



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**LO FANTÁSTICO SINIESTRO EN LA NARRATIVA
BREVE DE GUADALUPE DUEÑAS**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

KARIME ITZEL HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

ASESORA:

DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA



CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

*Para Elsa Peña con todo mi amor. Tú eras, eres y serás el principio y el fin de todo.
Desearía que pudieras leer esto.*

Para Ana Verónica, gracias por estar a mi lado durante todos estos años. Por enseñarme a luchar y seguir luchando a pesar de las circunstancias. Por tener dentro de ti esa chispa de pasión que tanto admiro.

A Carlos Hernández por todas las pláticas, palabras de aliento y apoyo que has tenido para mí. Gracias por los invaluable consejos que han surgido de tu propia experiencia y que han servido en mi vida.

*A Karla Hernández por tu disposición a ayudarme aún cuando las cosas se ponen difíciles.
Gracias por haberme enseñado que querer es poder y por estar siempre para mí.*

A Lizette por ser parte de mi vida, por los tiempos duros y los divertidos en los que nos hicimos compañía.

A Yeiden Hernández que aún es muy joven para darse cuenta pero convirtió más de un día oscuro en un día feliz.

AGRADECIMIENTOS

Primeramente, quiero agradecer a la Dra. Alejandra Amatto, que me ha apoyado y guiado a lo largo de este proceso, respondiendo dudas, brindándome su tiempo, compartiendo sus conocimientos conmigo y escuchando cada una de mis inquietudes, tanto personales como académicas. Muchas gracias por enseñarme todo sobre lo fantástico.

Igualmente, le agradezco a cada uno de mis sinodales. Anamari Gomís, Armando Velásquez, Ainhoa Vásquez y Daniel Trápaga. Por dedicarle tiempo de lectura a mi trabajo; por sus comentarios y recomendaciones.

Agradezco al Lic. José Luis Gutiérrez pues sin su apoyo esta tesis no sería posible. Gracias por cada una de las palabras de aliento, consejos y pláticas que tuvo para mí desde que lo conocí.

Gracias a Rosario que siempre tuvo tiempo para escucharme y una palabra cálida para mí.

Gracias a la Universidad Autónoma de México y a la Facultad de Filosofía y letras por haberme brindado los conocimientos para mi formación en la licenciatura.

A mis amigos: Dalia, Mirna, Yahaira, Fernando, Gabriela, Marian, Ana y Luis por acompañarme a lo largo de esta travesía tan loca que es la universidad y además darme su valiosa amistad.

Gracias a Nayeli que ha compartido conmigo sus conocimientos, resuelto mis dudas sin importar la hora o el lugar y sobre todo por alentarme en los momentos en que no me creo capaz.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I LA LITERATURA FANTÁSTICA	9
1.1 Lo fantástico.....	9
1.2 Estética y estructura de lo fantástico.....	11
1.3 Teorías de lo fantástico.....	17
1.4 Temas de lo fantástico	27
1.5 Estrategias de irrupción de lo fantástico	31
CAPÍTULO II LO SINIESTRO	37
2.1 Consideraciones sobre lo siniestro.....	37
2.2 El término: siniestro o <i>unheimlich</i>	38
2.3 Lo siniestro por Freud y algunas de sus manifestaciones	42
2.4 Lo siniestro y lo fantástico	51
CAPÍTULO III LO FANTÁSTICO SINIESTRO EN LOS CUENTOS DE GUADALUPE DUEÑAS	57
3.1 Guadalupe Dueñas y su obra literaria	57
3.2 “Historia de Mariquita” y “La sorpresa”	59
3.2 “Al roce de la sombra” y “La dama gorda”	84
CONCLUSIONES	107
BIBLIOGRAFÍA	110

INTRODUCCIÓN

Viejas como el miedo, las ficciones
fantásticas son anteriores a las letras.
Bioy Casares, “Introducción” a la
Antología de literatura fantástica.

Dentro del mundo literario es normal conocer los nombres de los máximos exponentes de las letras mexicanas del siglo XX, aquellos que forman parte del canon literario –Juan Rulfo, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco– hombres con innegable talento que destacaron en el ámbito intelectual mexicano. Sin embargo, las escritoras llegan a conocerse en menor medida que sus compañeros. En este caso se encontraba Guadalupe Dueñas (1910-2002)¹, escritora mexicana que a pesar de no pertenecer formalmente a ningún grupo literario, su narrativa así como los temas que maneja son muy cercanos a los abordados por la Generación de Medio Siglo y que ganó popularidad a partir de la publicación de su libro de cuentos *Tiene la noche un árbol* que le mereció el premio José María Vigil. Sin embargo, a pesar de su innegable creatividad, su estilo único y talento para narrar, Dueñas cayó en un injusto desinterés por parte de la crítica así como del mundo editorial. Afortunadamente en los últimos años su obra ha sido retomada y poco a poco ha obtenido el reconocimiento que siempre mereció.

La desatención de la que fue víctima se debe a dos razones: la primera es que Dueñas, obedeciendo a su particular personalidad, decidió alejarse del mundo de las letras en cierta época de su vida, y de los medios en general en sus últimos años, pues decía que había publicado un libro en 1958 y que desde entonces no publicaba para no opacar su fama. Estaba convencida de que la crítica literaria mexicana era amable con el novato,

¹ La fecha de nacimiento exacta de Guadalupe Dueñas sigue sin estar confirmada, esto se debe a que hay actas de nacimiento con diferentes años en ellas. Sin embargo, en *Obras Completas* se toma el año de 1910 como el más probable.

disfrazando sus errores de originalidad, pero que con la llegada de un segundo libro se endurecían las opiniones: “Para el crítico, el escritor que se atreve a lanzar su segundo trabajo es un insolente que tiene la obligación ineludible de superarse o morir”².

La segunda es consecuencia del género que trabajó en su obra, lo fantástico, que a comparación de la literatura mimética o “realista” contaba con menor difusión, aceptación y estudios. El ámbito literario mexicano prefería las obras que dibujaban un paradigma más apegado a la “realidad” por creer que lo fantástico se alejaba de las problemáticas del hombre esquivándolas con su exceso de fantasía. Así pues, con el pasar de los años, los artífices de lo fantástico como Guadalupe Dueñas, Francisco Tario o Amparo Dávila cayeron progresivamente en un parcial y silencioso olvido.

Afortunadamente, en los últimos años se ha presentado una nueva oportunidad para la divulgación de estos autores al volverse a editar sus obras en tomos recopilados o con ediciones que conmemoran su carrera. En el año 2017 el Fondo de Cultura Económica, misma casa editorial donde Dueñas publicó sus libros de cuentos, lanzó una edición de *Obras completas* de la autora, donde se incluía todo su repertorio literario que se había vuelto prácticamente imposible de conseguir. Este resurgimiento confirma, aunque tardíamente, que la obra de esta autora merece ser estudiada y revalorada. Su estilo fantástico combina lo familiar, lo cotidiano y lo siniestro en una estructura que sirve de manera efectiva para retratar los problemas del individuo de la misma forma que lo haría un género mimético.

Con este trabajo de tesis busco aportar mi granito de arena al estudio no sólo de la narrativa de Dueñas sino también de lo fantástico mexicano y su relación con el concepto de *unheimlich* dentro de la obra de esta autora. Para llevar esto a cabo me concentré en lo

² Guadalupe Dueñas, *Obras completas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 499.

fantástico y lo siniestro dentro de ciertos cuentos de Dueñas, seleccionados cuidadosamente de entre un corpus de textos pertenecientes a las obras *Tiene la noche un árbol* (1958), *No moriré del todo* (1976) y *Antes del silencio* (1991).

Esta investigación está construida en tres capítulos. El primero repasa las teorías tradicionales de lo fantástico desde las propuestas de Tzvetan Todorov, tocando la célebre antología de cuento fantástico hecha por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, hasta teorías más contemporáneas y enfocadas a escritores latinoamericanos. Este capítulo es la culminación de varios meses de investigación pues lo fantástico cuenta con innumerables libros y teóricos opinando y proponiendo al respecto desde diversos puntos de vista. A esto se le suma la confusión que surge ante el término por su uso indiscriminado en los últimos años en distintos medios como el cine, la televisión, cómics, etc. Se mencionan los temas, la estética, las estructuras así como la marginación que ha tenido este género literario durante su historia.

El segundo capítulo hace un repaso por el concepto de *unheimlich* traducido como lo siniestro, un aspecto literario que comenzó con el tratado escrito por Sigmund Freud en el que estudia un cuento de E. T. A. Hoffmann, importante autor para la tradición fantástica que también trabajaba con aspectos que se consideraban parte del horror, pero que una vez analizados y explicados por Freud realmente entran en el fenómeno del *unheimlich*. Abordar el estudio de este concepto es muy importante ya que es una herramienta básica para el análisis de los cuentos escogidos para esta tesis.

En el tercer capítulo presento una breve reseña de la vida de la autora y de algunos aspectos que claramente influyeron en su obra, como la estricta instrucción religiosa a cargo de su padre o el inicio de su carrera literaria. Una vez con esto y tomando en cuenta todo lo estudiado en los primeros dos capítulos me enfrento a un análisis por duplas de los

cuentos de Dueñas. Estudio “Historia de Mariquita” y “La sorpresa”, el primer cuento trata de la vida de una mujer que convive con su hermana Mariquita, un feto prematuro que se ha conservado desde su muerte en un pomo de chiles en lugar de optar por un entierro, el segundo es una de las historias más breves e impactantes de Dueñas donde se ve la animación de pequeños ornatos de navidad que adquieren vida y atacan a un pequeño.

También analizo “Al roce de la sombra” y “La dama gorda”, el primero cuenta la historia de Raquel y su llegada al pueblo de San Martín donde convivirá con las enigmáticas hermanas Moncada que la llevarán a un funesto final. El segundo, narra la historia de una mujer que ha dedicado veinte años de su vida a observar a su vecina, conocida únicamente como la dama gorda, que mantiene la misma apariencia a pesar del paso del tiempo, y los eventos que siguieron a una mañana donde se descubre que la dama ha sido asesinada.

Con mi análisis propongo la siguiente hipótesis: los cuentos de Dueñas seleccionados para este corpus son plenamente fantásticos e incluyen elementos siniestros, que pueden llegar a confundirse con la literatura del horror pero que realmente pertenecen al fenómeno del *unheimlich* y obedecen a una construcción del fantástico contemporáneo. Además de que Dueñas utiliza de fondo en sus historias escenarios coloquiales o familiares para transgredirlos y generar un mayor impacto en sus personajes y lectores del que se podría lograr con una construcción mimética.

Desarrollo esta tesis en un tiempo donde, afortunadamente, existe una revalorización de lo fantástico y de autores injustamente olvidados, con la convicción de que este género necesita más difusión en México, así como Guadalupe Dueñas merece ser estudiada y conocida aún más en el ámbito literario, pues los cuentos de esta “hechicera

sinistra” son una inteligente muestra del juego sutil que puede haber entre los límites de lo fantástico con lo cotidiano o con lo que se considera la “realidad”.

Por último, quiero hacer énfasis en que lo fantástico no se aleja de representar los problemas por los que pasan los seres humanos o la sociedad en sí, Dueñas mencionaba lo siguiente: “Quien encuentre en mis escritos un exceso de fantasía podrá pensar que por medio de ella estoy tratando de fugarme de la realidad cotidiana. Ciertamente es una fuga; pero encima de eso, es buscar acercarme a otra realidad más verdadera, más mía”³. Lo fantástico no es una evasión sino una forma distinta de acercarse a lo que se considera “real”, en el caso de Dueñas este marco fantástico le permitió tocar temas que para su generación y formación no debían expresarse, como la imposición del patriarca en la familia en “Historia de Mariquita” o la devaluación que tiene la palabra de un niño aunque sea verdad en “La sorpresa”. Así pues, lo fantástico ayuda a reflexionar sobre problemas del ser humano al ponerlos dentro de un paradigma de “realidad” que aparentemente es “normal”, pero que muchas veces se rompe creando, un mayor impacto del que tendría una narración completamente mimética.

³ Guadalupe Dueñas, *op. cit.*, p. 495.

CAPÍTULO I

LA LITERATURA FANTÁSTICA

La palabra fantástico/fantástica no es ajena al vocabulario popular, se suele utilizar para describir un sinnúmero de cosas, ya sea empleada como un adjetivo o para determinar el género de una película, se puede usar en diversos contextos, sin embargo es este uso constante lo que vuelve complicado definir lo que realmente significa en el ámbito literario. A causa de esto me propongo hacer un repaso de lo que se considera como literatura fantástica en esta tesis, pues como bien sostiene Rose Mary Jackson: “Se aplicó en forma más bien indiscriminada a cualquier tipo de literatura que no da prioridad a la representación realista: mitos, leyendas, cuentos de hadas y folklóricos [...] textos todos que representan «otros» territorios diferentes del humano”¹.

1.1 Lo fantástico

Generalmente, se habla de que algo es fantástico cuando se encuentran cosas extraordinarias –criaturas extrañas, escenarios asombrosos, eventos que desafían lo establecido– que contrastan con lo conocido anteriormente, por lo que su aparición resulta sorprendente. En la literatura lo fantástico se vale de diversas técnicas narrativas para sorprender, crear incertidumbre, fascinar y estremecer hasta al lector más experimentado que, generalmente, no vislumbra el desenlace de la narración. Su origen en palabras de Bioy Casares, resulta tan viejo como el tiempo y es anterior a la aparición de la lengua

¹ Rose Mary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos Editora, 1968, p. 11.

escrita², apareció a nivel universal pues tanto en Oriente como en Occidente es posible encontrar historias que entran dentro del género, dando como resultado innumerables composiciones.

A pesar de su innegable presencia en el mundo literario, y su incalculable catálogo de narraciones, en el contexto hispanoamericano el género fantástico ha sido infravalorado en comparación con la corriente realista. Esto porque se acusaba a lo fantástico de no representar de manera precisa las preocupaciones del ser humano, reconociendo de manera preferente a la corriente realista como una representación estética válida. En ocasiones se afirmaba que la literatura fantástica desaparecería por esta razón: “Por otra parte, los preocupados por problemas sociales, tan acuciantes en nuestra época, acusar de escapista a esta literatura y anuncian su desaparición por obsoleta, por no reflejar los problemas humanos más urgentes, por ser un arte burgués”³. Antes de continuar quiero dejar claro que toda la literatura es una representación de la “realidad”, esta representación puede ser más o menos fiel en relación al original, por lo que resulta erróneo utilizar el término de literatura “realista”, con esto en cuenta creo que es más acertado hablar de géneros miméticos y no miméticos⁴.

² Adolfo Bioy Casares en Prólogo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana, 1999, p. 5.

³ Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)” en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura, 2007, p. 69.

⁴ El término mimético se toma con el significado de “imitación de la realidad”, es decir la literatura que más fielmente representa a la realidad del ser humano, la novela histórica pertenece a la literatura de este tipo. Por otro lado, literatura no mimética serían las narraciones que no se apegan fielmente a la realidad, lo fantástico sería parte de la literatura no mimética por la aparición de un elemento cuya naturaleza no se puede explicar con la razón.

1.2 Estética y estructura de lo fantástico

El vocablo estética tiene su origen en el griego *aisthesis*, una palabra utilizada para denominar la sensación o percepción sensible. Pero a pesar de su origen no fueron los griegos quienes le asignaron el significado que tiene hoy en día: “Creaba la estética como una nueva ciencia, destinada a establecer los principios del conocimiento de la belleza que no es por supuesto un conocimiento racional, sino de orden sensible”⁵. En otras palabras, tradicionalmente el término estaba ligado a la intuición de lo sensible junto con la apreciación de lo que es bello.

Actualmente la estética es una disciplina independiente que se encuentra dentro de la filosofía y no se ocupa únicamente de aquello que se puede considerar bello sino, también, de lo feo, lo grotesco, lo extraño. La estética en la literatura fantástica se concentra en lo que se dice en el texto y la manera en que se dice, así como lo que el autor quería transmitir dentro de la narración:

Los expertos coinciden en afirmar que la estética del relato fantástico requiere que la historia del personaje se sitúe dentro de un contexto “realista” y que el extraño fenómeno sea narrado al lector con la máxima credibilidad, adoptando un discurso evocador y sugerente que se sirve de las imágenes y de los esquemas de la experiencia ordinaria para poder mostrar como algo “posible” (siguiendo una lógica propia) lo que aparentemente consideramos “imposible”, sobrenatural o irreal, produciendo un *efecto fantástico* en la mente del lector⁶.

La literatura, como arte verbal, es capaz de comunicar infinidad de mensajes e historias con el uso de elementos narrativos sin importar el género. Sin embargo, el género fantástico, así como su estética, se distingue no por el uso de metáforas o la introducción

⁵ Samuel Ramos, *Estudios de estética*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963, p. 38.

