundo experimentó situaciones que llevaban mucho tiempo sin manifestarse, como una pandemia que ocasionó el desplome de las narrativas de bienestar y estabilidad sobre las cuales nuestra realidad se asentaba. Así, la parte no racional de nuestra mente regresó la vista a esos oscuros rincones en el que aún se retuercen y arrastran cosas sin nombre cuyas formas son sugeridas por lo indescriptible más que por lo tangible. El ser humano,

ante los elementos mencionados, se queda huérfano de razón y no encuentra otra explicación que no sea lo fantástico. Por ello, este género no ha hecho otra cosa más que tomar cada vez más fuerza.

A lo largo de la elaboración de este trabajo pude constatar que el fenómeno literario va más allá del simple entretenimiento. Nuestra labor, que es el análisis del discurso, con todas sus variantes y aristas, exige una crítica permanente del entorno en el que nos desenvolvemos y, dado que el arte es un producto de dicho entorno, permite observar todas las capas que puede eventualmente tener la realidad. Resulta complicado el análisis profundo de una obra tan compleja como la de Guadalupe Dueñas, especialmente por lo inclasificable que pueda parecer y por lo desconocida que era hace unos años. Es por esto que considero que mi aporte puede ser útil y relevante para quienes estudiamos literatura pero también para quienes únicamente el placer de leer.

Además, la literatura escrita por mujeres es uno de los testimonios más valiosos que tenemos del mundo. Es increíble que, incluso en los tiempos que corren, se siga pensando que su escritura es de menor calidad o con rasgos menos serios que la escrita por hombres.

Pero lo anterior tiene sentido cuando observamos que un género subestimado como el fantástico sea en el que más cómodas se han sentido algunas escritoras; literatura marginal en manos marginales. Esta tesis es mi aporte y reconocimiento a la gran labor estilística de la mujer escritora, la mujer fantástica. Por supuesto, que los proyectos que de este trabajo deriven serán de tipo similar, puesto que me interesa lo fantástico y sus manifestaciones culturales y literarias.

De manera que agradezco a toda persona que contribuyó con sus consejos al enriquecimiento de este trabajo. Y a usted, apreciado lector, por tomarse la molestia de leer.

CAPÍTULO I

LA MUJER QUE ESCRIBE

1.1. Escritura y rebelión

1.1.1 Hacia una nueva perspectiva del canon literario

La literatura producida en distintas épocas y contextos no siempre es la misma. Actualmente, las obras elaboradas durante la Edad Media son vistas no tanto como recreación, sino como objetos de estudio. Esto como resultado de la evolución que ha sufrido la idea de literatura. Existe, claro está, gente que lee textos producidos en dicha época por gusto, pero la mayoría lo hace desde una perspectiva de estudio. Las obras que hoy en día se consideran canónicas en su momento no lo fueron. Por supuesto que todo lleva un proceso. El canon literario se define como “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas”.¹ Dicha lista resulta del criterio de distintos actores de la vida académica, cultural y literaria, que tienen la autoridad de emitir juicios sobre lo que se considera relevante y lo que no. Esto, en teoría, viene exento de cualquier posición política. Pero en realidad, toda segregación lleva en sí misma una fuerte carga ideológica. Y no es que en sí el canon sea malo o que elegir entre distintas obras para consagrar algunas y discriminar otras sea un ejercicio desprovisto de sentido. Es la manera natural en la que se preserva la basta producción literaria que año con año inunda los anaqueles de las bibliotecas.

El mismo día que escribo estas líneas acaeció la muerte de Harold Bloom, uno de los críticos literarios más célebres que han existido, autor además de una obra que ha influido mucho en el pensamiento y concepción de la academia literaria: *El canon occidental*. En dicho libro, el autor estadounidense se propone la titánica tarea de trazar una historia de la literatura, mostrar lo que

¹ Enric Sullá, “El debate sobre el canon literario”, en Enric Sullá (comp.), *El canon literario*, Arco Libros, Madrid, 1998, p. 11.

para él es lo verdaderamente valioso. No demerito el trabajo de Bloom. Sería absurdo de mi parte insinuar que fue una persona que no sabía lo que hacía, sino todo lo contrario. Se trata de un crítico lúcido, conocedor de la literatura, además de que dedicó gran parte de su vida al estudio de dicha disciplina. Era, en pocas palabras, un erudito. Es por ello que alarma su corta visión en tanto a las distintas expresiones literarias que pueden producirse. Como he mencionado antes, la construcción del canon de cualquier disciplina lleva implícitos en su concepción la posición de la cual emanan:

Conviene insistir en que la razón por la que el canon literario ha suscitado ataques y defensas en su supuesta conexión con el poder y la ideología dominantes, considerándolo unos, los detractores, como inequívocamente reaccionario, y otros, los defensores, como el núcleo de la cultura occidental, con la que se identifican naciones, tradiciones literarias e individuos. Ni que decir tiene que esta segunda actitud sería adscrita sin vacilación y con entusiasmo por los militantes de la primera a posiciones ideológicas tradicionalistas y conservadoras. Y diríase que desde esa trinchera lucha Harold Bloom en su libro sobre *El canon occidental* (1995), en el que se enfrenta a la denominada “escuela del Resentimiento”, una improbable agrupación, astutamente inventada con fines polémicos, en la que amontona a feministas, afroamericanas, marxistas, neohistoricistas, deconstruccionistas y, en fin, a todos los que ejercen la crítica cultural.²

No es mi intención en este trabajo refutar los polémicos dichos de Bloom, que me parecen, por supuesto, totalmente erróneos, desde el momento de plantear las alteridades como una crítica resentida e invisibilizar con ello otras voces igual de importantes en la producción literaria. Mi objetivo es, no obstante, señalar que, en este caso, está más que demostrada la intención de separar las obras consagradas de aquellas que, desde una posición de poder como la de Bloom, no son significativas, valiosas o trascendentales. El mayor error del autor de *El canon occidental* (desde el título ya se nos dice de qué va la cosa) es emitir su crítica desde la cúspide del privilegio. En la

² *Ibid*, p. 12

obra se muestran “veintiséis autores, todos ellos de raza blanca y de sexo masculino, con la excepción de dos mujeres”.³ Resulta totalmente absurdo reducir toda la creación literaria de los siglos en semejante cantidad de autores. Las mujeres que ahí aparecen están más que nada para dar la impresión de inclusión.

Un análisis superficial de la obra de Bloom nos revela la incomodidad que sentía por el auge de los estudios alternos:

Mucho hay que esforzarse para no ser irónico con el «idealismo», ahora la moda en nuestras universidades y facultades, donde todos los criterios estéticos y casi todos los criterios intelectuales han sido abandonados en nombre de la armonía social y el remedio a la injusticia histórica. En la práctica, la «ampliación del canon» ha significado la destrucción del canon, puesto que entre los escritores que uno estudia ya no se incluyen los mejores independientemente de que por pura casualidad sean mujeres, africanos, hispanos o asiáticos, sino, por contra, los escritores que ofrecen poco más que el resentimiento que han cultivado como parte de su identidad. No hay extrañeza ni originalidad en ese resentimiento; y aunque los hubiera, no sería suficiente para crear herederos del Yavista y Homero, Dante y Shakespeare, Cervantes y Joyce.⁴

Para el autor, la llegada de otras voces a la academia no significó un avance en la inclusión de pensamientos y voces distintas en la concepción de la literatura, sino una amenaza al orden establecido y una moda. Pese a que aparenta indiferencia hacia el origen de autores diversos y en vez de eso pretende juzgar únicamente su calidad literaria, en sus enunciados se observa el desdén hacia dichos grupos, incluso sugiriendo que se trate de casualidades y no del talento o trabajo detrás de obras escritas por autores no occidentales. Mención aparte que termine este párrafo nombrando ejemplos de lo que debe heredarse en cuestiones estilísticas, por supuesto, autores hombres. Pero Bloom continúa:

³ *Ibid*, p. 13.

⁴ Harold Bloom, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 17

Como formulador del concepto crítico que una vez bauticé como «la angustia de las influencias», he visto cómo la Escuela del Resentimiento repetía insistentemente que tal idea se aplicara sólo a los Varones Europeos Blancos y Muertos, y no a las mujeres y a lo que pintorescamente denominamos «multiculturalistas». De este modo, las animadoras feministas proclaman que las mujeres escritoras cooperan entre sí amorosamente como si hicieran ganchillo, mientras que los activistas literarios afroamericanos y chicanos van incluso más lejos al afirmar que se hallan libres de cualquier angustia provocada por la contaminación: cada uno de ellos es Adán al despertarse. No conciben ningún momento en que no fueran como ahora; autocreados, autoengendrados, su genio es sólo suyo. En cuanto que afirmaciones realizadas por poetas, dramaturgos y escritores de ficción en prosa, son saludables y comprensibles, aunque se engañen. Pero, en boca de supuestos críticos literarios, tan optimistas pronunciamientos no son verdaderos ni interesantes, y van en contra tanto de la naturaleza humana como de la naturaleza de la literatura de imaginación. No puede haber escritura vigorosa y canónica sin el proceso de influencia literaria, un proceso fastidioso de sufrir y difícil de comprender.⁵

El concepto “Escuela del Resentimiento” es constantemente utilizado por el autor para referirse a un grupo de escritores cuyos reclamos son más ideológicos que estéticos. Bloom afirma que no por afanes “multiculturalistas” habría que otorgarles un espacio en el canon. Más aún, insinúa que los grupos alternos y sus expresiones escritas (chicanos, afroamericanos) niegan cualquier influencia occidental para construirse desde ellos mismos. Es innegable la influencia de los autores canónicos en la escritura de cualquier grupo, pero no es la única. Bloom se olvida que existen otros grupos en el mundo además de los occidentales:

En efecto, el canon no olvida solo lugares del planeta, mujeres, autores homosexuales o escritores marginales: es un eterno volver hacia atrás la mirada y no atender al pasado más reciente del arte, ni mucho menos a sus proyecciones hacia el futuro. Así, el canon es una suerte de censura, un obstáculo que dificulta el conocimiento de obras de arte igual de valiosas que las que propone, dado que el canon

⁵ *Ibid*, p.17

es la propuesta más fuerte, la más presente, la que se instaura en instituciones educativas y en medios de comunicación; la que prefieren las tradiciones críticas que, entre bostezo y bostezo, vuelven siempre a los mismos textos, visuales y escritos. Por todo lo comentado hasta el momento, podríamos bautizar a la “Escuela del Canon” como “Escuela de la Censura por Exclusión”, o “Escuela del Hombre-Blanco-Muerto”.⁶

No han sido pocas las reacciones ante lo propuesto por Bloom. En primer lugar, es evidente el posicionamiento desde el cual tradicionalmente se ha escrito la crítica literaria. Principalmente emitida desde lugares centrales del conocimiento, los llamados oficiales o legitimados, se ha errado al pensar que la literatura de verdad valiosa es aquella que responde a un solo y selecto grupo, lo cual demerita y hace a un lado otras propuestas igual de interesantes y valiosas, que ponen las voces alternativas en el fenómeno literario. El canon no es, por lo tanto, un grupo de obras específicas, sino una lista de aquella producción que puede brindar otras perspectivas de la realidad más allá de la posición en la que el emisor se encuentre. Igual de válidas son las propuestas occidentales masculinas que las alternas, las de otros grupos que están lejos del centro.

Partiendo de los juicios emitidos por el mencionado autor, revestido de la capacidad para emitirlos, se puede decir que el canon ni siempre es fiable ni imparcial, mucho menos monolítico e inamovible. Sería más acertado afirmar que existen distintos cánones, ya que la producción literaria no puede relegarse a un puñado de escritores occidentales cuya obra ha trascendido el tiempo como para influenciar a todos los demás que vivieron después de ellos. Con lo anterior no quiero dar a entender que las obras de Shakespeare, Whitman o algún otro célebre autor no hayan tenido influencia en la producción literaria, sino que no solamente de ellos bebe la tradición entera.

⁶ Covadonga García-Fierro, *Revista Fogal* [En línea]: <https://www.revistafogal.com/2014/12/18/respuesta-a-el-canon-occidental-de-harold-bloom-escuela-del-hombre-blanco-muerto/> [Consulta 26 de octubre, 2019].

Existe, por nombrar algunos ejemplos, la literatura *queer*, la de los países del caribe y, por supuesto, la escrita por mujeres.

La renuencia de Harold Bloom por admitir que dentro de su canon se incluyan autores que no tienen la suficiente calidad literaria, según él afirma, parece más un juicio de valor que un posicionamiento de verdad objetivo en cuanto a la escritura alternativa. No se trata de un berrinche de ciertos grupos marginados que con base en la justicia social buscan colarse en tan selecto grupo, sino una cuestión de visibilidad, de nombrar lo que por tantos años ha sido excluido para darle la importancia que merece. En un principio, los géneros como el policiaco y la novela *noire* pertenecían a las periferias de la escritura, novelillas fáciles de leer consumidas principalmente por una clase trabajadora que estaba muy lejos de comprender la prosa de Joyce o Faulkner, pero que también disfrutaba del ejercicio de la lectura. Hoy en día, grandes autores que han pasado a ocupar un lugar privilegiado en las letras universales cultivaron dichos géneros y los llevaron a verdaderas cimas literarias, por mencionar algunos, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, quienes firmaron sus trabajos en colaboración como Honorio Bustos Domecq, cuyas obras pertenecían al género policiaco y detectivesco. Otro ejemplo es Fernando Del Paso, el extraordinario escritor mexicano autor de *Linda 67: historia de un crimen*. No podría señalar a ninguno de los autores mencionados como falta de talento, pero se atrevieron a experimentar con géneros no convencionales en la academia con resultados sobresalientes.

La concepción de lo canónico, más allá de lo planteado por Harold Bloom, ha experimentado cambios debido a la concepción de lo que se entiende por literatura. Si bien es cierto que durante un tiempo permaneció sin alteraciones, los estudios culturales, sociológicos, psicológicos y de otras disciplinas ajenas a la literatura han enriquecido la concepción tradicional. Esto en parte por la evolución del pensamiento y también a la multidisciplinariedad, que ha aportado a los estudios literarios para enriquecer la crítica. La literatura no es un fenómeno ajeno a lo que sucede en los

demás ámbitos de la realidad, sino que es un reflejo de esta y, por lo tanto, demanda nuevas perspectivas de estudio y de análisis.

La reflexión que el célebre autor realiza sobre las mujeres escritoras que, en su obra pareciera, como he mencionado antes, tener la suficiente consideración hacia ellas como para incluirlas al estilo de un premio de consolación, resulta muy poco efectiva, por no decir intrascendente. Son únicamente tres mujeres a las que le da espacio y dedica unas líneas: Jane Austen, Emily Dickinson y Virginia Woolf.

De Austen menciona que “[el de Austen] es un gran arte que se funda sobre exclusiones, y las sórdidas realidades del poder naval británico no son más relevantes en *Persuasión* que la esclavitud de las Indias Occidentales en *Mansfield Park*. Austen, sin embargo, se interesó vivamente por las consecuencias pragmáticas y laicas de la voluntad protestante, y éstas me parecen un elemento crucial que nos ayuda a apreciar a las heroínas de sus novelas”⁷. Con respecto a la simpatía que la autora pudiera o no sentir hacia el poderío británico en altamar, pasa por alto que dicha autora estaba inmersa en un sistema que dificultaba mucho tener otra opinión que no sea la que ella muestra. Son muchos los autores que simpatizaban de alguna forma con el colonialismo europeo, incluso lo hicieron parte de su discurso literario, integrándolo a su producción y contribuyendo a la consolidación del hombre europeo como conquistador y civilizador, salvador del mundo. No es cuestión de que exista una posición procolonialista en Austen, sino que no había en realidad una crítica y oposición tan enérgica en dicha época a tal sistema.

Con respecto a Dickinson, encontramos lo siguiente en la obra de Bloom:

La originalidad literaria alcanza dimensiones escandalosas en Dickinson, y su principal componente es la manera en que piensa a través de sus poemas. Comienza antes de comenzar, y mediante el acto implícito de despojar de nombre actúa sobre el blanco miltoniano-

⁷ H. Bloom, *op. cit.*, p. 210

coleridgiano-emersoniano, con su oculta sustitución shakespeariana. A continuación revela el tropo restaurándole su aspecto diacrónico; implícitamente sabe más que nosotros acerca de la inadecuación temporal de la metáfora. Esto lo aprendió en parte leyendo a Emerson, pero casi todo es de su cosecha; Emerson no manifestó nada parecido a la suspicacia de Dickinson en relación con la tiranía histórica de las metáforas de inmortalidad poética o de supervivencia espiritual. Y aunque podemos considerarla lo suficientemente romántica como para encontrar en ella lo que Stevens denominaba un candor siempre juvenil, su idea de la Elección Blanca recelaba del coste de una juventud recuperada. Si eres la poeta más importante de Occidente, puedes permitirte venerar a la señora Browning, que de hecho es incapaz de inhibirte.⁸

Parece imposible para el autor referirse a una escritora que no haya sido influenciada por hombres. Quizá la justificación de esto sea que son los que más han repercutido en la escritura occidental, pero es cuestionable aún desde esa perspectiva. Más allá de comparar la obra de una escritora que de entrada está en clara desventaja ante la cantidad de hombres analizados en el libro, no existe un esfuerzo del autor por profundizar en la obra de la escritora más allá de señalar las similitudes que guarda con sus colegas, sean o no cercanos a ella en el tiempo. Esto no solamente indica un pobre conocimiento de la obra de la autora, sino la falta de voluntad de un análisis meramente detallado y pormenorizado de la poesía de la célebre escritora.

Por último, sobre Virginia Woolf, menciona que “Al igual que Pater y Nietzsche, la mejor manera de describir a Woolf es decir que se trata de una esteta apocalíptica, para quien la existencia humana y el mundo quedan sólo justificados como fenómeno estético. Como ningún otro escritor, ya sea Emerson, Nietzsche o Pater, Virginia Woolf se niega a atribuir su idea del yo a los condicionantes históricos, aun cuando la historia sea la interminable explotación de las mujeres por parte de los hombres”.⁹ En esta cita parece realizar la reflexión esperada, que es obvia desde el

⁸ *Ibid*, p. 280.

⁹ *Idem*

principio de la crítica literaria, de que existe una explotación del hombre hacia la mujer. Es necesario reconocer las ocasiones en las que Bloom acierta con respecto a la situación de las mujeres escritoras. Mencioné con anterioridad que estamos ante un crítico sumamente lúcido, al que difícilmente se le escaparían elementos literarios sin causa alguna, pero peca de el engreimiento típico del hombre occidental privilegiado, que emite juicios desde una distancia segura motivado por su investidura de académico e intelectual. Es muy importante la obra de Bloom para comprender la literatura occidental, pero creo que resulta aún más importante para realizar una crítica de la misma crítica, de aquello que se ha considerado oficial e inamovible. Como mencioné previamente, todo cambio, específicamente en el arte, es natural y esperado, conforme nuevas voces van ocupando los lugares que les habían sido prohibidos y vedados.

Resulta de extrema importancia explicar cuál fue la manera en la que el canon se compuso, cuáles fueron los valores o conceptos para definir dicha expresión. Desde la aparición de la literatura como hecho artístico y humano, la necesidad de definir y delimitar sus alcances ha sido objeto de discusiones que han arrojado luz a su comprensión. No entraré aquí en la discusión cuyo tema central es qué es la literatura, trabajo que en sí podría ser objeto de estudios capaz de producir tesis enteras, sino que pretendo trazar una pequeña evolución de los momentos más significativos por los que ha pasado el estudio del arte de la escritura.

1.1.2. Los primeros planteamientos durante la época Clásica

Para comprender la complejidad que encierra la cuestión del canon es menester remontarnos hasta la antigüedad clásica. Los grandes pensadores de la época antigua ya tenían una idea bastante amplia sobre la experiencia estética proporcionada por la escritura.

Durante el siglo VI a.C., los textos literarios tenían más bien un carácter específico:

Es importante tener en cuenta que los textos literarios se utilizaban entonces para plantear cuestiones relacionadas con la teología o la educación, lo que les confería una dimensión especialmente problemática. Se tenía el convencimiento de que el contenido de los textos tenía que tener cierta utilidad para conocer el comportamiento de los dioses y para formar buenos ciudadanos, de modo que la mejor manera de defender un texto literario consistía en demostrar que cumplía perfectamente con esos objetivos prioritarios. Y a la inversa: la mejor manera de atacarlo era dejar claro que no se ajustaba a ellos. O peor aún: que podía ser perjudicial por ofrecer una imagen distorsionada de algunos de los aspectos considerados esenciales.¹⁰

En sus primeros momentos, la crítica literaria era un instrumento de formación del pensamiento. Toda obra necesitaba contar con determinados puntos ideológicos para considerarse valiosa e importante. Esto demuestra que la canonización de ciertas obras sigue preceptos específicos, también que es un instrumento para los poderes fácticos del contexto en el que surgen.

Si bien es cierto que la mayoría de la producción seguía una línea determinada, desde aquella época tan anterior a nosotros existieron obras o autores que buscaron innovar la manera en la que se hacía literatura: “Precisamente a fines del siglo IV a.C. se advierte una oposición a la teología de Homero, a la forma en que son presentados los dioses Olímpicos en la *Ilíada* y la *Odisea*, y este ataque provoca una reacción defensiva basada en el alegorismo; es decir, ciertos comentaristas empiezan a divulgar interpretaciones alegóricas de los poemas homéricos”.¹¹ Pese a existir la oficialidad de las obras y sus valores, existió una reacción a dichos postulados. Más allá de la representación de acciones que muestren un deber ser, los autores que siguieron otra línea fueron tildados como no valiosos e intrascendentes. Es conveniente mencionar el estado de la cuestión, el contexto en el que se produjeron dichas obras. Los textos de Homero y Hesíodo “Habían atribuido a los dioses acciones que no eran precisamente elogiadas, sino amorales, poco dignas de heroísmo. Los mostraban agitados por la furia de las pasiones humanas, luciendo los mismos vicios que los

¹⁰ David Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2ª ed, 2007, p. 27.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

mortales”.¹² El escándalo causado por tal atrevimiento fue enorme. En primer lugar, los dioses, arquetipos de todo aquello a lo que los mortales aspiraban, comenzaron a mostrar defectos que únicamente eran posibles en los seres humanos, por carecer estos de la naturaleza divina que investía a las deidades. Hay que tener en cuenta que la literatura en ese momento (y como lo hace aún en nuestros días) es un vehículo de divulgación. No solamente sirve para crear una identidad y un sentido de pertenecer, sino que también es útil para moldear el pensamiento. La oficialidad dictaba que los dioses olímpicos eran perfectos; entonces, mostrarlos de otra manera naturalmente ocasionaría un choque.

Teniendo lo anterior en mente, ya tenemos uno de los puntos que construyen un canon: la oficialidad y la reacción. En este caso, la oficialidad consiste en la perfección divina de los dioses y su naturaleza, mientras que la reacción la componen las obras que resignifican la imagen de las deidades y le otorga cualidades que escapan a lo convencional. Estamos ante un caso de centro y periferia, respectivamente. Este posicionamiento no es inamovible ni definitivo, sino que cambia en función de los intereses. Más adelante, las obras literarias son releídas desde distintas perspectivas:

No tardaron en aparecer comentaristas de Homero y de Hesíodo que negaba el sentido amoral que otros veían en los versos de estos poetas y abogaban por un significado oculto, distinto del que a primera vista parecía asomar. Empieza a divulgarse así la idea de que los poetas, en general, se esfuerzan en ser deliberadamente oscuros porque desean ser entendidos solo por los eruditos. El discurso poético pasa a ser concebido entonces como un discurso deliberadamente hermético, de difícil interpretación. Un discurso tan misterioso y oscuro como el proceso del que surge, en cuya base se encuentra una inspiración de origen divino. Se comprende así que sean pertinentes las interpretaciones alegóricas de los textos poéticos para dar con su significado oculto.¹³

¹² *Idem*

¹³ *Ibid*, pp. 27-28

De esta manera tenemos otro rasgo importante en la composición del canon: la literatura como un producto únicamente entendido por eruditos, por iniciados que cuentan con la formación suficiente como para leer e interpretar un texto y poder alcanzar los conocimientos que vienen en él, pero que no son evidentes a simple vista. De esta manera y en una época tan temprana como la antigüedad clásica, la literatura ya era una actividad y un producto exclusivo, al que únicamente podían acceder las mentes privilegiadas de su época.

El canon no está exento de ideología y mucho menos de un sentido de elitismo. Es conveniente remontarnos a tan lejana época porque de esa manera se comprende que ya desde la edad Clásica se fue gestando una manera de ver la literatura, de concebir las obras que son valiosas en contraposición con las que no lo son. De igual manera, se observa que esta cuestión es relativa, que va más acorde a intereses particulares que al mero valor literario, que es innegable en el caso de Homero y Hesíodo. Si desde aquel entonces la literatura ya era usada de esa manera, y siendo herederos de la cultura occidental que ha dado forma a nuestro pensamiento y a la manera de ver el arte, es fácil de comprender por qué aún en nuestro contexto la producción literaria sigue teniendo esa aura de exclusividad. Actualmente, los centros desde donde es emitida la crítica literaria, como instituciones de educación, universidades y grandes editoriales cumplen un rol similar al de los filósofos en la época clásica. En ese sentido no ha cambiado mucho, pero hay que tener en cuenta que ya no estamos en esa época y que el mismo concepto del canon ha evolucionado para adaptarse a las nuevas corrientes literarias.

1.1.3. La evolución: el siglo XIX

Durante el siglo XIX se incorporan muchas perspectivas que permiten estudiar el fenómeno literario como el resultado de visiones específicas de la realidad. El abandono de las reglas convencionales de la escritura permitió que los autores exploren otras dimensiones de la literatura: “Cada vez los escritores se sienten menos esclavos de las reglas clásicas, más libres en su tarea de creación artística, y esto provocará que, en el ámbito de la crítica literaria, vaya interesando más subrayar, ya no lo que las obras tienen en común, lo que comparten, sino aquello que diferencia a cada una de las demás, su originalidad”.¹⁴ La experimentación que caracterizó este momento histórico se hace evidente en la producción literaria, incluso los géneros convencionales, como la novela, cuento, poesía y demás, comienzan a perder sus características monolíticas e incorporan elementos propios de otros géneros, resultando en nuevas obras que desafían lo convencional y lo establecido. La tradición, por lo tanto, comienza a ceder en manos de artistas innovadores que ya no quieren seguir una línea sino aportar nuevas maneras de abordar la escritura. Los estudios literarios y la producción comienzan a mostrar nuevas dimensiones para el análisis de la literatura, las cuales contemplan elementos extratextuales para el análisis de las obras literarias, como lo es lo biográfico y lo histórico positivista.

En cuanto a la primera dimensión mencionada, el pionero fue Sainte-Beuve:

Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) suele ser considerado el padre del método biográfico. Es un crítico al que ubicar a medio camino entre el Romanticismo y la ambición científica del Positivismo. Pues, por una parte, concede gran importancia a todo lo individual, y esto le lleva a interesarse al máximo por los detalles biográficos de los autores cuyas obras estudia y, por otra, se acoge a la máxima de objetividad científica, lo que le lleva a tener muy en cuenta en cualquier ejercicio crítico el contexto histórico-social.¹⁵

¹⁴ *Ibid*, p. 317

¹⁵ Sultana Wahnón Bensusan, *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Universidad de Granada, Granada, 1991, vol. 102 de Monográfica y Teoría Literaria, *apud* David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2ª ed., 2007, p. 323.

Es importante el cambio experimentado en el análisis de obras literarias, más aún que ya contemplen las vivencias personales de los autores como elemento motivador de la estética. En ese momento ya comienzan a atisbarse otros elementos que ya no pertenecen únicamente al texto en la composición de este. Lo biográfico enriquece el contenido de la producción literaria, ya que las experiencias de los autores se reflejan a manera de ficción en la literatura que producen. Esto tendrá otros alcances cuando se comience a abordar lo autobiográfico como elemento de análisis de los textos.