⁶ Juan Herrero Cecilia, “Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución de lo fantástico «romántico» a lo fantástico «posmoderno»” *Cédille revista de estudios franceses*, N° Extra 6 (2016), p.18. En: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5737858>> [diciembre, 2018]

constante de ciertos temas o elementos, sino por la manera cómo se presenta la historia. Antes de pasar a esto me gustaría retomar lo que, a grandes rasgos, se entiende por fantástico. Para ello me baso en la definición clásica de Louis Vax: “La narración fantástica [...] se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real”⁷.

Tradicionalmente se considera que las partes de una historia son la exposición, el nudo y desenlace, una estructura que se remonta a los relatos orales y que posteriormente pasaría al cuento clásico. En el caso de lo fantástico la estructura no se aparta demasiado de este orden, únicamente se desenvuelve de una manera particular en cada una de sus partes. Para poner en relieve su funcionamiento, Juan Herrero Cecilia, después de un repaso sobre las fases del cuento propuestas por Jean Michel-Adam, formula las fases del cuento fantástico de este modo⁸:

1. Fase de la *orientación y complicación*.

Esencialmente se muestra a un personaje ante un elemento, situación, o figura extraña que altera el mundo natural. Aunque hay historias donde se puede diferenciar claramente la orientación de la complicación, no en todas es posible separarlas porque esta fase también está poniendo las bases para que surja la transgresión, siempre inesperada para los personajes. Idealmente dentro de la orientación el narrador responderá las preguntas: ¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿qué? Para esto puede utilizar comentarios explicativos siempre que lo crea oportuno. En el caso de que la narración comience *in media res* la explicación inicial queda

⁷ Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965 p. 6.

⁸ Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 109,

pendiente, y ante las interrogantes surgidas por el lector, el narrador puede hacer referencia a la fase inicial con técnicas como la introspección, recuerdo, etc.

Se representaría de la siguiente manera: Se muestra un personaje común, junto con la construcción de realidad que él considera familiar, inadvertidamente se da un fenómeno extraño, que no puede explicar, alterando el orden previamente establecido.

2. Fase de *evaluación y dinámica de la acción*:

Al presentarse el elemento extraño, el personaje puede sentir: angustia, fascinación, o exaltación por su presencia. Entonces en la mente del protagonista, o bien en la de un testigo, se da una reacción evaluadora, buscando entender lo que ocurre y encontrar una explicación a la presencia de este elemento ajeno. Una vez que esto ocurre comenzará a actuar. Por un lado, puede enfrentarse a esta nueva fuerza para recuperar el estado anterior de su vida, por otro lado, puede dejarse llevar por ella, transformando completamente su personalidad.

3. Fase de *resolución y sus variantes*:

Según la actitud tomada en la etapa anterior, se pueden dar distintas opciones en la parte de la resolución, a continuación se enlistan las más comunes:

- a) El personaje, ya sea por sí mismo o con guía de alguien más, entiende la naturaleza extraña de la identidad o ser, del fenómeno extraño, y por diferentes medios, logra deshacerse de él y liberarse del poder especial/peligro que poseía en su vida. (por ejemplo: *Drácula* de Bram Stoker, *Carmilla* de Sheridan Le Fanu).
- b) El personaje no puede liberarse de la influencia del fenómeno, ni de la atracción que tiene sobre su mente y termina por rendirse ante él de manera fatal (por

ejemplo: *Amour-Dure* de Vernon Lee, “La araña” de Hans H. Ewers, etc.), otra opción es que el personaje llegué a un estado de angustia extrema y postración (por ejemplo: *La casa de los hombres vivos* de Claude Farrere; “Los valedores” de José María Merino, etc.).

- c) El personaje alcanza un estado de armonía con el ser o fenómeno extraño, entrando a *otro* mundo (donde hay una ruptura con las leyes naturales de espacio y tiempo), pero el orden racional acaba imponiéndose y separándolo de este mundo (por ejemplo: “El síncope blanco” de Horacio Quiroga, *Arria Marcella* de Gautier).
- d) El personaje decide unirse con el ser o fenómeno extraño, este le permite acceder a un orden distinto, esto le trae la obtención de lo deseado (por ejemplo: *Spirita* de Gautier, “El puritano” de Horacio Quiroga, etc.).

4. El estado final o la moraleja

Posterior al resultado obtenido en la resolución y de acuerdo a la naturaleza de ese resultado, el lector encuentra alguna explicación al evento ocurrido (de signo sobrenatural, racional o con la combinación de ambas) que haga comprensible y aceptable la historia narrada. Si se carece de explicación el lector tendrá que deducir una, la que para él tenga más sentido, esta puede ser de naturaleza doble. También puede ocurrir que la historia carezca de una dirección clara entre racional y sobrenatural, si esto ocurre estamos frente a un autor que logró jugar con la ambigüedad y las ambivalencias a lo largo de la historia.

Por otro lado si la explicación más marcada va por el camino de lo sobrenatural, el lector no tendrá más alternativa que aceptar como verosímil, al menos dentro del

estado evocado en la narración, ordenes que contradigan la construcción racional del mundo.

Al ver estas fases resulta evidente que el punto que dará sentido a lo demás es la aparición del elemento desestabilizador, a partir de este quiebre se construyen, como consecuencia, las acciones que caracterizan a este género. Ahora bien, quiero resaltar algunos puntos. Primero, el hecho de que en lo fantástico se da el quiebre y consecuente enfrentamiento de dos paradigmas distintos, esa construcción de lo que es “normal” será propia de cada historia y no importa si se aleja de lo que nosotros conocemos como “normal”, sino que al momento de introducir un elemento ajeno este no sea aceptado dentro de esa construcción.

Segundo, el papel del lector y el efecto que tiene lo fantástico. Como se vio la última fase necesita de la intervención de su lector para completar su ciclo narrativo. Por su estructura, lo fantástico, cuenta una historia que crea incertidumbre sobre los hechos acontecidos, un autor hábil mantendrá esto hasta el fin de su narración, creando un final estructural pero no argumental. Este desenlace es, en muchas ocasiones, sorprendente e inesperado; sin embargo, durante la historia se proporcionan indicios que dirigen de manera discreta a ese final. Por ello, lo fantástico reta a su lector a buscar una respuesta o un origen a un evento que desafía su propia concepción de lo posible. Y en este descubrimiento la relectura juega un papel muy importante, ya que al conocer el desenlace es posible prestarle más atención a las estructuras, que sigilosamente conducen a ese final.

Además es importante recalcar que este modelo de estructura puede aplicarse a algunos cuentos pero no es una norma inquebrantable, el análisis de lo fantástico se puede formular de diversos modos, siendo el único punto imprescindible la ruptura del orden descrito antes de que llegara el elemento transgresor. En otras palabras, al empezar la

narración se muestra un orden por el cual se rigen todos los personajes, esto constituiría el paradigma de “realidad” de esa historia, mientras que el elemento que llega a romper con este orden sería aquel que no es concebido bajo el orden previamente establecido (elemento transgresor). Por ejemplo en el cuento “La sorpresa”, incluido en este corpus, no se considera normal que los muñecos cobren vida, por lo que al manifestar movimiento se rompe la estructura de “realidad” previamente conocida

1.3 Teorías de lo fantástico

En el apartado anterior se explicó la importancia de la estructura para la narración fantástica, también se mencionó que así como puede generar distintas reacciones tanto en el protagonista como en el lector, igualmente, puede abarcar distintas temáticas. Al producirse una gran variedad de historias también se formularon distintos estudios con propuestas para el análisis de lo fantástico. Debido a esto y al hecho de que las narraciones fantásticas pueden variar bastante de autor a autor, resulta complicado encontrar una teoría que empate en su totalidad con la obra de un escritor. Así pues me propongo hacer un repaso de algunas de las teorías que más se amoldan a los cuentos que analizaré en la parte final de mi tesis.

La abundancia de investigaciones dentro del género se da a partir de que en el año de 1970 realiza su aparición *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, tratado obligado si se habla sobre lo fantástico por las importantes aportaciones que hizo al campo con su clasificación y distinción entre lo fantástico, lo maravilloso y lo extraordinario. Así como por desencadenar distintas propuestas en varias partes del mundo como respuesta a su teoría.

Todorov comienza su definición de lo fantástico citando la narración de Cazotte, *El diablo enamorado* (1772), para poner de relieve el efecto de la vacilación. Durante la trama de esta historia el protagonista comienza a notar comportamientos extraños provenientes de la mujer amada, actitudes que de ser verdaderas indicarían que su naturaleza no es humana. Aunque si bien existen estas sospechas igualmente su comportamiento es el de una mujer “normal”. Esta confusión persiste hasta el final de la narración sin develarse de manera concreta lo que está ocurriendo.

Así pues lo fantástico se ubicaría en ese sentimiento de incertidumbre. La manera en que se suscita está relacionada con las leyes del universo en que tiene lugar la historia. En el caso de esta narración se presenta un mundo, aunque literario, construido a la semejanza del habitado por los humanos donde la presencia de una criatura sobrenatural irrumpe con el orden comúnmente impuesto. De tal manera que con esta situación para Todorov se presentan dos opciones: La primera sería que todo lo ocurrido sea meramente una ilusión de los sentidos, de esta forma aún siendo algo inusual se presenta una respuesta “realista” a la situación. La segunda sería aceptar que una criatura de esa naturaleza se puede manifestar en ese universo.

Es en medio de estas dos respuestas que Todorov ubica a lo fantástico: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”⁹. Esto significa que en tanto el acontecimiento ajeno a la construcción del mundo se mantenga sin una respuesta explícita, se está ante un fenómeno perteneciente a lo fantástico. Si se da una explicación se aleja de este terreno para adentrarse a dos géneros próximos: lo extraño o lo maravilloso.

Más adelante retomaré estas dos clasificaciones que constituyen un punto de encuentro importante en asociación con lo fantástico, pero primero ahondaré más en la vacilación. Teniendo en cuenta que una historia es presentada por un narrador, que en ocasiones también puede ser personaje, y percibida por un lector puede generar confusión sobre dónde considera Todorov que se debe generar la vacilación para afirmar que se está ante la presencia de lo fantástico. La solución propuesta es que el lector se mimetice en el mundo narrado: “Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los

⁹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México: Ediciones Coyoacán, 1999, p. 19.

acontecimientos reales”¹⁰. Esto se explica de manera sencilla, en una historia al preguntarse ¿quién vacila? para Todorov la vacilación debe darse tanto en el lector como en el protagonista; sin embargo, si el lector tuviera conocimiento de la verdad de lo acontecido, la situación se vuelve complicada. Para ello Todorov menciona que lo fantástico implica que como lector haya una integración al universo de los personajes; esto hará que el lector tenga la misma información sobre lo acontecido que el protagonista. Importante aclarar que esto no significa que se tenga en mente a un lector específico sino la función que cumple el lector implícito.

Sobre la vacilación toca un punto importante, mientras que en el lector aparece, por lo menos en el primer acercamiento al texto, ¿es necesario que esté representada dentro de la historia?, generalmente si se presenta en uno también está representada en el otro. Sin embargo, se puede dar que en una narración, donde ocurren eventos que rompen con el paradigma establecido, ninguno de los personajes se cuestione la naturaleza de estos. “Diremos entonces que esta regla de la identificación es una condición facultativa de lo fantástico: esta puede existir sin cumplirla; pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ella”¹¹.

La manera de leer el texto también resulta importante. Todorov menciona que una lectura alegórica o poética de lo fantástico resulta incorrecta. Por un lado realizar la lectura alegórica eliminaría por completo la incertidumbre de los eventos para preferir un subtexto, un ejemplo de esto serían las fábulas, en donde aunque los animales hablan el lector no se pregunta la razón de que esto suceda o lo pone en duda, pues tiene mucho más peso la moraleja que se enseña. A este aspecto se contrapone lo dicho por Fredric Jameson que

¹⁰ *Ibidem*, p. 23.

¹¹ *Idem*.

asegura que toda literatura tercer mundista contiene un trasfondo alegórico: “La historia de un destino individual y privado es siempre una alegoría de la situación conflictiva de la cultura y la sociedad pública del tercer mundo”¹² Personalmente creo que encontrar en la literatura fantástica un sentido alegórico nacional puede funcionar, en algunos casos, pues algunos cuentos tienen un trasfondo social y cultural que sin duda está relacionado con el ambiente del autor.

En cuanto a lo poético, si los acontecimientos se leen en este sentido la vacilación queda completamente anulada porque la poesía no busca retratar de manera coherente una situación mientras que lo fantástico sí busca hacerlo. Por ejemplo, de manera poética se puede decir: Parecía que la foto de mi madre me observaba desde la sala. Una lectura poética referiría esto al sentirse acompañado a pesar de la ausencia, mientras que en lo fantástico esta construcción inicia la vacilación de que en verdad la fotografía pueda observar a alguien.

En suma lo fantástico para Todorov debe de cumplir con tres aspectos importantes: Primero que el lector implícito considere el mundo dibujado en la narración como si fuera una representación del propio, de esta manera el surgimiento del acontecimiento o criatura puede suscitar la vacilación. Segundo, esto puede ser percibido o no por los personajes del relato así que se puede dar o no la identificación del lector-personaje. Y por último Todorov insiste en que se debe evitar dar una lectura alegórica o poética a una narración fantástica.

Retomando el tema de lo extraño y maravilloso, Todorov ubica lo fantástico como un punto medio entre ambos. A pesar de que son géneros colindantes se pueden diferenciar por la manera en que se introducen dentro de la historia. Por lo que genera las siguientes

¹² Frederic Jameson, “La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo tercermundista”, *Revista de humanidades*, N° 23, Junio 2011, p. 171.

divisiones: extraño puro, fantástico-extraño, fantástico-maravilloso y maravilloso puro. Ubicando a lo fantástico puro en los límites de lo fantástico extraño y fantástico maravilloso.

Al contrario de lo fantástico, que requería la falta de una respuesta clara sobre el acontecimiento, estas clasificaciones se diferencian por la explicación que se le da al suceso extraño en el paradigma de realidad:

1. Extraño puro: Describe situaciones que pueden ser explicadas de manera lógica aún cuando provoquen en el personaje reacciones semejantes a las de lo fantástico. Todorov cree que se asemeja al concepto de *unheimlich* propuesto por Freud, del que tratará el siguiente capítulo.
2. Fantástico-extraño: Da una explicación racional a una serie de eventos que en un principio parecen ser de naturaleza sobrenatural. Un ejemplo puede ser una serie de ruidos y objetos rotos que atemorizan al protagonista, que se revelan en el desenlace causados por un gato.
3. Fantástico-maravilloso: Aquí el hecho sobrenatural, percibido así por el lector, es no sólo reconocido por los personajes dentro de la narración sino que se acepta sin cuestionamientos.
4. Maravilloso puro: En este caso no se da reacción alguna ante los acontecimientos extraordinarios, un ejemplo de esto es el cuento de hadas donde criaturas míticas como dragones e unicornios ya se encuentran estructuradas como parte del paradigma de realidad de esas historias.

Globalmente estoy de acuerdo con los aspectos marcados por Todorov para que se suscite lo fantástico: debe presentarse en un entorno “realista” para que así contraste con lo “normal”, esto es algo crucial, incluso para la estética del relato. No puede leerse como

alegoría o poesía porque de ser así se pierden algunos aspectos propios de la historia. No obstante su concepto de la vacilación deja fuera a varios relatos y difiere mucho de que sea una cuestión innecesaria.

Dado que la autora que se analiza en esta tesis es de nacionalidad mexicana es imprescindible que se repasen estudios con un enfoque más hispanoamericano, por ello a continuación enlisto algunas de las teorías y aportaciones que considero de mayor relevancia para mi análisis. Antes, quiero mencionar que la razón de haber hablado primero de Todorov es porque, en mayor o menor medida, cada teórico retoma su estudio y a partir de acuerdos o desacuerdos desarrollan su propuesta.

Para comenzar hay que hablar nuevamente de la definición de lo fantástico, algo que sigue siendo complejo sin importar quién retome el tema. Adolfo Bioy Casares habla de lo fantástico en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* (1940), (libro de referencia obligatoria, por ser uno de los primeros en manejar el concepto de fantástico en Latinoamérica) como algo relacionado con la sorpresa. Según Bioy Casares la sorpresa es usada como técnica ya sea de modo argumental, verbal o por puntuación; manifestándose al aparecer algo insólito dentro de lo común. “Después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma”¹³.

José Miguel Sardiñas por otro lado menciona que: “Fantástico es, *grosso modo*, un texto literario generalmente narrativo en el que, en primer lugar coexisten dos formas de mundos ficticios [...] y en segundo lugar, se manifiesta un conflicto o choque o ruptura

¹³ Bioy Casares en “Prólogo”, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana, p. 6.

entre esas dos formas de mundos”¹⁴. En otras palabras es todo aquello que contrapone dos mundos diferentes. También menciona que la aparición de este choque no puede considerarse como algo colateral dentro de lo fantástico, al contrario, es la parte central de toda la narración. De manera que toda la historia cuenta con estructuras narrativas que van preparando la aparición de lo fantástico. Es decir, a pesar de lo sorpresivo que pueda considerarse el choque este se ha venido anunciando de manera sutil desde el comienzo.

Por otro lado, Flora Botton da una definición más concreta, no sin mencionar primero la dificultad que implica comprimir una gran cantidad de narraciones en el cajón de una definición. Además, aun si se logrará una definición exacta, la constante producción de textos provocará paulatinamente cambios dentro del género. A pesar de esto Botton crea una definición que, conscientemente, llama provisional: para ella lo fantástico es la irrupción de un evento sobrenatural o extraño en un ambiente cotidiano y no puede ser explicado por las leyes del mundo conocido. La historia fantástica no cuenta con un verdadero desenlace pues predomina la ambigüedad. Parafraseando esto significa que aunque siempre existe un final estructural, en lo fantástico no existe un final argumental, por la predominación de duda. Menciona que, contrario a lo creído por Todorov, el psicoanálisis no llega para reemplazar lo fantástico sino que se introduce dentro del género, haciendo en ocasiones, cambios en su estructura.

Botton también se detiene a tratar un punto relevante, las reacciones que se presentan ante lo fantástico:

En efecto la irrupción de lo insólito o de lo extraordinario, o incluso de lo sobrenatural, en la vida cotidiana puede tener efectos muy diferentes: lo inesperado puede mover a risa, a extrañeza, puede provocar la simple sorpresa, o llevar al

¹⁴ José Miguel Sardiñas, “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica Un recuento (1940-2005)” *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura, 2007, p. 7.

miedo y al terror (que a veces se encuentran en lo fantástico, pero no siempre como veremos más adelante); el sentimiento de lo fantástico no es más que una de las sensaciones que pueden ser provocadas por lo inesperado¹⁵.

Botton habla de varios elementos importantes; el primero es la integración del psicoanálisis dentro de lo fantástico, sin llevarlo a la extinción o reemplazarlo. Varias narraciones presentan la historia a través de los ojos del protagonista; narrando los eventos extraños que están irrumpiendo dentro de su “realidad”, no obstante la ambigüedad de estos estará ubicada en la propia cordura del protagonista. Para decirlo de manera más simple si el narrador de los hechos no es confiable, ya sea por tener episodios de locura, de falta de sueño u otros, se pone en duda si lo que ocurre está realmente pasando o únicamente son alucinaciones del personaje. Además, concuerdo con ella en el hecho de que los personajes pueden tener diferentes reacciones a lo inesperado.

Las distintas reacciones se pueden ejemplificar en el cuento “Historia de Mariquita” de Dueñas. En la historia se presenta a Mariquita, un feto que nace prematuramente y muere, hermana mayor de la narradora/protagonista, se cuenta que desde su muerte permanece en un pomo de chiles que se guarda en el dormitorio. Aunque la sola imagen puede causar repulsión o rechazo, no es la reacción que tiene el personaje principal, encuentra su presencia curiosa y nada atemorizante.

He hablado de la cercanía que tiene lo fantástico con géneros como: lo maravilloso, lo extraño, ominoso, etc. En esos límites ubica su estudio David Roas, repasando las fronteras de lo fantástico y su relación con otros conceptos como lo ominoso, el miedo, la angustia, etc. Al hablar sobre la propuesta de Todorov se menciona en desacuerdo con la vacilación como un rasgo imprescindible. Creyendo que lo realmente indispensable, es que el elemento que interrumpe la cotidianidad, se mantenga inexplicable. La propuesta de

¹⁵ Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, México: UNAM, 2003, pp. 9-10.

Roas enlaza lo fantástico como una relación intertextual, con el otro discurso, que es la “realidad”.

La relación entre “realidad” y fantástico sufre varias transformaciones desde sus orígenes, con los avances de la ciencia, la percepción que tiene el humano sobre su “realidad” va evolucionando. A la llegada del siglo XX hizo su aparición la teoría de la relatividad de Einstein, cambiando la manera en que se veía el tiempo y el espacio: “De ese modo, la realidad deja de ser objetiva y «externa», pues se ve profundamente afectada por el individuo que interacciona con ella”¹⁶. Esta relación entre lo “real” y el espectador es donde Roas ubica un punto importante para su teoría.

Para él lo fantástico siempre estará relacionado con la “realidad” extratextual, es decir, con la construcción que el propio lector tiene de su contexto, y del plasmado dentro de la narración. En otras palabras para que aparezca lo fantástico, la irrupción debe darse en una construcción del mundo narrativo lo mas similar al del lector.

Ello determina que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible¹⁷.

Roas enfatiza que si la “realidad” textual no es parecida a la del lector, y la concepción de lo fantástico se apoyará únicamente en el choque entre dos paradigmas distintos, cualquier tipo de irrupción o transgresión podría llamarse fantástica. Este aspecto resulta importante, pues en tanto la narración se acerque más a lo que el ser humano conoce, más sencillo será para lo fantástico provocar en el lector una sensación de desconcierto: “El objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites

¹⁶ David Roas, *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de espuma, 2011, p. 22.

¹⁷ *Ibidem*, p. 31.

que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas antes descritas, en definitiva, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos”¹⁸.

Para ilustrar mejor este concepto se puede pensar en lo extra textual como el conjunto de códigos culturales con los que el lector elabora su visión de lo “normal” y de lo “anormal”. Estas estructuras pueden cambiar dependiendo de la época y el lugar; no obstante, a pesar de que el tiempo y costumbres hayan cambiado, una narración que se apegue a la estructura de lo fantástico, será capaz de generar un efecto desestabilizador en el lector.

Tanto Sardiñas como Botton tienen una definición que personalmente, con base en mis objetivos de investigación, me parece más cercana a lo que trabajaré como fantástico. Para mí lo fantástico está construido por la irrupción de un elemento ajeno al paradigma de “realidad” que se estipula al comienzo de la narración, este elemento puede generar sorpresa, miedo, terror, etc. La reacción ante este fenómeno dependerá del manejo que tenga el autor de este tema en la obra y de cómo desee presentar la irrupción. Roas, en cambio, toca un punto que no puede ser ignorado, la “realidad” mostrada, en la narración, debe apegarse lo más posible a lo considerado como “normal”.

En mi corpus utilizo cuentos de un México de finales del siglo XX donde Dueñas ubica a sus historias en un ambiente común y cotidiano, que se ve irrumpido por elementos que no se pueden explicar con el uso de la razón. Por esto me parece que cualquier lector no tendría problema en considerarlo una representación acertada de la “realidad”.

Hasta ahora se ha repasado sobre la estructura del relato fantástico así como de su configuración, no obstante no se puede olvidar que este género cuenta con varios temas y

¹⁸ *Ibidem*, p. 35.

motivos que ayudan a que se genere la ruptura del paradigma, de los que hablaré en el siguiente apartado.

1.4 Temas de lo fantástico

Existen elementos fantásticos en todo tipo de narraciones, la aparición de estos no se limita a un entorno fantástico, igualmente su presencia dentro de un cuento fantástico no basta para considerarlo parte de este género. En el caso de lo fantástico los temas corresponden a parte del contenido dentro de la obra y lo que ahí trata, además estos suelen estar relacionados con la transgresión. Estos incluyen, pero no se limitan: a personajes como los fantasmas, los inmuebles encantados, la presencia de personajes fantásticos como duendes, el diablo (en múltiples representaciones), viajes en el tiempo o transgresiones de este, la transformación de los personajes o elementos, un maleficio, un objeto inanimado que toma vida, la confusión entre sueño y “realidad”, entre muchos otros.

Todorov forma dos grupos temáticos que funcionan tanto para lo fantástico como para lo maravilloso y lo extraño, a estos los designa como: Yo y Tú. En el caso del primero se manejan temas que se encuentran entre lo material y lo espiritual, dando como resultado temas más relacionados con lo psicológico, la personalidad, las transformaciones entre tiempo y espacio. Puede ser que se describan por algún personaje afectado psicológicamente, bajo los efectos de alguna droga o un infante. En el caso del segundo, el Tú está relacionado con la sexualidad y en general con los excesos, así temas como la crueldad, la violencia, la muerte, la vida después de esta, los temas del vampiro, el diablo, entre otros. Se mantienen más cerca de los impulsos, los instintos y los deseos.

Todorov¹⁹ aclara que estos temas no son únicos de lo fantástico, de hecho se pueden encontrar en todo tipo de narraciones literarias. Un ejemplo puede ser “El gato negro” de Edgar Allan Poe, cuento de terror que tiene una temática que sin problemas puede entrar dentro de los temas del Tú, ya que el protagonista tiene un episodio de crueldad con el animal que lleva a la muerte a su esposa. Evidentemente esta clasificación resulta demasiado general y eso despierta la duda de que tan efectiva puede ser en caso de utilizarla en un análisis literario.

Ana María Barrenechea también propone dos tipos de categorías a un nivel semántico, por un lado la semántica de lo anormal y sus relaciones: elementos de otros mundos que se relacionan con el nuestro como los dioses y sus poderes, los muertos y la muerte, la existencia de otros planetas junto con la naturaleza y la vida. Este apartado también incluye las relaciones de este mundo con lo que rompe el orden conocido, hablando de sueños, reflejos, confusión de los objetos, rebelión de lo inanimado contra animado de lo humano contra lo no humano. Por otro lado esta la semántica global del texto donde se da la existencia de otros mundos aparte del natural, en este caso lo importante es la intromisión de fuerzas que hasta el encuentro no se conocían y resultan amenazantes. Otra posibilidad es la subversión de lo imaginario y real, al descubrir que lo imaginario es real y lo real es imaginario, resultando en una duda de la propia existencia²⁰.

Juan Herrero Cecilia en *Estética y pragmática del relato fantástico* también utiliza dos distinciones: lo fantástico interior que se caracteriza por que los sucesos únicamente son vistos con un enfoque subjetivo del personaje, dicho enfoque puede estar corrupto por

¹⁹ Tzvetan Todorov, *op.cit.*, pp.79-101.

²⁰ Ana María Barrenechea, “La literatura fantástica función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso” en José Miguel Sardiñas (ed.) *Teorías hispanoamericana de la literatura fantástica*, La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas/ Editorial Arte y Literatura, 2007, p. 68.

la locura, la alucinación, lo onírico, etc., en ocasiones el personaje no está consciente de su juicio nublado. Estos acontecimientos tendrán fuertes consecuencias para todos los personajes de la narración. Provocará en el lector la sensación de que presencia un mundo extraño animándolo a buscarle una explicación al acontecimiento sobrenatural. A lo interior pertenecen: el doble, el sueño, la locura, las apariciones, el amor, la muerte.

En contraste lo fantástico exterior se presenta sin un mediador como un elemento real y objetivo, por muy desconcertante o extraño que parezca. Su aparición va a generarles a los personajes angustia o terror. A este pertenecen: lo muerto, el vampiro, el hombre lobo u hombre-animal, la animación de algo inerte como un miembro amputado o una estatua o muñeca, la intromisión de una fuerza sobrenatural, un ente que tiene poderes sobrenaturales, el brujo y la fatalidad que sin aparente motivo persigue a un personaje.

Debo de admitir que aún si cualquier clasificación resulta insuficiente para todas las obras fantásticas, lo propuesto por Juan Herrero Cecilia me parece lo más idóneo en relación con los cuentos que aquí se van a analizar. Para mí la importancia de esto radica en que se concentra en la manera de presentar la narración; así la clasificación obtiene más sentido. El desdoblamiento de la personalidad gana mayor peso si se presenta por medio de un narrador/protagonista que si se describe a través de un tercero, de igual manera que lo exterior sea una fuerza ajena a los involucrados directos de la historia.

Por otra parte Flora Botton habla de tipos de juego más que de temas o tópicos, esto se debe a que el escritor juega con las leyes de la “realidad” cambiándolas a su antojo para crear las sensaciones deseadas y transmitir el mensaje que pretende. Botton habla de cuatro clasificaciones²¹:

²¹ Flora Botton, *op. cit.*, pp. 194-198.

1. Juegos con el tiempo: Refiere a cómo dentro del texto se puede manipular el curso del tiempo a conveniencia de la historia. Una irrupción temporal puede ser el comienzo de eventos extraños, también puede ayudar a crear la confusión sobre la “realidad” y el paradigma del personaje. Este juego puede presentarse a manera de una narración con saltos lineales o bien al hacer que un personaje desobedezca las leyes del tiempo. Así pasa con *Aura* de Carlos Fuentes, el que Consuelo/Aura pueda desafiar las limitaciones del tiempo al recuperar su juventud es apenas el comienzo de los hechos insólitos.
2. Juegos con la materia: En relación con que los límites entre la materia y el espíritu se desvanecen, un ejemplo es que un objeto físico aparezca a voluntad de la mente.
3. Juegos con el espacio: Tiene que ver con el uso del espacio ya sea por un persona, que este se manifieste en dos lugares a la vez, o bien con el espacio donde se encuentra, que una habitación se reduzca o que se sobreponga a otra, etc.
4. Juegos con la personalidad: Botton habla aquí del tema del doble, tópico constante no sólo de lo fantástico, como un desdoblamiento de la personalidad del personaje en donde se produce una metamorfosis en sus actitudes.

De los juegos de Botton son los de la personalidad y tiempo los que más me interesan para este trabajo de investigación, por ser cercanos a los temas que tratan algunos de los cuentos que analizaré más adelante. En las historias de Dueñas, lo fantástico interrumpe en un entorno cotidiano de una manera muy sutil, generalmente por un personaje o elemento con rasgos sobrenaturales que entra en contacto con el protagonista de manera tan discreta que se mimetiza en el contexto cotidiano de la historia. Jugando con la cotidianidad de

manera tan hábil que al presentarse aquello que puede creerse como el diablo o una bruja, no hay pruebas suficientes para confirmarlo, aumentando la ambigüedad de la intrusión.

Esto puede notarse en el cuento “Al roce de la sombra”, donde se cuenta la historia de Raquel, una maestra recién llegada a un pueblo nuevo donde queda al cuidado de las misteriosas hermanas Moncada. Durante una noche, mientras no puede dormir, Raquel hace un recuento de todos los eventos que la llevaron a ese estado. En gran parte del desarrollo de esa historia hay saltos temporales, entre pasado y presente, hasta que llega el desenlace, si se toma en cuenta el juego del tiempo, resulta más sencillo determinar que, es gracias a estos que se da la oportunidad perfecta para que se transgreda lo cotidiano.

1.5 Estrategias de irrupción de lo fantástico

Hasta ahora he tocado los temas, estructuras textuales e incluso algunos aspectos sintácticos de lo fantástico, ahora es turno de la pragmática y como se desenvuelve dentro de lo fantástico. La pragmática es el estudio que analiza la manera en que todo el contexto influye en la interpretación que el lector hace de los elementos y su significado. Previamente se ha dicho que en lo fantástico el lector le otorga una explicación al evento extraño, genera efectos en él por medio de distintas tácticas estructurales, discursivas o sintácticas.

El lenguaje es el instrumento principal con el que se construye cualquier tipo de historia. En el caso de lo fantástico debe ofrecer al lector un mundo lo suficientemente bien construido para que se compare con el propio aunque si se presta atención las partes en donde se percibe lo fantástico son, por decir lo menos, confusas. Y con mucha razón resulta de este modo, si lo fantástico es igual a la irrupción de lo anormal ¿cómo se puede expresar

algo que sale de lo cotidiano? Para ello se usan distintas construcciones conocidas como modalizaciones; pueden ser: metáforas, comparaciones, combinaciones de sustantivos y expresiones que muestran indeterminación como: “parecía”, “era como si”, “creyó oír/ver”, que ayudan a sembrar la ambigüedad sobre los acontecimientos.

Igualmente, dentro de las narraciones fantásticas se puede encontrar el uso de adjetivos como: “asombroso”, “fantástico”, “sobrenatural”, “escalofriante”, “siniestro”, “increíble”, los cuales ayudan a esta construcción.

Lo fantástico deviene, así, una categoría profundamente subversiva, no ya solo en su aspecto temático, sino también en su dimensión lingüística, puesto que altera la representación de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por la comunidad al plantear la descripción de un fenómeno imposible dentro de dicho sistema²².

En otras palabras, funcionan como una serie de pistas, que van preparando la introducción del elemento anormal en el relato; de estar bien estructurado pueden pasar desapercibidos por el lector en una primera lectura, pero cobran una vital importancia una vez que se sabe el final de la historia, en otras palabras los indicios van preparando el texto para la aparición de este elemento. Quisiera marcar la diferencia que hay entre los indicios fantásticos y los de la novela policiaca, para dejar claro que no funcionan de la misma manera. Como sostiene Amatto: “una de las variantes fundamentales del empleo de este recurso en la narrativa policial, a diferencia de la fantástica, radica en que el indicio sirve en ella, generalmente, para conducir al lector hasta el culpable del crimen y develar su *modus operandi*”²³.

²² David Roas, *op. cit.*, p. 132.