Pero lo personal es una dimensión válida para el análisis, también debe verse al individuo como parte de un contexto, de una sociedad en la que se desenvuelve e interactúa tanto con otras personas como con instituciones, constructos, imaginarios y demás elementos que configuran la realidad:

Para Sainte-Beuve, y para los seguidores del método biográfico en general, existe una íntima relación entre una obra y su autor, de ahí que los detalles más significativos de la vida de éste puedan iluminar ciertos aspectos de aquélla. Pero esta convicción lleva implícita una exigencia previa: reconstruir las vivencias del escritor. Y a veces esa reconstrucción parece ser en realidad el único objetivo del crítico. [...]. Es muy frecuente que este tipo de crítica se preocupe por las ideas religiosas de un escritor, por su educación, por el grupo literario al que pertenece, por su suerte en el campo de las relaciones amorosas, por si era rico o pobre, por su familia, por sus aventuras militares, por su vida cotidiana, etc.¹⁶

Tomando lo anterior en cuenta, por supuesto que los autores que pertenecieron a distintos grupos, corrientes o propuestas literarias tienen rasgos en común con otros colegas contemporáneos. La división de la producción literaria por generaciones es algo muy usado en la crítica literaria, ya que se observan rasgos similares entre autores que pertenecieron a determinada

¹⁶ D. V. Piquer, *op. cit.*, p. 324

generación. También a determinado grupo. Como se observa, es durante el siglo XIX que comienza a practicarse una nueva crítica que ya no contempla la obra literaria como un elemento aislado del mundo cuya riqueza se limita a los contenidos estéticos, sino que la apreciación ahora toma en cuenta incluso el universo de realidad que rodea al autor, su vida, obra, vicisitudes e incluso su actitud ante el mundo y las cosas que lo habitan. Es, más que nada, una cuestión de percepción y de visión del mundo y ya no un aura de creatividad e investidura del artista como el creador del sentido. Lo que el escritor percibe se refleja en su obra; la ideología también lo hace. El grupo al que pertenece también, sobre todo cuando este está marginado o pertenece a los márgenes. Es así como se comienza a notar que los autores canónicos escriben desde una posición privilegiada. Su visión está condicionada por la forma en la que perciben el mundo y las experiencias que con ello obtienen. La experiencia de un hombre burgués, blanco y occidental dista mucho de aquella que puede proporcionar un escritor caribeño, un afroamericano o, sobre todo, una mujer. Esta última ha sido relegada tradicionalmente a espacios exteriores, siendo lo público un ámbito que le compete solamente al hombre. La mujer únicamente podía hablar de las experiencias cotidianas, de cuestiones sentimentales y del universo que conforma el ser mujer. Por supuesto que la producción literaria escrita por mujeres tendría características únicas que la diferenciarían de la de cualquier otro grupo. Pese a la relevancia que pudiera tener la biografía del autor en la producción literaria, eso no quiere decir que el texto sea únicamente un reflejo de la realidad en la que el escritor vive. Toda experiencia vivida se transduce en un valor estético presente en la escritura. Aun siendo un parámetro válido en el análisis literario:

el método biográfico entra en crisis cuando el Estructuralismo, de la mano de Roland Barthes, proclama en 1968 <<la muerte del autor>> y exige que se preste atención únicamente al texto. Hoy está

completamente desterrado como método crítico, pero el hombre sigue interesando como objeto de estudio a la crítica derivada de las teorías psicoanalíticas.¹⁷

Hoy en día podría entrarse en polémica al debatir los postulados de Barthes, ya que la producción literaria contemporánea toma muchos elementos de la vida del autor para plasmarlos en lo literario, de ahí que las cuestiones autobiográficas tengan gran relevancia en el análisis literario. La escritura producida por los grupos alternativos, como los que se han mencionado anteriormente, tienen una fuerte carga de denuncia y de experiencia, lo que se observa en los textos. Precisamente, los grupos marginados hablan desde su perspectiva, contexto y posición social, de ahí la importancia de visibilizarlos y dar lugar a su visión del mundo. Gracias a dichos elementos de denuncia, podemos conocer el amplio universo de significados que brindan las obras de autores LGBT, afroamericanos y, por supuesto, las mujeres.

El método histórico-positivista aparece en la segunda mitad del siglo XIX influenciado por el positivismo. Consiste en la aplicación del método científico a la literatura, resultando de ello una necesidad por objetividad y de que todos los parámetros que componen dicho fenómeno sean comprobables.¹⁸ Pero lo que me parece más importante de esta corriente es que tiene una nueva visión de la literatura:

Para trabajar rigurosamente, con total objetividad, lo que hay que hacer -piensan los positivistas- es acumular toda la información posible sobre la obra para poder situarla en su momento, en unas coordenadas históricas precisas, pero absteniéndose siempre de cualquier enjuiciamiento. Lo importante no eran las impresiones o gustos personales del crítico, sino su erudición. La crítica histórico-positivista quiere ser sobre todo una crítica erudita. De ahí que trate de desterrarse de todo conato de subjetividad.¹⁹

¹⁷ *Ibid*, p. 325.

¹⁸ *Ibid*, p. 326.

¹⁹ *Ibid*. p. 509

Dicho de otra manera, es en este momento que comienza a verse la creación literaria como parte de un contexto específico, de un momento histórico que permite que tal obra se escriba precisamente en esa época. Ahora estamos ante una crítica que se da cuenta que los sistemas en los que surge la obra de arte están irremediabilmente ligados al lugar donde se producen. Si volvemos a los postulados de Bloom, él afirma que la crítica basada en el resentimiento tiene como único objetivo dar un lugar entre lo oficial a las voces periféricas. Pero este célebre autor pasa por alto que, si existen esas voces, es porque en efecto son producto de la época en la que surgen. Por lo tanto, no solamente aparecen para ocupar un lugar a la fuerza en el canon literario, sino porque tienen el suficiente empuje y calidad como para poder posicionarse en un lugar favorecido. No es una cuestión de berrinche, sino de justicia. El mero acto de escribir desde lugares difíciles representa un ejercicio de rebelión, de visibilidad y de dignidad para hacerse presente en ese sistema que por tanto tiempo les negó la palabra y, por tanto, la existencia, porque nombrar las cosas es hacerlas presentes, darles nombre, materializarlas. La escritura de la mujer, en este sentido, representa la voz de lo opuesto (que no lo contrario) a lo masculino. No busca silenciar a estos últimos ni usurpar su lugar, lo que sería ridículo e incluso contradictorio tomando en cuenta sus demandas, sino legitimarse y darse exactamente el mismo valor. Porque el mundo que habitamos en diverso y resumir la historia y el valor de todo lo que se ha escrito a un puñado de autores hombres es una acción que tarde o temprano iba a caerse por su propio peso.

1.1.4. Crítica literaria actual: polisistemas

Con la llegada del siglo XX viene un nuevo enfoque en los estudios literarios. Las formas del arte en general, los nuevos recursos que se abren ante los lectores y las renovadas formas de concebir

y pensar la literatura brindan el escenario perfecto para una renovación y actualización de la manera en la que se aborda el texto literario.

Una de las propuestas mejor planteadas y que arrojan resultados más completos en el estudio de la literatura es la teoría de los polisistemas, planteada por Itamar Even Zohar en la década de 1970. La cuestión de lo canónico planteada anteriormente hace ver la existencia del fenómeno literario como un monolito sobre el cual se van apilando obras que, según el criterio y decisión de un grupo con la capacidad para emitir tales juicios, son las verdaderamente valiosas. Con el pasar del tiempo, nuevas obras y nuevos autores se van sumando a tan selecto grupo y forman una especie de altar simbólico al cual se acude para rendir culto a aquellos textos que nos definen como seres humanos y que tienen en sí el elevado gusto estético proporcionado por los eruditos. Toda aquella persona que sea incapaz de consumir las obras canónicas queda irremediablemente excluida del conocimiento y la apreciación.

La premisa de los polisistemas ofrece una manera distinta de contemplar el canon:

Probablemente inspirándose en la teoría de la dominante, Even-Zohar afirma que el sistema se estructura en un estrato central (un centro) y otro periférico (la periferia) y que los elementos de la periferia pueden desplazarse hacia el centro y viceversa. A este movimiento se le denomina *transferencia* (los formalistas rusos hablaban del *deslizamiento de la dominante*). Explicar por qué y cómo se producen las transferencias es una de las líneas de investigación más interesantes de la Teoría de los Polisistemas.²⁰

De esto resulta que, a diferencia del tratamiento pasado, el canon no es inamovible y, de hecho, está en constante movimiento con las periferias. La *transferencia* consiste en el intercambio de lugares en los cuales posicionar la obra literaria. Puede que hoy se necesite determinada obra en el

²⁰ *Ibid*, p. 562

centro y en unos años o meses o el tiempo que sea, alguna otra ocupara el lugar de la anterior y así sucesivamente. Entonces, ¿qué es lo que decide cuál obra debe ocupar determinado lugar?:

[...] Even-Zohar presenta dos tipos de canonicidad: la canonicidad *estática* y la *dinámica*. La primera -la estática- se produce cuando una obra pasa a formar parte del canon literario junto a otros textos <<santificados>> por la comunidad; en cuanto a la segunda -la dinámica- tienen lugar cuando la obra canonizada se convierte además en modelo literario y proporciona pautas para la creación de nuevos textos (como ocurrió con muchas obras canonizadas de la literatura grecolatina). Una obra puede ser canonizada, pero rechazada como modelo para construir otras obras y esto hay que tenerlo muy en cuenta. Y si la obra es aceptada como modelo, entonces quiere decir que pasa a formar parte del repertorio [...] y funciona como principio productivo del sistema.²¹

De esta manera, la centralidad de las obras literarias ya no depende de que sean decididas por un grupo de intelectuales, sino que serán valoradas en tanto la función que tengan en el sistema cultura en el que están insertas. Even-Zohar menciona que, desde la época grecolatina, de la cual se habló brevemente en este trabajo, se sentaron bases estilísticas y técnicas que aún hoy en día se utilizan en la composición literaria. Pensemos, por ejemplo, en el concepto de héroe que se gestóha en la *Ilíada* y la *Odisea* y que actualmente sigue influenciando a los personajes protagonistas. Esto de ninguna manera es malo. Siendo parte de la civilización occidental, irremediablemente sus cualidades estarán presentes en todo producto cultural que se producido donde su influencia haya quedado. El concepto de repertorio que aparece en la cita, y otros más que son de igual manera muy útiles para comprender en su totalidad la teoría de los polisistemas, tienen una participación vital en esta corriente de estudio. Los factores del sistema literario son, por principio de cuentas, el *productor*, quien es el encargado del proceso mismo de producción, distribución y consumición

²¹ *Ibid*, p. 563

del producto literario. El *consumidor* es quien recibe tal mensaje, pudiendo ser directo o indirecto. El *producto*, en este sistema, es el texto. El *mercado* se compone de todos los elementos que intervienen en los procesos de compra y venta. La *institución* es la encargada de mantener la literatura como una actividad sociológica y cultural. Y el *repertorio*, que es el conjunto de normas y reglas que regulan la construcción del discurso literario, además de almacenar toda la memoria de los textos producidos.²²

Una vez explicada la cuestión de los polisistemas se observan varias cosas muy interesantes. La primera, que la literatura ya no se ve como una actividad elevada ni propia de eruditos, sino que está abierta a quienes deseen practicarla.

Otro punto es que la literatura está inserta en un sistema dinámico que está en constante renovación y revisión de su producción (*repertorio*) actualizándolo y permitiendo la entrada en el canon de distintas voces. Además de que esto permite que las periferias alternen con el centro según los requerimientos de los sistemas histórico-culturales lo requieran. Volviendo a Bloom, los polisistemas son un revés a su teoría del resentimiento, ya que queda demostrado que no hay un afán de “justicia”, como menciona, sino una necesidad acorde al contexto en donde se produce la literatura. Esto explica también el motivo por el cual algunas obras son olvidadas por años para luego ser retomadas y revalorizadas, porque hay que tener en cuenta que no toda obra literaria canónica es buena ni toda obra buena es canónica. Aunado a esto, siendo la literatura un producto de consumo, tiene que ceñirse a distintos valores que la hagan consumible para determinado público. Puede que a la mayoría de la población no le interese leer a Aristóteles, pero no por ello deben ser considerados incultos o con un gusto muy bajo en lo que a literatura se refiere, sino que los requerimientos del mercado son satisfechos por determinados productos.

²² *Ibid*, pp. 564-565

Siendo México un país tan diverso en grupos que lo habitan, teniendo un pasado indígena y otro colonial, en el que dos visiones del mundo chocaron y se mezclaron para producir obras literarias de una calidad maravillosa, los polisistemas son una herramienta muy útil para el análisis del complejo mosaico cultural y artístico con el que este país cuenta. Además, los grupos que han surgido con el pasar del tiempo, aquellos que solicitan una mayor visibilidad y el reconocimiento de que existen y se expresan, también son partícipes de estos sistemas culturales en los que estamos inmersos. En el caso de la literatura escrita por mujeres, lo que antes se consideraba propio de la periferia está comenzando a llegar al centro. Las obras compuestas por escritoras tienen la misma calidad que las elaboradas por hombres, la única diferencia es que estos últimos siempre han gozado de la posición privilegiada de la ciudad porque ellos son quienes la han creado y moldeado según su visión del mundo, además de que han escrito a los *otros* desde su posición y no se ha permitido en su totalidad que esos *otros* sean los que escriban a sí mismos.

La escritura en sí es un ejercicio de rebelión, sobre todo cuando se hace desde los lugares periféricos, porque se vale de las voces alternativas que están lejos del centro para expresar y comunicar su manera de ver el mundo.

Asimismo, la resistencia representada por la escritura en los grupos de mujeres presenta el acto de rebeldía por excelencia. Si bien es un acto reflexivo y pasivo, en el sentido de que no implica un esfuerzo físico extenuante, el acto de pensar agota tanto física como mentalmente. Los grandes escritores hombres no han tenido que renegar de su condición masculina para labrarse una trayectoria; únicamente han necesitado de su talento, aunque esto último también pueda debatirse.

Por otro lado, la mujer, en todos los lugares del mundo donde se cultive la escritura, ha tenido que renunciar incluso a su identidad para labrarse un nombre en el mundo literario, que ya es de por sí elitista y selectivo. Esta cuestión de la pérdida de la identidad será tratada más adelante en este trabajo, pero es necesario entrar a la cuestión de la mujer creadora de sentido con la siguiente

idea en la cabeza: pocos son los grupos que se han encontrado a resistencias tan feroces como el de las mujeres artistas. La escritura y reconocimiento literario que una mujer pueda alcanzar es en sí mismo un acto de resistencia ante aquel sistema oficial que coarta sus libertades y su capacidad de poder dedicarse a lo que quieren y no a lo que pueden. De esta manera, la literatura adquiere un doble carácter subversivo en la pluma de la mujer, de resistencia y de valor.

Los polisistemas abren nuevas perspectivas de estudio especialmente útiles para las literaturas alternativas, entendiéndose estas como todas aquellas que no sean escritas por hombres, heterosexuales, blancos y burgueses cuyo objetivo son personas iguales a ellos.

1.2 La mujer como creadora de sentido

1.2.1. Las pioneras

El arte es una actividad exclusivamente humana. Desde las primeras expresiones que buscaron ir más allá de la simple comunicación, se fue gestando la identidad que no solamente era útil para transmitir un mensaje práctico, sino que buscaba transmitir: emociones, visiones del mundo, percepciones. Sería interesante encontrar el momento exacto en que el ser humano comprendió el verdadero alcance que podía tener este tipo de expresiones. Pero es más atinado decir que fue un largo proceso que llevó siglos perfeccionar.

Los primeros monumentos de la creación escrita son los que se produjeron en la época clásica, con personajes como Homero, quien en su obra incluyó elementos que aún siguen vigentes. Fue este autor quien moldeó la cultura y la civilización tal como la conocemos ahora. No se puede hablar de literatura sin tomar en cuenta al célebre poeta. Sin embargo, el monopolio de los hombres en la escritura y, en general, en toda forma de arte, fue algo que no se había cuestionado como ahora. Sería anacrónico y absurdo tildar de machistas a los autores clásicos, además de que la figura

femenina siempre ha estado presente en dicha producción. En todas las culturas del mundo, en la mayoría de las mitologías, aparecen fuertes personajes femeninos que tenían una gran repercusión en la cultura de su época. Basta ver el libro de Ruth, uno de los mayores aportes de la literatura hebrea a la universal. También es necesario mencionar a todas las heroínas y diosas de las culturas griegas y latinas.

La mujer era concebida mayormente como un ente externo a la creación, la figura que dotaba al intelecto masculino del poder de crear. Esto comenzó con las musas, alegorías femeninas de las artes de su tiempo. Esta visión romántica de la mujer ha prevalecido en nuestros días como la figura que otorga la inspiración al hombre para que este cree a partir del recibido. Esto en un primer momento parecería un inocente recurso romántico, ya que muestra a la mujer como objeto del arte, siempre desde el punto de vista del hombre. Pero resulta peligroso ser pensada como un elemento propio de la inspiración, porque despoja de la capacidad de crear, la cual pertenece únicamente al hombre. Pero esto no fue un elemento propio de la época Clásica, sino que ha sido un imaginario que prevaleció mucho tiempo después. La mujer escritora ha pasado por varias etapas de concepción a través de los tiempos y de las corrientes literarias. En un principio, para que de verdad fueran tomadas en serio, tenían que renunciar a su propia identidad, usando nombres masculinos para tener la oportunidad de publicar y ser leídas. El hecho de tener que renunciar al nombre propio y fingir ser alguien que no eran, implicaba negar su propia naturaleza, su esencia, en busca de un espacio donde expresarse y exponer su arte que, dicho sea de paso, era de gran calidad y con cualidades estéticas comparables a la de cualquier escritor hombre:

Hasta la década de los setenta existió en la cultura de Occidente un prejuicio oculto acerca de la literatura escrita por mujeres. Aparte de las dificultades para publicar, hecho que forzó a algunas escritoras del siglo XIX a utilizar un seudónimo masculino, la crítica generalmente no les prestaba mayor atención. Y en caso de que lo hiciera, explicaba y daba un juicio valorativo del texto a partir de una

noción estereotípica de lo femenino, destacando aspectos como un estilo sutil y poético, la presentación de conflictos del corazón y el esbozo de los trazos íntimos del alma femenina. Lo que ocurría, en esencia, era que a la escritura de mujer, como de cualquier otro grupo minoritario, no se le reconocía su especificidad. Por el contrario, todos los textos eran valorados desde los parámetros establecidos por los hombres, pertenecientes en su mayoría a una élite blanca y letrada.²³

Pero no solamente son capaces de otorgar el don de la creación y de la belleza estética, sino que también ellas mismas son creadoras. Sin embargo, esto último es algo aún en construcción, con las corrientes teóricas feministas.

El rechazo a los valores patriarcales fue un punto de inicio para el auge de la escritura de la mujer actualmente. Es cuando se toma conciencia de dicha marginalidad que se empieza a escribir como mujer. Existe una discusión sobre esto, ya que no se puede decir que la mujer escriba como tal. No hay una serie de palabras exclusivas de las artistas femeninas ni un estilo particular ni una temática específica de la mujer. En este caso, he tenido la oportunidad de leer grandes obras escritas por hombres que narran experiencias únicamente vividas por mujeres, como es la maternidad. Por poner un ejemplo, Ted Chiang, en *La historia de tu vida*, propone una lectura interesante sobre lo que es ser madre. Esta novela, perteneciente a la ciencia ficción, narra el primer encuentro con alienígenas, abordado desde el punto de vista lingüístico. Pero debajo de toda esa trama de anticipación, se encuentra el drama de ser madre, sus aristas y sus infinitas posibilidades, desacralizando la figura de la virgen madre, para ponerla en una situación muy novedosa.

Tomando lo anterior en cuenta, todos pueden escribir sobre lo que deseen, siempre y cuando haya una reflexión sobre ello. Entonces, ¿cuál es la importancia de la escritura de la mujer, si las experiencias que solamente ellas viven pueden ser abordadas por cualquier género? Creo que la

²³ Lucía Guerra, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2007, p. 8

discusión va más allá de poder hablar sobre algo; tiene más que ver con los sistemas en los cuales estamos inmersos.

Es conveniente analizar a las primeras autoras que abordaron la experiencia de escribir siendo mujeres. Harold Blom, en su *Canon occidental*, habla sobre dos autoras (las únicas que aparecen en la obra) como escritoras lo suficientemente importantes como para incluirlas en el canon: Emily Dickinson y Virginia Wolf. De la primera, menciona:

Exceptuando a Shakespeare, Dickinson manifiesta más originalidad cognitiva que ningún otro poeta occidental desde Dante. Su rival más próximo podría ser Blake, que también lo reconceptualizó todo por sí mismo. Pero Blake fue un sistemático creador de mitos, y su sistema ayuda a organizar sus especulaciones. Dickinson lo repensó todo por sí misma, pero escribió meditaciones líricas en lugar de obras teatrales o epopeyas mitopoyéticas. Shakespeare tiene cientos de personajes, y Blake dodenas de lo que él denominó Formas Gigantes. Dickinson se atuvo al *yo* al tiempo que practicaba un arte de singular economía.

Lo que sus críticos siempre subestiman es su asombrosa complejidad intelectual. Ningún lugar común sobrevive a sus apropiaciones; lo que ella no rebautiza o define, lo revisa hasta que lo deja difícilmente reconocible[...]. La extrañeza, como sigo descubriendo, es una de las exigencias primordiales para entrar en el canon. Dickinson es tan extraña como Dante o Milton, que nos impusieron sus visiones idiosincráticas a fin de que sus estudiosos los encontraran más ortodoxos de lo que son. Dickinson es demasiado sutil para imponer nada, pero es una pensadora tan individual como Dante. Su contemporáneo, Whitman, está por delante de todos nosotros en cuanto a matiz y elusión metafórica. Dickinson nos aguarda perpetuamente al final del camino por lentos que vayamos, pues pocos podemos emularla repensándolo todo por nosotros mismos.²⁴

Si bien los señalamientos de Bloom son correctos y la obra de Dickinson es compleja e interesante, el hecho de únicamente compararla con hombres habla mucho de la perspectiva del autor. Menciona que es “extraña”, a la manera de Dante y Milton, ambos autores de una gran obra

²⁴ H. Bloom, *op. cit.*, 1995, pp. 304-305.

de enorme importancia en la literatura universal, pero no es su rareza un rasgo propio de su obra, sino del hecho de que una mujer pueda acceder a tan selecto grupo. Podría ser más conveniente compararla con autoras contemporáneas, pero entiendo que el cometido de Harold Bloom no es el análisis de los textos escritos por mujeres, sino hablar a detalle de los autores que él considera canónicos.

Más adelante, al hablar de Virginia Woolf, menciona lo siguiente:

Virginia Woolf escribió cinco novelas extraordinarias -*Mrs. Dalloway* (1925), *Al faro* (1927), *Orlando* (1928), *Las olas* (1931) y *Entre actos* (1941)- que es muy probable que se vuelvan canónicas. En estos tiempos es más conocida y leída como supuesta fundadora de la <<crítica literaria feminista>> en concreto por sus polémicos libros *Una habitación propia* (1929) y *Tres guineas* (1938)[...]. La propia crítica literaria de Woolf me parece de muy diverso valor, especialmente en el juicio de sus contemporáneos. Considerar el *Ulises* de Joyce un <<desastre>> o que a las novelas de Lawrence les falta <<esa fuerza decisiva que hace que las cosas sean completas en sí misma>> no es lo que esperamos de una crítica tan erudita y perspicaz como Woolf. Y aun con todo podríamos considerarla la persona de letras más completa de la Inglaterra de nuestro siglo. Sus ensayos y novelas renuevan, más allá de toda polémica, las tradiciones centrales de la literatura inglesa.²⁵

Es innegable el valor artístico de la obra de Woolf, pero de nuevo se observa la comparación con otros escritores hombres. Incluso se habla de una permanencia de la tradición literaria inglesa en la obra de la autora, pero no se menciona los paradigmas rotos por esta en dicha tradición.

El polémico libro del cual habla Bloom, *Un cuarto propio*, trata el tema de la escritura de la mujer en el contexto en que la autora vivió. Puede ser polémico, tomando en cuenta la época en la que surge, pero de un inmenso valor, ya que se trata de una de las primeras denuncias de la condición de ser escritora en un mundo masculino. La autora menciona que: “Sólo puedo ofrecerles

²⁵ *Ibid*, p. 444.

una opinión sobre un tema menor: para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio; y eso, como ustedes verán, deja sin resolver el magno problema de la verdadera naturaleza de la mujer y la verdadera naturaleza de la novela”.²⁶ Siendo Woolf de una familia acomodada, tenía acceso a ciertas ventajas a las cuales muy pocas mujeres de su época tenían derecho: los medios para poder dedicarse a la creación literaria. En pocas palabras, concebía la literatura, o mejor dicho, el poder dedicarse a ella, como una cualidad de una clase social alta. La literatura, como producto, tiene distintos fines. El primero es expresar, ya sea una idea, una concepción del mundo o un mensaje en particular. Ya se había hablado en este trabajo del producto en la teoría de los polisistemas, pero es en esta parte donde cobra más sentido. Even Zohar menciona que el texto es el producto del sistema literario que repercute en la sociedad donde se produce. Así, la obra de Virginia Woolf repercute en su contexto y en los que le siguen, porque da voz a la mujer como creadora y no como simple fuente de inspiración. Es por ello que Harold Bloom menciona que dicha obra es polémica, por poner en discusión la relevancia e impacto que tiene la literatura escrita por mujeres en la formación del canon y en la idea de literatura en general.

Son estas mujeres, Dickinson y Woolf, que no las únicas, pero sí de las más importantes en el fenómeno de la literatura escrita por mujeres. Es innegable la influencia que ejercieron tanto en sus contemporáneos como en los que vinieron después de ellas.

Para la conformación de un canon hay que realizar la selección de lo que se considera valioso y no. Inevitablemente, realizar tal trabajo de selección implica dejar fuera una cantidad de voces alternativas que son valiosas no solo por su particularidad, sino por los elementos estéticos que poseen y que las hacen únicas. Observo en la obra de Bloom un problema evidente, el cual es que se resiste a contemplar otras voces. Tiene una visión sumamente eurocéntrica y masculina de la

²⁶ Virginia Woolf, *Un cuarto propio*. Ediciones Sur, Buenos Aires, 1936, p. 10.

creación literaria. Por ello considero que el título de su obra, más que indicar la región de la que escribe, es una declaración de principios sobre lo que, según él y el grupo al que pertenece, debe ser la literatura: occidental y masculina.

Si bien en su momento fue una obra pionera en el sentido de que fue de las primeras obras que intentó de verdad construir un canon, tarea por demás difícil y complicada, sirvió de guía para los valores estéticos y artísticos que imperaban en su momento. Pero, como he mencionado en otras ocasiones, resistirse a la evolución de la conformación de nuevos cánones que incluyan las voces que anteriormente fueron silenciadas, es una tarea inútil y sin sentido y resulta evidente que se produce por una cuestión anticuada de la concepción de literatura.

El canon ya no es occidental, sino oriental, latinoamericano, y al mismo tiempo, universal, ya que los grupos marginados tienen en común el padecimiento de los mismos males en todos los lugares del mundo, víctimas de un sistema que los excluye y concentra todo el poder (económico, cultural, político) en el centro. Los lugares dedicados al estudio y comprensión de la sociedad tan compleja en que vivimos se convierten, así, en lugares de élite donde se pretende estudiar desde lejos los fenómenos producidos en los grupos humanos sin tener una participación activa, únicamente como espectadores. Considero muy difícil que la realidad que viven dichos grupos sea comprendida desde la distancia segura de la academia.

Más difícil aún lo tienen las mujeres, que han sido marginadas históricamente y consideradas débiles o menos talentosas que cualquier hombre. Obras como la de Harold Bloom ya no pueden leerse bajo la misma perspectiva de antes, sino con la visión crítica que los tiempos actuales requieren y necesitan; mucho menos si se es un teórico perteneciente a dichos grupos marginados.

Al igual que la sociedad ha experimentado (o sufrido) cambios desde su interior, el arte ha hecho lo mismo, y la literatura, en su doble cualidad de expresión artística y social, no podía quedar rezagada ante este cambio.

Resultaría un esfuerzo por demás inútil insinuar que la literatura contemporánea sigue siendo masculina. Si bien es cierto que seguirán existiendo obras excelentes escritas por hombres, estamos en un momento de la historia en que la obra de las mujeres escritoras están a la misma altura que la de estos. No creo que exista alguien que insinúe que la escritura de la mujer hoy en día no sea valiosa ni un buen reflejo de la realidad.

Es de vital importancia reconocer los aportes de críticos como Harold Bloom, pero también hay que estar conscientes de que las grandes obras del pensamiento no son inamovibles y que es acertado y necesario retornar a ellas de vez en cuando bajo la perspectiva de lo que se está escribiendo y viviendo en nuestros días.

Tenemos la oportunidad única en la historia de que toda aquella autora desconocida, cualquier escritor marginado y todo aquel artista que fue olvidado por la historia sea reconocido por su calidad artística y no porque haya sido amigo de un pensador occidental.

En este trabajo me interesan los aportes que las mujeres escritoras hagan a la literatura en general, y al género fantástico en particular.

1.2.2. La nueva crítica feminista

La creación artística va de la mano con la filosofía, con corrientes de pensamiento que van de acuerdo con el contexto donde se producen. En un lugar con tantas variantes como lo es Latinoamérica, no es raro observar que las obras producidas repercutan en muchos más ámbitos, no solamente lo artístico, sino lo social, lo cultural, la condición de ser de determinado grupo escribiendo desde un lugar específico.

Los textos sobre los cuales se asentó el pensamiento y el deber ser latinoamericano fueron producto de las emancipaciones de los países de América Latina. En *Civilización y barbarie*,

Domingo Faustino Sarmiento propone el avance de la nación, representado por la visión europeizante de una joven Argentina que apenas se estaba concibiendo como un país independiente. Él veía en los gauchos, habitantes de las Pampas, el símbolo de lo arcaico que debía ser erradicado en pos de un bien mayor. Con esto quiero decir que el pensamiento filosófico en América Latina se dio sobre la marcha. A diferencia de los pensadores europeos, que concebían su tiempo desde los escritorios y las aulas de las universidades para luego poner en marcha ese pensamiento, las naciones recién emancipadas de América se fueron creando a sí mismas. Por primera vez en su historia, los americanos se pensaban desde ellos y no desde las grandes capitales de los imperios europeos.

Esto tiene relevancia ya que en nuestros días se le ha dado mucha voz a esos entes periféricos que fueron excluidos, intencionalmente o no, de la formación de naciones enteras. Por supuesto, estos grupos marginados incluyen a las mujeres. Los discursos oficiales, como el mexicano, en el que se cuentan los grandes hechos que nos conformaron como país, presentan una muy notable ausencia de figuras femeninas, con muy contadas excepciones. Durante la Revolución, hombres como Pancho Villa y Emiliano Zapata fueron los que dieron identidad e incluso imagen al movimiento. Por otro lado, la figura de la mujer está excluida, con excepción del célebre corrido de Adelita, que romantiza la figura de la soldadera, volviéndola una estampa genérica de lo que fue la mujer revolucionaria, aguerrida y valiente como el hombre, masculinizada. No hay grandes figuras, solo una manera de referirse a todo un grupo. Durante esta época existieron mujeres que escribieron desde su posición y dieron voz a la mujer que vivió en carne propia el conflicto. En este aspecto, la obra de Nellie Campobello es invaluable, ya que brinda la visión hogareña de las mujeres de ese tiempo, además de que fue más allá del simple movimiento armado, dotando a un suceso tan importante en la historia de México de un rostro femenino.

Pero aun así, es notoria la falta de voces femeninas. Esto no quiere decir que no existan obras de mujeres con la calidad suficiente para merecer el título de canónicas, sino que dicho parámetro se emite desde una posición específica. Pero la renovación de esto siempre se encuentra con reacciones:

Los esencialistas piensan que alterar el canon equivaldría a abandonar los valores de la civilización occidental por un relativismo sin bandera y la tiranía de las ciencias sociales; los *deconstruccionistas* afirman que no alterarlo supone perpetuar el racismo, el sexismo y el eurocentrismo. La vertiente práctica de la controversia consiste en decidir si los estudiantes universitarios deben estudiar, en concepto de cultura general, solo las obras tradicionalmente consideradas canónicas (La Biblia, Platón, Rousseau, Marx...) o también obras debidas a autores no europeos, a mujeres, afroamericanos, etc. [...] el canon ha permanecido *grosso modo* inalterado a lo largo de los siglos, no es absolutamente monolítico.²⁷

El debate del canon ya ha sido abordado en este trabajo. Se mencionó que era un conjunto de obras y autores seleccionados por voces autorizadas para emitir dichos juicios y que dichos criterios responden a una idea del valor literario. Actualmente sería más conveniente hablar de cánones. Existen grupos anteriormente marginados que ahora tienen voz en el sistema literario. La literatura caribeña, de la negritud, LGBT+, africana y, por supuesto, de mujeres, tienen sus cualidades que las hacen parte de un grupo en específico, con sus valores estéticos.

La crítica feminista es la que compete en este trabajo. Se trata de una nueva manera de estudiar los textos contemporáneos y los producidos en el pasado desde esa perspectiva.

Las discusiones sobre la crítica feminista son acaloradas y, en la mayoría de los casos, motivadas por cuestiones personales, ideologías particulares de los individuos que participan en ella. Para que esto no suceda y se parta de un punto de vista objetivo, se deben tomar en cuenta

²⁷ Laura Freixas, *Literatura y mujeres*. Destino, Barcelona, 2000, pp. 197-199

varias cosas. Lo primero y, que en realidad está un poco fuera de la discusión porque se ha demostrado muchas veces, que la literatura escrita por mujeres tiene la calidad suficiente para pertenecer a la lista de los mayores alcances literarios. Lo que sí es muy importante es determinar que existen sistemas que regulan, hasta cierto punto, y dictan quiénes están y quiénes no.

Históricamente, para las mujeres estaba vedado la aventura, el descubrimiento, las obras épicas que pertenecían solamente a los hombres. En cuestiones espaciales, lo exterior era territorio masculino mientras que lo interior, la intimidad, algo únicamente femenino, siendo la literatura “...escrita por mujeres, para mujeres, sobre mujeres, y se daba por supuesto que carecía, por definición, de proyección universal y de aspiraciones artísticas. Respondía a una división del público tan tajante -y jerárquica- como lo era, en la mentalidad decimonónica, la división de esferas entre hombres y mujeres”.²⁸

No es que por naturaleza la mujer solo pueda hablar de tal o cual cosa, sino que, por creencia o tradición, se pensaba que había temas específicos que solamente ellas trataban por considerarlo algo innato. Es para subvertir esas creencias infundadas que surge la crítica feminista para brindar una nueva perspectiva a los estudios literarios.

Simone de Beauvoir fue la pionera en los escritos feministas. En su obra *El segundo sexo*, ya planteaba las cuestiones trascendentales de esa crítica, como que el ser femenino fue creado desde fuera, como un invento masculino:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico, económico, define la imagen que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; el conjunto de la civilización elabora este producto intermedio entre el macho y el castrado que se suele calificar de femenino. Sólo la mediación ajena puede convertir un individuo en Alteridad. Mientras existe para sí, el niño no se puede captar como sexualmente diferenciado. Entre las niñas y los niños, el cuerpo es primero la emanación de una

²⁸ *Ibid*, p. 202

subjetividad, el instrumento que lleva a cabo la comprensión del mundo: captan el universo a través de los ojos, las manos, no de los órganos sexuales.²⁹

En la cita anterior se aprecia la idea general del texto de Beauvoir: la mujer se construye por medio de prácticas, exigencias, ideas e imaginarios. Al decir que no se nace mujer, se refiere a que no hay nada que biológicamente las obligue a inclinarse por ciertas preferencias, sino que son imposiciones que provienen de la sociedad en la que habitan. De ahí la importancia de que ellas se construyan desde sí mismas, para poder encontrar su identidad entre todas las normas que se han construido para dominarlas. Sin embargo, la autora no habla de alguna disciplina en específico, sino que se refiere a la construcción femenina en general en la sociedad occidental. Es por ello que fue la pionera en elaborar esas reflexiones, publicarlas y hacerlas objeto de debate y de análisis. Pero hacía falta que se les diera un enfoque literario a sus postulados. La publicación de *El segundo sexo* en 1949 sentó las bases para que, más adelante, surgiera la crítica feminista como un aporte muy valioso en los estudios culturales y literarios.

El feminismo surge, no solo como un instrumento de análisis cultural y artístico, sino como un movimiento político. Con esto, sus implicaciones cambian. Todo lo político se destaca por una postura, una agenda, exigencias específicas, posicionamientos y reclamos que lo diferencian de otros movimientos igual de importantes y válidos. La dimensión política del movimiento feminista se propone no solamente alcanzar una mayor visibilidad en la vida pública y en el entramado social, sino el reconocimiento de la diferencia ante los demás grupos que también tienen lugar en el diario vivir. Aunado a esto, busca la caída del machismo y no lo considera una cualidad inherente, esto es, que todo hombre sea machista, sino que concibe este elemento como una cuestión social. El machismo no es simplemente una actitud, sino una manera de ver el mundo, la cual indica que la

²⁹ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*. Penguin Random House, 2015, p. 87

mujer es inferior al hombre, que está relegada a papeles menores y de un impacto mucho más pequeño; también las oprime en cuestiones laborales y de crecimiento personal. En pocas palabras, las feministas exigen la caída de los sistemas que durante años las han limitado en sus actividades. Por supuesto, esto es algo que afecta a la literatura.

Existen dos corrientes principales en la crítica literaria feminista: la angloamericana y la francesa. Pese a que tienen ciertos objetivos en común, son muchas las diferencias que caracterizan a un movimiento de otro. Sobre la angloamericana:

Precisamente los ensayos de *Images of women in fiction* estudian la imagen de la mujer en la literatura desde el presupuesto básico de que esa imagen es una distorsión de la realidad. Se piensa que la literatura sólo ha ofrecido imágenes falsas de la mujer y que debería ofrecer una imagen real, centrándose en las preocupaciones reales de las mujeres y en sus comportamientos reales porque solo así se consigue que la literatura sirva para la vida enriqueciendo a los lectores. Esta defensa del realismo que lleva a cabo la crítica feminista angloamericana de principios de los setenta entra en franca colisión con las tendencias experimentadoras, preocupadas mucho más por los aspectos formales que por ofrecer un contenido que refleje la realidad. De ahí que las feministas se mostraran hostiles frente a toda manifestación literaria de carácter no realista. Pero, a la vez, caían en contradicción. Pues, por una parte, defendían un realismo a ultranza y, por otra, postulaban la representación de papeles femeninos ejemplares, mujeres fuertes, impresionantes. Este último aspecto chocaba con el principio de autenticidad, ya que era obvio que había mujeres débiles que dependían por completo de sus maridos y se sometían totalmente a ellos.³⁰

El empeño en demostrar la realidad tal y como es responde a la necesidad de mostrar a la mujer como un elemento del sistema igual de válido que el hombre. En la ficción, la mujer tradicionalmente se representaba como un ser sumiso y dócil ante la voluntad del hombre, tanto en la actitud como en la construcción misma del sistema literario:

³⁰ D. Viñas Piquer, op. cit., p. 554

Desde la *donna angelicata* de los *stilnovistas* hasta la Margarita de Goethe y la mujer <<ángel de la casa>> de las novelas del XVIII y XIX, la mujer ideal es vista como una criatura pasiva y dócil sin una fuerte personalidad. Una criatura que -especialmente en el caso de la figura victoriana del ángel de la casa- no busca complacerse a sí misma, sino complacer a los demás, sobre todo a su marido[...]. Y la literatura satírica del siglo XVIII se sirve con frecuencia del monstruo femenino y deviene literatura claramente misógina[...]. Por una parte, pues, está la idealización masculina de la mujer, y, por otra, el miedo del hombre a la feminidad. El ángel y el monstruo.³¹

De ahí la necesidad de mostrar la realidad de la mujer. Por una parte, había sido concebida como el ser angelical que tiene el don de poner en orden la situación en casa, con el halo de santidad y pureza que cubre a las vírgenes. Por el otro, era aquel monstruo de sexualidad desbocada que hacía caer al hombre en la desgracia y el pecado. El deseo incontrolable y el exceso, propio de la naturaleza y lo salvaje, que hacían fallar el intelecto masculino, hecho a imagen y semejanza de un ser supremo, y hacerlo caer en la desgracia. Si se buscaba una representación realista de la mujer, era necesario plasmar su figura en la literatura como un ser independiente del hombre, capaz de sentir las mismas cosas y fallar, de derribar los mitos que se habían creado en torno a ella. Así, cuestiones como la maternidad, la virginidad, la negación del sexo y el placer femeninos y demás relatos contruidos por el ser masculino son cuestionados y subvertidos. Sin embargo, y coincido con Viñas Piquer, la realidad no es un punto de referencia para todos, ya que está podría no ser la misma para los individuos. El empeño en únicamente mostrar la realidad, como se percibe, no es un ejercicio que de verdad signifique. Cabría preguntarse cuál es la realidad mostrada en el texto: ¿la de la mujer de clase media, con acceso a la educación y a servicios básicos? ¿o la de la mujer pobre, con muchos hijos, sin posibilidades de independencia ya que está atada a lo que el marido quiera o pueda darle? ¿o acaso de la realidad de la mujer migrante, que abandona su lugar de origen

³¹ *Ibid*, pp. 553-554

para buscar oportunidades en un país extranjero? ¿o de la negra que, además de lidiar con su condición de mujer, tiene que hacerlo con el estigma de su color de piel, que aún hoy en día puede significar un lastre para el desarrollo pleno de la gente? Querer representar la realidad tal y como es no me parece un ejercicio relevante, porque no se puede hablar de una sola realidad, sino de múltiples.

Actualmente, la crítica feminista ha contemplado otras disciplinas dentro de ella. Tal vez lo que más ha influenciado en ella es el debate entre el estructuralismo y el postestructuralismo. Si bien son dos formas de aproximación al fenómeno literario, el último me parece más vigente por sus planteamientos:

Los estructuralistas querían llegar a dominar el texto y desvelar sus secretos; los postestructuralistas, en cambio, creen que eso es imposible porque existen siempre unas fuerzas inconscientes, históricas o lingüísticas, que no pueden ser dominadas. En lugar de ofrecer respuestas, prefieren plantear cuestiones y mostrar las diferencias entre lo que el texto dice y lo que cree decir. Lo muestran luchando contra sí mismo y no pretenden forzarlo para que signifique algo. No niegan la particularidad de la literatura y leen textos no literarios como si fueran literarios.³²

Cuando se lee, no únicamente se va decodificando un texto, sino que se mezcla con nuestras lecturas, bagaje, experiencia, cultura e incluso con todo lo escuchado o aprendido inmediatamente antes de leer. Esto significa que el texto no está terminado al imprimirlo en el papel, sino que nosotros los vamos completando según nuestra experiencia. No se puede, entonces, pedirle al texto que exista de manera independiente al contexto del que surge. A este respecto, la crítica feminista se sirve de los estudios postestructuralistas para producirse:

En el postestructuralismo, como para la mayoría de la crítica feminista, no se trata de sacar a la luz el significado oculto del texto, sino de estudiarlo como el resultado, y a su vez el producto, de los sistemas

³² *Ibid*, pp. 525-526.

de representación [...]. El significado, pues, no emana de un autor/garante, sino que se construye por los lectores y lectoras. Todo ello hace del texto un producto híbrido.³³

Entonces, el análisis que se utilizaba anteriormente en los textos que consistía en qué es lo que dice el texto en sí mismo, en revelar su “mensaje oculto” encontró con el postestructuralismo un nuevo enfoque. Ahora, lo que en verdad importa es observar el objeto literario como producto de un sistema, resultado de mecanismo y normas, quizá no explícitas, pero presentes en las prácticas, costumbres y hegemonía. Es muy conveniente esta postura en los estudios feministas, ya que la mujer está inmersa en dichos sistemas y sus prácticas e incluso las actividades a las que puede dedicarse están definidas de acuerdo con el sistema conocido como patriarcado. Este sistema consiste en ver el mundo desde el punto de vista dominante del varón, asignando roles según el género, mismos que van acorde no con razones ni postulados científicos, sino que recaen en el peso de la tradición y las prácticas cotidianas. Es necesario comprender que, el hecho de que algo se realice con normalidad y que lleve mucho y tiempo existiendo no significa que sea una verdad absoluta. Como se mencionó anteriormente con Simone de Beauvoir, no se nace mujer, sino que se llega a serlo por las condiciones impuestas a esta. De esta manera, analizar el texto desde una perspectiva feminista implica comprender sus andamiajes y la manera en que está compuesta la obra, tanto en forma como en fondo. Cómo son descritos los personajes; cuáles son las prácticas realizadas por los personajes; desde cuál punto de vista son abordados los problemas que se plantean en el texto; las reacciones de los personajes ante distintas situaciones. Todos estos puntos sirven para comparar la realidad del texto con la del “mundo real”. De igual manera, es de vital

³³ Neus Carbonell, “Feminismo y postestructuralismo”, en Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.), *Feminismo y crítica literaria*. Icaria Editorial, Barcelona, 2000, pp. 31-31 [Mujeres y culturas].

importancia comprender el contexto de las obras escritas por autoras mujeres, cuál era el sistema al que estaban adscritas y cuáles son los recursos de los que se valieron para subvertir dicho sistema.

No puede hablarse entonces de una manera de escribir de la mujer. No se trata de que escriban “como mujeres”, sino que han sido parte de un sistema que no les ha favorecido:

La opresión sexual de las mujeres es un hecho *universal*, que se ha dado —hasta donde tenemos noticia histórica— en todo tiempo y lugar, aunque su expresión y características sean contingentes a cada momento y lugar específicos. Es *qua* sexo que se oprime a las mujeres en primer término; las otras formas de opresión social (la raza, la clase, la etnia, la nacionalidad, etc.) se construyen —y en cierto modo derivan— sobre la base del sexo. Todas y cada una de estas líneas de opresión se entretrejen formando el *texto* de la opresión femenina. Es por ello que no existe un sujeto esencial mujer-sexo; se es mujer en un cuerpo físico y social específico; se es mujer en un cuerpo joven o viejo, capacitado o con minusvalías, en una raza y en un lugar del mundo y en un tiempo y viviendo una vida material que pasa por todas estas formas de opresión o de privilegio. No existe, por lo tanto, la <<mujer>> sino las mujeres.³⁴

La mujer, entonces, ha sido marginada por su condición de ser mujer. Añadido a esto, la cuestión de pertenecer, además, a otras periferias de la sociedad. No resulta paranoico pensar que el sistema ha oprimido a las mujeres al punto de condicionar sus capacidades, práctica que no es reciente, sino que muy antigua, y que se ha arraigado tanto en el pensamiento colectivo que ha llegado a normalizarse e imponerse como reglas universales.

En la época clásica, era la musa que otorgaba al artista hombre el don de la creación, un misterio inexplicable cuya existencia únicamente era útil y visible cuando se le solicitaba su presencia. En la tradición literaria, como se vio con la obra de Harold Bloom, aparecía en el canon, pero peldaños debajo de autores verdaderamente importantes y trascendentes. Pero ahora la crítica feminista ha

³⁴ Beatriz Suárez Briones, María Belén Martín Lucas y María Jesús Fariña Busto, “Introducción”, en Beatriz Suárez Briones, María Belén Martín Lucas y María Jesús Fariña Busto (eds.), *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Icaria Editorial, Barcelona, 2000, p. 9 [Mujeres y culturas].

permitido que se escuche la voz de la mujer, tanto en la creación de literatura como en su estudio. Es ahora cuando comienzan a hablar desde sí mismas y ya no son otros los que hablan por ellas. Ahora se comprende la obra escrita por mujeres como un producto cultural igual de valioso que la escrita por hombres, solo que en ella lleva escrito los muchos años que fueron objeto de opresión por un sistema que aun comienza a reconocerles su valor. Incluso hoy en día se puede regresar a las obras consagradas de la cultura occidental para hacerles objeto de un estudio feminista y poder identificar los sistemas que dichas obras representan. Con esta perspectiva de estudio se abre un nuevo panorama en la comprensión de la literatura como un fenómeno social, artístico y subversivo.

1.2.3. Literatura escrita por mujeres en México

México es un país con una amplia historia literaria. Desde antes de la llegada de los europeos durante el mal llamado descubrimiento de América, existían expresiones literarias que, si bien no eran como las que acostumbramos a encontrar hoy en día, eran suficientes y respondían a su propio contexto.

El encuentro con el hombre europeo produjo nuevas expresiones literarias. Es importante mencionar que la conquista fue un acontecimiento únicamente masculino. La única mujer que es mencionada durante dicho periodo de la historia de México es la Malinche, aún con un velo de traición que es incluso ridículo; no existía México como nación, no se podía hablar de traición, ¿traición a qué? Pero esto ocurre cuando la memoria de un acontecimiento de tal relevancia es escrito y recordado por hombres.

La producción literaria de la entonces Nueva España está marcada por una figura fundamental no solamente de las letras mexicanas, sino de la literatura universal: sor Juana Inés de la Cruz. Esta

escritora, que cultivo diversos géneros y en todos ellos se condujo con maestría, se rebeló contra el sistema que imperaba en su época de la manera poco convencional de la escritura. Sin embargo, dudo que haya sido la única escritora de aquella época. Esto es algo más allá de lo textual, ya que resulta muy difícil creer que en todos los años que duró la ocupación española en lo que ahora es México únicamente haya existido una gran escritora.

Muchos años después, cuando ya se había conformado como nación independiente, México continuó formando artistas. Pero, ¿cómo conocer aquellas voces que fueron silenciadas por el sistema? Basta una búsqueda en internet con las palabras claves “literatura mexicana” para obtener miles de resultados, la mayoría de hombres. Es innegable la enorme influencia y calidad que dichos artistas han influido en la literatura mexicana y latinoamericana, pero resulta a todas luces injusto que las escritoras hayan encontrado tantos obstáculos en su carrera literaria.

Liliana Pedroza, en su monumental obra *Historia secreta del cuento mexicano 1910-2017*³⁵, realizó una enorme obra historiográfica al rastrear, encontrar y mencionar los nombres que habían quedado silenciados por la historia, por el sistema que las excluyó durante tanto tiempo. Las mujeres escritoras no únicamente son igual de abundantes que los escritores, sino que su calidad y aporte a las letras mexicanas habla por si mismo.

Comenzando en los primeros años del siglo XIX, por demás convulso a nivel mundial debido a la evolución y cambio de pensamiento universal, Pedroza rastrea autoras y sus respectivas obras producidas. Es importante mencionar que una labor como la de la autora es valiosa no únicamente para desenterrar obras y vidas sumamente importantes en nuestra cultura, sino como un ejercicio de resistencia que emula precisamente lo que realiza al recopilar los nombres de las escritoras; escribir para nombrar, sacar a la luz, esa labor noble y única que Liliana ha realizado.

³⁵ Liliana Pedroza, *Historia secreta del cuento mexicano 1910-2017*. UANL, 2018, 197 pp.

En el título de la obra se menciona la palabra secreto, entendida como aquello que se encuentra vedado de manera voluntaria o no. Lo que está debajo de la apariencia, de la superficie, aquello que se encuentra escondido.

1.2.4. El siglo XX

Liliana Pedroza menciona una cantidad inimaginable de nombres que no me sonaron para nada conocidos. Esto demuestra lo difícil que es abrirse un camino en la labor de escritura.

Es de sobra conocido en el mundo literario la necesidad de algunas mujeres de cambiarse el nombre para ser tomadas en serio. Sucedió mucho con escritoras en Europa, y no fue diferente en nuestro país. Pedroza menciona lo siguiente:

Hubo muchos casos, que poco a poco han quedado al descubierto, de escritoras que ocultaron su nombre bajo pseudónimo para desarrollar su carrera literaria y periodística y mantenerla separa de su vida familiar. Como el caso de Asunción Izquierdo de Albiñana que, debido a la proyección política de su marido Gilberto Flores Muñoz, firmó sus crónicas periodísticas, sus novelas y cuentos bajo diversos nombres. Su anonimato llegaba al punto de que en 1949, cuando ganó el concurso de *El Universal Gráfico* con su cuento “La princesa Vxuu” con el pseudónimo Pablo María Fonsalba, ella no se presentó a recibir el premio.³⁶

En la cita anterior se observa que la mujer se desenvolvía en dos esferas aparentemente inconciliables: la vida familiar y la esfera pública. Tradicionalmente, esta última ha estado delegada a los hombres, que se mueven en los niveles de reconocimiento que son capaces de alcanzar debido a su condición. En este mundo, no se premia tanto el talento sino las conexiones, y esto es una práctica sumamente patriarcal. Es común encontrar al escritor que, más que talentoso, es amigo de

³⁶ *Ibid*, p. 20

alguna persona influyente. Esto, además de obstaculizar y monopolizar los espacios artísticos, que ya de por sí son elitistas y exclusivos, genera la actitud cerrada y renuente al cambio que ha tomado por momentos la crítica literaria. El conocimiento se enquistaba y estanca, estudiando los mismos contenidos una y otra vez; esto no es malo de por sí, pero resulta nocivo cuando se hace a propósito. ¿Por qué habría de haber miedo al cambio, si la misma literatura, al igual que el lenguaje, tiene, necesita cambiar? La esfera privada, dominada por hombres, retiene el poder y el conocimiento, convirtiéndolo en un elemento que únicamente existe para preservarse a sí mismo, muy a la manera como George Orwell concibe el poder: el objetivo de que este exista es únicamente preservarse a sí mismo.

Por otro lado, la esfera familiar, que no es lo mismo que la interior, ha estado dedicada exclusivamente a la mujer y al aporte que esta pueda hacer en dicha esfera. Menciono que no es lo mismo la esfera familiar que la interior, ya que esta última refiere a la intimidad de la que todos disfrutamos. Jugamos papeles distintos cuando estamos en el exterior y en el interior, siendo este último donde podemos ser quien somos, además del lugar por excelencia en el que se da la creación. Es fácil imaginar el cliché del artista creando en su estudio, en su *habitación propia*, como la llamaría Virginia Woolf. Pero esto obtiene un cariz totalmente distinto cuando se habla de una esfera familiar.

El concepto de familia, esa institución formada por el ser humano y que, al menos en su concepción de sociedad en la que individuos relacionados por la sangre o algún vínculo poderoso, no existe en la naturaleza. Se trata del lugar en el que un individuo puede desarrollar distintos aspectos de su vida, teniendo como punto de apoyo y centro el papel que la mujer juega en él. El hombre es el que sale por el sustento, el que con su fuerza física se encarga de mantener el hogar, el que utiliza las manos para diversas actividades rudas, productivas y verdaderamente importantes, en las que se relaciona con otros hombres con un sentido similar del deber. La mujer acaricia,

soluciona pequeños problemas de índole familiar, mantiene el orden en el santuario que resguarda al hombre del ajetreo exterior. Es por lo que Liliana Pedroza menciona la vida familiar de la mujer y no la interior, en contraposición a esta.

El caso de Asunción Izquierdo de Albiñana, que nos parece escandaloso hoy en día, era una práctica común en aquella época. La cita menciona la versatilidad de la autora para moverse en los géneros de ficción y no ficción, crónica periodística, novela y cuento. Resulta lamentable que haya tenido que ponerse un nombre masculino y que no haya podido recoger el premio que le fue entregado únicamente porque la esfera en la que se entregan los galardones no le pertenece, es totalmente ajena a ella.

Aún más lamentable es la cantidad de autoras que pasaran lo mismo que Asunción, por mencionar algunas que Pedroza nombra: Dolores Bolio, Catalina Dulché Escalante, Laura Méndez de Cuenca, María Enriqueta Camarillo Roa de Pereyra, Hortensia Elizondo y un largo etcétera. Es cierto que se trata de un tiempo más o menos remoto, pero no deja de ser escandaloso el hecho de que sean tantas.

Es hasta el año 1915, en el marco del Primer Congreso Feminista de Yucatán, que Pilar Fontanilles de Rueda publica en Mérida su obra *Cuentos blancos*, ya sin ocultar su nombre ni su persona.³⁷ Sería el antecedente para motivar a otras mujeres a publicar sus obras sin miedos, lo que abriría más adelante el camino a otras autoras valiosas, como Nellie Campobello, pieza fundamental en las letras mexicanas.

Es entre los años 40 y 60 del siglo XX que hacen su aparición la generación de escritoras con más visibilidad de la literatura mexicana, con la aparición de la revista *Rueca* y *El Rehilete*. Es esta

³⁷ *Ibid*, p. 21

generación, la llamada del Medio Siglo y de La Casa del Lago, la que contiene a Guadalupe Dueñas y sus contemporáneas:

Las escritoras de esta época tendrán un interés marcado, unas por el nacionalismo con historias rurales de tema indigenista como Rosario Castellanos (1925) con *Ciudad Real*; y otras por la temática universal, lo filosófico, la exploración de lo fantástico y lo insólito en lo real cotidiano como Guadalupe Dueñas (1920) con *Tiene la noche un árbol*, Inés Arredondo (1928) con *La señal y Río subterráneo*, Amparo Dávila (1928) con *Música concreta*, Julieta Campos (1932) con *Celina o los gatos*, Beatriz Espejo (1939) con *La otra hermana y Muros de azogue*.³⁸

No solamente tuvieron intereses más profundos que explorar las cuestiones familiares, sino que por primera vez en mucho tiempo formaron conexiones y lazos con otras escritoras, lo que propició el apoyo y la facilidad para ser reconocidas.

Lo que me importa en este trabajo es resaltar la importancia que la literatura fantástica tuvo en la obra de Guadalupe Dueñas y cómo esta autora produjo una voz única e inconfundible en la literatura mexicana, basándose en el elemento fantástico como centro de su narrativa breve.

Es innegable la influencia que la voz de la mujer ha tenido en la literatura, no solo mexicana, sino universal. Lejos han quedado los años en la que las obras monolíticas de Bloom condicionen la manera que tenemos de leer y lo que leemos. El tiempo que vivimos ahora es de pluralidad de voces, la diversidad de la que gozamos. Cada una de esas voces tiene sus particulares maneras de ver el mundo, e integrarlas al canon, lejos de complicar el estudio de la literatura, lo enriquece.

³⁸ *Ibid*, p. 26

CAPÍTULO II

LA LITERATURA FANTÁSTICA: OTRA FORMA DE VER LA REALIDAD

2.1. En defensa de la imaginación

Existen muchas definiciones sobre lo que es el género fantástico. Estas han cambiado desde que se empezó a teorizar sobre él. Como siempre he sostenido, lo fantástico apareció casi en el mismo momento que lo hizo la narración, porque una cosa es la escritura y otra la capacidad de narrar. El ser humano, en su enorme ignorancia, al percatarse de los fenómenos del mundo que le rodeaba y al no saber las causas de dichos acontecimientos, comenzó a llenar los espacios vacíos con su imaginación. Existen distintas definiciones de este concepto, la primera de ellas dice que es la “facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales”.³⁹ Pero también existe otra, proporcionada por la misma institución, que la define como “Aprensión falsa o juicio de algo que no hay en realidad o no tiene fundamento”.⁴⁰ Pero la más acorde con el tema que estamos tratando sería otra, que dice que es la “Facilidad para formar nuevas ideas, nuevos proyectos, etc.”⁴¹ En este caso solamente se proporciona la definición del concepto y no se relaciona con ninguna disciplina o tema. Sin embargo, resulta atractiva la última porque refiere a la creación de nuevas cosas que no existen en el mundo real, sino que tienen su origen en una reflexión interna sobre este. Como lo mencioné anteriormente, de las cosas reales, o que se pueden percibir con los sentidos, surgen otras que son “falsas” o sin un fundamento; también que es una facultad, un recurso del

³⁹ Diccionario de la Real Academia Española, Real Academia Española [En línea]: <https://dle.rae.es/imaginaci%C3%B3n> [Consulta 12 de abril, 2021].