²³ Alejandra Amatto, “Frente a las puertas de lo irresoluble: la literatura fantástica”, en *Revista Este país*, núm. 328, agosto 2018, p. 7.

La implementación de los indicios es importante, ya que permiten una participación más activa por parte del lector. Olea Franco hace énfasis en la habilidad del escritor para situar estos indicios: “Si el creador no tiene la habilidad verbal suficiente para alcanzar este elaborado artificio, entonces el final de su texto será tan ineficaz como el típico recurso denominado *deus ex machina*”²⁴.

Otros elementos utilizados en la narración incluyen el uso de la primera persona: emplear un narrador, que también es protagonista; la duda o monólogos/reflexión del personaje ante eventos extraños. Nuevamente quiero ejemplificar con el cuento “Al roce de la sombra”, a su llegada Raquel es alojada por un par de hermanas, durante la noche en que recuerda todo lo que ha sucedido, rememora actitudes extrañas de parte de ellas, lo que la lleva a inquietarse y preguntarse por cada aspecto, ruido y elemento presente en la casa. Esta constante preocupación manifestada por Raquel junto con ciertos eventos, sugiere al lector que la naturaleza de las hermanas no es humana.

El nombre exacto para esto sería ambigüedad perceptiva, Herrero Cecilia dice que con ella se busca que la identidad del fenómeno extraño perdure hasta el final de la narración²⁵. Es decir al utilizar al protagonista como un mediador entre los hechos y su percepción subjetiva de ellos se logra una identificación al nivel lector/personaje que puede permanecer o bien desaparecer en cuanto el receptor comience a desconfiar. Por consecuencia se presentan dos posibles explicaciones: el evento extraño es de hecho algo que rompe el orden natural o únicamente es resultado de un engaño o ilusión. No existe una respuesta definitiva, pues finalmente no se llega a una resolución explícita.

²⁴ Rafael Olea Franco, (introd.) *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México: El Colegio de México/ CONARTE, 2004, p. 37.

²⁵ Juan Herrero Cecilia, *op. cit.*, p.50.

Sin embargo, a pesar de todo esto no se puede hablar de un lenguaje único o especializado en lo fantástico, realmente no existen grandes rasgos que permitan hacerle una separación a los géneros miméticos. Nuevamente es la habilidad de escritor la que permite que ciertas palabras puedan identificarse como parte de lo fantástico.

En cuestiones pragmáticas se encuentran distintas estrategias, a continuación mencionaré algunas de ellas: presentación de la ficción como un documento real en primera persona (testimonio, autobiografía, entrevista), la historia se presenta como un documento real dirigido hacia el lector (carta), el documento se presenta como una recopilación de distintos testigos sobre el acontecimiento extraño (en este caso es fácil recordar la obra *Drácula* de Bram Stoker), testimonio contado al lector, narración en presente, historia contada por un testigo de los hechos, entre otros.

Para usos de este análisis, creo que es importante destacar la técnica de presentar la historia como un testimonio contado al lector por la persona que vivió los acontecimientos. Aquí lo narrado se muestra como un testimonio contado al lector. Mi interés en esta táctica se debe a su uso constante por Dueñas. Herrero Cecilia describe esto como un testimonio, que el narrador le ofrece al lector, buscando una reacción por parte del último²⁶. El tono con que será contado puede ser subjetivo por lo que presenta un problema si su juicio está alterado por sus propias percepciones; sin embargo, personalmente esto me parece más una ventaja que desventaja pues se obtiene de primera mano la experiencia al presentarse sin un intermediario.

Así mismo, la narración de los acontecimientos en presente por un narrador, es otro punto a destacar. En esta categoría los eventos se narran conforme van ocurriendo y el lector los recibe al tiempo que se sumerge en ellos y reaccionaría de la misma manera que

²⁶ *Ibidem*, p.158.

los personajes dentro de la narración. Se puede presentar en manera de diario o de monólogo interno que únicamente es recibido por el lector. Esta estructura se ve presente dentro de los cuentos de Dueñas, específicamente me refiero a “La sorpresa”. En este cuento el lector va de la mano del narrador que le muestra la llegada de Pedro a su casa y como su madre le presenta la ansiada sorpresa que le genera angustia al pequeño, el lector no tiene más conocimiento de lo que está por ocurrir y no puede ver lo que ocurre hasta el momento en que la madre de Pedro y su tío lo alcanzan en la sala de estar.

Otro aspecto importante es la manera en la que un escritor decide introducir lo fantástico, como mencioné ciertas frases ayudan a preparar el choque de paradigmas dentro del texto. Otra forma es introduciendo de manera abrupta lo transgresor dentro de la narración y ver de qué manera se desenvuelve este elemento al chocar con un entorno completamente distinto a él, justo como ocurre en “El huésped” de Amparo Dávila.

Como se ha visto a lo largo de este capítulo lo fantástico presenta por sí solo todo un reto tanto para los lectores como para aquellos que lo estudian. Porque lo fantástico tiene la habilidad de hacer al lector no sólo un espectador, sino también un participante de la historia ya sea ubicando pistas de lo inminente o alentando a buscar una explicación. Difiero con la opinión de que al presentar una historia alejada de la “realidad” se olvidan de los problemas que tiene, para mí lo fantástico proporciona al autor la ventaja de modificar su mundo de manera que la aparición de un problema (que puede tomar forma o presentarse como una situación) sorprenda al lector de una manera en que la literatura mimética no siempre logra hacerlo. En resumen, lo fantástico se configura para, que sin importar el avance tecnológico o ideológico, se pueda seguir generando un impacto en el lector.

Ahora que lo que se considera fantástico en esta tesis quedó claro estudiaré el concepto de siniestro o *unheimlich*, pues como se ha visto hasta ahora lo fantástico depende

del momento de ruptura en la “realidad” construida en la narración, y lo siniestro suele aparecer cuando lo que se considera como verdad se trastoca.

CAPÍTULO II LO SINIESTRO

En el capítulo anterior se habló sobre lo fantástico y después de repasarlo resulta claro que en un cuento de este tipo aparecen diversos elementos y unos de los más frecuentes pertenecen a lo siniestro. En este capítulo estudiaré todo lo que constituye ese concepto, desde sus inicios en la lengua española, hasta el tratado de Sigmund Freud que dio las bases para toda discusión posterior sobre el tema y las propuestas hispanoamericanas con respecto a este concepto. Igualmente explicaré cómo se llega a confundir lo fantástico-siniestro con otros géneros.

2.1 Consideraciones sobre lo siniestro

La confusión que surge entre horror y siniestro resulta comprensible si se toma en cuenta que la estructura de lo fantástico requiere un quiebre de la “realidad” plasmada, este quiebre generalmente se da con la introducción de un elemento ajeno que sirve para romper el ambiente de “normalidad”. Al ser un evento “anormal”, se le relaciona con lo sobrenatural.

Un buen ejemplo de lo anterior es el cuento “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga¹. En él se describe el matrimonio entre Jordán y Alicia, recién casados, la frialdad de él termina con las ilusiones románticas de ella. Con el tiempo Alicia cae enferma, sin razón aparente, y se deteriora hasta la muerte. Con su deceso se revela el culpable de su fallecimiento, un animal de aspecto grotesco que succionó su sangre hasta matarla. En este caso la enfermedad es el acontecimiento que llega a romper con lo establecido, su llegada

¹ Horacio Quiroga, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995.

inesperada se acompaña con el hecho de que no puede ser explicada por la medicina. Quiroga utiliza un acontecimiento que se considera común, la enfermedad, añadiendo elementos que no se pueden explicar en ese momento. Ahora bien, aunque este resulta un buen ejemplo para mostrar cómo se produce un quiebre de paradigma que se acompaña del terror, el cuento no es fantástico sino extraño, ya que con la explicación final se anula el efecto que se dio durante toda la historia. Hay que tener siempre en mente que lo fantástico debe permanecer irresoluble argumentalmente, aunque estructuralmente tenga un final.

Lo siniestro se presenta muy seguido dentro de los cuentos de este género, recordando lo dicho en el capítulo anterior, este concepto se menciona constantemente por los teóricos. Esto se nota en las obras de diferentes autores, como Guadalupe Dueñas, que aunque no todo su trabajo se puede calificar como fantástico es innegable que ciertos cuentos suyos poseen muchos de estos elementos. Sin embargo, para mí resulta importante la forma en la que Dueñas logra incorporar ambos elementos en contextos completamente familiares y aún así generar un efecto dentro del lector.

Por esta razón, resulta importante conocer todo lo que conlleva este concepto, pues, al tenerlo claro se podrá diferenciar fácilmente de otros géneros como el terror que comúnmente se confunde con lo fantástico-siniestro y así estudiar correctamente la relación que hay entre siniestro y fantástico en la literatura breve de Dueñas.

2.2 El término: siniestro o *unheimlich*

Si bien la meta es entender todo lo que conlleva lo siniestro, también es importante definir la palabra con la que me referiré a él. Originalmente la palabra para referir a ello es *unheimlich*, en español se usan tanto “siniestro” y “ominoso” como traducciones de este

término. Personalmente me inclino por el uso de siniestro, como traducción, pues considero que pasó una evolución de significado similar a la del concepto original.

Para hacer esto patente basta con llevar a cabo una revisión en su historia y así esbozar un boceto de su significado y los contextos en los que se puede presentar. La palabra tiene su inicio en el término latino *sinister*, cuyo significado es izquierda y era usado únicamente como el antónimo de *dexter* (derecha). Al tener una raíz latina se trasladó a las lenguas romances donde se mantuvo con el mismo uso, aunque paulatinamente adquirió un significado distinto.

En la lengua española su primer uso se registra en el *Poema del Mío Cid*²: “De siniestro Sant Estevan, una buena çipdad, de diestro Alilón las torres que moros las han”³. Ya en esta ocasión se utiliza como opuesto a diestro en un contexto de ubicación espacial. Sobre esta aparición y su significado Eugenio Trias, estudioso en la materia, comenta lo siguiente: “Siniestro hace referencia a zurdo y torcido, agüero siniestro es mal agüero: ya en su inicio el término se asocia al hado malo, al destino aciago, a la suerte torcida. Ave de mal agüero es, entonces, pajarraco siniestro, portador de infortunio”⁴. Como se puede notar, a lo diestro/derecho se le veía como algo positivo y debido a que siniestro se convierte en su antónimo naturalmente comenzó a recibir connotaciones negativas, llegando así a obtener un significado distinto al original.

En la actualidad se preserva este uso, no sólo en el español sino en otros idiomas; como el inglés, idioma que escogí como ejemplo pues deja ver, claramente, la influencia de lo maligno en los significados. A continuación muestro las definiciones de estos:

² Eugenio Trias, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel, 2001, p. 29.

³ Ian Michael (ed.), *Poema del Mío Cid*, Madrid: Castalia Ediciones, 1990, p. 107.

⁴ *Ibidem*, p. 30.

Siniestro, tra (Del lat. *Sinister*) Dicho de una parte o de un sitio: Que está a la mano izquierda. 2. adj. Avieso y malintencionado. 3. Infeliz, funesto o aciago. 4. Daño de cualquier importancia que puede ser indemnizado por una compañía aseguradora. 5. Propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia⁵.

Mientras que en inglés la palabra equivalente *sinister* tiene los siguientes significados:

Inglés (Oxford Dictionary) Giving the impression that something harmful or evil is happening or will happen 1.1 Evil or criminal. 'there might be a more sinister motive behind the government's actions'⁶.

Por un lado, tomando en cuenta lo anterior, queda claro que el uso de siniestro como un equivalente a izquierda sigue vigente, aun cuando no se suele emplear cotidianamente. Por otro lado, las acepciones relacionadas con lo maligno son predominantes incluso cuando se trata de dos idiomas distintos. Lo que quiere decir que su uso para referirse a lo negativo se ha vuelto más común y frecuente con el paso del tiempo. Ahora bien es importante resaltar que el término siniestro es la traducción más cercana a la que se llegó del término original *unheimlich* usado por Sigmund Freud, termino que a mi parecer transmite de manera más exacta lo que conlleva lo siniestro.

Esta palabra alemana es el antónimo natural de *heimlich* o *heimsch* y justo como ocurre con siniestro y diestro, se asocia a lo familiar, lo hogareño o doméstico. Al ser su contrario, una conclusión lógica sería la de pensar que *unheimlich* puede resultar incómodo por ser ajeno, sin embargo no se puede generalizar de esta manera: "Pero naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible"⁷. En otras palabras, la novedad sola no basta para que un elemento se vuelva siniestro, hace falta otros aspectos que ayudarán a volverlo siniestro.

⁵ Diccionario de la Real Academia Española, s. v. *siniestro*.

⁶ Oxford Dictionary Online, s. v. *sinister*.

⁷ Freud Sigmund, *Lo siniestro/El hombre de la arena*, Buenos Aires: Lopez, 1976, p. 12.

Para encontrar aquello que hace falta para tornar lo desconocido en algo siniestro, Freud hace un repaso entre los significados de *heimlich* y *unheimlich*. Alcanzando la conclusión de que ambos pueden compartir el significado de ser algo oculto, pero no cuando se refiere a lo familiar. Lo que puede resultar un poco confuso pues parece que sus usos se mezclan. Ante esto Freud lo aclara de la siguiente forma: “De modo que también en este caso lo *unheimlich* es lo que otrora fue *heimisch*, lo hogareño, lo familiar, desde mucho tiempo atrás. El prefijo negativo «un-» («in-»), antepuesto a esta palabra es, en cambio, el signo de la represión”⁸. Dicho en otras palabras, cuando se agrega la partícula negativa hace alusión a algo familiar pero reprimido, de manera oportuna Freud recuerda la definición dada por Schelling: “*Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”⁹. Esclareciendo aún más su situación, lo siniestro no es algo que de pronto aparece sino que ya estaba presente pero invisible hasta que se revela por alguna razón.

Otro aspecto importante del estudio filológico de Freud es su conclusión: “De modo que *heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*. *Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*”¹⁰. Es decir que se perfecciona aún más lo que conlleva lo siniestro/*unheimlich*, pues sería un elemento que contiene dentro de sí algo previamente conocido. En conclusión, tanto el término original, *unheimlich*, como su traducción, siniestro, pasaron de ser únicamente un antónimo a adquirir otra aplicación con su propia complejidad. *Unheimlich* incluso con su ambivalencia de significado se puede categorizar como algo familiar que al presentarse después de tiempo causa desasosiego.

⁸ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 30.

⁹ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰ *Ibidem*, p. 18.

2.3 Lo siniestro por Freud y algunas de sus manifestaciones

El siguiente punto es definir que conlleva lo siniestro y las características que tiene. Así como al hablar de literatura fantástica simplemente no se puede evitar mencionar los grandes aportes que hizo Todorov, de la misma manera resulta imprescindible mencionar a Freud en el estudio de lo siniestro. En 1919 Freud publica su tratado *Lo siniestro* donde estudia este fenómeno estético, con la ayuda de su experiencia como psicoanalista aplica sus conocimientos para hacer un análisis sobre el efecto de lo siniestro en un cuento de E. T. A. Hoffmann, “El hombre de arena”¹.

El que Freud usara este cuento no es una cuestión al azar, la obra de Hoffmann es muy importante en el género fantástico, ya que constantemente se pueden encontrar en sus narraciones ejemplos de la vacilación, confrontación de dos paradigmas distintos, elementos terroríficos, lo siniestro, etc. Incluso fue considerado por Todorov como uno de los escritores más representativos del género: “Empecemos por Hoffmann (cuya obra constituye prácticamente un repertorio de los temas fantásticos)”². Por esta razón es común encontrar dentro de sus narraciones las características más representativas de este género.

El cuento “El hombre de arena” inicia con el protagonista, Nataniel, recordando las raras circunstancias en las que su padre falleció durante su infancia. De pequeño a la hora de dormir, le contaban sobre el hombre de arena; un personaje que visitaba a los niños que permanecían despiertos y les arrojaba arena en los ojos, provocando que estos salieran de sus cuencas. El hombre de arena los recogía para alimentar a sus hijos con ellos. Una noche, intentando descubrir la identidad del hombre de arena, Nataniel observa al abogado Coppelius en su casa, representación del arenero, cuando es descubierto su padre ruega para

¹ Incluido en sus *Cuentos nocturnos (Die Nachtsücker)* publicados en 1817.

² Tzevetan Todorov, *op. cit.*, p. 76.

que no le saque los ojos. Esto provoca que el niño se desmaye y tenga una crisis. Después, coincidiendo con otra visita de este personaje, el padre muere. En el presente, Nataniel se enamora de la hija del profesor Spalanzani, la inmóvil y silenciosa Olimpia, que resulta ser una muñeca automática, provista de ojos por el óptico ambulante Coppola (que también es una representación del hombre de arena). El enamorado llega justo cuando estos se disputan la creación, Spalanzani le arroja los ojos de Olimpia diciendo que Coppola los ha obtenido de él. Después de otro periodo de enfermedad, la historia finaliza con un Nataniel, aparentemente sano, subiendo a una torre en compañía de su novia, aparentemente todo ha regresado a la “normalidad”. Sin embargo, de pronto, se altera su comportamiento; porque vio entre la gente al abogado Coppelius, llevándolo a lanzarse desde la torre³.

Previo a comenzar su trabajo Freud aclara que, en raras ocasiones, los psicoanalistas se ocupan de lo relacionado con lo estético pues se mantienen alejados de cualquier impulso emocional. Lo siniestro al igual que lo fantástico genera una experiencia estética, generalmente una sensación negativa que puede ser: miedo, terror, rechazo, entre otros. Esto no quiere decir que lo siniestro no pueda percibirse de otras maneras, así como ocurre en muchos aspectos de la literatura dependerá de la forma en la que el autor lo presente dentro de la narración.

Lo siniestro puede manifestarse en una persona, elemento o bien por una serie de situaciones. Comenzaré con lo que es considerado por Freud como un elemento innato productor de lo siniestro: la duda de que un objeto aparentemente inanimado en realidad tiene vida así como su inverso. En el caso de “El hombre de arena” esto se presenta con la muñeca Olimpia, Nataniel se enamora profundamente de su imagen, desconociendo que carece de vida. Otro ejemplo de este fenómeno se presenta en la narrativa de Dueñas, con

³ E. T. A. Hoffmann, *El hombre de arena: 13 historias siniestras y nocturnas*, Madrid: Valdemar, 2014.

su cuento “La sorpresa” incluido en su libro *Antes del silencio* de 1991. En la historia se presenta a un niño perturbado ante la visión de las figurillas con las que su madre adornó el árbol navideño. Tanto él como su tío insisten en que tienen algo siniestro en ellas, pero su madre demasiado orgullosa de su obra se niega a cambiarlas, ignorando sus opiniones; al ir al ver a su hijo se encuentra horrorizada con el cuerpo del niño, lleno de pequeñas mordidas.

Freud considera que para que se dé lo siniestro en esta situación el autor debe generar ambigüedad causando duda en el lector. Sin embargo, existe una limitante: “Esto debe hacerse de manera que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención porque es preciso que el lector no llegue a examinar y verificar inmediatamente el asunto”⁴. En otras palabras, el efecto tiene que ser configurado de manera discreta hasta que concluya la narración, además de ser acompañado por otras características pues este, por sí solo, no basta para que una historia se considere siniestra.

Anteriormente toqué un aspecto fundamental en la definición de Freud, la niñez. En la infancia los niños no marcan una línea muy definida entre lo que está vivo y lo que no, es común ver a infantes jugando con muñecos dándoles rasgos animados. No obstante, no es la niñez el rasgo que refiere a lo siniestro sino el temor que se origina en esta. “De modo que en este caso la fuente del sentimiento de lo siniestro no se encontraría en una angustia infantil, sino en un deseo, o quizá tan sólo en una creencia infantil”⁵.

La falta de algún miembro del cuerpo también es motivo de lo siniestro, Freud destaca especialmente la pérdida de los ojos pues esto produce en el humano miedo. Esto lo explica de la siguiente manera: “El temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar

⁴ Sigmund Freud, *op.cit.*, p. 18-19.

⁵ *Ibidem*, p. 23.

ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración”⁶. Es decir que, incluso al crecer, este temor perdura al ser asociado con la castración, aunque esto parece coherente yo creo que el temor a la pérdida de los ojos se da porque son el órgano responsable de la conexión entre el ser humano y el resto del mundo. Esto es notable en cuentos como “La araña” en el que uno de estos insectos es la serie de reflexiones de una persona: “La miro en el rostro del tiempo. Me observa desde la telaraña nocturna [...] Yo sé que me vigila”⁷. “Y se abrirá el libro de la vida” donde se hace un recuento de todo lo que los ojos nos puede hacer percibir: “Ven y verás: el bosque se mueve con lentitud de paquidermo”⁸ o “Al roce de la sombra”, parte del corpus de este trabajo, en donde mediante la visión de los rituales de las hermanas Moncada, Raquel sella su inevitable destino. Así pues la vista no es únicamente un medio de conexión con el mundo, también puede ser el medio de acceso de malos augurios, etc.

Aunque Freud hace una mención especial a la vista, por su aparición en el cuento de Hoffmann, es importante recalcar que no es el único órgano que es motivo de lo siniestro. Cualquier miembro que se encuentre separado del cuerpo puede generar esta sensación, especialmente si conserva su funcionalidad. Por ejemplo una mano que carece del resto de su cuerpo pero que aun así mantiene movimiento.

Otro elemento es el “doble” también conocido como “otro yo”. En esta situación se presenta dentro de la trama una persona que es idéntica a otra ya presente, lo anterior no significa que el doble se limite a la aparición de otro ser humano, al contrario existen distintas variantes en cuanto a la representación de este “otro yo”. La imagen de un retrato, el reflejo en un espejo o incluso una dualidad de personalidad en un mismo ente pueden ser

⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁷ Guadalupe Dueñas, *op. cit.*, p. 74.

⁸ *Ibidem*, p. 109.

representaciones, igualmente la manera a tratar este tópico dentro de la historia tiene muchas posibilidades.

La aparición del nuevo sujeto provoca que entre ambos los rasgos se empiecen a mimetizar: “De modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio”⁹. El origen de lo siniestro, en este escenario, responde a la manifestación de actitudes que estarían dentro de la persona original; sin embargo, son manifestadas por el otro, en otras palabras, el doble pone al exterior todo aquello que el individuo mantenía reprimido: “Como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado)”¹⁰. Esto queda patente en el cuento “Final de lucha” de Amparo Dávila¹¹. El cuento presenta a Durán, hombre casado “felizmente” con su mujer Flora. Una tarde se ve a sí mismo por la calle, en la compañía de una mujer rubia. Durán reconoce a Lilia, a quien amó con pasión durante su juventud, preguntándose si él es el verdadero o la sombra. Su doble se atreve a hacer todas las cosas que en su momento él no se atrevió; desquitarse físicamente con Lilia por sus constantes humillaciones, ser amado por ella, etc.

El tema del doble es bastante complejo, pues tiene que ver directamente con la problemática de la misteriosa identidad del ser humano:

Se trata de la imagen “desdoblada” del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble “fantástico” que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las

⁹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰ Eugenio Trias, *op. cit.*, p. 35.

¹¹ Amparo Dávila, *Cuentos Reunidos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 120.

cosas. Este desdoblamiento extraño percibido por la conciencia pone en cuestión los fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al “otro”¹².

Para dejar más claro el estudio del doble, Juan Herrero Cecilia los divide en dos categorías, la primera es la del doble subjetivo que es de carácter interno, es decir, que puede encontrarse en el mismo sujeto como una cuestión de personalidades opuestas o bien de carácter externo, es decir se puede encontrar a un ser diferente al personaje que se confronta con él. La segunda se refiere al doble objetivo, un tema menormente utilizado en la literatura fantástica, y que trata el problema de la relación entre el sujeto y el mundo en el cual se encuentra, es decir, al momento de que un personaje se encuentre con otro individuo que resulta ser una copia idéntica, su problematización no será con su propia personalidad o con sus deseos inconscientes sino con las leyes del mundo, preguntándose si se han perturbado para propiciar este encuentro¹³.

También se puede hablar de un humano o animal siniestro cuando este no busca más que provocar el mal y lo consigue con la ayuda de fuerzas sobrenaturales. Ante esta situación la intervención de poderes ajenos a lo mortal se convierte en algo siniestro para el ser humano. Por consiguiente, todo aquello que se relaciona con la magia o la hechicería también puede ser productor de lo siniestro, de la misma manera en que un individuo que es siniestro es portador de maleficios y cruzarse con él lleva a tragedias.

Hasta ahora he mencionado elementos que pueden darse en seres humanos y objetos, ahora bien hablaré de aquello que afecta únicamente al ambiente donde se desarrolla lo siniestro –la repetición involuntaria ya sea de elementos dentro de la historia o bien de situaciones– un ejemplo de lo último sería el regreso involuntario a un mismo lugar en varias ocasiones. Para que quede más claro propongo la siguiente situación: una persona

¹² Juan Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 6.

¹³ *Ibidem*, pp. 10-12.

extraviada, ya sea por haber perdido el rumbo o bien por no conocer la zona, intenta regresar a casa y en sus intentos para ubicarse da vueltas que lo llevan una y otra vez a la misma locación generando en él la sensación siniestra de sentirse atrapado.

Consideremos ahora lo que comúnmente se llama “mal de ojo” responsable de algunas situaciones siniestras. La definición que ofrece Freud coincide bastante con el folclor popular sobre este fenómeno: el mal se presenta en una persona que goza de buena salud, suerte o de muchas riquezas que despiertan la envidia de los demás. Así estos celos se convierten en malévolas miradas que terminan maldiciendo al individuo envidiado, que enfrentará una gran variedad de infortunios. A este tipo de manifestaciones siniestras relacionadas con las malas intenciones y la mente Freud les designa el nombre de “omnipotencia del pensamiento”.

Tales impulsos suelen traducirse por medio de la mirada, aunque uno se niegue a expresarlos en palabras, y cuando alguien se destaca sobre los demás por alguna manifestación notable, especialmente de carácter desagradable, se está dispuesto a suponer que su envidia debe haber alcanzado una fuerza especial y que esta fuerza bien podrá llegarla a convertir en actos. Se sospecha, pues, una secreta intención de dañar, y basándose en ciertos indicios se admite que este propósito también dispone de suficiente poder nocivo¹⁴.

Igualmente aquello que tenga relación con el tema de la muerte despierta en la mayoría de los individuos una sensación siniestra: la idea de morir, la presencia de un cadáver, incluso la presencia de lo que llega después de ella, como los fantasmas. Esto se relaciona por la angustia que le produce a una persona el concepto de la mortalidad y la incertidumbre global sobre lo que existe más allá del momento de deceso. Aún relacionado, la idea de ser enterrado vivo se presenta como una situación que despierta angustia y se vuelve en alto grado siniestra.

¹⁴ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 27.

Como una conclusión Freud se apoya en la teoría del psicoanálisis para hacer una definición más precisa sobre cómo se desarrolla lo siniestro. Esta teoría dicta que todo impulso emocional mediante un proceso de represión se convierte en angustia, dicho sentimiento de angustia evolucionará hasta transformarse en lo siniestro:

Si ésta es realmente la esencia de lo siniestro, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo *Heimlich* a su contrario *Unheimlich*, pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado¹⁵.

Lo anterior resuelve el problema previo de que lo nuevo no basta para volver a una cosa/persona/situación siniestra. Tomando esto en cuenta, la palabra *unheimlich* cubre de manera más efectiva todo lo que conlleva este concepto. Ahora bien, para ilustrar la definición ofrecida por Freud, el *unheimlich* se presenta después de que algo ha sido reprimido, ha sufrido una transformación y vuelve generando angustia. Un ejemplo muy bueno sobre este efecto es la figura del payaso; durante la infancia son llamativos para los niños, sin embargo, en algún momento de su crecimiento estos personajes comienzan a generarles temor. Es decir *unheimlich* responde a una sensación inquietante de incomodidad.

Para continuar con el estudio del *unheimlich* ahora me referiré a la relación que tiene con lo fantástico. En el capítulo anterior se definió que para la aparición de lo fantástico se rompe el paradigma previamente establecido por el autor para insertar elementos que no sólo quiebran esta configuración, sino que hacen dudar al lector sobre lo que es y no es “real” y este ambiente, de incertidumbre, es en el que mejor se desenvuelve lo siniestro. “Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites

¹⁵ *Ibidem*, p. 28.

entre fantasía y “realidad”; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real”¹⁶. Esto no quiere decir que todo lo que sea fantástico es por ende siniestro, pero sí que lo que es siniestro corresponde a lo fantástico.

Como consecuencia natural lo siniestro no tiene lugar en aquellas narraciones donde el entorno está construido de tal manera que una aparición “extraña” sea desapercibida. Narraciones como los cuentos de hadas, leyendas o historias mitológicas están llenas de los elementos que anteriormente se han mencionado, no obstante no se puede calificar de siniestro al dragón que resguarda a la princesa porque este es un elemento común dentro de esta configuración. En otras palabras, se presentan dentro de los límites dibujados y no cuando estos se vuelven difusos.

Ahora que la definición de lo que conlleva lo siniestro es más clara, es preciso mencionar que Freud marca una diferencia entre lo siniestro vivencial y lo siniestro de la imaginación. Lo vivencial, menos frecuente, se da cuando cosas antiguamente familiares y reprimidas resurgen. A esta categoría es asignada la ya mencionada “omnipotencia de las ideas”, el regreso de los muertos y las fuerzas ocultas. Pensemos en que un hombre desea la muerte de otro, actualmente se sabe que los malos deseos no matan a la gente pero supongamos que el hombre muere, este acontecimiento puede revivir la creencia de que en realidad es posible que la muerte se presente únicamente por desearla. “Las antiguas creencias sobreviven en nosotros, al acecho de una confirmación. Por consiguiente, en cuanto sucede algo en esta vida, susceptible de confirmar aquellas viejas convicciones abandonada, experimentamos la sensación de lo siniestro”¹⁷.

¹⁶ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷ *Ibidem*, p. 34.

También, como parte de lo siniestro vivencial, Freud se refiere a los complejos infantiles que despiertan ya en la etapa adulta a causa de algún estímulo exterior. Además, lo siniestro en la ficción puede referir muchos aspectos artísticos pero hay que centrarse en la literatura. En un primer aspecto lo siniestro ficcional es más frecuente en las obras que dibujan una “realidad”: “En este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. [...] Nos engaña al prometernos realidad vulgar, para salirse luego de ella”¹⁸.

Recapitulando lo siniestro o *unheimlich* es algo familiar que se ha reprimido o se ha transformado para resurgir nuevamente, éste despierta una sensación de angustia y temor. Diferentes elementos pueden volver a una situación o personaje siniestro, no obstante no es necesario que aparezcan todos y de la misma manera, la apariencia de una de ellas no basta para determinar siniestro a una narración. Su estructura y la suma de diferentes elementos harán que se pueda definir como siniestro.

2.4 Lo siniestro y lo fantástico

El tema de lo siniestro ha sido estudiado desde diversos puntos de vista: estético, artístico, literario, etc., para los propósitos de esta investigación interesa lo dicho por estudiosos literarios, sobre todo con un enfoque hispanoamericano para acercarlo más a la autora a estudiar en este trabajo de investigación. Este acercamiento proporcionará un panorama más cercano al contexto social de Guadalupe Dueñas.

¹⁸ *Idem.*

Quiero destacar un punto muy importante para mi tesis: la relación entre fantástico y siniestro, pues aunque lo fantástico no fue mencionado de manera explícita por Freud, este género cumple con una configuración que puede romperse con la aparición del elemento siniestro: “Porque lo que considero como el eje de lo fantástico, o sea el suceso extraordinario o increíble serviría según la terminología de Freud, para producir el efecto de lo siniestro”¹⁹. Siendo de esta manera los elementos siniestros aparecerían en narraciones de corte fantástico como ese elemento que llega a romper el paradigma de realidad²⁰. También es importante destacar, como ya se dijo que aunque todo lo siniestro, por el contexto de su aparición, es parte de lo fantástico, no todo lo fantástico debe tener elementos siniestros.

Aunque Freud estableció las características de lo siniestro con base en una obra literaria, otros estudios se enfocan más en el sentido estético de este fenómeno. Tal es el caso de Eugenio Trias que estudia la relación estética de lo bello y lo siniestro, bajo la premisa de que lo siniestro es condición y límite de lo bello, aparece como una condicionante ya que no existe lo bello sin presencia de lo siniestro y se limita porque una vez revelada se destruye lo bello. La aparición de lo siniestro se da por la realización de una fantasía llevada al plano de lo “real”. “En lo siniestro parece producirse en lo real una confirmación de deseos y fantasías que han sido refutados por el choque del sujeto con la realidad: así la inmortalidad, la resurrección de los muertos en esta vida, la producción, por efecto del puro pensamiento, de efectos reales sin concurso de actividad”²¹.

¹⁹ Rafael Olea Franco, “Introducción” en *En el reino fantástico de los aparecidos Roa, Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, El Colegio de México/ CONARTE, 2004, p. 55.

²⁰ Usaré este término para referirme a la representación del mundo “real” que se da en la parte inicial del cuento, antes de que se introduzca el elemento irruptor.

²¹ Eugenio Trias, *op. cit.*, p. 40.

Para Trias lo bello se mantiene cercano a lo siniestro porque le sirve al último como una especie de manto que impide revelarlo: “En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar [...] Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión”²². Así lo bello que se torna familiar se presenta como un mensajero de los horrores que están por presentarse, recordemos el mito de las sirenas quienes atraen a los marineros con su belleza y hermosos cantos para después conducirlos a la muerte.

Con base en estos conocimientos Trias formula las siguientes hipótesis:

1. Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello.
2. Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo.
3. La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos²³.