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

alma. Esto es importante, porque no se menciona que no es una cuestión mental o de intelecto, sino propia de la percepción subjetiva que tiene más que ver con el sentimiento que con la razón. Es una de las mayores muestras de que la visión del mundo del ser humano no tiene un origen lógico sino sentimental, emocional o cualquier otro término que precisamente choca con una de las cualidades que nos define como animales pensantes: el raciocinio. A menudo se considera la imaginación como un atributo infantil, incluso un defecto de la mente, que poco a poco se va dejando atrás conforme crecemos, aprendemos cosas y usamos más el pensamiento de los impulsos. Pero la imaginación no es exclusiva de los niños, sino que es una cualidad que permanece, aunque tratemos de reprimirla, a lo largo de toda nuestra vida. Es en ella donde tienen origen toda invención, toda historia. Los grandes avances que nos han hecho los ganadores de la carrera evolutiva tienen un origen imaginario. Todo proyecto empieza a gestarse como algo inexistente, un proyecto que se llevará a cabo pero del que todavía no hay prueba tangible de su existencia.

Toda disciplina artística, toda película, música, pintura, danza u obra literaria tiene un origen en la mente del artista. Así, este se convierte en creador de posibilidades, de mundos que no tienen igual en ninguna parte de la existencia. La capacidad creadora también es un atributo exclusivamente humano, una falla en la evolución que nos hizo despegarnos del resto de las criaturas vivientes. En el caso de la literatura, toda ficción tiene un origen imaginario. Incluso en los géneros considerados no ficción existen lo imaginario. La propia tesis que ahora escribo comenzó a gestarse en mi mente, conforme iba leyendo a autores o autoras que por medio de sus ficciones atraparon mi atención y me fascinaron. Quisiera ver a esos defensores de la imaginación, con sus libros bajo el brazo y el conocimiento en la frente, decir que se trata de un recurso infantil. Que le digan a Raymond Carver que sus cuentos son infantiles; a Tolkien que todo lo que creó en

su *legendarium* no es más que la construcción de un niño; o que afirmen que Lucia Berlin pecó de imaginativa. Afortunadamente, nadie se atrevería a hacer tales afirmaciones. Si lo que imaginamos comienza a gestarse en un lugar al que todavía la ciencia no ha tenido acceso para luego aparecer ante nosotros al momento de leer es algo insignificante, se estaría afirmando que el estudio de las humanidades no tiene sentido.

Pese a la importancia y trascendencia que tiene, a la imaginación se le suele relegar a un espacio interior, aislado del resto del mundo real para que no incomode ni interfiera en la vida cotidiana. En otras palabras, se le asocia con un desperfecto o con algo indeseable. Incluso se le llega a asociar con la locura, ocasionando que quienes la “padecen” se excluyan así mismos o por otras personas.

Quise comenzar este texto con la cuestión de la imaginación, ya que me atrevo a afirmar que siempre existirá la necesidad de defenderla. Es el único antídoto que tenemos para afrontar la realidad del mundo que nos aliena cada vez más; de sobrevivir al maremoto de sin sentido en que se ha convertido la vida diaria. Para sobrevivir a la enfermedad de la razón, la imaginación es la única cura.

2.2. El fenómeno fantástico en la literatura según Todorov

La discusión sobre lo que es la imaginación no cabría en apenas tres cuartillas. Habría que escribir mucho sobre ella, rastrear sus primeros usos e identificar los momentos en los que ha sido más significativa, pero tal labor es titánica y no es mi intención en este trabajo; únicamente quería comentar sobre ello para entrar en materia, en el tema sobre el que sí va este trabajo. Está íntimamente ligado con otro fenómeno de igual repercusión cultural y humana: la literatura fantástica. Sabemos que existen los géneros literarios, los cuales nos enseñan, desde chiquitos, que

son los grandes bloques en los que se divide la literatura para facilitar, por así decirlo, su estudio y disfrute. Estos bloques, conocidos tradicionalmente como narrativa, lírica y no ficción, se quedan cortos en muchas ocasiones al enfrentarnos con la puesta en marcha del fenómeno literario. Actualmente dichos géneros han experimentado cambios fundamentales en su concepción. Existe la novela testimonial, que se vale de recursos retóricos para contar, o mejor dicho narrar, un acontecimiento; la crónica revive sucesos pasados en clave literaria; existen poemas que cuentan historias y ya no se limitan a contener la subjetividad del yo; algunos cuentos incluyen figuras poéticas para contarse. En definitiva, para comprender la literatura contemporánea, ya no bastan los antiguos estándares que decían que un poema solamente podía tener determinados elementos. Al definir las cosas las limitamos, excluimos todas las excepciones y nuestra visión se acorta en pos de ofrecer casi fórmulas, como si se tratara únicamente de seguir el paso uno hasta el diez para obtener un poema o un cuento o una novela. Los nuevos retos a los que nos enfrentamos los estudiosos de la literatura nos exigen ser flexibles en nuestros juicios y tener la mente amplia para abarcar todo un universo contenido en las páginas de los libros. Los géneros literarios han alcanzado niveles antaño impensables.

En la labor de definir el género fantástico, varios autores han proporcionados sus distintas visiones, las cuales tienen la característica de funcionar en una época para luego agregarles cosas, según las necesidades. Uno de los primeros teóricos que se ocupó de dicha labor fue Tzvetan Todorov. Se trata de un autor fundamental cuyos aportes ayudaron en delimitar un fenómeno tan complejo. Este autor pertenece al soplo de aire fresco a la literatura brindado por Francia en la década de los cincuentas y los sesentas. Todorov mostró un gran interés en el estudio de la literatura fantástica. Esto resultó un verdadero acontecimiento en su época, ya que era la primera vez que el género interesaba a la academia. El aporte del célebre autor búlgaro-francés fue tan significativo que todos los estudios posteriores realizados respecto al tema que él eligió le deben mucho. Sería

muy difícil conocer dónde se encontrarías los estudios del género si no hubiera existido Todorov. En su obra *Introducción a la literatura fantástica*, el autor analiza los elementos que configuran a ese género literario, valiéndose en gran manera de cuentos y novelas considerados pertenecientes al género del horror. La novela de Jan Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, es una pieza fundamental de su análisis. Grata fue mi sorpresa al encontrarme esta obra, de autoría del conde polaco cuya vida fue quizá tan fantástica de su obra, en la obra de Todorov.

En la obra de este autor, el análisis sobre la literatura fantástica comienzo con el análisis de *El diablo enamorado*, de Cazotte. En dicho libro, el personaje principal se enamora de una criatura que aparenta ser mujer, pero que en realidad no lo es. Según la definición proporcionada por el teórico francés, con respecto a Cazotte, podemos leer:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides ni vampiros, se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de este mundo familiar. Quien 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 la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que no nos son desconocidas. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario: o bien existe realmente, como los demás seres vivientes con la reserva de que rara vez se le encuentra.⁴²

Hay que tomar en cuenta que el autor se está refiriendo a una obra en específico; pese a esto, el análisis puede aplicarse a otras. En la cita anterior vemos mencionada la imaginación como un elemento necesario para que el efecto fantástico aparezca. Si tomamos las definiciones proporcionada anteriormente sobre dicho concepto, se entiende que lo que la imaginación produzca es automáticamente falso, una mentira. Las dos opciones que están en la cita dan a entender que, o bien el diablo es producto de la imaginación, o una rareza, un fenómeno natural que por su carácter

⁴² Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós, Buenos Aires, 2006, p.24.

singular y escaso bien podría enmarcarse en lo que no puede ser, lo que no existe. Esta definición, si bien tiene bastante sentido y explica en gran manera el libro de Cazotte, no puede permanecer inamovible a lo largo del tiempo. En el capítulo primero de este trabajo se proporcionó un recorrido por la crítica literaria a través del tiempo y de las corrientes. Observamos que estas cambian, que la teoría que en su momento explico fenómenos en el futuro ya no podrá hacerlo, o al menos se quedará corta ante la imparable evolución de la literatura, que como cualquier otro fenómeno humano está en constante renovación. Lo único que se ha mantenido constante es precisamente la imaginación. Volviendo a la cita, las dos opciones que se nos proporcionan para definir lo fantástico oscilan entre la fantasía (lo falso, la mentira, lo ficticio) y la realidad (aquella cosa que existe, aunque sea tremendamente escasa y poco común), las únicas dos posibilidades. Es importante recalcar que es un libro que se publicó en 1976, hace 44 años, por lo tanto, las definiciones actuales sobre esos conceptos han evolucionado. Sabemos que es muy difícil hablar hoy en día de realidad, que es más conveniente hablar de realidades, perspectivas o visiones del mundo. De esta manera, la fantasía se ha convertido en una realidad autónoma, un universo lógico y acorde con sí mismo dentro de sus propias reglas y postulados. Pero no nos adelantemos, ya llegaremos a discusión sobre lo que es realidad o no.

Todorov continúa su análisis sobre el género fantástico: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en cuanto se elige una respuesta u otra, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que solo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural”.⁴³

De nuevo observamos la tendencia de Todorov de asociar lo natural a lo real, lo fantástico a lo sobrenatural, lo que no puede ser posible. El autor pasa por algo que es complicado definir:

⁴³ *Ibid.*, p.24.

qué es lo natural y lo que no. De hecho, la palabra sobrenatural se asocia principalmente con acontecimientos asociados a lo paranormal, a las cuestiones que se emparentan con la charlatanería. La palabra sobrenatural se define como aquella cosa que: “Excede los términos de la naturaleza”.⁴⁴ Pero, ¿cuáles son esos límites? ¿Qué entendía Todorov por lo sobrenatural? ¿Qué entendemos nosotros, lectores y habitantes del siglo XXI por ese término? Sin duda, los avances con los que contamos actualmente, los *gadgets* y demás aditamentos con los que vivimos hubieran asombrado a Todorov al punto de parecerles precisamente eso: sobrenaturales. Lo antinatural también suele utilizarse con un sinónimo de esto, solo que con una carga semántica negativa. Según Todorov, existen tres elementos para definir lo que es lo fantástico:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas vivientes, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esa vacilación puede ser sentida también por un personaje: de ese modo el papel del lector es, por así decirlo, confiado a un personaje y al mismo tiempo la vacilación se encuentra representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Por último importa que el lector adopte cierta actitud ante el texto: negará tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen un valor semejante. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no ser cumplida.⁴⁵

Es acertada la tesis de Todorov, que implica al propio lector en la elección de lo fantástico o lo “normal”. Según la cita anterior, el primer paso es que el lector elija con cuál explicación se queda, cuál es la que mejor se acomoda a su visión del mundo. Luego, la conexión del lector con el personaje, que se mezclan en el mismo elemento para ir de la mano por el sinuoso camino de la obra fantástica. El último elemento, de nuevo, es el lector. En él o ella recae la tarea de decidir si

⁴⁴ Diccionario de la Real Academia Española, Real Academia Española [En línea]: <https://dle.rae.es/imaginaci%C3%B3n> [Consulta 12 de abril, 2021].

⁴⁵ T. Todorov, *op. cit.* pp. 32-33

lo que se ha leído es “real” o “producto de la imaginación”. El mismo autor minimiza la importancia de los personajes dentro de la obra y prácticamente afirma que toda la tarea recae en manos del lector. Esto resulta interesante, ya que denota que el autor no da importancia a la obra literaria en sí, sino que pone en manos del receptor toda la tarea de decidir qué tipo de literatura está leyendo. Esto me parece un error, ya que la obra literaria existe por sí misma. Si bien es cierto que no existe literatura sin un lector, la obra está ahí por sí misma, dispone de sus propios códigos y universo, con una lógica interior que no la convierte en una extensión de la realidad, sino que *es* en sí una realidad aparte, distinta de la nuestra; incluso esta última no puede considerarse cien por ciento fiable o auténtica, siempre existirán diferencias.

La obra de Todorov fue innovadora en su momento, pero ahora resulta poco reveladora, a la luz de los nuevos descubrimientos y de las nuevas obras que surgen cada año. Aunque acertada, la visión del célebre autor búlgaro-francés se queda corta ante los nuevos libros que aparecen con cada vez más frecuencia, obras que nos hacen dudar, ya no de lo que leemos, ya no pensamos que lo que estamos decodificando de las páginas es cierto o no, sino que aceptamos lo que sucede en ellas como un universo autónomo que no existe bajo la lógica o las reglas que nos rigen a nosotros, sino un mundo posible.

2.3. Entre lo fantástico y lo maravilloso: la visión de Caillois

Contemporáneo del ilustre Todorov, Roger Caillois es otro autor para tomar en cuenta al momento de estudiar lo fantástico. Lo importante en Caillois es la propuesta sobre la separación de lo maravilloso con lo fantástico. Al principio de este apartado me dediqué a comentar a grandes rasgos algunas reflexiones sobre la imaginación. Comenté que el ser humano es una criatura que narra, que cuenta historias, porque está en su naturaleza y es cualidad de la imaginación. Gracias a dicha capacidad, existe un enorme universo semántico que nombra cosas que no existen en nuestro

mundo y realidad, pero que pueden ser perfectamente identificables en e incluso fáciles de ver en las imágenes mentales, independientemente del contexto en el que se viva. En la mayoría de los casos, a los entes considerados imaginarios se les atribuía la capacidad de influencias directamente en la vida cotidiana de la gente. Asociados generalmente a la naturaleza, los seres elementales convivían en nuestro universo, tenían tareas específicas para llevar a cabo y jugaban un papel fundamental en el funcionamiento de la realidad. La aparición de las explicaciones sobrenaturales a los acontecimientos y fenómenos que suceden en la naturaleza dio origen a la creación de mitos y creencias únicamente apoyadas en la imaginación y creatividad de quienes inventaban dichas historias. Al ser parte de la humanidad, inherentes a la propia existencia y experiencia humana, se encuentran en todas las culturas, y en ocasiones de manera muy similar, de ahí el parecido en los mitos fundacionales de culturas tan distantes como las asiáticas y las de América Latina.

Con lo anterior quiero proponer que la necesidad de narrar del ser humano evolucionó a la par que lo hizo el lenguaje, la escritura y la sociedad en general, incluyendo la cultura y lo fundacional de los pueblos. Debido a los rasgos fantásticos que presentan las historias de seres elementales, a menudo se confunden precisamente como parte de lo fantástico. Sin embargo, no es el caso, y como lo han demostrado muchos autores, es necesario hacer la división entre lo maravilloso, como se conoce a lo que engloba seres sobrenaturales como hadas y duendes, y lo fantástico. Es en este apartado que me interesa mencionar los aportes de Caillois, los cuales me parecen esclarecedores en lo que a esta división concierne.

En primer lugar, me interesa definir lo que es lo maravilloso, según el autor:

El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real. Dicho de otro modo, el mundo de las hadas y el mundo real se interpretan sin choque ni conflicto. Obedecen sin duda a leyes diferentes.

El cuento de hadas sucede en un mundo donde el encantamiento se da por descontado y donde la magia es la regla. Allí lo sobrenatural no es espantoso, incluso no es sorprendente, puesto que constituye la sustancia misma de ese universo, su ley, su clima. No viola ninguna regularidad: forma parte de las cosas, es el orden o más vale la esencia de las cosas.⁴⁶

Siguiendo los postulados de Caillois, lo maravilloso es aquello que pertenece a un mundo particular, al universo que existe alejado del nuestro y que se rige por sus propias reglas, postulados y leyes, tanto naturales como consensuadas. En otras palabras, es un mundo aparte que no entra en contacto con el nuestro. La gran tradición de los cuentos de hadas de Europa recuperada por los hermanos Grimm es un ejemplo de lo que Caillois refiere. Hansel y Gretel, la Bella Durmiente y demás personajes que viven en un mundo donde es posible que un lobo se vista de mujer y hable con dos niños extraviados en el bosque o que una mujer entre en un sueño profundo del que solo despertará con cierta acción. Todo lo que en dichas narraciones sucede no se pone en duda ni es cuestionado por su carencia de lógica, sino que son acontecimientos posibles dentro del universo del texto. De esta manera, lo maravilloso se separa de lo fantástico, ya que, a diferencia de este último, no existe la amenaza, al menos no representada por el acontecimiento de ruptura, cualidad necesaria en lo fantástico. Más adelante, Caillois define lo fantástico:

En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura a la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de n mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición.[...], mientras que los cuentos de hadas fácilmente tienen un desenlace feliz, los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe. Luego la regularidad del mundo recupera sus derechos. Es por eso que lo fantástico es posterior al cuento de hadas y, por así decirlo, lo reemplaza.⁴⁷

⁴⁶ Roger Caillois, *Imágenes, imágenes (sobre los poderes de la imaginación)*. Edhasa, Barcelona, 1970, pp. 9-10.

⁴⁷ *Ibid*, pp. 10-11

Caillois se refiere a lo fantástico desde una perspectiva extratextual. Para él, lo que choca con la realidad tangible del lector, aquello que por la ciencia, por nombrarla de una manera, real, no puede suceder. Esto es correcto en tanto fenómeno literario, pero no arroja luz sobre lo que sucede en la diégesis del texto. En la época en que su obra fue escrita, muchos de los avances tecnológicos con los que hoy contamos no eran posibles más que en la imaginación de quienes lo concebía como algo improbable. Aquellos tiempos, tan lejanos ya de nuestra época, aún tenían lugar para el asombro. Esta definición de lo fantástico resulta a medias satisfactoria, ya que, como he mencionado anteriormente, contemplaba el concepto inamovible de realidad, mismo que se ha tambaleado en los últimos años. No hay que olvidar que tanto Caillois como Todorov no podían su énfasis en concebir el texto literario como una realidad autónoma a la nuestra, sino que siempre la comparaban con ella y, por lo tanto, lo que no era posible en nuestro mundo tampoco lo era en la obra. Sería interesante ver, por ejemplo, los giros que autoras como Angela Carter concibieron los cuentos de hadas, dándoles la cualidad fantástica de la que carecieron en su momento. La constante escritura de las obras literarias es una certeza difícil de negar. Los postulados también han cambiado y se han adaptado a los tiempos que corren. Dicho de otra manera, pese a la importancia y al gran aporte que estas obras teóricas tuvieron en su momento, actualmente resultan insuficientes por la misma naturaleza de la literatura. Es útil la separación de lo maravilloso de lo fantástico postulada por Caillois, pero no es suficiente para analizar las obras contemporáneas de la literatura fantástica.

2.4. La espinosa y a veces triste cuestión de la realidad

Davis Roas, en su obra *Tras los límites de lo real*, presenta varias cuestiones a tomar en cuenta para todos aquellos que estudian o disfrutan del género fantástico. En primer lugar, la estructura y el lenguaje del libro lo hacen accesible a una gran cantidad de lectores, ya que no se sumerge en el lenguaje técnico propia de la academia, sino que busca ser amigable para algún lector que llegue a él en busca de información que le arroje luz para adentrarse y profundizar más en dicho género. Esta accesibilidad en la manera de escribir me ha parecido una constante en los teóricos dedicados a dicho género, así como uno de los rasgos principales que los diferencian de otro tipo de teoría. Además de que me parece adecuado, resulta curioso que la teoría fantástica se presente de esa manera, ya que parecería que el mismo género en sí se basa en la ambigüedad y lo inexplicable. Nada más lejos de la realidad.

Dejando un poco de lado las cuestiones estilísticas con las que se presenta esta obra, lo verdaderamente importante es su contenido, la teoría que viene en él. Roas hace varias afirmaciones que me parecen muy esclarecedoras para estudiar el género fantástico.

El libro comienza con un contexto, esclareciendo la idea que existe sobre realidad. Suponemos que esta es inamovible y eterna, que ha sido constante durante toda la existencia, pero esto no es así. El concepto de realidad surge del momento histórico y cultural, además de social y político, que le corresponda. Por poner un ejemplo, antes de que Copérnico descubriera que el sol es el centro del sistema solar, la gente pensaba que la Tierra era el centro de todo, que el universo giraba en torno a ella. Esto último era una verdad incuestionable, una certeza, la realidad de aquel tiempo. Esto no derivó de observaciones científicas ni de experimentos, sino en el conocimiento popular y la cosmovisión judeocristiana. Si el hombre fue creado a imagen y semejanza de dios y este último era perfecto y resultamos ser su mejor creación, era lógico, simple y sencillamente una verdad, que éramos el centro del universo. Esta inferencia sentó sus bases y así se mantuvo durante muchísimo tiempo hasta que fue desmentida por el célebre astrónomo, lo cual le costó muy caro.

A partir de este descubrimiento, la realidad sufrió un cambio, experimentó una modificación que la llevó a adaptarse a un nuevo contexto. En otras palabras, la realidad es moldeable y no se limita a lo que pueden percibir nuestros sentidos (mismos que pueden de igual manera ser manipulados y engañados), sino que consta de varios postulados artificiales, fabricados por supuesto por el ser humano. El tiempo, las estaciones, las instituciones, las relaciones humanas, la cultura, las dinámicas de convivencia, las leyes, la medicina, la matemática, etcétera, conceptos que consideramos reales no son más que construcciones humanas. Esto último no significa que podamos ir por la vida desconociendo todo ello, tachándolo de irreal por el hecho de haber sido creado, sino que es susceptible al cambio y capaz de ser distinto. Las leyes se han adaptado a su época; las relaciones sentimentales también lo han hecho; hace unos años era impensable la existencia de videollamadas; los avances científicos en la medicina hacen cada vez más posible curarse de enfermedades terminales o sobrevivir a intervenciones antaño consideradas muy riesgosas. En pocas palabras, nuestra realidad actual ya no es la misma que la que existía hace algunos años. De igual manera, mi realidad no es la misma que la de los demás. Esto último resulta en extremo interesante, ya que otros factores totalmente ajenos a la ciencia o a las artes, como el económico e incluso el género, otorgan distintas maneras de ver el mundo. Incluso la posición geográfica define lo que es la realidad para cada uno.

El autor ubica la aparición de la literatura fantástica en un momento histórico específico:

La literatura fantástica nació en un universo newtoniano, mecanicista, concebido como una máquina que obedecía leyes lógicas y que, por ello, era susceptible de explicación racional. El Racionalismo del siglo XVIII había convertido a la razón en la púnica vía de comprensión del mundo.

Hasta ese momento habían convivido sin demasiados problemas tres explicaciones de lo real: la ciencia, la religión y la superstición. Fantasmas, milagros, duendes y demás fenómenos sobrenaturales eran parte de la concepción de lo real. Eran extraordinarios, pero no imposibles.⁴⁸

⁴⁸ David Roas, *Tras los límites de lo real*. Páginas de Espuma, Madrid, 2011, p. 15.

Los fenómenos extraordinarios eran parte de la existencia cotidiana. Como lo que se ha mencionado antes con Todorov, la existencia del demonio es tan extraña que roza con lo imposible, pero probablemente uno podría encontrarse con él. El raciocinio y la institucionalización de este exilió a todo el panteón de criaturas fantásticas a las tinieblas de la ignorancia, a lo que no existe. De esta manera, dicha corriente filosófica pretende desterrar todo lo que se considera fantasioso o imaginativo, tildándolo de antinatural, anticientífico y, por lo tanto, antihumano. A partir de este momento comienza a gestarse el discurso que aborrece lo fantástico porque lo considera una falla en la lógica, aquello que la luz de la ciencia no puede alumbrar. A raíz de eso, la literatura fantástica pasa a ser un género menor, cosa que perduraría por muchos años, hasta que recientemente ha recobrado el valor que merece.

El concepto de realidad, moldeado por el pensamiento racionalista, se apodera de los discursos. Comienza a concebirse lo real como aquello que puede comprobarse, lo que es tangible y lo que puede verificarse con los sentidos. Aunque, hoy en día, sabemos que lo real es subjetivo, existen ciertos elementos que no podemos pasar por alto. Las verdades como la muerte y algunos efectos de la naturaleza sobre nuestro cuerpo no dependen de la subjetividad de los individuos, sino que son certezas. A pesar de ver tambalearse la realidad con el paso de los años, aún persisten cosas que consideramos como ciertas, fuera de cualquier especulación. La muerte antes citada quizá sea la única certeza que todos tenemos desde el momento en que llegamos a este mundo gritando entre sangre. Para darle sentido a ese fenómeno que nos aterriza es que se ha construido la realidad, teniendo la cultura como un elemento muy útil para ello.

Pese a todos los esfuerzos que se han llevado a cabo para ordenar la realidad, siempre resulta ser más increíble que la ficción. El mismo David Roas se pregunta cómo puede seguir existiendo la fantasía en una época como la que vivimos:

Si cruzamos la frontera del siglo XX, ¿es posible conciliar esa idea sobre lo real que acabo de exponer con el radical cambio de paradigma científico que se produce en la pasada centuria? Y, sobre todo, ¿sigue funcionando ese concepto de realidad como categoría con la que confrontar lo fantástico para identificarlo y definirlo?⁴⁹

Ya no buscamos en la literatura, repleta de maravillas como aquellas célebres novelas de Julio Verne, lo que nos dará la facultad de imaginar cosas impensables, sino que nuestra misma realidad, con todos los avances existentes, se revela inverosímil, fantástica. Con descubrimientos cada vez más asombrosos en física cuántica; la realidad virtual y prácticamente cualquier persona podría tener un avatar en un mundo virtual. A pesar de esto, los autores se las siguen ingeniando para mantener la capacidad de asombrar a sus lectores.

Siguiendo lo que explica David Roas y siguiendo la línea de lo fantástico, dentro del texto existe una realidad que se asemeja mucho a la nuestra. Esta resulta familiar porque, además de ser similar a la que vivimos, presenta personajes con los que nos identificamos. No es que sea nuestra realidad, sino la realidad intratextual, con sus propias reglas. Supongamos que la novela que leemos está ambientada en la Guerra de Castas. No es el acontecimiento histórico, del cual hay registro, testimonios, estudios, etcétera, sino una ficción a partir de un hecho real. En dicha novela existe una lógica y una rutina que en nuestro mundo no tiene sentido, pero en la obra sí. Con el pacto de ficción aceptamos el “realismo” de dicho universo, así que al leer asumimos que ello es ficción, pero que ocurre en un universo distinto al nuestro. Ahora, en la lógica interna del texto, sucede algo que presenta un rompimiento en su realidad, supongamos, la aparición de una criatura sobrenatural. Este elemento rompe la cotidianeidad mostrada en el texto, su lógica interna que no es la nuestra, pero que, repito, funciona internamente. A grandes rasgos esto es lo fantástico, un

⁴⁹ *Ibid*, p. 21

hecho, elemento, situación o cualquier otra cosa que presente un conflicto en la lógica intertextual. Si bien es cierto que toda literatura es una ficción y hasta cierto punto el producto de la imaginación de alguien, no toda la literatura es fantástica. Si diéramos por sentado que toda literatura es producto de la fantasía de alguien, no tendría sentido estudiarla, todos los géneros serían iguales y los siglos y la tradición literaria universal y de cualquier otro lado no tendrían el menor sentido. Pero la literatura, además de ser un arte, es un fenómeno humano, se trata de un elemento tan íntimamente único a nosotros que podría asegurarse que apareció en el mismo momento que lo hizo el lenguaje.

Las características propias de cada género literario permiten estudiarlo y analizarlo a la luz de distintas teorías y postulados, mismos que cambian con el paso del tiempo. La literatura fantástica ha sufrido, mejor dicho, experimentado dicho cambio. Actualmente, los escenarios de la literatura fantástica ya no se tratan de lugares alejados o exóticos, sino que lo fantástico se ha instaurado en nuestra propia casa. Los autores y autoras contemporáneas han hecho un esfuerzo para que lo cotidiano sea motivo de asombro.

Pero antes de entrar en materia, sería conveniente hablar sobre las características que distinguen al fantástico de otros géneros. Según David Roas, existe el realismo mágico, lo maravilloso y lo fantasmático. El primero consta en un escenario real intratextual, una realidad presente en un texto. Esta realidad se muestra ajena a lo fantástico. En otras palabras, el hecho inexplicable aquí no genera revuelo ni extrañeza en los habitantes de ese universo. Simplemente se acepta y se asimila como un hecho que sucede, a pesar de que se traten de prodigios, la aparición de criaturas sobrenaturales o de acontecimientos que desafían la lógica de nuestro mundo, pero no del que se muestra en el texto. El realismo mágico no implica el choque entre lo posible y lo imposible, sino que este último se asimila como parte del mundo, aunque resulte complicado de querer, no representa un problema.

Lo maravilloso, por otro lado, es mostrado como una realidad que se asume como distinta a la nuestra, un universo con sus propias reglas las cuales permiten la existencia de los prodigios que en ella aparecen ya que la similitud con nuestra realidad se limita a unos cuantos elementos, como la existencia de los hombres en *El Señor de los Anillos*, pero en un mundo totalmente fantástico e imposible en nuestra realidad. La existencia de lo maravilloso es posible dentro de su misma lógica interna que no pretende parecerse a la nuestra ya que presenta otro tipo de conflicto distinto al del choque entre lo real y lo imposible.

Lo fantasmático está relacionado con los fenómenos oníricos y alucinatorios, mismos que pueden mostrar una confusión entre lo que se muestra y lo que es en realidad. Esto depende del estado psíquico del personaje más que con factores externos a ello.