Estos postulados muestran que lo bello no puede existir sin lo siniestro, ya que al presentarse destruye el efecto estético y que aun en la sola presencia de lo bello se desenvuelve como una suerte de manto cubriendo un caos todavía por revelarse. Aunque en general, estos conceptos me parecen acertados hay un punto en el que no puedo coincidir: la belleza siempre es un velo del caos. Si bien es cierto que lo bello puede aparecer como un disfraz de lo maligno, personalmente no creo que esto sea una regla inequívoca, no todo lo bello tiene que conducir a lo malvado. Afirmar esto significaría que cada persona, objeto o paisaje que pueda considerarse de una naturaleza hermosa únicamente utilice la belleza como un camuflaje para una verdad desagradable, algo que no

²² *Ibidem*, p. 41.

²³ *Ibidem*, p. 43.

ocurre en todas las ocasiones, a veces simplemente la belleza contrasta como un contrario de lo siniestro, como si se tratara de una dualidad entre puro e impuro.

Asimismo el sentimiento que provoca también se vuelve una característica así como un modo de identificación, David Roas indaga sobre lo que significa la angustia y el miedo dentro de lo literario fantástico. Para comenzar establece que en lo fantástico se encuentran espacios donde lo real se desdibuja dando paso a algo desconocido y ante este desconocimiento es que llega la angustia. Por ejemplo, pensemos en el cuento “Al roce de la sombra” de Dueñas, en él se narra la llegada de una joven maestra a la casa de dos enigmáticas hermanas de las que nadie sabe mucho. Durante varios puntos de la historia la protagonista se siente angustiada debido a los comportamientos de sus anfitrionas, así como su naturaleza desconocida, este sentimiento junto con otros elementos dejan ver que ellas son el elemento siniestro de la narración: “Porque lo desconocido, como reveló Freud, incluye etimológicamente un sentido amenazador para el ser humano”²⁴.

Con base en lo anterior, los monstruos, brujos y demás personajes o situaciones que generan angustia se vuelven un elemento siniestro. Incluso el doble, o bien la personalidad desdoblada, también califican como un ser monstruoso pues su presencia rompe con lo previamente establecido. Y es que ser un monstruo no significa que se deba tener características físicas anormales, ser repulsivo o venir del inframundo: “Los monstruos son antinaturales en relación con un esquema conceptual cultural de la naturaleza. No encajan en el esquema; lo violan. Así los monstruos no sólo son físicamente amenazadores sino también lo son cognitivamente”²⁵. La naturaleza del ente monstruoso se puede notar en

²⁴ David Roas, *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de Espuma, 2011, p. 83.

²⁵ Noel Carrol, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid: Antonio Machado, 2005 p. 46.

“Óscar” de Amparo Dávila²⁶: una familia malvive sus días bajo la tiranía de uno de sus miembros, Óscar controla desde su sótano cada aspecto de su vida, no se puede comer o dormir sin que se le atienda a él. Físicamente nunca se menciona que tenga rasgos repulsivos o desagradables, pero sus conductas; al hostigar a su familia y obligarlos a cumplir con cada uno de sus deseos, lo vuelven en un personaje monstruoso y tiránico tomando en cuenta sus rasgos psicológicos.

Otros teóricos repasan los postulados de Freud como un complemento de lo fantástico; no obstante, sin importar quién lo retome se concluye que lo siniestro se relaciona con lo negativo. Ana María Morales afirma que lo siniestro tiene similitud con lo mágico pues ambos aparecen sin explicación desafiando lo establecido previamente. “Entre dos ideas de existencia y que parece darnos una solución tangencial, es donde encontramos las expresiones de lo mágico [...] ya que con la presencia de lo mágico se deja abierta la puerta para la inquietud que puede nacer de la más absoluta y perfecta cotidianidad”²⁷.

Es claro que a pesar de los diferentes enfoques de los teóricos que aquí se han mencionado lo siniestro no se aleja demasiado de lo propuesto por Freud. En primer lugar, no se puede arrancar lo siniestro de la literatura fantástica, porque es en ella que encuentra su nacimiento. Lo siniestro provoca en el lector o en quien lo experimente una sensación de angustia ante lo desconocido que surge de pronto, aunque personalmente creo que lo que despierta depende bastante del autor y sus propios objetivos.

Este complicado tema, bien manejado, puede servir para comunicar aquellas cosas que deberían de permanecer ocultas, con esto no me refiero únicamente a monstruos o seres

²⁶ Amparo Dávila, op. cit., p. 89.

²⁷ Ana María Morales, “Las fronteras de lo fantástico” en José Miguel Sardiñas (ed) *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas/ Editorial Arte y Literatura, 2007, p. 251.

distintos a lo humano, sino sentimientos, deseos, etc. Este concepto es capaz de traer a flote aspectos que han quedado olvidados, puede ser grotesco o acercarse a lo bello e incluso puede despertar angustia en quien lo lee. Sin duda, la aparición de lo siniestro requiere un buen manejo de la narrativa para lograr su función al tiempo que se mantiene en las sombras, manejo que tenía Dueñas y que se pone de manifiesto en las narraciones que analizaré a continuación.

CAPÍTULO III

LO FANTÁSTICO SINIESTRO EN LOS CUENTOS DE GUADALUPE DUEÑAS

3.1 Guadalupe Dueñas y su obra literaria

Guadalupe Dueñas fue una cuentista, ensayista y poeta del siglo XX, en su tiempo llegó a convivir con escritores como Emma Godoy, Efrén Hernández, Rosario Castellanos, entre otros. A pesar de no pertenecer formalmente a ningún movimiento literario, al igual que Amparo Dávila, Juan Rulfo o Francisco Tario, se puede notar en sus cuentos temas manejados por sus contemporáneos. El descubrimiento de Dueñas, como muchos aspectos de su vida, es por decir lo menos, curioso: en la feria del libro que se celebra en Guadalajara convenció al encargado del estante del Fondo de Cultura Económica de exhibir unos cuentitos rústicos hechos por sí misma, con pinturitas chuecas y que al contrario de lo esperado se vendieron muy bien. Uno de los compradores fue Emmanuel Carballo, que vio el potencial del cuento “Historia de Mariquita” y se comunicó con ella para hablar sobre su obra¹.

Su primer libro publicado fue *Tiene la noche un árbol* en el año 1958, antología con 25 cuentos a cargo del Fondo de Cultura Económica como parte de la colección Letras Mexicanas, este le otorgó el Premio José María Vigil de 1959 por considerarlo el mejor libro del año en Guadalajara. Con él obtuvo diversos elogios por su estilo y temática fantástica. Su segundo libro de cuentos *No moriré del todo* se publicó en 1976, nuevamente por el Fondo de Cultura Económica, en él había cambiado levemente su estilo dejando de

¹ Leonardo Martínez Carrizales, “Guadalupe Dueñas. Antes del silencio” en Semanario Cultural de Novedades, 10 de Febrero (2002), pp. 1-3.

lado las características fantásticas que predominaban en el primero. Posteriormente, se alejó del ambiente literario e incursionó en el mundo de las telenovelas, convirtiéndose en escritora de guiones y llegó a trabajar como asesora de las obras de teatro presentadas en el Instituto Mexicano del Seguro Social, poco a poco se alejó no sólo de las letras sino también del ojo público.

Su último libro se publicó en 1991 por el Fondo de Cultura Económica bajo el nombre *Antes del silencio*, que reúne un total de 20 cuentos donde sus personajes acaban muertos, desaparecidos o asesinados y que tiene algunos elementos siniestros dentro de un entorno cotidiano. Entregó un ejemplar de este libro a sus amigos en una fiesta organizada en el University Club instalado en una mansión sobre el Paseo de la Reforma, en el año 2001, donde les prometió que por fin la verían sin maquillaje². Dueñas fallecería 10 meses más tarde en enero del año 2002. Como consecuencia de su aislamiento las editoriales dejaron de imprimirla y encontrar sus libros se volvió una misión exhaustiva de búsqueda en librerías de viejo.

Esto siguió así hasta el año 2017 cuando se recopiló con ayuda de su familia tanto obras anteriormente publicadas como inéditas en el libro *Obras completas*, una vez más a cargo del Fondo de Cultura Económica, de la misma manera que se ha hecho en los últimos años con escritores mexicanos como Amparo Dávila y Francisco Tario, a quienes se les recopiló y trajo del inmerecido olvido editorial. La obra de Dueñas, rica en temas fantásticos, siniestros, personajes peculiares, símbolos, caserones cerrados, entre otros, logra mezclar lo fantástico con el realismo de forma magistral, de tal manera que aunque se perciba la aparición de algo inesperado, la sorpresa generada por esto es notable en los personajes de la historia.

² Beatriz Espejo, "Introducción" en *Obras completas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 29.

En este capítulo me propongo hacer un análisis sobre los elementos fantásticos y siniestros de sus cuentos, con un estudio en duplas para realizar una comparación de sus elementos, pues aunque su estilo cambió de un libro a otro, sus construcciones textuales y temas siguen prevaleciendo en lo fantástico.

3.2 “Historia de Mariquita” y “La sorpresa”

Lo fantástico siniestro en “Historia de Mariquita”

Uno de los cuentos más emblemáticos y famosos de Dueñas es “Historia de Mariquita”, incluso fue este mismo el que llamó la atención de Emmanuel Carballo en la feria del libro de Guadalajara. La historia que se presenta en apariencia es sencilla, sin embargo contiene dentro diversos aspectos fantásticos además de elementos más oscuros como la muerte, el silencio, la orfandad, la animación de lo inanimado, entre otros. Además este tiene la característica de haberse inspirado en una experiencia personal:

La breve historia de Mariquita, que le costó trabajo averiguar, con ojos azules de heliotropo, nacida prematuramente, bautizada a la carrera, muerta a los pocos días, demuestra cómo basaba muchos cuentos en hechos reales. El padre llevó su empeño insensato hasta meterla en un pomo de chiles lleno de una extraña solución y escondido primero en su ropero; luego permaneció en la sala cubierto por un mantón de Manila, y así lo cuenta Miguel Sabido, testigo ocular, hasta que la enterraron en el jardín cuando se cambiaron de casa³.

No se puede negar que es una experiencia peculiar que Dueñas tomaba con un poco de humor negro: “No me conviene decir que soy la mayor, pero soy la primogénita, descontando a mi hermana Mariquita, la del bote”⁴. Dueñas utiliza estas experiencias personales para mezclarlas de manera que se desdibujen en su cuento los límites de lo

³ *Ibidem*, p. 13.

⁴ Guadalupe Dueñas en “¿Por qué escribo? ¿Para quién escribo?” en *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 496.

real, propiciando un modo para que aparezcan elementos siniestros, algo que desarrollare más adelante.

La historia es narrada por un personaje femenino, del que se desconoce el nombre, que también actúa como protagonista. Ella menciona que no sabe la razón por la que su familia se cambia de casa constantemente, entre tantas mudanzas sólo tiene una certeza, apenas llegue a su nuevo hogar la primera tarea será encontrar un lugar para ubicar a Mariquita. Se consideran varios lugares pero resulta complicado establecerla y complacer a todos los miembros de la familia, al final deciden ponerla en la habitación donde duerme el resto de sus hermanas.

La narradora explica el origen de Mariquita, al ser muy prematura su estado era delicado y muere rápidamente, su padre se niega a enterrarla y conserva su cuerpo dentro de un pomo de chiles con una sustancia especial, manteniendo este envase dentro de su hogar. Su presencia inquieta a todas las hermanas con excepción de la narradora que lejos de sentirse angustiada o aterrorizada encuentra en Mariquita una divertida compañía. La familia no tiene muchas amistades por los comentarios que surgen respecto a Mariquita y se recluyen en su hogar después de que una tía comenta entre sus familiares que guardaban el ombligo de una de las hijas. Con el pasar del tiempo ambos padres mueren, quedando las hermanas huérfanas pero manteniendo la costumbre de mudarse con frecuencia y custodiando el frasco donde reposa la pequeña Mariquita. Cuando llegan a una casa señorial, que se caía de vieja, su situación se complica pues comienzan a suceder cosas extrañas como ruidos sin motivo, desaparición de objetos, etc., que son pasados por alto por las habitantes de la casa pero no por la servidumbre. Se comienza a propagar el rumor de la niña en el frasco por toda la colonia, poniendo en dificultades a todas las hermanas quienes deciden enterrar a Mariquita para dar fin a la situación, al no poder enterrarla en un

panteón, por la falta de un acta de defunción, la sepultan en el jardín. La historia termina con la noticia de que una vez más se han mudado y con la narradora mencionando que extraña a su hermana, pues su soledad se llenaba con su muda compañía⁵.

En primer lugar hay que tomar en cuenta el título. En toda obra literaria está relacionado directa o indirectamente con el argumento de la historia, en el caso de las narraciones fantásticas los títulos son indiciales. Esto quiere decir que le darán al lector pistas sobre los temas dentro de la historia. Como ya se mencionó, los indicios son una serie de elementos que resultan imprescindibles en la construcción del texto, en apariencia pueden ser irrelevantes pero se revelan importantes en el desenlace⁶.

En este caso “Historia de Mariquita” anticipa que la trama girará en torno a este personaje lo que lleva a creer en un principio que este personaje está vivo, situación que aumenta con la manera en que la narradora se expresa de ella. Sin embargo aún cuando se revela que Mariquita lleva muchos años muerta es notable que la vida de la familia se limita para mantener el secreto de su existencia a salvo.

Otro aspecto importante de la estructura de lo fantástico son las modalizaciones, recordando lo mencionado en el primer capítulo de esta tesis estas son construcciones presentadas por medio del narrador, sin importar si es en primera, segunda o tercera persona. Es importante recordar que la voz narradora puede llegar a ser engañosa al contar con inexactitud lo que sucede. Esto se puede notar por la aparición de expresiones textuales como: me pareció escuchar, creí percibir, fue como sentir, entre muchas otras que no son concluyentes sobre lo percibido.

⁵ Guadalupe Dueñas, *op. cit.*, p. 64.

⁶ Rafael Olera Franco, *op. cit.*, p. 36.

Este repaso me lleva a la narradora de la historia, como se puede percibir en el pequeño resumen es una figura femenina de la que se desconoce el nombre. En un aspecto teórico se le llamaría narrador homodiegético testimonial que se caracteriza por participar en los eventos de la narración sin tener un papel importante en ellos, es decir que está presente cuando se dan los acontecimientos pero no toma decisiones que influyan trascendentalmente en la trama⁷. Su posición de testigo queda clara desde el comienzo cuando admite que nunca supo la razón por la que se cambiaban de casa constantemente. “Nunca supe porque nos mudábamos de casa con tanta frecuencia” (p. 62)⁸.

Aunque los aspectos teóricos son importantes para un análisis narrativo, al tratarse de lo fantástico es mucho más importante el analizar si se puede confiar en lo mencionado por el narrador, pues su percepción de los eventos es clave para la construcción del paradigma de “realidad” que será trastocado con el elemento irruptor. Esto se debe porque hay una posibilidad de que los elementos que se pueden atribuir a lo fantástico –ruidos extraños, apariciones, criaturas– realmente sean secuelas de un estado alterado de la mente del narrador, por ejemplo el insomnio o la locura, dejando completamente fuera el que sea un elemento fantástico.

La narradora cuenta a manera de retrospectiva la vida con su familia, particularmente la forma en la que influyó Mariquita a todos sus integrantes. Se comienza la historia en un momento en que la narradora ya tiene la suficiente edad como para saber de la existencia del pomo de chiles y como para recordar que sin importar cuantas veces se cambien de casa siempre se busca un lugar para ubicarlo, se termina cuando se aleja del

⁷ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de la teoría narrativa*, México: Editores Siglo XXI, 2014, p. 139.

⁸ A partir de aquí todas las transcripciones de los cuentos de Dueñas pertenecen a la edición de *Obras completas* del año 2017, publicada por el Fondo de Cultura Económica, y únicamente se marcará el número de la página de donde se tomó la cita.

lugar donde se decide enterrarla. A lo largo de la historia no existen episodios de vigilia u otros rasgos que puedan hacer pensar que lo percibido por la narradora se deba a un estado alterado de la psique, como ocurre con “Al roce de la sombra” donde la historia ocurre en un periodo de duermevela, por lo que la consideró una relatora confiable. Esto se comprueba con lo testimoniado por otros personajes como las hermanas, que también escuchaban los ruidos sin sentido dentro de la casa, caso contrario al de los rumores esparcidos por la servidumbre al servicio de las hermanas que no se sabe con certeza si son únicamente inventados o realmente ocurren, prevaleciendo la incertidumbre. “[...] pero mi hermana Carmelita vivió bajo el terror de esta existencia. [...] Aunque solamente la vio una ocasión, asegura que la perseguía por toda la casa” (p. 62).