Lo fantástico sí representa un conflicto. En ello existe un elemento que por su naturaleza inexplicable rompe con la lógica interna del texto en el que se presente, misma que es muy parecida a la nuestra. Para Roas, “Lo fantástico exige, así, la presencia de un conflicto que debe ser evaluado tanto en el interior del texto como en relación con lo extratextual”.⁵⁰ La realidad textual funciona en conjunto con la del lector; el choque propiciado por este encuentro es lo que genera el efecto fantástico.

2.5. Las arenas movedizas de lo fantásticos: realidades e irrealidades

Las posturas actuales sobre lo fantástico entran en el debate de lo que es el mismo concepto, la misma naturaleza del género. Hemos hablado sobre su diferencia. De igual manera sobre la cuestión fantástica, que es representada por el conflicto en lo que es posible y lo que no. Sin embargo, como se puede apreciar en David Roas, tiene poco tiempo la discusión que implica el

⁵⁰ *Ibid*, p. 37

choque entre lo real y lo fantástico, poniendo en duda el primer concepto. Aquí cabría preguntarse, ¿qué es lo real? Los textos literarios exigen ciertas competencias en el lector. Y con esto no me refiero a una especie de conocimiento superior que solo pocos elegidos obtienen, sino al famoso pacto de ficción, que permite que lo que se encuentra en obras como *La Odisea* o *Ulises* de Joyce puedan disfrutarse. Es verdad que cualquiera podría dedicarse a la lectura de dichas obras, también que solo los que conocen sobre crítica literaria puedan encontrar cosas que una lectura simple no demostraría. Pero ambas obras, pese a ser tan lejanas y distintas entre sí, exigen, en cualquier caso, que el lector asuma que la obra es cierta en el sentido de posibilidad, que es cierto que Odiseo regresó a su hogar después de la guerra de Troya y que Stephen Daedalus recorrió Dublín a lo largo de un día y sus vicisitudes son las que aparecen en el libro. Ninguna de las dos cosas ocurrió realmente, en el universo que habitamos, pero son ciertas en tanto su ficcionalidad. Porque a menudo se asocia lo ficticio con la mentira, como si se tratara de una falacia que no tiene cabida en el mundo. Se trata de universos alternos en donde cualquier cosa puede suceder. El concepto de verosimilitud cobra sentido en este caso:

Todo texto ficcional solicita la credulidad o, mejor dicho, la complicidad del lector: solicita el reconocimiento de la <<verdad>> de su ficción. Alrededor de las condiciones para la complicidad se ha ido construyendo el concepto de verosimilitud, cuyo debate es mucho más antiguo que el de lo fantástico, pues ya se trate de textos fantásticos o bien de textos realistas, nos encontramos, en todos los casos, ante una estipulación de la referencialidad. Es decir que, aunque los textos no remitan a un referente extratextual -éste puede o no existir, ni haber existido, en la realidad del lector empírico- en ellos se afirma igualmente un mundo de significados. Este mundo, que los textos ficcionales someten al lector como su verdad propia, se ve regido por leyes determinadas: las convenciones que constituyen el sistema de realidad de los géneros. Es éste el sistema que el lector descifra en cada caso particular, haciendo posible la lectura.⁵¹

⁵¹ Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Editorial Renacimiento, Sevilla, 2014, [En línea]: <https://www.play.google.com/books/reader?id=wchPAwAAQBAJ&hl=es&pg=GBS.PA1> [Consulta: 15 de mayo, 2020].

La obra literaria es verosímil puesto que se trata de una realidad autónoma que hace referencia a sí misma y no a lo que tenemos en el universo de sentidos en el cual vivimos. De esta manera, toda ficción comprende un mundo ajeno al nuestro que funciona de una manera distinta y que es coherente con su propia realidad. Se trata de mundos posibles que no remiten a lo extratextual sino a lo que contienen en sí mismos. Si hablamos de, por poner un ejemplo, *Los bandidos de Río Frío*, de Payno, pese a que está ubicada en un contexto y una época específica, no se puede rastrear lo que en la obra sucede, ya que no se llevó a cabo en nuestro universo, sino en uno posible enmarcado en un acontecimiento histórico específico. Esto significa que el autor del libro tomó referentes reales para la composición de su obra y, de esta manera, los legitima porque los hace probables. Sin embargo, se considera que es una novela costumbrista porque toma como punto de referencia la vida cotidiana de quienes vivieron en esa época. Pese a su veracidad histórica, al tratarse de un texto literario, no se le puede exigir el rigor que sí se le pediría a un documento histórico avalado por alguna institución que lo legitime. Al tratarse de una novela, exige la complicidad del lector en tanto el pacto ficcional mencionado por Campra. Además, tiene mucho que ver la manera en la que se lee un texto. Las ficciones son asumidas no como certezas sino como posibilidades, como un escape de una realidad para entrar a otra, que es la que yace dentro del texto. El ejemplo de Payno resulta conveniente para ilustrar el funcionamiento del pacto de ficción y deja muy en claro que el universo literario no debe contar con el rigor ni con la certeza de nuestra realidad, sino que se permite ciertas licencias artísticas sin dejar de ser un valioso aporte. Pero aquí viene lo complicado. Si cualquier obra literaria es un texto autónomo y, por lo tanto, lo que sucede en ella es ficticio, ¿cómo clasificaremos ahora la literatura fantástica, si es igual de ficticia que cualquier otra novela u obra? Este tema es complicado, ya que afirmar que todo universo autónomo

es libre de estar a sus anchas, resulta contraproducente definir lo fantástico, ya que se hace más complicado diferenciarlo de la literatura realista. Resulta esclarecedor lo siguiente, continuando la cuestión planteada:

El tipo de credulidad -de complicidad- requerida varía, naturalmente, según los casos. Leemos textos en los cuales <<creemos>> o no, pero ellos mismos, en cuanto material de nuestra lectura, no nos plantean ningún problema al respecto. Otros, en cambio, encuentran la condición misma de su existencia en construir su realidad como interrogante. Si el lector no es capaz de identificar qué tipo de actitud el texto espera de él (o si quiere jugar otro juego) la realidad erigida por el texto puede desmoronarse a cada línea: las competencias requerida por *Drácula* no son ciertamente las mismas que se ponen en acto al leer *Madame Bovary*, o una fábula de Esopo. No se trata de que *Madame Bovary* sea <<creíble>> (y tal vez por eso mismo se la procesa por obscenidad) y las fábulas con animales parlantes <<increíbles>> (y tal vez por eso mismo se las usa para vehicular mensajes morales). Lo que pasa es que ninguno de estos textos problematiza su credibilidad. *Drácula* sí (aun para los personajes que son sus víctimas, y que por eso mismo terminan siendo sus víctimas). Por otra parte, también el tiempo actúa sobre las posibilidades de lectura, redistribuyendo y superponiendo los sistemas. La lectura actual de los *Milagros de Nuestra Señora de Berceo* difiere de la del momento de su producción en el siglo XIII: hoy solo literatura, entonces *exemplum*.⁵²

En este sentido, entra una dimensión que a menudo se pasa por alto: cuándo se escribe. Las obras literarias siempre tienen la cualidad de ser ficción, independientemente de la época en la que sean escritas. Sin embargo, lo que es posible cambia de una época a otra, condicionando la lectura que se hace de ella. El caso de la obra de Berceo, en su momento fue concebida como algo más que una obra a secas, buscaba otros alcances y tenía ciertas características que la configuraban como un *exemplum* y no como un texto común. Así, podemos decir que la recepción de la obra condiciona que pertenezca a un género y no a otro.

⁵² *Idem*

Recapitulando, la literatura fantástica obedece a mecanismos autónomos que la diferencian de otros textos, ya que se lee de una manera específica. Además de que requiere contar con las características propias del género, la ruptura, la extrañeza y la subversión de su universo, requiere tener el objetivo específico de ser fantástica. Además, la época en la que se produce juega un papel importante, ya que ello dará la pauta de sus intenciones. No basta, entonces, con buscar los simples elementos intratextuales de ruptura, sino también la intencionalidad y el pacto que lector y obra realizan para ubicarse en determinado punto.

Con esto en mente, se puede decir que la configuración de lo fantástico requiere de tres aspectos fundamentales para ponerse en marcha. Primero, observar la época en la que fue escrita, ya que lo verosímil en el siglo XXI no es igual a lo que fue en el siglo XIII. Aquí se presenta la interacción de quienes participan en el proceso de lectura para identificar (identificarse) con lo que la obra presenta. La literatura fantástica contemporánea juega en otros niveles de significado. Resulta muy complicado que lo que presentó un reto a la razón hace un siglo siga representándolo en nuestro tiempo, pero el contexto dará la pauta. Actualmente los temas fantásticos se enfocan en lo cotidiano y sus rupturas, aunque se conservan temáticas universales, como la muerte, el encuentro con el otro y lo antinatural, como la presencia de fantasmas, solo que en un ambiente que nos resulte familiar como lectores del siglo XXI. De esta manera, la ciudad toma protagonismo como escenario de lo fantástico, dejando atrás los escenarios exóticos que sirvieron de telón de fondo para el suceso desconcertante. Lo fantástico ahora sucede en nuestra propia casa y esa es la intención de la obra, poner de cabeza la cotidianeidad. La intencionalidad del texto es importante en este punto.

La segunda condición es que se presente en la obra un conflicto en lo que podría suceder y no, siempre hablando del universo autónomo que existe en el texto. En el ejemplo de *Drácula*, una novela sobre vampiros que sucede tanto en parajes lejanos como en la propia ciudad, por lo cual el

mundo dentro de la obra experimenta, o mejor dicho, sufre la ruptura con lo cotidiano: un vampiro que también es un noble de Europa del este (lo que crea la referencialidad inmediata con el lector), comienza a deambular por parajes urbanos que por su propia naturaleza positivista y lógica, inmediatamente rechaza dicho fenómeno. Es un acontecimiento que pone en jaque la razón tanto del universo intradieético como en el del lector, lo cual ocasiona el efecto siniestro o de extrañamiento.

El tercer requerimiento recae en la subversión que dicho fenómeno representa. Al basarse en un acontecimiento inexplicable, el cual es el suceso que pone en marcha todos los hechos de la novela, resulta en la ruptura de un orden, un sistema, otrora considerado inamovible y blindado ante los fenómenos inexplicables. Ni la ciencia ni la lógica ni ninguna otra disciplina humana pueden explicar el hecho, además de que no se requiere ni se exige dicha explicación, simplemente se asume como una subversión del orden. La literatura fantástica, al presentar cosas inexplicables, sirve como elemento que cuestiona las jerarquías institucionales y humanas; desafía la ciencia, esa invención humana que busca explicar los fenómenos de manera racional, pero que no tiene nada que hacer frente a ellos. Lo fantástico subvierte y por ello es de vital importancia para realizar críticas muy efectivas teniendo como vehículo lo irracional. En pleno 2021, un año en el que se han alcanzado niveles de conocimiento impensables, el gusto por este género ha cobrado un auge increíble, precisamente porque siempre necesitaremos asombrarnos, porque los avances tecnológicos no han logrado desprendernos de nuestra naturaleza curiosa y necesitada de prodigios. Incluso me atrevería a decir que nunca dejará de ser necesaria, aun en el hipotético caso de que en el futuro logremos cosas que actualmente son imposibles. Siempre existirá la necesidad de lo fantástico como, paradójicamente, sentir que nuestra realidad no debe ser cuestionada y agradecer la estabilidad que ella nos presenta.

Teniendo en cuenta todo lo que se ha comentado sobre lo fantástico, este trabajo toma un rumbo, por así decirlo, imaginativo. Esto es, que se basa en todas las herramientas brindadas para el análisis del género fantástico, que reniega lo lógico y tangible. Esto está muy lejos de la realidad. Esta tesis va sobre una autora particular en la tradición literaria mexicana, tan desconcertante como apasionante, Guadalupe Dueñas. El material del que ella se ha valido ha sido, por supuesto, lo fantástico, pero también utilizó otro tipo de perspectivas para producir su obra, además de la antes mencionada.

2.6. La liga fantástica

Que no os engañe, respetable lector, el título de esta parte de mi trabajo. No estoy hablando de una asociación de héroes sentados en una mesa redonda, cada uno de ellos más fantástico que el otro, con el poder de correr rápido, super fuerza, viajar en el tiempo, etcétera. No tengo aspiraciones tan elevadas ni pretendo que esta tesis rompa paradigmas. A lo que me refiero es a algo más mundano, más simple. Cuando menciono una liga, precisa y literalmente me refiero a eso: una simple liga de hule, plástico o cualquiera material con el que se fabriquen esos chismes. Ya que mis aspiraciones se han reducido cada vez más con el paso de mi vida, he encontrado en lo más simple quizá la mejor manera de explicar los fenómenos naturales. Porque sí, considero que la literatura es un fenómeno natural, además de humano. Al igual que los huracanes, la escritura rompe muros, derriba casas, empuja al mar a comerse la playa para quitarles arena a los turistas que la dejan asquerosa. Es por ello por lo que la catalogo de tal manera. Podría continuar haciendo símiles de la literatura con desastres naturales pero no es mi intención, únicamente mencioné los huracanes porque como peninsular fueron los meteoros que más me marcaron de pequeño. No había nada más fantástico que observar esa enorme masa de aire, nubes y agua acercarse poco a poco a mi

casa y la inminente destrucción que ello traería. Un cíclope, cual Polifemo, dispuesto a comerse a toda mi familia, toda mi casa, toda mi vida. ¿Qué más fantástico que eso?

Pero volvamos a las ligas, menos escandalosas que los huracanes, pero igual de efectivas para lo que quiero explicar. Imaginemos que la realidad, nuestra realidad, la que estoy percibiendo en el momento en que escribo estas líneas y la que el gallardo lector o lectora también percibe al momento de leer estas palabras, es una liga. Puede estirarse hasta alcanzar el doble, el triple de su tamaño original. Luego de ejercer la fuerza necesaria para estirla así, la liga regresara a su tamaño original. Podemos hacer esto muchas veces y siempre terminará por volver a como estaba antes, de hecho su tendencia es esta, regresar al origen. Podemos hacerlo muchas veces y apenas notaremos que ligeramente queda más holgada cada vez que la estiramos. Sin embargo, si en alguna ocasión nos emocionamos y la sometemos a una fuerza que exceda su propia resistencia, la liga se reventará, en alguno de los puntos de su circunferencia el material no tendrá la fuerza suficiente para resistir el estiramiento y cederá ante la fuerza externa. La liga, de esta manera, ya no lo sería más. Ahora no sería otra cosa que basura, perdería su función y no quedaría más remedio que tirarla a la basura porque ya no nos sirve. Ahora, volvamos a la cuestión de la realidad como una liga. Imaginemos una situación similar al estiramiento de la liga. En una ciudad del sureste de México, han aparecido cadáveres desangrados, tanto de hombres como de mujeres. Los cuerpos llevan como seña característica dos orificios en el cuello, a la altura de la yugular. En el momento en que aparece esto en las noticias, la realidad (la liga) comienza a estirarse. Aquellos que vean las noticias recurrirán a su experiencia, a su bagaje y a la cultura pop para relacionar dichos acontecimientos con un ente tan universal que ni siquiera hace falta explicar qué es. En este momento la liga ya habrá alcanzado un estiramiento considerable. Luego de mucho tiempo permanecer así, resulta que el culpable de los asesinatos no era más que un desquiciado fanático de los vampiros quien, movido por mecanismos mentales más conocidos por los psicólogos que por los literatos, una noche decidió

cometer tales crímenes porque sí. Al hacerse público esto, la liga estirada que era la realidad de la gente que presenciaba las noticias del acontecimiento, regreso a su tamaño normal, con las obvias secuelas de haber estado estirada tanto y por tanto tiempo. En nuestro mundo, nuestra cómoda realidad, no importa cuánto se estire la liga, nunca se reventará. No llegará el momento en que la policía arreste al vampiro responsable de los crímenes y que al revelarlo ante los medios y el sol se convierta en ceniza. No existirá un ente que cometa tales asesinatos. Siempre habrá una explicación lógica, por más extraña que esta sea.

Por otro lado, cuando hablamos de literatura y de ficciones en general, la liga si puede reventarse. En una novela sí sería posible que el responsable sea un vampiro o cualquier otra criatura que salga de la imaginación de su autor. A diferencia de nuestra existencia, en la literatura fantástica la liga sí se rompe. A pesar de que ambos universos representan ligas, solamente la ficción puede reventarse, pero ambas se pueden estirar. De esta manera, lo que asemeja la realidad nuestra con la ficticia es que ambas pueden considerarse como ligas, pero solamente una puede reventarse.

Lo anterior es mi propuesta de definición de la literatura fantástica. He mencionado las de autores consagrados al estudio del género, como Todorov, el pionero en ello, así como Caillois, David Roas y Rosalba Campra, estos dos últimos contemporáneos, autores que están teorizando justo ahora sobre lo fantástico. Resulta interesante observar que, a pesar del paso del tiempo y de las generaciones y de los géneros literarios, siempre existirá discusión sobre ello. Esto es un rasgo característico de la literatura y el arte en general, ya que sufren, o mejor dicho, experimentan, cambios en su concepción y los elementos que lo conforman. Lo que propongo en este trabajo es concebir la literatura fantástica como un discurso aparte, con sus propias reglas, normas y leyes naturales o humanas dentro del texto en sí, de la diégesis que nosotros vamos decodificando con la acción de leer. Si la literatura en sí toma lugar en universos diferentes al nuestro y por su propia

naturaleza son autónomos y distintos a nuestra percepción de la realidad, resultaría un trabajo inútil hacer la diferencia entre lo que es fantástico y lo que no. Como he mencionado, si tan fantástico es lo que leemos en *Madame Bovary* como lo que encontramos en un cuento de Amparo Dávila, ¿cómo hacer la distinción entre esos dos discursos tan distintos. En primer lugar, tomaremos en cuenta el concepto de transgresión.

Una de las reglas organizadoras de lo fantástico en el nivel semántico, como lo hemos visto, es la transgresión. Un lector de este tipo de cuentos sabe que el hecho mismo de establecer la autonomía sueño / vigilia; vida / muerte, etc., es sólo el preliminar necesario para transgredirla. Así, no es tanto la transgresión en sí quien debe sujetarse a las leyes de la verosimilitud (el cuento mismo asegura que se trata de algo imposible sino más bien las condiciones en que la transgresión se lleva a cabo. Y es gracias a estos aspectos que lo fantástico se configura para el lector como una de las posibilidades de lo real.⁵³

Sin lugar a dudas, la novela de Flaubert representó una transgresión a los cánones literarios y sociales de su época. La historia de una mujer que deja todo por lo material es un maravilloso antecedente de lo que sería la vida en nuestro mundo contemporáneo, siempre buscando tenerlo todo, aunque nunca sea suficiente. Resultó transgresora en su momento porque mostró la decadencia de una clase económica, una nueva burguesía con aspiraciones de grandeza. La dura y ácida crítica al entorno del célebre autor. Aquí está la transgresión que la literatura representa como forma de discurso artístico y expresivo, que pone en la voz de unos cuantos personajes el sentir y pensar de generaciones y pueblos enteros. Así, tanto la literatura, llamémosle, “realista” como la fantástica, tienen como objetivo dicha transgresión. Pero no únicamente eso, sino que de igual manera buscar prevalecer en el tiempo, por ello la obra de arte se considera única. Pero volviendo al discurso fantástico, más que una transgresión, observo una subversión. El primer concepto se

⁵³ *Idem*

define como el quebranto o violación de una ley, precepto o estatuto,⁵⁴ pudiendo ser estas las normas sociales y no necesariamente legales. Por ejemplo, continuando con Madame Bovary como parámetro, se trata de una mujer que transgrede las normas morales de su época.

Ahora, cuando se habla de subversión, estamos ante un concepto con tintes más sociales, muy asociados con lo revolucionario y el cambio radical del entorno social en el que se desarrolla el discurso. Pero más importante aún, la subversión carga en su misma definición el estigma de ser algo incorrecto, rechazado o imposible de ver como algo benéfico. Una obra de arte visual, llámese pintura, escultura, grabado o cualquier otro, así como la danza, la vestimenta y cualquier otra disciplina cultivada por el ser humano, puede ser transgresora y eso estará correcto. Pero cuando estamos hablando de una obra subversiva, generalmente chocará con visiones del mundo que brindarán una resistencia feroz contra ella. Esto es, creo yo, porque la subversión, a diferencia de la transgresión, se vale de tópicos inamovibles, monolíticos, de determinadas sociedades, para darles la vuelta, ponerlos de cabeza, resignificarlos. Pensemos, por ejemplo, en la maternidad. Transgresora será una madre que, pese a dificultades económicas, decidiera tener un hijo sin contar con el apoyo del padre. Sin duda, despertará simpatía, se le pondría como ejemplo en redes sociales y podría convertirse en algo viral, precisamente por la supuesta transgresión que representa criar un hijo en tales condiciones. Por otro lado, si la misma mujer abiertamente expresara no querer ser madre y afirma que va a realizarse un aborto, eso chocaría con la concepción de maternidad tradicional que en nuestra sociedad impera. Así, subvertiría el orden “natural” de las cosas, la figura de la madre abnegada que deja todo por dedicarse a la crianza. Sería señalada, vapuleada e incluso violentada. Se atrevió a subvertir un modelo inamovible. Esa es la diferencia más significativa que encuentro entre estos dos términos en apariencia tan distintos.

⁵⁴ D. de la Real Academia Española, Real Academia Española [En línea]: <https://dle.rae.es/imaginaci%C3%B3n> [Consulta: 12 de abril de 2020]

Retomando la discusión sobre literatura fantástica, este género busca la subversión más que la transgresión. En un nivel semántico, lo que ocurre en la diégesis puede expresarse con palabras que nos son similares. Se desarrolla en un universo muy parecido al nuestro, en cuanto a normas, comportamiento, leyes naturales, etcétera. Sin embargo, la diferencia radica en lo distinto que este mundo puede ser del nuestro. Imaginemos que una obra fantástica ocurra en Mérida. Podríamos identificar fácilmente las calles, lugares, fechas e incluso personajes relevantes en la vida de dicha ciudad. No había nada de novedoso en ello. Supongamos que la trama cuenta la manera en la que la comunidad LGBTTI sobrevive en la capital yucateca. Esto sería un ejemplo de transgresión, ya que dicha población es periférica, marginada, vive alejada del discurso oficial, de manera que representarla en una obra literaria sería una manera de transgredir el orden establecido por la norma. De esta manera, una novela o cuento u obra de teatro o poema podría ocuparse de la visión de dicha comunidad, en un entorno realista que fácilmente podríamos identificar con el nuestro. Retomando el concepto de liga, esta se estiraría para dar cabida a personajes que tradicionalmente no asociamos con el centro sino con la marginación, la liga albergaría dicha comunidad y alcanzaría un estiramiento considerable, porque las reglas del discurso literario presente en la obra no permitirían la ruptura con la realidad. En otras palabras, la comunidad LGBTTI existe en nuestro mundo y debe ser visible en la literatura.

Ahora, hablando de literatura fantástica, pensemos en una obra que igualmente tome lugar en Mérida, solo que en vez de tener como tema principal o motivo literario la comunidad antes mencionada, hablara sobre el aborto. Recorro a este tema porque pienso que la literatura fantástica puede ocuparse con mucha facilidad de ciertos motivos que incluso a la literatura realista le sería complicado abordar. Retomando, la historia en cuestión habla sobre una clínica de abortos que se encarga de cultivar fetos para darlos como alimento a la gente de bajos recursos. Sabemos dos cosas: que el producto abortado “muere” al atravesar el proceso, por lo que sería medicamento

imposible que pudieran vivir después de ser arrancados del seno; sabemos también que el canibalismo es un tabú en nuestra sociedad y en otras muchas. Pero, tratándose de una obra fantástica, todo es posible. Si bien identificamos un momento y un lugar específico, así como una situación realista (el aborto) la liga se estira al máximo para albergar dicha realidad. Sin embargo, en el momento que el discurso propone que el producto resultante del aborto continúa biológicamente con vida, la liga se rompe, porque es algo que científicamente no puede ser. Además, el canibalismo, condenado en nuestra vida real, rompe esa realidad social que también debe tener un discurso, que es muy frágil y fácil de rasgar. De esta manera, la liga que puede estirarse para albergar sucesos cuasi imposibles, termina por ceder ante el empuje hacia afuera de fuerzas que en nuestra realidad son imposibles. Digo que empuja hacia afuera porque todo lo que el discurso alberga está dentro de la liga, esta rodea la diégesis de la historia a modo de dique para que lo que contiene no se desborde, de la misma manera que la ciencia, las normas, la política, la sociología y todas las disciplinas humanas que buscan comprender la realidad lo hacen con el caos que reina en el mundo. Dicho caos requiere de algo que le dé sentido, de una barrera que no deje escapar los monstruos que la razón, parafraseando a Goya, produce. Así como nos empeñamos en ordenar la realidad que vivimos, así la liga fantástica busca que lo contenido en el discurso literario se mantenga dentro de dicho universo, resiste para evitar que escape a la comprensión nuestra, pero más importante, a la comprensión misma del texto que estamos leyendo. Cuando la liga fantástica se rompe, estamos ante una obra de literatura fantástica. Así como necesitamos diques para no dejar escapar la locura que llevamos dentro, así la literatura necesita de los propios para lograr lo mismo.

2.7. La liga fantástica como concepto

El concepto de la liga fantástica lo concebí mientras leía una novela titulada *Wieland o la transformación*. Esta, una de las primeras novelas escritas en Estados Unidos y heredera del gótico,

también fue un antecedente de la ficción de lo extraño. En ella, un hombre, un sencillo granjero, por mandado aparentemente divino, asesina a toda su familia de una manera horrible. Aparentemente algo sobrenatural ha ocurrido, pero en realidad existe una explicación, ya que una persona conocida como el Biloquista, utilizando técnicas extrañas, le ha hablado a la distancia y convencido de realizar un atroz crimen⁵⁵. Una explicación posible, pero extraña.

Tomando la propuesta de la liga fantástica, considero que la novela mencionada no cumple con los requisitos para enmarcarla en el género fantástico. Si bien la racionalización del fenómeno acontecido puede notarse forzada e incluso inverosímil, es una explicación al fin y al cabo; de manera que, por más horrible que haya sido el acontecimiento, podría suceder. Esto la muestra como un antecedente del género conocido como *weird fiction*, o ficción extraña o de lo extraño, misma que cuenta con elementos que la distinguen de los demás. En primer lugar, y el que más salta a la vista, es que explica situaciones aparentemente sobrenaturales con lógica. Pese a la extrañeza de las mismas, al final del texto aceptamos, como lectores, que es suficiente para comprender que el suceso en verdad no fue algo sobrenatural.

Otra característica importante de la ficción de lo extraño es su versatilidad para moverse entre la ciencia ficción, el horror, el relato policiaco y, en realidad, cualquier género considerado menor.

Es indudable la influencia del gótico en el *weird fiction*, ambientaciones, personajes, tramas, etcétera. Y como buen heredero de este, sus alcances han sido aún mayores, lo que lo ha puesto como uno de los géneros más populares, como incursiones en otras disciplinas artísticas, como el cine.

⁵⁵ Charles Brockden Brown, *Wieland o la transformación*. Editorial Valdemar, Madrid, 1992, 232 pp.

Los teóricos de la literatura fantástica que he mencionado anteriormente en este trabajo han hecho la distinción entre lo fantástico, lo real maravilloso, el realismo mágico y demás términos. No es mi intención en este trabajo ahondar en dichas explicaciones, que sobra mencionar, me parecen muy importantes. Lo que pretendo es proporcionar la herramienta de análisis que he definido como liga fantástica. Se entiende como la realidad que se estira hasta casi llegar a sus límites, a la manera de los objetos de hule; si no existe nada que la rompa, vuelve a su posición original y no existe efecto fantástico. Podemos estar ante un texto perteneciente a la ficción de lo extraño y la liga no se romperá, puesto que la explicación final impediría la entrada del elemento fantástico en el texto.

Por otro lado, cuando la liga se rompe, deja entrar los rasgos fantásticos en el universo del texto, de tal manera que la realidad se quiebre y deje de ser la misma. De esta manera no hay vuelta atrás a la forma anterior, no existe posibilidad de arreglo porque estamos ante un texto perteneciente al género fantástico.

Estoy consciente de que la literatura de lo fantástico es muy compleja y que tiene rasgos que la hacen muy distinta a la realista, pero para efectos prácticos de este trabajo y para analizar a la autora que me compete me limitaré a observar el funcionamiento de la liga. No he hecho la distinción en el funcionamiento de esta, en el cómo se rompe, pero eso podría quedar para otra ocasión. En este momento voy a enfocarme simplemente en si se rompe o no.

2.8. Parámetros de ruptura de la liga

He mencionado con anterioridad que el efecto fantástico se manifiesta al momento de que la liga fantástica se rompe. Dicho acontecimiento no se da de forma automática ni por arte de magia, sino que es de vital importancia encontrar ciertos elementos para poder afirmar la ruptura.

La literatura fantástica se caracteriza por su ambigüedad. El uso del lenguaje de maneras poco convencionales; la aparición de elementos propios del imaginario colectivo, como monstruos o seres propios de la mitología occidental; en ocasiones el fenómeno ominoso se manifiesta, esto es, que causa cierta incomodidad en el lector al comparar el universo textual con su propia realidad y, por supuesto, el desafío a las leyes convencionales que ordenan la realidad.

Lo anterior ha sido considerado tradicionalmente como un parámetro para definirla. Sin embargo, considero pertinente la inclusión de otros elementos además de los antes mencionados, unos que signifiquen la actualización del género. Es cierto que las herramientas teóricas propuestas por los autores que he mencionado anteriormente han sido útiles, pero el género se ha vuelto tan complejo que requiere nuevos métodos de lectura y análisis.

Debido a la complejidad de analizar el discurso fantástico, he seleccionado cuatro parámetros que considero serán útiles al momento de acercarse con interés analítico a la narrativa fantástica. En específico, la escritura de Guadalupe Dueñas, sus relatos cortos, ofrecen dos niveles de lectura: el primero de ellos es el convencional, una lectura superficial del cuento corto en el que el lector se queda literalmente con lo que ocurre en la trama. Es probable que no todos los lectores encuentren sencillo el estilo de escribir de Dueñas, ya que, pese a su brevedad, son densos y cargados de profundos simbolismos que podrían en primer momento confundir al lector. Esto fue hecho totalmente a propósito.

El otro nivel de lectura precisamente es el analítico, el que permite atisbar el imaginariamente fecundo universo de la autora, que parece condensar miles de elementos en pocas líneas con absoluta maestría. Este estilo permitirá catalogar a la obra de la autora como perteneciente al género fantástico. Guadalupe Dueñas pertenece a una de las generaciones de la literatura mexicana que más ha innovado en cuestiones estilísticas; de igual manera, la presencia

de la mujer resultó fundamental en dicha generación. Los primeros pasos de una verdadera consolidación de la figura de la mujer escritora se gestaron en la Generación del Medio Siglo para desembocar en las extraordinarias escritoras que tenemos hoy en día, al mismo tiempo que ejercieron una enorme influencia en la literatura latinoamericana en general. Es debido a esta innovación que la escritura de Dueñas, si bien pertenece al género fantástico, no se limita a él y es una muestra de los alcances que el género tendrá.

Retomando la idea de ruptura, he identificado cuatro elementos que la permiten. Dos de ellos están presentes unánimemente en el análisis del discurso fantástico; los otros dos son característicos de la escritura contemporánea.

2.8.1. Espacialidad

La narrativa se caracteriza por “imitar”, con todas las comillas del mundo, la realidad tangible que nos rodea. Estas discusiones sobre lo que es la realidad parecerían propias de la física cuántica y no del arte; sin embargo, resulta esclarecedor acercarnos a estos conceptos. La realidad dentro del texto no es la misma que la nuestra, pero se ajusta en la mayoría de los casos. Dentro de ella encontramos la dimensión de espacialidad, entendida como el lugar donde se desarrolla la trama del cuento. Estamos acostumbrados a leer narraciones que suceden en determinados espacios. Nada tiene que ver la verosimilitud de ellos. Si acudimos a un texto de ciencia ficción, los personajes bien podrían estar ubicados en Marte y ello no implicaría un conflicto con nuestra realidad porque dentro del universo textual estamos ante una situación lógica y perfectamente posible. Debido al pacto que existe entre la obra y el lector, asumimos eso como una verdad. Si, por el contrario, leemos una novela histórica ubicada en el siglo XIX o en la Edad Media, en alguna aldea o castillo, no existe tal conflicto porque de nuevo la concordancia del texto hace creíble las situaciones.

Sin embargo, hablando de literatura fantástica, el espacio tiene la cualidad de ser plástico, esto es, alargarse, ponerse de cabeza, estirarse, encogerse, etcétera. El espacio tiene el atributo de plasticidad, por lo cual cambiará las veces que sean necesarias. Entonces, el espacio en un texto fantástico no es confiable de ninguna manera, porque puede cambiarse a voluntad, similar a lo que ocurre en las escenas oníricas. El primer parámetro para la ruptura de la liga es contar con un espacio plástico.

2.8.2. Temporalidad

Al igual que lo que sucede con el espacio, el tiempo tampoco corre de manera lineal en un texto fantástico. Puede ocurrir que muchas cosas pasen en un segundo o que en un millón de años solamente pase una cosa.

Vuelvo a la ciencia ficción. En ella presenciamos en muchas ocasiones situaciones ubicadas miles de años en el futuro, o incluso en el pasado, con los subgéneros como el *steampunk*, que reimaginan episodios de la historia en el que la tecnología de vapor avanzó tanto que reemplazo a cualquier otra fuente de energía. Pese al uso del tiempo en dicho género, existe una estabilidad en él. Las prolepsis son señaladas y se hacen evidentes, existe una cronología de acontecimientos y todo está en su lugar en cuestión de tiempo.

Con la literatura fantástica no sucede tal cosa, ya que también cuenta con el atributo de la plasticidad. Me refiero a que podemos presenciar un escenario de día para que, únicamente al cruzar una puerta o pasar de una habitación a otra, ya sea de noche. De igual manera, elementos característicos que indican el paso del tiempo como las estaciones del año, la niñez, adultez y vejez, el día y la noche o los relojes que no siguen el sentido horario están presentes. De esta manera, dos dimensiones que contienen y al mismo tiempo sostienen el relato no son confiables y son plásticas.

No necesariamente ambos elementos estarán presentes en el mismo texto, pero cuando aparecen lo hacen de tal manera si estamos ante un texto fantástico.

La plasticidad del tiempo implica un rompimiento de la ligar. Es usual que al principio de la narración exista una aparente normalidad, que el texto no revele su naturaleza fantástica de inmediato; incluso que el espacio y el tiempo se muevan de una manera tan sutil que apenas se note. Pero debe existir al menos uno de estos elementos en el texto para que se rompa la liga.

Si bien son importantes, no son los únicos factores que delimitan un texto fantástico. He identificado otros dos que también arrojan luces a su análisis y son los que considero innovadores, hablando de la cuentística de Dueñas.

2.8.3. Animalidad

La presencia de animales en la literatura no es nueva. Desde la aparición de los bestiarios medievales existió un interés para reflejar de manera ficticia a estas criaturas. Estas obras, más producto de la fecunda imaginación de los artistas que de un verdadero interés científico y zoológico, alimentó durante años el imaginario colectivo, trayendo a la mente de la gente a los temibles dragones, sirenas, gorgonas y demás críptidos famosos. Los creadores de dichas obras, con su concepción tan básica de biología, completaron con la imaginación los agujeros que la ignorancia les dejaba y crearon todo un universo simbólico en todo a dichos animales.

Con el pasar del tiempo y el avance de la ciencia hemos comprendido mejor a los animales, pero su peso simbólico no ha disminuido. Su presencia en los textos de corte fantástico indica determinados elementos de los cuales identifiqué varios. El primero de ellos es la asimilación de formas ajenas a la antropocéntrica. A veces encontramos personajes animalizados, ya sea en personalidad o atributos físicos. En el primero está lo salvaje representado por una actitud propia

de lo salvaje: vigor extremo, ausencia de cansancio, hábitos nocturnos o fuerza descomunal. En cuestiones físicas, colmillos, garras, pelaje, alas, plumas, etcétera.

También están presentes los animales como tal. A menudo son los que el imaginario ha asociado con cuestiones de brujería, como gatos, arañas, sapos u otros anfibios; aves como las lechuzas o insectos en general. Su presencia causa efectos ominosos en los personajes y va de la mano con las dimensiones del espacio y el tiempo antes mencionados.

Por último, es importante recalcar el simbolismo que representan, existiendo distintas maneras de interpretar su presencia según la perspectiva del texto o la intencionalidad de su aparición. Para el análisis también tomaré en cuenta dichos simbolismos.

2.8.4. Corporalidad

Al igual que los elementos antes mencionados, considero que la cuestión del cuerpo en el texto fantástico también es un parámetro de ruptura.

Si bien la animalidad contempla la modificación del cuerpo del ser humano como un elemento fantástico, en este apartado contemplo otras modificaciones. El paso del tiempo se refleja en el envejecimiento de la carne; puede que exista un retroceso en las edades de los personajes, pasando de ser adultos a niños o incluso cambios del sexo; heridas, sangre, cicatrices, todo aquel elemento que modifique el estado inicial del cuerpo es considerado en esta parte.

Si bien no está presente en todo texto fantástico, de nuevo la plasticidad del cuerpo se manifiesta en un efecto fantástico o incluso ominoso. Lo animal contempla un cambio incluso a nivel de la personalidad, de las prácticas. En cambio, la modificación corporal permite que se conserve la esencia humana, pero tergiversada, puesta de cabeza, en servicio de la expresividad del texto.

El cuerpo es escritura, discurso. Su representación en un texto va más allá de lo estético; cuentas las historias que lleva en él. El cuerpo femenino, en específico, es especialmente vulnerable ante los cambios externos e internos. Su reescritura implica un dominio de su forma, esto es, ser dueña completamente de él. La modificación corporal supone la mayor subversión, ya que ni siquiera las formas que biológicamente conforman el cuerpo son suficientes para mantener el orden. La literatura fantástica, de esta manera, subvierte todos los órdenes, incluidos el biológico.

Teniendo en cuenta lo mencionado puedo decir que los elementos para que se rompa la liga son coherentes con el universo textual que se plantea. Su presencia define si estamos o no ante un texto fantástico. La presencia de dos o más de estos elementos lo enmarcan en dicho género.

CAPÍTULO III

DENTRO DE LA OBRA DE GUADALUPE DUEÑAS: EL ANÁLISIS DE SUS TEXTOS

Pero nadie puede meter
todo el mundo dentro de un libro. Como tampoco
nada de lo que sale dibujado en un libro
es como parece.

Cormac McCarthy
Meridiano de sangre

3.1. En los límites de la liga

La novela *Weiland o la transformación*, mencionada anteriormente, presenta un acontecimiento hasta cierto punto creíble, en el cual el personaje principal es manipulado por un elemento externo y posteriormente convencido de realizar un atroz crimen⁵⁶. Una explicación posible, pero extraña.

⁵⁶ C. Brockden Brown, *op. cit.*

Tomando la propuesta de la liga fantástica, considero que la novela mencionada no cumple con los requisitos para enmarcarla en el género fantástico. Si bien la explicación al fenómeno acontecido puede notarse forzada e incluso inverosímil, es una explicación al fin y al cabo; de manera que, por más horrible que haya sido el acontecimiento, podría suceder. Esto la muestra como un antecedente del género conocido como *weird fiction*, o ficción extraña o de lo extraño, misma que cuenta con elementos que la distinguen de los demás. En primer lugar, y el que más salta a la vista, es que explica situaciones aparentemente sobrenaturales con lógica. Pese a la extrañeza de las mismas, al final del texto aceptamos, como lectores, que es suficiente para comprender que el suceso en verdad no fue algo sobrenatural.

Otra característica importante de la ficción de lo extraño es su versatilidad para moverse entre la ciencia ficción, el horror, el relato policiaco y, en realidad, cualquier género considerado menor.

Es indudable la influencia del gótico en el *weird fiction*, ambientaciones, personajes, tramas, etcétera. Y como buen heredero de este, sus alcances han sido aún mayores, lo que lo ha puesto como uno de los géneros más populares, como incursiones en otras disciplinas artísticas, como el cine.

Los teóricos de la literatura fantástica que he mencionado anteriormente en este trabajo han hecho la distinción entre lo fantástico, lo real maravilloso, el realismo mágico y demás términos. No es mi intención en este trabajo ahondar en dichas explicaciones, que sobra mencionar, me parecen muy importantes. Lo que pretendo es proporcionar la herramienta de análisis que he definido como liga fantástica. Se entiende como la realidad que se estira hasta casi llegar a sus límites, a la manera de los objetos de hule; si no existe nada que la rompa, vuelve a su posición original y no existe efecto fantástico. Podemos estar ante un texto perteneciente a la ficción de lo

extraño y la liga no se romperá, puesto que la explicación final impediría la entrada del elemento fantástico en el texto.

Por otro lado, cuando la liga se rompe, deja entrar los rasgos fantásticos en el universo del texto, de tal manera que la realidad se quiebre y deje de ser la misma. De esta manera no hay vuelta atrás a la forma anterior, no existe posibilidad de arreglo porque estamos ante un texto perteneciente al género fantástico.

Estoy consciente de que la literatura de lo fantástico es muy compleja y que tiene rasgos que la hacen muy distinta a la realista, pero para efectos prácticos de este trabajo y para analizar a la autora que me compete me limitaré a observar el funcionamiento de la liga. No he hecho la distinción en el funcionamiento de esta, en el cómo se rompe, pero eso podría quedar para otra ocasión. En este momento voy a enfocarme simplemente en si se rompe o no.

3.2. La realidad estirada en “Historia de mariquita

La versatilidad de la autora para moverse entre lo fantástico, lo *weird* e incluso lo gótico siempre ha sido motivo de asombro para mí. Al igual que sus contemporáneas, supo observar en la cotidianeidad el elemento descabellado, tenso e insano que caracterizó su escritura. Encuentro un interés muy grande en Dueñas de contar la realidad, pero, a falta de otras palabras más acertadas, de cabeza, invertida, como si se tratara de una realidad onírica. Escribió principalmente cuento, aunque su talento alcanzaba para desempeñarse en otros géneros, pero parecía ser el lugar donde se encontraba más cómoda.

Quien quiera ver la cara de Guadalupe Dueñas simplemente tendría que buscar su nombre en Google. Encontrará muchas fotos de ella en blanco y negro, generalmente vestida de este último color, en muy pocas imágenes mira hacia la cámara. La vista a un lado pareciera contemplar algo

aún más lejos de ella, un misterio o un insecto volando en el aire nocturno. Los ojos de pestañas grandes y cristalinos como lagunas, como pozos. Existe una imagen donde está ataviada con una suerte de vestido de cuello alto, como los que usaba en conde Drácula en su castillo. En la boca una media sonrisa y los lunares de la mejilla alineados como planetas. Tiene las manos relajadas, cruzada una sobre otra, los dedos delgados que sostendrán la pluma de la que brotarán como en un río los cuentos que hemos leído con asombro. Y parece disfrutar, en esa foto, con el desconcierto que causa al leerla. Guadalupe Dueñas.

Para comenzar con en análisis tomaré el cuento “Historia de mariquita”. Resulta interesante observar cómo las relaciones filiales, en específico entre hermanos, puede ir degenerándose al punto de presenciar lo que ocurre en este texto. Una bebé, más acertado decir un feto, vive en un frasco, en el día a día de una familia que se rehúsa a aceptar que dicha cosa no es un ser humano. Estamos ante un cuento que habla sobre la infancia, el amor de la familia y el paterno, pero mostrado de una manera poco convencional, lo que causa un efecto de extrañeza en el lector, pero que no alcanza a catalogarse como un relato de corte fantástico.

La mencionada versatilidad de la autora para moverse entre distintos géneros aquí aparece en todo su esplendor.

La narración, contada en primera persona por la hermana de Mariquita, comienza ya por todo lo alto, con la presencia extraña del feto en las primeras líneas.

Nunca supe por qué nos mudábamos con tanta frecuencia. Siempre nuestra mayor preocupación era establecer a Mariquita. A mi madre la desazonaba tenerla en su pieza; ponerla en el comedor tampoco convenía; dejarla en el sótano suponía molestar los sentimientos de mi padre, y exhibirla en la sala era imposible. Las visitas nos habrían enloquecido a preguntas. Así que, invariablemente, después de

pensarlo demasiado, la instalaban en nuestra habitación. Digo “nuestra” porque era de todas. Con Mariquita, allí dormíamos siete.⁵⁷

La narradora cuenta que la mayor preocupación de su madre es mantener cómoda a Mariquita, pero evitando a toda costa los lugares de la casa que frecuentan las visitas. En pocas palabras, existe el sentimiento de transgresión en la madre, está plenamente consciente de que lo que hace no es normal, que está mal visto por la sociedad en la que ellos se desenvuelven. Sin embargo, el instinto maternal que el personaje muestra parece anteponerse a la vergüenza que siente por la presencia de un feto en un frasco.

Pero analicemos la narración punto por punto. El título parece indicar algo evidente, que se nos va a contar la historia del personaje llamado Mariquita. Sin embargo, el cuento, narrado en primera persona y con un salto temporal considerable, más bien relata la historia de una familia que al principio podemos considerar de escasos recursos. El padre quien se insinúa que es marino, aglomera a toda la familia en un solo cuarto, maximizando el espacio utilizando literas, método que había aprendido de su oficio. Y así pasaron la infancia, las siete hermanas, incluyendo a Mariquita, quien no ocupaba un lugar específico sino que cambiaba constantemente, como si de un juego de buscarse se tratara.

La presencia, hasta cierto punto ominosa, de este personaje, causa en la hermana de la narradora, de nombre Carmelita, temor y horror. Dada la naturaleza de Mariquita, es comprensible que cause dicho efecto en su hermana. Más aún, Carmelita afirma que la nonata la persigue por la casa, como una suerte de espíritu chocarrero. Este detalle lo considero de importancia, ya que las perspectivas del suceso son muy distintas en el caso de la narradora y su hermana. Para la primera,

⁵⁷ Guadalupe Dueñas, *Obras completas*. Fondo de Cultura Económica, México DF, 2017, p. 62

se trata de un familiar de sangre, alguien que por diversos motivos no tuvo la oportunidad de llevar una vida normal, como la suya. Además, siempre se refiere a ella como si estuviera viva, como si el hecho de estar encerrada en un frasco de chiles no fuera diferencia con sus otras hermanas. Si bien Mariquita no puede valerse por sí misma ni moverse ni jugar, para la narradora es una hermana más y es digna de atención y cariño, tal como lo hace con las demás. Incluso, menciona literalmente que “Para mí, disfrutar de su compañía [de Mariquita] me pareció muy divertido.”⁵⁸

El caso de Carmelita es distinto. Pareciera representar el sentido común y el pensamiento del lector ante el fenómeno mostrado. Ella se siente temerosa e intimidada por la presencia de quien fuera su hermana y no lo oculta, lo expresa. Sin embargo, es por los ojos de la narradora que sabemos de esto, por lo que la experiencia no me parece tan confiable. El hecho de que el cuento esté narrada en primera persona nos puede hacer dudar del tipo de narradora que nos está contando la historia. Narra su percepción, por lo que siempre vamos a estar condicionados por lo que ella entienda de su contexto.

Continuando con el análisis de la familia de las hermanas, nos encontramos con una madre que celosa de los secretos de la familia. Las pocas amistades que supieron de la situación mostraron un justificado estupor, recelo e incluso rechazo. El padre se muestra profundamente religioso, bautizando inmediatamente al bebé después de su muerte. Luego muestra un profundo cuidado en la preservación de Mariquita, siendo el único que cambia el líquido en el cual esta yace. La referencia a la mezcla química que conserva al feto y que es elaborada por el padre revela la añoranza del útero, del lugar seguro que simboliza el seno materno. El papá incluso llega a imaginar “lo bien que estaríamos sus otras hijas en silenciosos frascos de cristas, fuera de tantos peligros

⁵⁸ *Idem*

como auguraba que encontraríamos el mundo”.⁵⁹ ¿Cuáles serán esos peligros? Asumo que aquellos relacionados con la delincuencia propia de un país como el nuestro. Pero creo que este punto es importante porque va más allá de la mera preocupación normal por el bienestar de los hijos. En primer lugar, pese a ser una familia, a primera vista, humilde, cuenta con las comodidades necesarias propias de la burguesía. Dan una gran importancia a las relaciones con otras personas se permiten la preservación, de la manera que sea, de un feto. Creo que la preocupación del padre por dicho bienestar está más bien enfocada en el temor a la muerte. Ya que se niega a deshacerse de su pequeña y no nacida hija, muestra la angustia ante la fugacidad de la carne que contiene a su ser amado. Es por ello que se empeña en bautizarla, deseando salvar la esencia humana, el alma, de un destino peor que el que ha sufrido. Además, se muestra preocupado también por el destino de sus otras hijas, quienes no presentan problemas de salud, al menos no lo sabemos porque nunca se menciona en la narración.

Continuando con lo anterior, creo que el miedo del progenitor es ontológico, el temor propio de quien vive consciente de que la muerte está en todas partes, que es por supuesto inevitable, y que se opone incluso a las reglas de la naturaleza, pese a ese miedo reverencial a la propia muerte. En esta parte del cuento, la imagen de Mariquita representa la fragilidad de la vida humana ante un mundo implacable; el simbolismo del útero como único medio en el que estamos seguros y la muestra de una paternidad poco vista en otros textos. Mientras la madre se preocupa por la reputación de la familia ante sus amigos y conocidos, el padre se ocupa explícitamente de la preservación de ese familiar frágil y, en realidad, muerto.

Esta primera parte de cuento plantea, en pocos párrafos y de una manera magistral, muchos elementos que definen a la familia, pero de la misma forma también nos hace ver que existe algo

⁵⁹ *Ibid*, p. 63

que, por más extraño que sea, podría en verdad suceder. Es conocida la costumbre de muchos padres de conservar recuerdos de sus hijos, fragmentos de su cuerpo. Desde los dientes de leche, que incluso convierten en elementos de joyería para hacer aretes, anillos, pulseras y demás, hasta los restos del cordón umbilical, que simboliza la unión eterna entre el hijo o hija con la madre. El poder simbólico de estos fragmentos de humanidad, si se me permite el término, se asocia con la ternura y el amor causados por el nacimiento, pero podría parecer grotesco. Recordemos que en México existe una gran tradición en cuanto a la veneración de reliquias de personas, incluso más allá de cuestiones religiosas. Santa Ana organizó un desfile a su pierna, por ejemplo.

Continuando con lo anterior, en esta la primera parte del cuento, somos testigos de las costumbres e incluso el pensamiento de la familia de Mariquita. Pero hasta aquí, no existe un elemento fantástico, así que la liga no se ha roto.

3.3. “La hora desteñida”, plasticidad del relato

A diferencia del texto anterior, ante este nos encontramos ante un verdadero desafío de espacio y tiempo. El ambiente presentado es totalmente onírico. En los sueños la experiencia vivida es totalmente inestable y constantemente cambiante. En un momento podemos estar en la playa y justo al siguiente en nuestra casa o cualquier otro edificio que recordemos.

Si bien es cierto que lo onírico se asocia con lo fantástico, no creo que sea un parámetro necesario en el concepto de liga, ya que podemos encontrar ese tipo de escenas en textos que solamente le dedican un espacio. Dicho en otras palabras, que no es algo en torno a lo cual gire el discurso fantástico, sino un recurso que puede ser utilizado por otros géneros, que siempre volverán a su lugar original. En algunas novelas de corte realista podemos encontrar escenas oníricas sin que ello cambie el universo representado, como sí lo hacen las cuatro dimensiones que he mencionado.

El cuento “La hora desteñida” aparentemente acompañamos a una mujer en su camino por un callejón lúgubre. Desde el primer párrafo ya nos encontramos con la atmósfera onírica que predominará a lo largo del cuento:

La soledad la volvía etérea. Su taconeo penetraba en la noche densa del callejón. Aterrorizados ladridos metían el cansancio en sus articulaciones. Se desbordaba y luego se encogía en oleaje infinito. Perros de rostro humano multiplicaban diminutos mordiscos y la herían con agrio manoteo; después eran más altos y su aceitosa bestialidad entre los muslos la hacía tambalearse [...]. Siguió por el camino estrecho, por hileras de casas corroídas, y entró en un cascarón y salió a la calle cada vez más angosta, afilada como caja de muerto.⁶⁰

Encontramos tres elementos que implican la ruptura de la liga. En primer lugar, la animalidad, representada por los perros. Estos se describen con un rostro humano, lo cual les otorga la capacidad expresiva de ellos. Sin embargo, lejos de hablar o de mostrar algún gesto humanizante, se limitan a morder al personaje principal, demostrando que, pese a su apariencia humana, tienen un comportamiento totalmente animal.

El segundo elemento es la corporalidad. Estamos ante un personaje que se nos define escuetamente, pero que podemos concebir joven, quizá con un atuendo de fiesta ya que se menciona los tacones. El escenario transmite el miedo que siente la mujer ante el escenario en el que se encuentra. Los ladridos de los perros-hombre la inquietan, teniendo repercusiones en su estabilidad física, de ahí que se mencionen los temblores de sus articulaciones. Luego, los mordiscos que le hacen los animales dejan marcas en sus muslos. En determinado momento de la narración las mencionadas criaturas parecen cambiar su tamaño y con ello la amenaza que representan se vuelve más peligrosa. Estamos ante una posible escena de abuso sexual, o al menos la representación onírica de ella.

⁶⁰ *Ibid*, p. 89

El tercer elemento que puede observarse es la plasticidad del espacio. Al principio la narración nos ubica en un determinado lugar, pero justo a final del párrafo el escenario cambia para ubicarnos en otro totalmente distinto, lleno de hileras de casas. Este punto se verá con mayor claridad más adelante.

La aparición de personas en estado deplorable es otra muestra de la modificación corporal de los personajes:

Se arriesgó por cualquier vano y de improviso encontró un pozo —cónico alcatraz abierto a un cielo alucinante—. El destello le impidió notar a extraños individuos que asoleaban su miseria pegados al brocal del ladrillo. Cuando los vio pálidos e insignificantes como gelatinas, el hombre esbeltísimo, plantado en el centro del pozo, la atrajo con su voz musical y potente como eco de gong, que ordenaba rotunda a los desvalidos andrajosos sin aura.⁶¹

De nuevo nos encontramos con cuerpos modificados. Lo gelatinoso de los hombres que ahí se encuentran sugieren debilidad y enfermedad. La presencia del pozo implica el abismo, lo oscuro, como si se tratara de un descenso simbólico a los estratos más bajos del subconsciente. Y de ahí es donde sale la figura que representa totalmente lo contrario a dichos hombres. Se trata de un personaje que contrasta con el escenario y las personas que en él yacen. Esbelto, poderoso, con una presencia imponente, precisamente sale del pozo para dominar con su presencia todo lo que ahí hay. Parece que dicho personaje tiene el deseo de controlar a la protagonista, de ahí su estruendoso llamado hacia ella.

El tiempo en este párrafo también ha sufrido un cambio, aunque pase desapercibido. Desde un principio no se nos especificaba la hora en la que suceden los acontecimientos narrados, aunque podríamos asociarnos a un escenario nocturno debido a lo ominoso del ambiente y que atisbamos elementos asociados con lo oscuro y la noche. Sin embargo, en este párrafo se menciona la frase

⁶¹ *Idem.*

“asoleaban su miseria”; esto, por supuesto, sugiere que la escena toma lugar en el día. Como he mencionado antes, la plasticidad del tiempo es una característica de la literatura fantástica. Pese a lo sutil de dicha mención, es suficientemente poderosa como para ubicar a los lectores en un momento determinado, cortando la ambientación establecida desde el primer párrafo. Podría parecer que esto es un recurso fácil, incluso una jugarreta contra el lector, pero dado que estamos ante un cuento de corte fantástico de ambientación onírica, contribuye a la creación del efecto fantástico, logrando la ruptura de la liga desde los primeros párrafos.

Los parámetros de corporalidad, temporalidad y animalidad ya están cubiertos. Mencioné que más adelante abordaría la cuestión espacial, y es en el siguiente párrafo en donde se ve más claramente dicho elemento.

El deseo de huir la lanzó por el pasillo a las habitaciones: la impresionante alcoba y los lechos desolados, el comedor y el par de pinturas de peces, claveles y racimos de tórtolas. La sala en sombras. Los estantes donde dormían raídos títulos devotos y los espejos dorados, sin imágenes. Perdida en una y otra pieza se detuvo ante la ventana. El paisaje se anunciaba en la cerca —un paisaje de pinos que no existía en la calle—. Los perros silenciosos, sin morderla, la siguieron humildes por todos los cuartos.⁶²

De nuevo el cambio sorpresivo de espacio. Al igual que con el tiempo, el escenario adquiere características que benefician a la narración, siendo plástico y capaz de cambiar a voluntad. De un escenario nocturno pasamos a uno diurno; de callejones y calles a una casa llena de habitaciones y pasadizos. En pocas palabras, estamos ante la figura del laberinto.

En el *Diccionario de símbolos* se encuentra una definición del laberinto como símbolo. Se puede leer lo siguiente:

⁶² *Idem*

[En la acepción 5] El laberinto conduce también al interior de sí mismo, hacia una suerte de santuario interior y oculto donde reside lo más misterioso de la persona humana. [...] Allí, en esa cripta, se vuelve a encontrar la perdida unidad del ser, que estaba disperso en la multitud de los deseos. [En la acepción 7] La transformación del yo que se opera en el centro del laberinto y que se afirma a plena luz al fin del viaje de retorno al término de este pasaje de las tinieblas a la luz, marca la victoria de lo espiritual sobre lo material y, al mismo tiempo, de lo eterno sobre lo precedero, la inteligencia sobre el instinto, el saber sobre la violencia ciega.⁶³

En el texto el laberinto aparece como la búsqueda de sí mismo, precedida por el extravío y la pérdida del centro. El personaje se extravía entre pasadizos y corredores y, mientras lo hace, va perdiendo fragmentos de sí mismo que posteriormente le harán prevalecer eternamente como sustancia, más allá de la materia.

El texto es una alegoría de la búsqueda de nosotros mismos. Al perdernos en el espacio estrecho del laberinto nos vemos forzados a recorrerlo para completar el viaje iniciático que implica la ruptura de la realidad plástica, tangible y estable, para dar paso a los elementos que desestabilizan la realidad del texto. De esta manera, el personaje emprende el viaje de lo común a lo fantástico y en ese proceso se encuentra.