La anterior es una cualidad de lo fantástico que también se puede encontrar en el género literario del horror, en ambos se mantiene al lector en un estado de vacilación. Sin embargo, en lo fantástico esta duda sobre la naturaleza de los eventos permanece todavía cuando haya terminado la historia, mientras que en el horror la modalización sirve como antesala a la presencia del evento terrorífico⁹. Esto no quiere decir que los cuentos fantásticos no puedan generar terror, pero no es una norma que deba existir en cada uno de ellos.

Lo anterior lleva a que en ocasiones se confundan estos dos géneros, como ocurre con algunos análisis que encuentran en “Historia de Mariquita” un cuento de terror¹⁰, creo que esto es erróneo pues a pesar de que la vista de Mariquita pueda resultar extraña y

⁹ Alejandra Amatto, *art. cit.*, p. 8.

¹⁰ Jorge Chávez Colmenares, Un acercamiento al cuento de horror en “Historia de Mariquita” de Guadalupe Dueñas, Universidad de Guadalajara, *Sincronía*, Año XXI. Número 71 Enero-Junio 2017. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5879733>>, 11 de mayo 2019.

aterradora para los personajes ajenos a la familia y algunos dentro de ella, los indicios, modalizaciones y estructura corresponden a lo fantástico, como se verá a continuación.

Ahora retomaré la estructura del cuento fantástico propuesta por Juan Herrero Cecilia que mencioné en el capítulo uno. Recordemos que esta consiste en cuatro fases: La primera es de orientación y complicación, la segunda corresponde a la evaluación y acción, la tercera es la fase de resolución y la cuarta es la fase final. Cumpliendo con esta organización de eventos es que se puede comprobar que “Historia de Mariquita” corresponde al género fantástico independientemente de los temas o elementos que lo acompañen.

La primera fase se presenta en cuanto comienza la historia, se establece que para esta familia tener varias mudanzas es parte de su rutina así como priorizan encontrarle el mejor lugar a Mariquita: “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 [...]” (p. 62). Esto construye una situación, que si bien no es “normal” si es cotidiana para los personajes y ha sido normalizada por ellos. La ubicación escogida por su familia es arriba del ropero, lo que despierta la curiosidad del lector por ser un lugar extraño para ubicar a un ser humano, sin embargo este indicio se revela importante cuando se explica la historia de Mariquita. “Dicen que mi padre la bautizó rápidamente y que estuvo horas enteras frente a su cunita sin aceptar su muerte. Nadie pudo convencerlo que debía enterrarla. Llevó su empeño insensato hasta esconderla en aquel pomo de chiles que yo descubrí un día [...]” (p. 63).

Una vez revelada su naturaleza es fácil creer que el elemento irruptor dentro de la rutina familiar no es otro que Mariquita y su presencia en su pomo de chiles; no obstante, la verdad es que si bien no es común que los cuerpos preservados estén fuera de un salón de

medicina o biología esta familia ha normalizado su presencia en el hogar, volviendo esta extraña situación en su paradigma inicial y cambiando sus costumbres sociales para no levantar rumores sobre sus costumbres al mismo tiempo que la mantienen dentro de su hogar. Ahora bien, la situación se empieza a complicar cuando, después de la muerte de ambos padres, las hijas llegan a un viejo caserón que se encargan de arreglar ocultando las grietas y desperfectos con pinturas y alfombras, pero que incluso con su apariencia estilizada comienza a manifestar diferentes fenómenos:

La casa se veía alegre; pero así y todo había duendes. En los excepcionales momentos de silencio ocurrían derrumbes innecesarios, sorprendentes bailoteos de candiles y paredes o inocentes quebraderos de trastos y cristales [...] Las primeras veces revisábamos minuciosamente los cuartos, después nos fuimos acostumbrando y cuando se repetían estos dislates no hacíamos caso (p. 64).

A diferencia de Mariquita, con la que han compartido vivienda durante toda su vida, los duendes alteran la vida de las hermanas y quiebran el orden construido. Ante la presencia de un elemento ajeno los personajes deben tomar una actitud, pueden optar por un rechazo total, una complicidad, etc. Para entender cómo sucede esto en el cuento es necesario hacer una división temporal, por un lado el tiempo en el que Mariquita era percibida por algunos miembros de la familia como un agente extraño y por otro lado cuando aparecen los acontecimientos atribuidos a los duendes, también se puede considerar un corte temporal tomando en cuenta el tiempo previo a la llegada de la casa antigua y una vez que ya habitan esta propiedad.

En la primera parte se encuentra una situación atípica para el lector así como para algunos personajes, pero no así para la narradora que deja claro que no ve en Mariquita una amenaza o un elemento que provoque repulsión o angustia, al contrario encuentra en ella una compañía que la ayuda a pasar los días dentro de su hogar aislado del exterior. Una situación similar ocurre con su padre, quien no sólo es el responsable de la situación sino

que también encuentra en Mariquita una gran alegría por saber que dentro del frasco esta fuera de todo peligro del exterior.

No obstante, esto ocurre únicamente con estos dos miembros; para todos los demás ya sean familia o personas ajenas la presencia de Mariquita genera temor o intranquilidad: “A mi madre la desazonaba tenerla en su pieza”; “Pero mi hermana Carmelita vivió bajo el terror de esta existencia. [...] aunque solamente la vio una ocasión, asegura que la perseguía por toda la casa” (p. 62). Fuera del círculo familiar la reacción es la misma: “Al principio se llenaban de estupor, luego se movían llenas de recelo, por último desertaban haciendo comentarios poco agradables acerca de nuestras costumbres” (p. 63). Así se puede concluir que aunque la familia considera, hasta cierto punto, normal la convivencia con esta criatura, realmente en los parámetros de esa sociedad no es aceptado.

Anteriormente he comentado que los narradores de lo fantástico suelen plantar pequeñas incertidumbres que van creando una ambigüedad en la historia, una de estas es la aparición de los duendes. Al mencionar a estos seres la narradora lo hace de manera contundente sin acompañar su declaración de alguna modalización. Esta mención a los duendes responde a un folclor mexicano tradicional, recordemos que en ocasiones ante la pérdida de un objeto o la aparición de este se suele mencionar que hay duendes en las casas, más cuando se trata de una casa tan antigua como la del cuento. Volviendo al análisis esta frase tan mexicana de los duendes es mencionada por la narradora y no se comprueba por otros personajes, dejando en duda si únicamente se trata del uso de una expresión coloquial o si en efecto aparecen estas criaturas.

Antes de continuar quiero hablar sobre el caserón donde se ubican todos estos eventos atribuidos a Mariquita. En el estado inicial del cuento no se describe con detenimiento ninguna de las casas que pudieron habitar, únicamente se encargan de

transmitir que Mariquita no puede estar en lugares tan aislados como el sótano, porque esto afecta los sentimientos del padre, pero que tampoco es viable tenerla en las zonas comunes a causar de las preguntas que puede generar. No obstante, en cuanto se menciona la nueva casa a habitar esto cambia, se hace énfasis en su estado precario, en la antigüedad de la construcción así como en los esfuerzos que realizaron para disfrazar cada grieta y desperfecto dejando en el exterior una imagen agradable:

Para tapar las bocas que hacían gestos en los cuartos distribuimos pinturas y cuadros sin interesarnos las conveniencias estéticas. Cuando la rajadura era larga como un túnel la cubríamos con algún gobelino en donde las garzas, que nadaban en punto de cruz de añil, hubieran podido excursionar por el hondo agujero. Si la grieta era como una cueva, le sobreponíamos un plato fino, un listón o dibujo de flores. [...] Con justo delirio de grandeza dimos una mano de polvo de mármol al desahuciado cemento de la pila, que no quedó ni de pórfido ni de jaspe, sino de ruín y altisonante barro. En la parte de atrás donde otros hubieran puesto gallinas, hicimos un jardín a la americana, con su pasto, su pérgola verde y gran variedad de enredaderas, rosales y cuanto nos permitiera desfogar nuestro complejo residencial (pp. 63-64).

La casa con todos sus defectos estructurales y vejez cumple un papel prototípico de la narrativa fantástica, como ocurre en el cuento *Aura* de Carlos Fuentes o “La casa de azúcar” de Silvina Ocampo¹¹, donde el contexto de la construcción afecta a la historia y a los personajes, siendo en este caso los ruidos inexplicables, las cosas perdidas y demás. También se puede encontrar en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez o en “La caída de la casa Usher” de Edgar Allan Poe, este recurso es un vínculo de la literatura gótica con la narrativa de lo fantástico.

Continuando con el tema de los duendes se menciona que la servidumbre, personajes ajenos al círculo familiar que ha normalizado a Mariquita, empieza a extender

¹¹ En el cuento “La casa de azúcar” la normalidad de una pareja de casados se trastoca al llegar a una casa que aparentemente parece nueva y es muy bella, sin embargo esta ha tenido dueños anteriores y bajo la superstición de que los hogares guardan características de sus propietarios la protagonista comienza a tomar la personalidad de una persona que antes vivía ahí. Mientras que en *Aura* la llegada a una antigua propiedad sirve como antesala a los eventos extraños que ocurrirán más adelante.

rumores sobre estos eventos sin razón y sobre la aparición de un fantasma en la colonia, todo atribuido a la niña que guardan dentro del closet; sin embargo, Mariquita ha pasado la mayor parte de la historia en compañía de su familia y hasta ese momento no se dieron sucesos parecidos, por lo que el contexto de la casa antigua no sólo sirve como un escenario sino también como un acelerador en el quiebre del paradigma de “normalidad” construido por esa familia.

Los personajes al encontrarse con un evento que no está permitido o bien visto dentro de su construcción de “realidad” deben tomar alguna acción. Por un lado, cuando aún se encontraba con vida el patriarca de la familia y en respuesta a un rumor sobre la existencia de un ombligo de las hijas, rumor verdadero pues la narradora comenta tenerlo entre sus posesiones, se toma la decisión de aislarse totalmente de la vida social, orden que acata toda la familia sin cuestionarla ni oponer resistencia alguna. En contraste, cuando ya existe la ausencia del padre y los rumores ascienden de un entorno familiar a uno más social se toma una decisión que va en contra de la tradición de anteponer el “bienestar” de Mariquita, enterrándola para acabar con la situación. “Corría la voz y el compromiso de las explicaciones; como todas éramos solteras con bastante buena reputación se puso el caso muy difícil. Fueron tantas las habladurías que la única decente resultó ser la niña del bote a la que ni siquiera levantaron calumnias” (p. 64).

El estado final de la narración se ubica una vez que se ha resuelto enterrar a Mariquita en el patio de la casa, pensar en un panteón era imposible pues requería un acta de defunción que ningún médico estaba dispuesto a expedir. Ahora sin ella la familia retoma su rutina y vuelven a cambiar de casa, no se menciona que las hermanas le extrañen con excepción de la narradora que cierra la historia con la siguiente reflexión:

Cuando contempló el entrañable estuche que la guardo veinte años, se me nubla el corazón de nostalgia como el de aquellos que conservan una jaula vacía; se me agolpan las tristezas que viví frente a su sueño; reconstruyo mi soledad y descubro que esta niña ligo mi infancia a su muda compañía (p. 64).

Es notable que el sentimiento de orfandad de la narradora se hace más grande al perder la presencia de Mariquita, pues aún sin vida representaba para ella una compañía dentro de la reclusión a la que fue forzada por las medidas extremas de su padre.

Con todo lo anterior en cuenta se puede observar que “Historia de Mariquita” tiene un estado inicial donde la familia naturaliza la presencia de Mariquita en su casa; sin embargo, las reacciones de sus amistades y familia comprueban que no es algo común o bien visto dentro del paradigma de “realidad” construido en la narración. Su “normalidad” se contrapone a una serie de eventos sin una explicación racional, que al contrario de la presencia de Mariquita altera no sólo su vida personal sino también la apariencia ante el resto de vecinos. Su categorización como un cuento de terror se debe a los temas de la muerte, así como la aparición y conservación de un cadáver como si fuera algo completamente “normal”.

Retomando algunos puntos del estudio de lo fantástico propuesto por Todorov dentro de este cuento la mayoría de los personajes, servidumbre y hermanas omitiendo a la narradora, pasan por una vacilación ante estas situaciones fuera de lo común que se atribuyen a Mariquita, con esto en cuenta estamos ante un evento fantástico que hace dudar a los personajes sobre su origen o razón de manifestarse.

Los temas que se manejan en este cuento son diversos –la muerte, orfandad, aislamiento, costumbres, entre otros– en un nivel semántico están relacionados con lo “anormal”. Por un lado, Mariquita es un recordatorio constante de que la vida llega a un final, sin importar la edad y hasta los más jóvenes tienen la misma posibilidad de perecer.

Por otro lado, está el tema de la soledad, presente no sólo en el encierro de Mariquita dentro del frasco donde únicamente su padre y una de sus hermanas se acercan, también la soledad del resto de la familia: “Pero la presencia del pomo de chile con la bebé aleja de la casa a las visitas; como consecuencia, las otras hijas viven en la soledad, sin poder establecer amistades” (p. 175). Siendo así ellas se vuelven prisioneras de las normas de su patriarca, pudiendo evitarse si tan sólo se hubiera dispuesto de Mariquita de la forma adecuada desde el principio.

La fuerza de la influencia paterna es visible durante toda la narración, la decisión de mantener a Mariquita en conservación la toma el patriarca y a pesar de llevar varios años muerto, las hermanas siguen teniendo la misma rutina de mudanzas continuas y enajenación con el exterior. Este orden normalizado se habría mantenido si la servidumbre no hubiera iniciado los rumores, pues aunque se dan ruidos y nuevos fenómenos las hermanas no dan ninguna señal de cambiar su rutina, para entender su cambio de actitud hay que prestar atención a lo mencionado por la narradora cuando se esparce el rumor del cadáver de un feto: “Como todas éramos solteras con bastante buena reputación se puso el caso muy difícil” (p. 64). Durante toda su vida la familia, compuesta de una mayoría de mujeres, ha tenido una limitada vida social, la mención de su buena reputación hace referencia a que han llevado una vida virginal. Con esto en cuenta la presencia de un feto oculto en las habitaciones da a entender que alguna de ellas se embarazó y conserva el cadáver dentro de su casa, poniendo en tela de juicio su imagen.

Tomando en cuenta lo anterior como una motivación, Ute Seydel encuentra que las razones del entierro de Mariquita están más cercanas a evitar un desprestigio que a reestructurar el orden de su vida impuesto por las reglas paternas: “El entierro de Mariquita no es una muestra de rebelión en contra del padre difunto y de su consigna de cuidar el

cadáver de Mariquita en el frasco, pues las hermanas deciden enterrar a la hermana sólo por miedo a las habladurías”¹².

Así en la parte final, con Mariquita liberada de su prisión, la narradora se mantiene aún en reclusión pues se conserva la rutina de cambiarse de casa y se reafirma su aislamiento ahora sin Mariquita. “Se me agolpan las tristezas que viví frente a su sueño; reconstruyo mi soledad y descubro que esta niña ligó mi infancia a su muda compañía” (p. 64). Dentro de este cuento también se puede encontrar la presencia de aspectos siniestros, hay que recordar que según Freud: “*Unheimlich* no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión”¹³.

No queda duda de que el elemento que rompe la construcción de “normalidad” dentro de la narración es Mariquita, por lo que se vuelve lógico que en muchos aspectos también sea el elemento siniestro. En primera instancia, según Freud, todo aquello que está relacionado con la muerte es un motivo siniestro. Como se puede recordar en el capítulo dos de esta investigación se explica que esto se debe a la angustia que genera el concepto de la muerte, pues no se sabe qué hay más allá de la mortalidad del ser humano. Otro elemento siniestro era la vista de partes del cuerpo o cadáveres. Con esto en cuenta Mariquita es un ente siniestro pues aún cuando siempre se refieren a ella como si estuviera viva, la realidad es que es un cadáver conservado dentro de un frasco.

La animación de lo inanimado y viceversa, en el ejemplo dado por Freud se presenta con la muñeca Olimpia, una autómatas a la que se cree con vida. En el caso de Mariquita, la

¹² Ute Seydel, “El registro fantástico como crítica social y cultural en dos cuentos de Guadalupe Dueñas” en *Después del silencio*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, p. 177.

¹³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p.27.

narradora se refiere a ella constantemente como “niña” o por su nombre, siempre en un tiempo presente como si todavía estuviera ahí y tuviera conciencia, aun cuando su padre, quien perpetua el estado de Mariquita, ha muerto: “Mientras tanto la criatura, que llevaba tres años sin cambio de agua, se había sentado en el fondo del frasco definitivamente aburrida” (p. 64). La duda de si Mariquita está viva o sólo es parte de la percepción de la narradora impera en toda la narración, pues no hay señales que hagan pensar que esto se debe a un estado alterado de la mente, a esto se suma la opinión de el resto de sus hermanas: “Aunque solamente la vio una ocasión, asegura que la perseguía por toda la casa” (p. 62). Según lo estipulado por Freud esto no debe ser el punto central de la narración y lo más adecuado es que se mantenga la duda durante toda la narración: “De manera que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención porque es preciso que el lector no llegue a examinar y verificar inmediatamente el asunto”¹⁴. Aspecto que se cumple en el cuento de Dueñas.