La subversión de lo estable representada con el laberinto implica un desafío a la norma y lo establecido, poniendo el elemento fantástico como desencadenador de cambios y búsquedas, del viaje iniciático que comienza con la ruptura de la realidad y el llamado a la aventura, que en palabras de Campbell, es “Una ligereza —aparentemente accidental— revela un mundo insospechado y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente.”⁶⁴

⁶³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, Barcelona, 7ª ed., 1986, pp. 621-622

⁶⁴ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México DF, 1972, p. 36.

La literatura fantástica no solamente es una manera de reinterpretar la realidad, sino también sirve para desafiarla y generar nuevos caminos por los cuales transitar.

Este cuento es el ejemplo de cómo la narrativa de Guadalupe Dueñas rompe la liga fantástica utilizando los elementos que he propuesto. En un texto corto, la autora es capaz de organizar un universo entero con sus propias características para posteriormente romperlo modificando sus reglas. Estamos ante un texto fantástico.

3.4. En los oscuros y lúgubres pasadizos subterráneos

Una de las fortalezas principales de Guadalupe Dueñas es la capacidad de construir atmósferas opresivas y asfixiantes con pocas frases e incluso palabras. Ejemplo de ello lo tenemos en la narración que nos ocupa, “Guía en la muerte”. En el cuento asistimos a lo que en una primera instancia pareciera un campo de batalla cubierto por cadáveres, cada uno más escalofriante que el otro, y comienza de la siguiente manera: “Una ráfaga de hongos marchitos hiere a los turistas que ambulan por el largo y subterráneo corredor de cantera”.⁶⁵ Detecto dos cosas interesantes en este inicio, y la primera de ellas es el descenso. Al mencionar un corredor subterráneo, el lector tiene de inmediato la sensación de bajar, de encontrarse en un plano distinto al que normalmente habita, lo que ocasiona la idea de enfrentarse a lo desconocido. El acto de descender es también una metáfora de lo subconsciente, ya que esto último es aquello que se encuentra bajo la superficie, similar a lo que hace la autora en otros cuentos al separar la vigilia del sueño o el día de la noche. Estamos ante personajes que no transitan en el mundo ordinario, aquel que está bañado por el sol, sino que descendemos a las catacumbas de lo desconocido.

⁶⁵ *Ibid.* p. 100

Resulta también curioso que los que transiten por ese espacio sean turistas. Asociamos dicho término con pasarla genial en paraísos tropicales, playas o cualquier otro lugar bañado por el sol, donde el aire sopla fresco y no viciado y el sentimiento general es de júbilo y alegría. En este caso, nos encontramos ante turistas que representan todo lo contrario al imaginario.

Con lo anterior no desacredito el llamado turismo alternativo, ni de ninguna manera insinúo que no se disfrute un lugar como el que aparece en el cuento, pero mi intención es demostrar que Dueñas tiene una manera muy peculiar de tratar los espacios y los personajes que en ellos deambulan.

Y a todo lo anterior cabe mencionar que el lugar en cuestión no es nada más que las galerías que albergan sendos cuerpos humanos momificados. De hecho, el título del cuento, tan macabro, hace referencia literalmente a un guía, cuyas intervenciones se distinguen de las del narrador por estar representadas como diálogos en los que únicamente él habla, no hay respuesta de sus interlocutores.

El sitio se antoja desolador y decadente y así tal cual es descrito; además, los cuerpos que ahí yacen también son descritos de manera desconcertante:

En el grito que les crispó las bocas, en la distorsión perdurable del semblante, en la plenitud que desorbitó las cuencas, todas las momias claman a Dios... Y al agrandarse la invocación poderosa, el congelado alarido taladra los huesos y la sangre se atropella adivinando el encuentro.

Ninguna de aquellas máscaras habla de paz. Hay algo sacrílego en el fraude de su existencia, en el juego diabólico que retiene su silueta. Están allí distendidas y dolientes bajo la ignominia de nuestros ojos, ancladas en el trance de su agonía.⁶⁶

Hay un regusto a castigo en las posiciones y los restos humanos que ahí se encuentran. Las opiniones del narrador parecen despreciar a quienes tuvieron la mala suerte de encontrarse ahí disecadas.

⁶⁶ *Idem*

El guía de turistas, más adelante, revela la causa y el motivo de la muerte de aquellos infelices. Menciona que uno murió por desertor, otra por adúltera, una mujer rica enterrada viva, otra obesa a pesar de la resequead de la muerte. Cada persona pareciera encarnar cualidades que la sociedad reprueba, como la lujuria, gula y avaricia, pero también la cobardía y la herejía. En este sentido el cuento está profundamente influenciado por una visión del mundo judeo-cristiana, probablemente fruto de la formación tradicional de la autora, pero conservando el desconcierto que la narración provoca en el lector.

He mencionado anteriormente que existen dos intervenciones en el texto, la del narrador y del guía que funciona como una especie de narrador adicional, pero justo en el último párrafo el texto da una vuelta de tuerca, si se me permite el término, que agrega una nueva voz a la narración, esta vez en primera persona:

Un movimiento torpe hace que la bufanda que oculta el cuello del guía resbale y, cuando él se apresura a cubrirse, yo he visto una quemadura repugnante que pliega su carne y avanza por su pecho.

No resisto más. Me adelanto a todos, hacia la vida. Es música el zumbido de abejas que me recibe bajo el sol. Palpo mis cabellos, mis latidos y mi piel, ¡todavía vivo! Puedo llorar sobre mi instante fugaz. La certidumbre de que existo me golpea las arterias.⁶⁷

Al descenso le sigue un ascenso. La salida de la personaje de aquel espacio de muerte demuestra que la acción de bajar es una metáfora del inframundo. La presencia de los condenados representa el castigo después de la muerte por no acatar las normas sociales. Al igual que lo hicieron Dante y Virgilio en la *Divina Comedia*, la protagonista anónima descendió al inframundo.

“Guía en la muerte”, pese a todo lo macabro que pueda parecer y lo aparentemente sobrenatural de su premisa, no rompe la liga fantástica debido a que no existe elemento alguno en la narración que cumpla con los requisitos para ellos. El espacio y el tiempo fluyen de manera

⁶⁷ *Ibid*, p. 103

lineal, hacia adelante, a excepción de las pequeñas analepsis en las que se cuenta la muerte de los cuerpos modificados. No existe un cambio en el físico de los personajes, ya que la momificación es un elemento del entorno y no una condición que permita la evolución del relato. La animalidad tampoco está presente, aunque en el último párrafo se antoje una leve presencia de animales en el cuento, trayendo ellos la seguridad de la vuelta a la normalidad.

Al igual que “Historia de Mariquita”, estamos ante acontecimientos posibles, pero que no tienen naturaleza fantástica ni sobrenatural, y que no implican la ruptura de la liga.

3.5. “Extraña visita”, extraña narración

Parece que la niñez interesaba mucho a Guadalupe Dueñas. Es a través de la visión de esta que muestra algunas de las más desconcertantes narraciones. El cuento titulado “Extraña visita” forma parte de la antología *No moriré del todo*, segundo libro de cuentos de la autora, publicado en 1976. Este libro continúa la peculiar narrativa de Dueñas y amplía sus registros, conservando los temas que le interesan y que se observan constantes en toda su obra que, aunque breve, tiene la fuerza suficiente para continuar intrigando a los lectores aún en nuestros días.

La narración está en primera persona, en la voz de un niño o una niña, nunca se aclara del todo, que habla a una persona por la cual siente desprecio. La voz del personaje principal está cargada de amargura y soledad y expresa magistralmente su sentir.

Comienza rememorando una infancia que se antoja lejana: “No recuerdo nada de mi infancia, nada de lo que sucedió antes de venir aquí, a este caserón que recorro día a día, como la araña a su red, y del que conozco todos los sonidos”.⁶⁸ Aparentemente, al mencionar el pasado, el personaje principal de la narración es un adulto, quizá un anciano, pero el cuento es engañoso. El tiempo corre de manera lineal, no hay una sucesión natural de acontecimientos que nos ubiquen en

⁶⁸ *Ibid.*, p. 138.

un momento determinado de la vida del personaje principal. Esto por sí mismo no sería suficiente para afirmar que estamos ante una narración perteneciente a lo fantástico, pero si comienza a instalar las bases sobre las cuales se irá sosteniendo el texto.

La narración continúa:

Me sé de memoria todo lo que existe en esta casa. He navegado bajo camas y sofás, contando los nudos, las fisuras, los arabescos de moho, donde los sentidos tornan vivo el espacio de la muerte. Aquí, en esta mansión que antes, hace muy poco, era mi único universo. Sí, antes, antes de que llegara la visita, mucho antes de estar en esta silla; cuando todavía me arrastraba por la casa como una larva, porque usted prohibió que me deslizara en el tablón de ruedas, construido por Araceli, por miedo a que le maltratara las alfombras. En esta silla de tubo cromado, que importa miles de pesos, me asomé por primera vez a la calle.⁶⁹

Si bien el recorrido del espacio hecho por el personaje que describe podría ser en sentido figurado, pareciera que dicho espacio contiene pasadizos secretos y vedados al resto de los habitantes de la casa, quienes no parecen tener ningún tipo de discapacidad como sí la tiene el personaje principal. El cambio físico en este caso no es producto directamente de lo que acontece en el cuento, pero sí influye en la medida de que dicho cambio le permite percibir y darse cuentas de cosas que los demás no. Resulta interesante observar como la limitación física la dota de una percepción especial, asociada siempre a espacios reducidos, abandonados e interiores. Lleva la cuenta de todos los elementos que en esos lugares ha encontrado, nudos, moho, polvo, el aura de los lugares desolados. De hecho, afirma que dichos espacios son los de la muerte. El párrafo justo termina en el momento en que se asoma por la ventana para observar el exterior, que no parece interesarle pese a estar todo el tiempo encerrada en la casa. Es importante señalar que todo ocurre según la percepción del personaje principal, cuya condición repercute en la percepción del espacio.

⁶⁹ *Idem.*

En el siguiente párrafo se dice lo siguiente: “Murmuran que usted no es mi madre, que Araceli y yo llegamos cuando murió la otra. Saber que no somos sus hijos me consuela, porque ahora puedo odiarla sin temor al infierno”.⁷⁰ El misterio que circunda al o la protagonista se hace mayor. De nuevo rememora un pasado lejano pero sin especificar un lapso de tiempo definitivo. De igual manera, los familiares parecen desvanecerse en el tiempo, ya que se comprueba que la persona a la que se refiere no es su madre, además de que su hermana sí tiene un nombre propio. Estamos ante un narrador que no es confiable. Lo anterior se observa desde el primer párrafo del cuento, cuando menciona que no recuerda nada de su infancia. Entonces, ello provoca que reconstruya dichos momentos idealizándolos. Las frases que denotan que el protagonista no está seguro de las cosas son también un indicio de texto fantástico, ya que la vacilación de las cosas repercute en la estabilidad del relato y del universo que en él existe.

La narración continúa con descripciones de las actividades, juegos y pasatiempos que el o la protagonista y su hermana realizaban en la mansión que habitan. De repente, en otra intervención, en un párrafo que contiene únicamente esa información, se menciona: “Yo en verdad no conozco mi nombre, aunque ahora sé que debe ser buscado entre los muertos. Araceli me puso Lot. Ella lo inventó”.⁷¹ Podemos observar, de nuevo, la influencia judeocristiana de la autora. Si bien es cierto que no por incluir un nombre bíblico en un texto podríamos hablar de una convicción religiosa, dichos nombres remiten inmediatamente a un referente de dicho contexto. Lot fue un hombre habitante de las ciudades del pecado Sodoma y Gomorra, el único que se salvó de la destrucción por ser justo. Esto podría ser un indicio del sexo del personaje principal, ya que Lot es un nombre de hombre; pero, de nuevo, no podemos estar seguros. La enigmática intervención del personaje pareciera oscurecer más el texto en lugar de aclarar situaciones.

⁷⁰ *Ibid*, p. 138

⁷¹ *Ibid*, p. 139.

El párrafo final es una ruptura con la homogeneidad que se había estado cultivando a lo largo del texto: “Cuando la mujer volvió, alcanzó a mirar el temblor reluciente de la silla sobre la que Lot dejó una hoja de papel”.⁷² La intervención de un narrador en tercera persona, que antes no había hecho acto de presencia, ilustra dos cosas. La primera, es que el mismo narrador (que pareciera ser extradiegético pero no podemos estar seguros, ya que su intervención es muy breve), llama Lot al personaje principal. Teniendo esto en cuenta podríamos tomar como un hecho el nombre del personaje, que no fue producto de su imaginación.

Lo segundo es que Lot venció de alguna manera su discapacidad, abandonando su silla y el hogar donde vivía para irse a un lugar indefinido. Resulta curioso que no veamos la reacción de la mujer que es motivo de su desprecio; tampoco encontramos motivos para justificar su crueldad más allá de los que el personaje menciona. Pero, en toda la ambigüedad del relato, queda la impresión de que el cuerpo sufrió un cambio y pudo valerse por sí mismo.

En el caso de esta narración, la liga se rompe por varios elementos. El primero de ellos es la plasticidad del tiempo, representada por una infancia lejana pero como puesta en pausa, alargada indefinidamente.

El segundo elemento que implica la ruptura es la elasticidad del espacio en el que se desarrolla la narración, mostrando lugares lúgubres como escenarios para las aventuras del la o el protagonista, quien desprecia el lugar donde se encuentra.

La plasticidad del cuerpo de Lot también es importante, ya que en un principio pareciera que su condición física lo limita, sin embargo, al final del cuento rompe esta atadura y sale por sí mismo del hogar que por tanto tiempo le había oprimido. Estamos ante un cuento de corte fantástico, además de desconcertante.

⁷² *Idem.*

3.5. Lo onírico como fantástico

El siguiente cuento, “Sueño soñado”, incluido también en *No moriré del todo* es muy corto pero igual de desconcertante que los anteriores. Desde el mismo título nos ubica en un determinado lugar, que es lo onírico. Luego, la frase de comienzo de la narración nos condiciona de lo que vendrá más adelante: “La casa es de noche, las puertas imaginarias, los cerrojos de fuego”.⁷³ Resulta difícil mostrarse indiferente a la maestría de la autora para plantear situaciones, pero a veces es inevitable. Este increíble comienzo ya nos comunica todo lo que es importante en la narración. Primero, el momento del día en que se desarrolla. No dice que es de noche ni que cayó la noche ni nada similar, sino que menciona literalmente la casa es de noche. Estamos en un escenario íntimo y nocturno, asociado a la calma y el descanso. El lector de inmediato se sitúa donde Dueñas quiere, solo para después cambiar el panorama haciéndolo totalmente contrario a la calma. Luego, la imagen de puertas imaginarias nos transmite la idea de que no existen límites ni umbrales que cruzar hacia otros lados, solamente las que nosotros queramos crear en nuestra mente. La siguiente, cerrojos de fuego, transmite la idea de peligrosidad, el precio a pagar por cruzar a otro lado, abrasándonos con las llamas que emiten dichos cerrojos. O tal vez quiere decir que no hay manera de abrirlos, por más imaginarias que sean las puertas. ¿Acaso no aquellas barreras mentales, imaginadas, son las más difíciles de sortear, como si precisamente estuviéramos ante cerrojos envueltos en llamas que impiden la introducción de una llave que nos pase al otro lado? De lo que la autora habla aquí, creo yo, es del subconsciente que se manifiesta en los sueños, aquel del que no podemos escapar porque nos hemos puesto muros que no solamente nos limitan en la vigilia, sino también en nuestros viajes oníricos.

⁷³ *Ibid*, p. 145

El resto de la narración es un desvarío bellissimo, que tiene que ver más con escenarios al azar que con una narración como tal. Pero se enmarca en la cuentística ya que tiene un planteamiento, el que he mencionado en el párrafo anterior, para luego abarcar un conflicto. El o la onironauta contempla un escenario natural y violento, mencionando que “Podría apagar la sed si bebiera agua de grietas; pero me separa el vientre pantanoso del estanque”.⁷⁴ El simbolismo del útero está presente, de nuevo separado únicamente por una delgada capa acuosa, como sucede en “Historia de Mariquita”, narración en la que el límite es la superficie de un frasco de vidrio.

El párrafo final del ya de por sí corto texto muestra una transformación corporal: “Mi rostro es... ¡No! Mis brazos se alargan, se hunden, llueven. Moscas gordas y doradas me habitan. Imperceptibles libélulas me circundan, hasta que la humedad las deja inmóviles en este infinito cansancio de soñar que sueño”.⁷⁵ El cambio físico, la animalización de la protagonista, pese a estar dentro de un sueño, repercute directamente en el desarrollo de la trama ya que le permite percibir las cosas de una manera distinta a la del ser humano. Los insectos están muy presentes en toda la obra de la autora y simbolizan un comenzar de nuevo o un cambio, referenciando la metamorfosis, el proceso biológico por los que transitan para pasar a sus distintas formas corporales.

En este cuento sí se rompe la liga fantástica porque no existe una linealidad en el tiempo ni un espacio definido, hay un cambio en la disposición física del personaje y dicho cambio refleja la animalización. Además, el escenario onírico enriquece la historia y le otorga un aura misteriosa, favorable para este tipo de cuentos.

3.6. Siguiendo los “Pasos en la escalera”

⁷⁴ *Ibid*, p. 145

⁷⁵ *Idem*

Esta enigmática narración comienza ubicando a los lectores en la vigilia. La narradora despierta de un sueño intranquilo solo para darse cuenta de que la delgada línea que separa los sueños de la realidad se ha roto, dejando entrar en esta última todos los elementos que hacen de la experiencia onírica algo desconcertante.

La narradora se encuentra en la seguridad de su habitación, con la impresión de que alguien o algo han entrado en su casa mientras ella y su marido dormían. La sensación de aquella presencia se narra como si fuera parte de un elemento acuoso: “Una humedad reciente, de la que aún se percibía la brillantes y el olor a pantano, señalaba la presencia de aquel algo incomprendible”.⁷⁶ De nuevo tenemos el elemento invasor de la cotidianidad como detonante de toda la experiencia fantástica. Desde aquí comienza a notarse la plasticidad del espacio, que se abre para dar entrada a lo externo, en lo que se reconoce el elemento fantástico. Una vez que ha entrado al espacio cotidiano, ya no vuelve a salir y comienza a aumentar la carga de elementos extraños, viéndose la protagonista rebasada por esta sensación. El espacio no es acogedor sino amenazante; no es cotidiano, sino extraño. Estamos en el inicio de la ruptura de la liga.

Si bien en el primer párrafo se menciona que la protagonista despertó, nada nos asegura que sea de noche. Hay momentos en el cuento en los que pareciera que estamos inmersos en una penumbra eterna, que no parece dar tregua y que permanece estática. La percepción de los sentidos de la protagonista no parecen ser confiables::

Ahora estaba segura de haber escuchado un grito, un murmullo tal vez. Sus tímpanos debieron registrar el lamento al que su voluntad negó vigencia cuando el sueño nos atenaza por entero, extendiendo en nuestros nervios un aceitoso sopor invencible; la hora preferida por el ladrón

⁷⁶ *Ibid*, p. 146

para despojarnos sin riesgos; hora en que los músculos se distienden y las potencias del alma se relajan, nos abandonan y nos dejan caer en ese hondón preludio a la muerte.⁷⁷

Existe una trampa del narrador en el párrafo anterior. Todo el cuento está narrado en tercera persona por un narrador omnisciente, sin intervenciones sorpresa ni cambios en el tipo de narrador, como sí encontramos en cuentos anteriores. Sin embargo, el narrador no lo sabe todo, supone cosas. La cita anterior dice “Sus tímpanos debieron registrar...”, lo que indica que no es omnisciente porque no sabe a ciencia cierta qué es lo que el personaje principal está sintiendo, sino que lo asume. Estamos ante un narrador muy poco confiable.

El texto continúa. La presencia de anfibios influye en la percepción de la personaje principal así como son un símbolo de sexualidad y sabiduría: “[las salamandras] Eran entes predestinados, espíritus fálicos del fuego, adoptados por la sabiduría cabalística, que los rescata de las llamas para sus actos mágicos y que recoge sus cenizas invaluable”.⁷⁸ El falo está directamente relacionado con la presencia de dichos anfibios, por lo que son un símbolo de la masculinidad asociada a la destrucción del fuego y la repugnancia de lo viscoso. En pocas palabras, el sentimiento humano del erotismo animalizado y viciado por la acción de dichos animales. No se trata de una relación íntima placentera y amorosa, sino de un acto animal más asociado con lo primigenio que con lo humano. Una gran metáfora de lo que parece ser una relación marital de violencia sexual, que se materializa cada noche en la forma de salamandras y otros anfibios.

La animalización de los cuerpos está representada en el del marido. Además de que hay un cambio físico en él, primero relacionándose íntimamente con el esposo: “Comprobar que tenían sexo y que gozaban con las caricias sobrepasaba lo execrable. Su alarma aumentó cuando la

⁷⁷ *Idem*

⁷⁸ *Ibid*, p.147

obsesión del esposo, rompiendo el límite de la cordura, se entregó por completo al placer sombrío de aquellas experiencias”.⁷⁹ Las experiencias a las que remite la cita son las relaciones sexuales con los anfibios. El cuerpo del marido experimenta un cambio que comienza por la actitud, luego se hace físico hasta desembocar en la muerte del personaje por entregarse a dichas pasiones.

En este caso, la narración rompe los esquemas de tiempo, espacio y cambio corporal, además de la dimensión de animalidad. La poca credibilidad del narrador y los elementos oníricos configuran una narración desconcertante y densa que causa en los lectores un sentimiento de descolocación. Me parece uno de los cuentos más enigmáticos de Guadalupe Dueñas.

3.7. La fantasmagórica inquietud de “Todos los sábados”

El último libro de cuentos de la célebre autora que nos ocupa lleva por título *Antes del silencio*. Mención aparte de lo bello que me parece dicho título, fue el único que la autora publicó. Como si se tratara de un aviso, guardó silencio después de esta antología, en la que me parece que alcanzó la cumbre en su producción cuentística y encontró de manera definitiva un estilo particular, abordando temas y formas a las que no se había acercado antes. Muestra de ello son los dos cuentos que ahora me ocuparé de analizar: “Todos los sábados” y “Enemistad.

Son pocas las narraciones que abordan directamente el concepto del fantasma en la literatura mexicana, al menos hasta donde sé. La presencia de espectros, de almas que por diversos motivos no consiguieron pasar al siguiente plano y se quedaron como reminiscencias, como meros simulacros de lo que eran, en esta tierra que pertenece a los vivos. De gran presencia en la tradición gótica, el fantasma simboliza aquello que fue pero que no concluyó, un acontecimiento trágico que no tiene final ni principio. Pocas cosas me parecen tan tristes como la figura del fantasma.

⁷⁹ *Idem*

Guadalupe Dueñas, en su enorme versatilidad como escritora, aborda de manera magistral este tema, cultivado mayormente por autores anglosajones. Si bien la autora no busca expresamente asustar a sus lectores, lo cierto es que este cuento me parece un total y absoluto cuento de fantasmas, pero con un tono fantástico en lugar de horror.

La narración comienza con una afirmación de la personaje principal, quien también funge como narradora: “Me visitan todos los sábados, llegan con exactitud a las seis de la tarde, sus trajes ostentosos huelen a mirto y azúcar quemada, sus rostros radiantes reflejan idéntico desdén, similar indiferencia”.⁸⁰ Estas presencias tan puntuales y que reflejan tanto desprecio a la personaje son descritas de una manera peculiar por esta última: “La una, ojos atigrados, melena lacia; la otra, delgadez de sílfide, piel dorada; ambas, estrellas enemigas, ángeles sin alas”.⁸¹ La descripción cuasi etérea de dichas personajes causa en el lector el efecto de extrañeza, ya que son poco comunes e incluso no humanas. Esto, aunada a la actitud que muestran, las asemeja a personajes crípticos de la literatura fantástica como el extraño huésped del cuento homónimo de Amparo Dávila, de quien nunca tenemos una imagen concreta y a quien solo atisbamos por las vagas descripciones de los personajes que conviven con eso. Sin embargo, en este caso sí se nos describe minuciosamente a las mujeres, tanto en actitud como en físico, pero no por ello son menos extrañas.

La narración continúa con una visión de la crueldad de los personajes hacia la narradora:

Yo estoy inmóvil en mi silla de ruedas, bajo esta lluvia de escalofrío; apenas si contengo mi temblor con estas llagas que no cicatrizan porque las dos. al despedirse, me arrancan las puntadas para que las heridas no cierren nunca, y lo hacen cada sábado. Ayer entraron al cuarto discutiendo sobre negocios que ignoro. Se insultaron en voz alta y gimieron a coro en una congoja que partía el alma. ¡Oh Dios!⁸²

⁸⁰ *Ibid*, p. 272

⁸¹ *Idem*

⁸² *Ibid*, pp. 272-273

Existe un tormento físico infligido a la personaje principal, uno que es explícito y aberrante en el dolor que causa. No existe un motivo por el cual ejercer esta violencia más que el gusto de hacerlo. Y el daño psicológico se conjuga con el físico para cerrar el círculo del tormento.

Al igual que en narraciones anteriores, la personaje principal sufre una discapacidad, está postrada en una silla y está a merced de otras personas, demostrando fragilidad y debilidad, además de sufrir del martirio. En cuestiones de tiempo, desde el título se menciona que no existe un paso del tiempo, sino que está estático en sábado, siempre es sábado, por lo que el tiempo no es una dimensión confiable.

Si bien lo anterior es un elemento para definir un texto fantástico, no es suficiente ya que el tiempo por sí solo no tiene la suficiente fuerza. Es en el final del texto donde la corporalidad y la vuelta de tuerca contribuyen a enmarcarlo en el cuento fantástico: “Murmuran que nadie viene, que no me visitan, que nadie inquiera por mi existencia, que mis dos hijas no han regresado desde el día en que huyeron con sus amantes, y que hasta el mismo párroco eleva plegarias por mi eterno descanso, todos los sábados”.⁸³ Resulta que estábamos ante el discurso de un fantasma, de la simulación de un ser humano que parecía por momentos vivir los sábados y que quizá (porque tampoco podemos estar seguros) recordaba cuando estaba viva y de ahí el dolor causado por la presencia de los personajes que la atormentaban, que resultaron ser sus hijas. Es con esta revelación que el cuerpo de la protagonista adquiere la cualidad etérea, sufre un cambio que condiciona nuestra lectura del relato y causa un sentimiento de revelación del que no podemos escapar, enmarcando el cuento en el género de los fantástico.

⁸³ *Idem*

La vuelta de tuerca es un recurso utilizado en la literatura fantástica y de terror que busca precisamente sorprender al lector con un giro inesperado que provoca que todo lo que se había estado construyendo a lo largo del texto resultó ser falso. Es por ello que, bien utilizado, es muy efectivo, especialmente en géneros como el fantástico, el horror y el terror. Una muestra más de la versatilidad de la autora y su maestría en la narración desconcertante.

3.8. La enemistad definitiva

Los gatos son considerados animales mágicos. Su presencia indica la materialización de poderes más allá de nuestro mundo, son un elemento asociado a la brujería e incluso al mal. En el cuento que analizaré ahora, el último de este trabajo, la presencia de un felino atormenta a la personaje principal de tal manera que la empuja al borde de la locura.

El cuento “Enemistad” empieza con la afirmación de la protagonista de que no le gustan los animales de ningún tipo. Para lo anterior existen diversos motivos, entre ellos una experiencia terrible y traumática que le marcó la vida y la manera de relacionarse con las mascotas. Pese a que la gente señala dicha condición como una dureza del alma, ella no encuentra motivos para encariñarse con los animales. Pero va más allá, ya que su desdén no se limita al reino animal sino que también abarca a las muñecas, encontrándolas repulsivas. Todo lo anterior la configura como una persona que no tiene recuerdos dulces de la infancia y además, como difícil de tratar. Dicha descripción de su vida sirve para entrar en materia sobre lo que en realidad trata el cuento.

La sobrina de esta (y este parentesco resulta curioso, ya que son pocas las madres que tienen un destino beneficioso en la literatura de Dueñas) tiene un gato de mascota descrito como la mezcla de animal fino de raza con callejero. La protagonista enseguida encuentra una rivalidad con el gato, primero describiendo su aspecto y sus costumbres ariscas para luego centrarse en su personalidad.

Puede parecer extraño que un animal tenga personalidad, atributo únicamente humano, pero con el correr de la narración caemos en la cuenta de que este gato no es común.

La enemistad comienza con algo poco inquietante, la agresividad del felino hacia alguien que no conoce: “Su hostilidad es tal, que si intento acariciarlo enseña las fauces, lo que causa hilaridad a toda la familia”.⁸⁴ El tormento que la mujer sufre la llena de angustia ya que ella únicamente se da cuenta de la situación, aunque el gato no es hostil con los demás miembros de la familia.

Lo que sigue a esta cita es una serie de comentarios acerca de los gatos en la historia en incluso en la literatura, mencionando aquel al que Poe incluyó en uno de sus cuentos más célebres. También menciona la posible influencia que dichos animales tuvieron en la escritura de la historia y en los acontecimientos que marcaron a la humanidad:

Los gatos de Oriente, sabios en artes de brujería, son bestias encantadas que cambian a su antojo de sexo. Su metamorfosis es tan amplia que pueden ser sapos, lagartos, jabalíes, y si lo desean princesas o samuráis. Los hay que son héroes sin que nadie note su extravío. Sus pieles derriten el hielo de las mañanas pálidas. Ejecutan danzas voluptuosas que no iguala el hombre y se fecundan en exaltadas embriagueces. Transitan por regiones extrañas sembradas de abismos y permanecen en su hechicero linaje cruel y mortífero.⁸⁵

Lo anterior es un ejemplo de las reflexiones que la autora tiene en torno a los felinos que le atormentan. Dichas partes me parecen en extremos interesantes ya que salen por completo de la diégesis para permitir la reflexión en la cual el pensamiento de la autora se refleja. Si bien no aportan mucho a la anécdota, contextualizan y crean un contexto y bagaje sobre lo que se nos

⁸⁴ *Ibid*, p. 277

⁸⁵ *Ibid*, p. 278

muestra en el cuento, otorgando fuerza expresiva a la animadversión de la autora hacia dichos animales.

La protagonista se embarca en un viaje con el afán de alejar al gato de su vida, metiéndolo en un costal y siendo objetivo de sus mordiscos y arañazos; pero de nada sirve ya que: “Para mi sorpresa, el animal reapareció en brazos de mi sobrina, perfumado y querido por todos”.⁸⁶ Aparentemente, la naturaleza del animal no es común, ya que es capaz de regresar a su lado pese a haber sido alejado de ahí.

Es más adelante cuando nos cuestionamos si de verdad existe una naturaleza sobrenatural en el felino o todo es producto de la sugestión de la protagonista. El comportamiento cuasi humano del animal empeora la salud mental y física de la mujer, que no pudo mejorar a pesar de irse de vacaciones ya que en todos lados veía la presencia fantasmal de la bestia. Más adelante entra en angustia definitiva: “¡Oh Dios! Dime que te encontraré al final de este suplicio. Tú conoces las fuerzas oscuras que trastornan al hombre. No dejes que me invada la locura, porque ahora el gato copia mis movimientos”.⁸⁷ La psicosis de la personaje la lleva por un rumbo del que no hay retorno.

Al final de la narración, luego de encerrarse durante mucho tiempo y casi morir de hambre y deshidratación, asistimos a los que quizá sean los últimos momentos de vida. Resulta curioso que la autora nos ubique en el momento de la muerte de uno de sus personajes, ya que no es algo común en su narrativa:

Anoche derribaron la puerta, fallecía de sed. Rodean mi cama sollozantes, pero es demasiado tarde, me siento por segundos menos carnal, menos terrestre, anhelo la quietud. Me voy, para que el monstruo duerma en mi cama, destruya mis libros, desgrane mis collares y puedan acariciarlo los que decían ¡que tanto me amaban!⁸⁸

⁸⁶ *Ibid*, p. 278

⁸⁷ *Ibid*, p. 280

⁸⁸ *Ibid*, p. 281

De esta manera termina uno de los cuentos más largos de Dueñas, así como otro con temática y presencia de animales.

Pese a que la degradación mental de la protagonista, no sufre cambios físicos que repercutan en la estabilidad del universo representado. Todo el desbalance mental sucede en su cabeza. El tiempo tampoco sufre cambios repentinos, sino que parece fluir en una secuencia normal. En cuanto a la animalidad, más allá de la desconcertante representación del gato, no hay nada en el cuerpo de la mujer que indique alguna animalización; el deterioro físico que se observa al final es el esperado a su encierro.

En cuanto a la presencia del gato en el texto, “El simbolismo del gato es muy heterogéneo, oscilando entre las tendencias benéficas y maléficas; que puede explicarse simplemente por la actitud socarrona del animal”.⁸⁹ En este sentido, convendría comparar la narración de Guadalupe Dueñas con la del escritor Álvaro Uribe, quien en el cuento “El séptimo arcano” presenta al gato de manera benéfica, mostrando lo mucho que puede potenciar la creatividad de un artista sacrificando distintos elementos, como las supuestas siete vidas, que la cultura popular atribuido a estos animales por su astucia y la capacidad de adaptarse y superar distintos desafíos.⁹⁰

El poderoso simbolismo del gato se adapta al contexto en que se enmarque, pudiendo ir de la iluminación a la desesperanza, teniendo ambas acepciones en este texto de Guadalupe Dueñas.

Este cuento no pertenece al género fantástico, sino que sería mejor enmarcarlo en la ficción de lo extraño, como algo que podría suceder, pero poco probable.

⁸⁹ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 523.

⁹⁰ Álvaro Uribe, *Historia de historias*. Malpaso Ediciones, Barcelona, 2018, p. 75

3.9. La ironía como horror en “Los fantasmas no existen”

Quizá uno de los cuentos en los que mejor se observa el elemento sobrenatural y, a la vez, lo irónica y mordaz que es la prosa de Dueñas es en este cuento. Desde el título condiciona nuestra lectura, como si estuviéramos a punto de presenciar una especie de tratado o argumentación refutando la existencia de lo que se conoce como fantasma.

El cuento comienza con un diálogo, abriendo la narración precisamente el guion que indica la intervención de un personaje. En otras palabras, el narrador no aparecerá hasta más adelante, en específico en el último párrafo del cuento. En el diálogo que inicia uno de los dos personajes del cuento se nos habla acerca de lo absurdo que es la existencia de fantasmas desde un punto de vista lógico y científico:

—No señor, yo soy un estudioso, un hombre de ciencia; he quemado mi tiempo en la filosofía; a pesar de los años no he perdido mi lucidez. Sigo teniendo conciencia clara de mis actos y de las cosas razonables. Por supuesto que no creo en fantasmas. Es inadmisible que los espíritus de los muertos regresen a la tierra. Me parece una gran tontería propia de gente ignorante y zafia. Los espíritus no existen, se lo aseguro.⁹¹

El personaje afirma pertenecer al selecto grupo de los hombres de ciencia, de los estudiosos. Desde aquí se nos marca la diferencia entre razón y superstición, entre creencia y ciencia. O sea, que no hay lugar para lo sobrenatural en este universo textual, a menos en voz de uno de los personajes. Una cualidad de esta narración es que, debido a que inicia con un diálogo, nos hace pensar que es un narrador el que está hablando, pero este último aparecerá más adelante para llevar la batuta.

⁹¹ *Ibid*, p. 303

Posterior a esto, está la intervención del otro personaje, quien es contrapeso del primero. Este le debate al primero que, mientras hablaba, había ocurrido algo, ya que dice:

—Sin embargo, desde que estamos aquí conversando ha sucedido un fenómeno tan extraño que me tiene temblando. [...] ¡Sí! Mientras usted peroraba, dos veces he sentido la sensación real de que no estábamos solos, hay una presencia que se ha manifestado tan viva para mí como usted mismo. [...] No necesito verlo. Lo percibo. Usted asegura que no hay fantasmas; pero que los hay los hay... Quédese quieto y podrá sentir su vaho caliente sobre la nuca y una especie de quejido hondo que se le mete a uno en el alma. Créame, me laten las arterias y no resisto más.⁹²

Contrario al pensamiento racional, con este personaje tenemos la percepción sensorial, aquello que se puede percibir, si bien no con la vista pero sí con otros de los sentidos. Resulta interesante remarcar en este punto el elemento de la corporalidad. Se conoce a un fantasma precisamente porque no existe manera de comprobar su presencia por un medio puramente visual. No existen fotografías ni evidencia óptica de ellos, pero sí existen los testimonios de personas que los han sentido, ya sea por el oído, el olfato e incluso el tacto. Debido a que nuestra sociedad es predominantemente visual, aquello que no se capte en imagen a menudo es desechado o desestimado.

Tenemos, como ejemplo de lo anterior, la postura aparentemente racional del primer personaje que interviene. Menciona que no existen porque no se le puede ver. Sin embargo, posteriormente, en el párrafo final, que va inmediatamente después de la cita anterior, observamos los resultados de dicha presencia:

Lo dijo antes de venirle un desvanecimiento. Traté de prestarle auxilio en el preciso instante en que un vaho caliente sopló sobre mi cuello. Las solapas de mi traje palpitaron y pude constatar la presencia de alguien que lanzaba un suspiro sordo y taladrante. Paralizado por la sorpresa fui incapaz de contenerme, y sin ayudar al que yacía en la alfombra, hui despavorido.⁹³

⁹² *Ibid*, p. 304

⁹³ *Ibid*, p. 304

Y así es como termina la narración. De nuevo, la corporalidad ausente representada por la presencia que ambos personajes terminan por percibir es lo que determina la presencia sobrenatural. Un ente incorpóreo es aquel que no tiene un cuerpo, o sea, no tiene la forma humana. Sin embargo, que no haya cuerpo no implica que la cosa no exista. Es por ello que la presencia que atormenta a los personajes rompe la liga porque destruye el orden que desde el inicio de la narración se nos plantea.

En este caso, la ruptura de la liga está relacionada a la corporalidad, específicamente a la ausencia de esta. Cuando se manifiesta, la narrativa de ciencia y razón pierde importancia al punto de que el mismo personaje que la profesora termina sucumbiendo al terror que dicha presencia implica. Quizá esta sea una de las narraciones en la que lo fantástico resulta más evidente.

De igual manera, la ironía es evidente. El personaje que habla primero representa al hombre de ciencia, a la sociedad apoyada sobre los pilares de la razón. Con una perorata, como lo llama el otro personaje, pretende convencer a su interlocutor (aunque pareciera que también quiere convencerse a sí mismo) que nada de lo que no pueda captarse con los sentidos existe, y lo asocia con la ignorancia y la superstición. Ante la primera evidencia de algo que no puede explicarse por medio de la lógica, no hay una reformulación de los postulados ni un análisis sobre los nuevos fenómenos, sino la misma negación representada por el pánico. Incluso, en la misma acción de no prestar atención a quien físicamente se ve afectado por dicha presencia, está representado el poco interés que el método científico tiene hacia lo que no puede controlar, optando por huir en lugar de enfrentar una nueva realidad que desafía convenciones. Estamos ante una crítica muy elocuente de la autora hacia la hipocresía e incapacidad de la ciencia de explicar o por lo menos comprender la naturaleza y la realidad que dice estudiar.

Como señalé con anterioridad, en este caso es la corporalidad (la ausencia de esta) lo que termina por romper la liga, permitiendo que los elementos fantásticos accedan al universo textual y causen estragos en los personajes que en él se desenvuelven. Es de vital importancia tener en cuenta que estamos ante un relato de fantasmas de corte clásico, en el que no aparecen pero son percibidos de distintas maneras.

Pese a su brevedad, este cuento ilustra perfectamente la idea que Dueñas tiene sobre lo que es un *ghost history*, así como evidencia la habilidad de la escritora para generar atmósferas opresivas que terminarán sofocando tanto a los personajes como a quienes lo lean con un giro de tuerca casi al final. Si bien en este cuento no se nos ubica ni espacial ni temporalmente, y tampoco cuenta con los elementos de animalidad, sí pertenece al género fantástico por tener la ruptura de la liga.

Me resulta sumamente satisfactorio encontrar en la obra de esta autora una narrativa asociada al género del horror y el terror. Se piensa que son pocos los escritores y escritoras en México que cultivaron dicho género, pero encontrarlo en una escritora tan versátil y misteriosa como Guadalupe Dueñas es importante para comprender la complejidad de su narrativa.

3.10. La pérdida del espacio y el tiempo en “Encuentro”

Este cuento, igual de breve que la mayoría de los que escribió, comienza con una escena por demás común y sin ninguna connotación sobrenatural: el ambiente citadino en la hora pico:

A las dos de la tarde el sol de junio es una llamarada en la avenida Cinco de May. La gente pulula y se atropella en el subir y bajar de camiones que lanzan ráfagas de aire caliente. La violencia de los

choferes, el mal humos de los transeúntes, el ayuno, la sed, la prisa, espolean la ira y el desconcierto de los que van y vienen, en esta reverberación sudorosa.⁹⁴

El ambiente se antoja tan mundano que recuerda a nuestro diario andar por calles calurosas, tomadas por el tráfico y la neurosis contemporánea. De entrada pareciera que vamos a leer un cuento relacionado con la crítica social hacia las urbes que han fallado en proporcionar el anhelado bienestar contemporáneo. No obstante, el texto toma un rumbo distinto.

En el siguiente párrafo el personaje principal tomará la narración, haciendo de nuevo el juego del cambio de narrador al que Dueñas nos tiene acostumbrado. El párrafo anterior se encuentra focalizado, aparentemente, desde la tercera persona, pero esto cambia de inmediato: “Como todos, camino entre la multitud esquivando a mis semejantes: un brusco encontronazo me enfrenta con el insulto que lanza un ciego.”⁹⁵. A partir de este momento estaremos desde la perspectiva del protagonista, quien narrará lo que sucede más adelante.

El encuentro al que hace referencia el título del texto se refiere, por supuesto, a la intempestiva entrada del personaje ciego, tanto en la realidad del personaje como en la diégesis.

Al encuentro seguirá una serie de diálogos que rememorarán la juventud perdida, el pasado. Es el personaje del ciego quien lo evoca de manera más efectiva:

—Pero de eso hace una eternidad. Era antes de —se detuvo—... Me contaron que un día fuiste al antro donde me sacaba los ojos... lo hacia cada noche. ¡Un gran espectáculo! —percibí su ironía—. También mascaba vidrio —rio sarcástico—. Eso no me dañó, con todo y que me desangraba. A la gente le gustaba ver la hemorragia.⁹⁶

⁹⁴ *Ibid*, p. 305

⁹⁵ *Idem*

⁹⁶ *Idem*

Es en este momento cuando se pierde el hilo de la espacialidad y la temporalidad para dar paso a una especie de analepsis física. Los personajes son arrastrados por una multitud hacia el que llaman Callejón de la Condesa. Posteriormente encontramos en la narración un párrafo que parece sacado de otro cuento, incluso se señala con espacios para diferenciarlo del resto de la diégesis: “Aquella escalinata de mármol, aquel pasamanos por el que nos deslizábamos una y otra vez, el sonido de la campanilla y el golpe de la reja...”⁹⁷. Es en esta parte en la que se ha roto toda la coherencia espacial y temporal planteada de manera magistral desde el primer párrafo. Incluso, si se prescindiera de él, el resto del texto tendría sentido ya que no contribuye que la trama avance, sino que la hace retroceder una cantidad de tiempo que no se especifica, pero que sirve para contextualizar a los personajes sacándolos de la lógica interna. Esto es, que parecieran ser una especie de realeza o clase alta, cuyo pasado los relaciona más con escenarios góticos que urbanos. Lo anterior contribuye a generar un efecto ominoso en el cuento, ya que personajes como ellos están totalmente fuera de lugar en una narración tan cotidiana como la que se había planteado desde un principio.

En este caso la liga se rompe no por la presencia del ciego, que podría ser algo común en la realidad construida del texto, sino por la desconexión diegética, de coherencia, espacial y temporal del texto. Incluso esto está señalado visualmente, al separar el párrafo donde ocurre la analepsis del resto del texto. En ningún momento se señala o menciona de alguna manera que lo que ocurre en el párrafo separado sucede en la mente de alguno de los personajes, no está entre comillas ni cursivas; tampoco hay señales que indiquen que el personaje recordó, rememoró o que lo está construyendo en su interioridad. Pareciera como si en ese momento todo se detuviera para transportarse al momento que se rememora.

⁹⁷ *Ibid*, p. 306

La liga fantástica se rompe en esta narración porque hay una interrupción del fluir cotidiano y convencional del tiempo; tampoco existe concordancia entre el espacio físico y que se muestra por medio de la memoria de los personajes. La aparición intempestiva del ciego y sus evocaciones ocasionan un vehículo al pasado, cuya presencia es tan fuerte que corta todos los demás estímulos planteados en el inicio del texto.

Es común en la narrativa de la autora ponernos en un escenario común y familiar, tanto para los personajes que lo habitan como para aquella persona que lee, para luego cambiarlo utilizando algún recurso cotidiano que terminará convirtiéndose en el elemento que desorganiza y rompe la liga para que el elemento fantástico se filtre por dicha ruptura.

Dueñas es muy hábil para darle el giro de tuerca a narraciones cortas y precisas; puede identificar el elemento que rompe la congruencia de lo presentado para que, al leerla, nos sintamos igual de confundidos y descolocados que los personajes de sus textos. La brevedad, lo conciso de sus tramas, la excelente construcción atmosférica tanto de situaciones comunes como fantásticas la caracterizan y ocasionan que sus cuentos sean enigmáticos y a la vez familiares.

No solamente estamos ante una producción escrita que necesita difundirse y ser leída, sino que también debe ser analizada desde perspectivas no convencionales. Gracias a la lectura de esta autora podemos darnos cuenta de que lo fantástico no se resume a incluir seres sobrenaturales, muerte, elementos paranormales o de cuentos de hadas. Lo fantástico puede venir desde lo más mundano y común; todo puede representar una amenaza o un pasaje a otra realidad.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos observado las características principales de la cuentística de Guadalupe Dueñas, así como sus particularidades y los elementos que la definen y clasifican de la literatura fantástica. La liga fantástica es capaz de estirarse hasta dimensiones impensables y de volver a su tamaño normal, siempre y cuando no se rompa y sea invadido su interior por los elementos fantásticos. Los elementos como corporalidad, espacialidad y los otros mencionados trabajan en conjunto para brindar el elemento ominoso necesario para que ocurra lo fantástico. Así que la liga ha demostrado ser útil en el análisis y estudio de los cuentos de Dueñas.

La literatura escrita por la autora en cuestión es ecléctica y tiene muchos elementos de la literatura de lo extraño, pero predominan sus elementos fantásticos, ubicándolos en dicha clasificación. Siempre y cuando se encuentren más de dos de los elementos que sirven para el análisis de la liga, se puede decir que efectivamente se trata de un texto fantástico. Así, siempre y cuando los elementos interactúen y lleven al límite la elasticidad (universo textual) al punto de romperse, estamos ante un texto fantástico; si no, se trata de un texto de lo extraño (*weird fiction*).

Considero que la liga fantástica puede ser sometida al análisis de los textos y la obra de otros autores, ya sea contemporáneos o no, además de que también puede aplicarse a otros géneros que son parte de la ficción especulativa y a la literatura escrita por hombres.

Es importante señalar que la dimensión de corporalidad de la que se vale la liga fantástica representa el desafío final al orden, ya que rechaza la forma física por considerarla una dictadura. Esto significa que los personajes involucrados en los textos de Dueñas son capaces de abandonar

las formas físicas que les fueron asignadas como una medida de rechazo a lo establecido. No hay imposición más grande que la de la forma y el cuerpo, lo que se ve contrariado en la narrativa de la autora.

Asimismo, la animalidad representa la aversión a la razón, en contraposición a la razón, que es una característica humana. Es muy complicado asimilar que un personaje puede abandonar la razón como protesta, sobre todo cuando está representando el orden establecido.

Con lo anterior queda demostrado que la forma y el pensamiento ordenado son características que configuran a la literatura “realista”, puesto que esta, por más personajes excéntricos que pueda mostrar, siempre tiene como bases de la realidad estas dos dimensiones humanas. Si bien es cierto que un texto necesita coherencia, y esto exige razón, la literatura fantástica no depende de la racionalidad sino de la imaginación. Este último concepto se discutió en este trabajo, ya que se malentiende como un elemento propio de la niñez o lo infantil. La imaginación es el motor que permite que exista literatura; sin ella, no es posible que exista siquiera el arte. La razón queda relegada a un segundo plano cuando la ficción especulativa, específicamente la literatura fantástica, entra en escena. De lo anterior es testimonio la liga fantástica, usada en este momento para analizar la obra de Dueñas.

Dicha herramienta de análisis será empleada en otro tipo de literatura, en futuros trabajos de investigación. Me interesa específicamente revisarla de manera constante para replantear su funcionamiento en distintas obras, pero considero que cuenta con el rigor suficiente para mantener una esencia pese a los mínimos cambios que se le puedan aplicar.

De igual manera es importante señalar que la oralidad, e incluso las prácticas culturales que tienen como punto central el elemento fantástico, también son susceptibles a ser analizadas con ella. En las urbes que transitamos existen elementos que abandonan la lógica y se rigen por elementos ominosos o inexplicables. En el momento que abandonamos los espacios salvajes para

construir los nuestros propios, como las ciudades, estas empezaron a crear sus propias mitologías y desafíos a la razón.

Lo anterior indica que, pese a ser criaturas alejadas de los espacios desconocidos, eso no quiere decir que estemos exentas de su influencia. La literatura emana de la sociedad, y si esta busca desafiar la lógica, la literatura también lo hará.

Continuando con los futuros usos de la liga fantástica, me interesa pensar que toda literatura que tenga elementos que se consideren fantásticos será objeto de análisis. En futuros trabajos la continuaré utilizando.

Quizá uno de los obstáculos con los que me encontré al momento de elaborar este trabajo fue la imposibilidad de recorrer bibliotecas públicas debido a la pandemia. Si bien el trabajo ya se encontraba avanzado en el momento que ocurrió la emergencia, las limitaciones propias de la cuarentena me impidieron acudir a las fuentes principales. Sin embargo, unas de las ventajas de la tecnología es que permite consultar los libros necesarios de manera digital, siempre y cuando estén disponibles en las bases de datos. Así que, si bien me hubiera encantado que poder acudir a las bibliotecas con normalidad, no fue posible.

Aunado a lo anterior, la bibliografía que estudia la obra de Guadalupe Dueñas es escasa o de difícil acceso. Si bien es cierto que sí existe, no es tan popular y resulta complicado conseguirlas. De igual manera, la obra en sí misma de la autora era muy difícil de encontrar, hasta que Fondo de Cultura Económica publicó sus obras completas, incluyendo su novela inconclusa, perfiles y guiones, en un libro de belleza particular. Es muy importante que existan obras como la de la editorial en cuestión, ya que representan la única manera de acceder a la obra de estas autoras.

Fuera de los obstáculos mencionados con anterioridad, la cantidad de estudios sobre literatura fantástica constantemente aumenta, así como la producción literaria de este tipo de escritura. Es importante señalar que, como he mencionado con anterioridad, la época en la que

vivimos, en la que priman los avances científicos y la razón como punta de lanza del progreso humano, la pandemia nos ha demostrado que la razón por sí misma no es la respuesta a nuestras preguntas, además de que nuestra realidad también puede ser rota, como lo hace la de los textos.

Aplicando dicha herramienta de análisis a nuestra propia realidad, la pandemia de COVID-19 ha estirado nuestra propia realidad al punto de casi romperla, pero ha primado la razón y la lógica y, aparentemente, el universo ha regresado a su forma normal. Un fenómeno natural como este, una enfermedad que diezmo la población humana como pocas veces se había visto, pone en marcha en nuestra vida los mecanismos fantásticos que funcionan en este tipo de literatura.

Este trabajo representa el esfuerzo en conjunto de la doctora Victoria, a quien aprecio muchísimo, junto con el mío. Surge de mi interés profundo en el estudio literario y de mi amor por la literatura fantástica, específicamente la de Guadalupe Dueñas. La liga fantástica representa mi esfuerzo y aporte para la comprensión de este tipo de escritura tan importante y significativo.

En futuras investigaciones ampliaré los conceptos analizados, revisando constantemente su vigencia a lo largo del tiempo.

Pese a todo lo que pueda ocurrir, siempre existirá interés por la literatura que desafíe convenciones y proponga maneras desafiantes de comprender la realidad. Me emociona pensar en las obras maravillosas que existirán en el futuro, especialmente después de acontecimientos significativos como la pandemia y otro tipo de desastres que parece que pronto nos van a alcanzar. Cuando todo lo demás falla, siempre estará la obra de Guadalupe Dueñas para recordarnos que aún es posible imaginar universos en los que el orden se desafía por voluntad propia; universos en los que las dimensiones se rompen en busca de la verdad, no de la razón y de la lógica. Su obra resulta desafiante e importante en tiempos como los que corren, en los que necesitamos el antídoto de la imaginación ante el veneno de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime, *¿Qué es lo neofantástico?* [En línea] <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Que%20es%20lo%20neofantastico.pdf> [Consulta: 01 de abril de 2021]
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016, 326 pp.
- BARTRA, Roger, *Territorios del terror y la otredad*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2007, 141 pp.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995, 592 pp.
- BROCKDEN BROWN, Charles, *Wieland o la transformación*. Editorial Valdemar, Madrid, 1992, 232 pp.
- BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo*. Penguin Random House, 2015, 728 pp.
- CAILLOIS, Roger, *Imágenes, imágenes (sobre los poderes de la imaginación)*. Edhasa, Barcelona, 1970, 106 pp.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México DF, 1972, 408 pp.
- CAMPRA, Rosalba, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Editorial Renacimiento, Sevilla, 2014, [En línea]: <https://www.play.google.com/books/reader?id=wchPAwAAQBAJ&hl=es&pg=GB.PA1> [Consulta: 15 de mayo, 2020]
- CARBONELL, Neus, “Feminismo y postestructuralismo”, en *Feminismo y crítica literaria* (eds. Marta Segarra y Àngels Carabí), Icaria Editorial, Barcelona, 2000, pp. 31-31 [Mujeres y culturas]. 183 pp.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, Barcelona, 7ª ed., 1986, 608 pp.
- DUEÑAS, Guadalupe, *Obras completas*. Fondo de Cultura Económica, México DF, 2017, 829 pp.
- ESPINASA, José María, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. El Colegio de México, México DF, 2015, 378 pp.
- FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*. Destino, Barcelona, 2000, 248 pp.
- FREUD, Freud, “Lo siniestro”, en *Teorías Literarias del siglo XX* (eds. J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Hefferman). Akal, Madrid, 2005, 992 pp.
- GARCÍA-FIERRO, Covadonga, *Revista Fogal* [En línea]: <https://www.revistafogal.com/2014/12/18/respuesta-a-el-canon-occidental-de-harold-bloom-escuela-del-hombre-blanco-muerto/> [Consulta 26 de octubre, 2019].
- GOIC, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 3. Época contemporánea*. Editorial Crítica, Barcelona, 1988, 692 pp.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe, “Notas sobre algunos valores de lo fantástico en la poética” en *Espacios y tiempos de lo fantástico* (eds. P. Andrade y A. M. G. Gimber). Editorial Científica Internacional, Bern, 2010.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana, *De lo fantástico y de la literatura fantástica* [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58542> [Consultado: 01 de abril de 2021]

- GUERRA, Lucía, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2007, 137 pp.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos Editora, Buenos Aires, 1986, 93 pp.
- LIGOTTI, Thomas, *La conspiración contra la especie humana*. Valdemar, Madrid, 2020, 312 pp.
- LLOPIS, Rafael, *Historia natural de los cuentos de miedo*. Editorial Fuentetaja, Madrid, 2013, 380 pp.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam, *Teoría de la novela gótica*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [En línea] <http://www.biblioteca.org.ar/libros/156681.pdf>
- LOVECRAFT, Howard Phillip, *El horror sobrenatural en la literatura*. Editorial Fontamara, México DF, 2002, 120 pp.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis, *Miedo y literatura*. México DF, Editorial Edaf, 2004, 176 pp.
- NACHO, Loren Lumiere, Marcos Udolfini y Juan Carlos Weiland, “Literatura de horror gótico: Vathek, Los misterios de Udolfo, El monje, Frankenstein...”, en *Destino Arrakis*, Ivoox (6 de abril, 2017) 3:49:58 min. [En línea] <https://go.ivoox.com/rf/2846215> [Consulta: 05 de abril 2022]
- NAVA, Marisol, “La persistencia de lo imposible: el cuento fantástico en México”. Tierra Adentro [En línea] <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-persistencia-de-lo-imposible-el-cuento-fantastico-en-mexico/> [Consulta: 05 de abril de 2022]
- NICHOLS, Sallie, *Jung y el tarot: un viaje arquetípico*. Editorial Kairós, Barcelona, 2009, 280 pp.
- NIETO, Omar, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México DF, 2015, 301 pp.
- PEDROZA, Liliana, *Historia secreta del cuento mexicano 1910-2017*. UANL, 2018, 197 pp
- PUNTER, David y Glennis Byron, *The gothic*. Blackwell Publishing, Oxford, 2004, 315 pp.
- ROAS, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Editorial Arco Libros, Madrid, 2001, 301 pp.
- ROAS, David, *Tras los límites de lo real*. Páginas de Espuma, Madrid, 2011, 192 pp.
- SARDIÑAS, José Miguel (ed.) *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Editorial Arte y Cultura, La Habana, 2007, 283 pp.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz, María Belén Martín Lucas y María Jesús Fariña Busto, “Introducción” en *Escribir en femenino. Poéticas y políticas* (eds. Beatriz Suárez Briones, Martín Lucas, María Belén y María Jesús Fariña Busto), Icaria Editorial, Barcelona, 2000, p. 9 [Mujeres y culturas] 260 pp
- SULLÁ, Enric “El debate sobre el canon literario”, en Enric Sullá (comp.), *El canon literario*, Arco Libros, Madrid, 1998, 230 pp.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós, Buenos Aires, 2006, 196 pp.
- URIBE, Álvaro, *Historia de historias*. Malpaso Ediciones, Barcelona, 2018, 248 pp.
- VÉLEZ GARCÍA, Juan Ramón, *Presencias indefinidas y relato fantástico* [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4111863> [Consultado: 01 de abril de 2021]
- VIÑAS PIQUER, David, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2ª ed, 2007, 512 pp.
- WOOLF, Virginia, *Un cuarto propio*. Ediciones Sur, Buenos Aires, 1936, 147 pp.