Una característica más que demuestra la situación de *Unheimlich* es la aparición de los duendes y ruidos extraños, que acompañan a Mariquita a la llegada de su familia a la nueva casa, aquello que es siniestro viene también con fuerzas sobrenaturales y de presencias que no se pueden explicar en la construcción del mundo mostrado. Para concluir, Mariquita cumple también con la transformación de algo que es conocido y retorna transformado. Ella es conocida por su familia y al momento de su deceso se mantiene como un secreto a toda persona exterior a este núcleo. En cierta manera es reprimida por todos sus integrantes, exceptuando a la narradora y al padre.

Esta situación aumenta con la muerte del padre, siendo este el único que se encargaba de sus cuidados, y después de tres años de ser ignorada/reprimida es cuando se

¹⁴ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 21.

empiezan a manifestar los ruidos y la desaparición de cosas. De esta manera Mariquita, siendo algo conocido para la familia regresa después de la represión, acompañada de manifestaciones siniestras. Cumpliendo cada aspecto del concepto del *unheimlich*.

Lo fantástico siniestro en “La sorpresa”

Antes del silencio fue el último libro de cuentos publicado por Dueñas, después de esto se apartó de la vida literaria, en contraste con sus anteriores obras esta se distingue por el tema seguido en la mayoría de los cuentos: la muerte. Se puede interpretar el título como una pista sobre el contenido del libro, se cuenta todo lo que precede a la muerte, antes de que los protagonistas mueran, es decir, antes de que guarden silencio para siempre. Otra interpretación posible es la de una pista, de Dueñas a sus lectores, pues esta es su última obra antes de alejarse del mundo literario definitivamente. Al ser su último libro, la narrativa puede notarse más trabajada, más precisa, y también más despiadada en relación con *Tiene la noche un árbol*.

“La sorpresa” presenta a Pedro, un niño que llega a su casa con sus amigos de escuela ansioso por ver lo que su madre le ha preparado con motivo de la navidad. Cuando todos los niños llegan a su casa se quedan enmudecidos ante el enorme árbol decorado con muñecos de distintas clases y procedencias –soldados de plomo, superhéroes, caballeros, monjes– que son descritos con fieras miradas. Los pequeños se sienten atemorizados por su presencia y deciden irse mientras que Pedro permanece como hechizado ante el arbolito, su hipnotización es tal que no escucha a su madre decirle que su tío Jaime estaba esperando en la cocina para comer pastel con ellos.

En la cocina el tío de Pedro concuerda con los niños en que el árbol es horrendo, al mismo tiempo que intenta convencer a su hermana de que le deje llevar a Pedrito a un viaje. El niño interrumpe su conversación con una expresión de miedo, diciendo que los muñecos le están enseñando los dientes, su madre no hace caso a sus comentarios y continúa hablando con Jaime mientras que Pedro vuelve a la sala. Jaime insiste en que bajen los muñecos del árbol, la madre se niega sin importar las razones de su hermano y le dice que siempre ha sido muy infantil. El cuento finaliza con la sorpresa de que Pedro ha sido atacado por los muñecos del árbol y ahora permanece inerte en los brazos de su madre mientras que su tío arroja el pino a través de una ventana (p. 287).

Nuevamente hay que considerar los indicios que ofrece el título, incluso sin haber leído la historia se le anuncia al lector en el título la aparición de un elemento inesperado. Ya en la lectura se hacen reiteradas menciones de que la sorpresa es la particular decoración del árbol navideño. Sin embargo, una vez que se finaliza la lectura, este también puede atribuirse a la inesperada muerte de Pedro a mano de los muñecos.

A diferencia de lo que ocurre con “Historia de Mariquita”, donde el narrador también es un personaje dentro de la historia, en “La sorpresa” los eventos se cuentan desde el punto de vista de un narrador heterodiegético: “El narrador heterodiegético se define por su *no participación*, por su «ausencia» [...] sólo tendría una función: la vocal”¹⁵. De tal manera que el narrador cuenta los eventos sin ser parte de ellos. En consecuencia, la pregunta de si se puede confiar en lo contado se resuelve de una manera sencilla, primero hay que considerar que al no ser partícipe de la trama se ofrece un panorama más objetivo de lo que pasa, es por esto que dentro del cuento no hay indicio alguno que haga creer que lo sucedido se debe a un estado alterado de la mente.

¹⁵ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 141.

En cuanto al orden de la narración, este es lineal y no se dan saltos temporales inesperados y en general sigue una premisa sencilla, los acontecimientos que siguen a la sorpresa de Pedro. En la historia hay pocas descripciones y en su mayoría está conformada por los diálogos entre Julia y Jaime, siendo el árbol así como su decoración antes y después del ataque a Pedro, algo que retomaré más adelante pues ayuda al impacto de la sorpresa final.

Hasta ahora se ha definido que lo fantástico se presenta cuando existe un choque entre dos paradigmas distintos, la aparición de un elemento extraño que bajo las normas anteriormente establecidas no puede ser explicado. Como mencioné en el primer capítulo y en el análisis anterior la aparición de lo fantástico puede parecer inesperada pero se anuncia desde el comienzo de la narración por medio de indicios y modalizaciones. Dado que la historia se lleva a cabo en un periodo breve de tiempo, el paradigma de “realidad” se percibe de manera breve al principio:

Pedro regresó de la escuela entusiasmado y febril: sabía que su madre le preparaba una sorpresa en vísperas de Navidad. Invitó a sus compañeros. Llegaron a la casa en alegre y ruidosa algarabía, entre gritos y risas: bulla que sorprendió a la mamá cuando terminaba el pastel de chocolate que adoraba Pedro. Al penetrar el tumulto en la sala y contemplar el árbol descomunal que ella había decorado hubo un silencio desconcertado. Todos quedaron pendientes de las ramas adornadas con infinidad de muñecos de todas las clases y procedencias: pierrots de lujo, soldados con botonaduras de oro, flamantes caballeros [...] Destacaban los boxeadores simétricamente colocados. Ni una hoja, ni un gajo libre en este árbol alucinante, casi bosque, habitado por un enjambre de seres minúsculos. Era de notarse la fiera mirada de algunos y la expresión de otros, que prisioneros en la babel de pino parecían rebelarse (p. 284).

De entrada se puede observar que Pedro estaba ansioso por encontrar la sorpresa prometida por su madre, pero apenas al ver el árbol a todos los niños los invade una sensación de desconcierto. En un primer momento no parece que haya algo extraño con estos adornos, son una cantidad asombrosa y hay una amplia variedad de figuras y

personajes pero no se describen como monstruosos o desagradables a la vista sin embargo son sus rostros lo que incomoda a los niños por la apariencia de que tienen vida.

Aquí he tocado un aspecto importante de la estructura del relato fantástico, las apariencias o mejor dicho modalizaciones, hay que recordar que el narrador de estos cuentos se distingue por ser confuso o ambiguo con lo que está sucediendo. Y si bien se ha demostrado que no se encuentra en un estado alterado que comprometa la veracidad de sus palabras si existe una ambigüedad que toma importancia una vez que sabemos el desenlace de la historia.

La primera es la antes mencionada, en el momento en que se describe la mirada fiera de los muñecos y se escribe: “Era de notarse la fiera mirada de algunos y la expresión de otros, que prisioneros en la babel de pino *parecían* revelarse” (p. 284). Lo anterior pasa desapercibido en una primera lectura pero cuando se conoce el desenlace toma una gran importancia, al usar esta construcción se plantea la duda de que en verdad los muñecos tengan vida. La segunda ocurre poco después cuando los amigos de Pedro manifiestan su descontento ante la decoración y él permanece callado: “Pedro guardaba silencio, sus ojos atemorizados no lograban separarse del pino. *Parecía* sufrir un encantamiento” (p. 284). Nuevamente hay una construcción que deja en duda lo que está pasando, al decir que Pedro parece estar encantado no se afirma ni se niega del todo, dejando una duda en la trama que no se llega a resolver con el final de la historia.

Esta ambigüedad da como consecuencia una vacilación por parte de los personajes ante la naturaleza incierta de los muñecos. Como se ha visto la primera es la de los niños que son influidos de tal manera que prefieren retirarse de la casa de su amigo que seguir en el mismo lugar que el árbol; la segunda sería la reacción específica de Pedro que se encuentra tan atemorizado por las figuras que se queda petrificado. No obstante, este temor

se atribuye a una cuestión de gustos pues Julia cree que únicamente la decoración no ha sido del agrado de los niños, invalidando la opinión de estos por el mero hecho de considerarla infantil. Sin embargo, al introducirse en la narración el tío de Pedro, Jaime, esto queda descartado pues al contrario de Julia, que se encuentra orgullosa de su obra de arte, Jaime coincide con los niños en que son perturbadores: “–Parece que a los chicos no les gustó la sorpresa –dijo Julia al regresar a la cocina. –Les doy la razón –contestó el hombre–, es impresionante, verdaderamente horrendo” (p. 285).

Resulta interesante como la opinión de los más jóvenes se desacredita por no considerar válido lo que perciben, esto es algo que se repite en muchas narraciones que no se limitan al género fantástico pues existe una tradición de invalidación a lo mencionado por los niños. En el caso de “La sorpresa” esto se extiende a que Julia descarte las sospechas de Jaime y su desconfianza al considerarlo igual que un niño:

–Pero ¿qué te sucede, Jaime? –se quejó la mujer.

–No sé, perdóname –era evidente su desconcierto–. Es que esos muñecos me trastornaron.

Hizo una pausa y exclamó decidido:

–¡Vamos a quitarlos, Julia!

–¿Lo dices en serio? –inquirió ella con extrañeza.

–Tan en serio como si fuera ésta la última noche de mi vida.

Julia lo miró alarmada:

– ¿Sabes que actúas lo mismo que un niño? (p. 286).

Con base en lo anterior, aun cuando se desacreditan las opiniones de los niños y el tío, la opinión de Jaime resulta fundamental para reafirmar lo dicho por ellos ya que se descarta que las muecas de los muñecos sean únicamente el producto de la imaginación desatada de un niño. Algo interesante es que la influencia siniestra de los muñecos se presenta en todos los personajes de la historia con excepción de Julia, que es inmune por ser ella quien los ha escogido cuidadosamente para formar parte de su decoración, parte de ese ecosistema artificial que creó en el árbol de navidad.

Hay que recordar que cuando se lleva a cabo un cuento fantástico se genera una sorpresa por el final que en un primer momento parece inesperado, pero cuando se da una relectura se perciben las pistas que llevaban a él. En este caso, mientras se atiende la plática entre Jaime y Julia, Pedro se encuentra sólo en la sala con los muñecos no se describe lo que ocurre con él, pero los diálogos del niño demuestran progresivamente cómo los adornos adquieren vida:

–¡Mamá! –Gritó Pedro entrando como un torbellino–, los muñecos se ríen.
Su carita estaba demudada.
–Es que están alegres –comentó Julia, distraída, mientras batía el betún.
–Enseñan los dientes –aseguró el niño próximo a las lágrimas.
–Ve y diles que les darás pastel.
Pero se alejó. [...]
–Mamá –dijo Pedro con voz agónica, sin entrar al comedor donde ahora su madre decoraba el pastel–, los muñecos se están bajando de las ramas (p. 285).

Estas pistas funcionan como indicios que van anunciando el destino de Pedro que finalmente se lleva a cabo por la falta de acción de su madre ante lo escuchado. Al mostrarse que los muñecos en efecto tienen vida se confirma todo lo presentado por los niños y Jaime. Sin embargo, la razón por la que esto ocurre se desconoce pues no se hace mención de un motivo para que ataquen al infante, como ocurre con la tradición del juguete maldito en la literatura gótica y de terror, la única señal que se nos ofrece para darnos cuenta de que estamos ante la presencia de un juguete maldito son las reacciones de los personajes a él: “Los signos del juguete macabro se observan a través de un estado de negatividad en relación con los personajes”¹⁶. Siendo el rechazo de los niños y del tío de Pedro señales suficientes para caracterizar a los adornos como un juguete maldito.

¹⁶ Angélica Mariel Rodríguez, “El juguete como ente de lo macabro en ‘La sorpresa’ de Guadalupe Dueñas”, en *Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversión divina y otras aproximaciones desde las sombras*, México: Universidad de Guanajuato, 2018, p. 211.

Queda claro que desde un principio los muñecos son el elemento extraño que llega a interrumpir el orden de la familia de Pedro, incluso cuando su existencia es permitida dentro del paradigma de “realidad” descrito son rechazados por los personajes que tienen contacto con ellos. Para entender el rechazo de los personajes hacia los muñecos es importante analizar su naturaleza siniestra.

Por un lado, se tiene el rasgo más comentado del fenómeno del *unheimlich*, la animación de lo inanimado, que es tan clara en “La sorpresa”, no queda duda de que los muñecos que de pronto contienen rasgos animados pasan por la transformación de lo siniestro. Al principio las figuras cumplen únicamente la función de un adorno que imita la figura del humano; sin embargo, posteriormente se les atribuyen rasgos humanos como las expresiones, sentimientos, sensaciones, movimiento y finalmente la violencia con la que llevan a la muerte a Pedro. A esto se le suma que no sólo se da una animación de lo inanimado, se da una animalización de los muñecos al describirlos como “un enjambre de seres minúsculos” (p. 284).

Por otro lado, es importante recordar que en el capítulo dos de esta tesis se mencionó que Freud consideraba que los ojos tenían una conexión con el miedo a sufrir una castración, algo en lo que estoy en desacuerdo pues en la obra de Dueñas los ojos son una ventana hacia los sentimientos y emociones de los individuos así como su conductor con el mundo exterior. En este caso son los ojos de los muñecos los que dan el primer indicio de su violenta naturaleza.

La niñez, parte importante para el desarrollo y transformación de lo siniestro, también es un aspecto relevante dentro de esta narración. Como vi en mi revisión sobre el *unheimlich*, es dentro de esta etapa donde se puede originar la sensación siniestra, gracias a alguna creencia o angustia infantil. Estas figuras, que son bellas a los ojos de Julia, y

deberían ser agradables para los niños, se vuelven grotescas por las expresiones en sus rostros.

Así mismo, la relación de la belleza como una capa de lo siniestro es un aspecto importante. Los muñecos son descritos como –relucientes, costosos, alucinantes y únicos– en palabras de Julia son de todas partes de México, Madrid y París, para ella representan un bien precioso que debe ser admirado por su belleza y costo, al mismo tiempo que son un reflejo de una búsqueda de perfección pues los ha reunido en una gran variedad de países, por todas estas razones se vuelven un objeto precioso para Julia. Recordando las palabras plasmadas en el segundo capítulo de esta tesis, Trias define la belleza como límite y condición de lo siniestro: “La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos”¹⁷. Algo en lo que no estoy de acuerdo, en cambio creo que el lujo y el exceso son el velo que oculta por medio de exageraciones la verdadera naturaleza siniestra, como sucede con el estuche lujoso que contiene dentro el pomo de chiles que contiene a Mariquita.

La influencia sobre los humanos dentro de la historia también son una muestra de la naturaleza siniestra de estos, por un lado está su influencia sobre el niño al hacerlo sentir como si estuviera bajo algún tipo de hechizo, por otro lado esto se confirma cuando Jaime le dice a Julia que la presencia de esos muñecos lo ha trastornado, haciéndolo víctima de su influencia siniestra. Además, está el destino final de Pedro que también es resultado de su encuentro con estos muñecos que se manejan con salvajismo, recordando lo estudiado en el capítulo dos el encontrarse con un ser de esta naturaleza lleva a infortunios y en casos extremos a la muerte.

¹⁷ Eugenio trias, *op. cit.*, p. 41.

Otro aspecto a destacar es la comparación de los muñecos dentro del árbol con la expresión “prisioneros en la babel de pino parecían revelarse” (p. 284). Ya que en la vida de Dueñas la religión siempre estuvo presente esta mención no puede ser al azar, en la tradición religiosa la torre de Babel fue un proyecto emprendido por los supervivientes del Diluvio que iniciaron una construcción que llegaría hasta el cielo provocando que Dios creara distintos idiomas entre ellos para confundirlos y evitar que siguieran con su empresa. En su diccionario de símbolos Juan Eduardo Cirlot explica que la torre de Babel se asocia con las empresas quiméricas que llevan al fracaso y al extravío mental¹⁸. Tomando esto en cuenta el esfuerzo exhaustivo de Julia de pegar cada muñeco en las ramas del árbol como una sorpresa para su hijo se convierte en un fracaso total pues no solo no obtiene la respuesta que esperaba sino que su insistencia en conservarlos lleva a su hijo a la muerte. A esto se suma que la reclusión involuntaria de las figuras en esta torre metafórica los lleva a realizar un acto bárbaro.

Ahora bien, quiero hablar de la violencia, lo fantástico hace que se dé una aparición de un elemento ajeno dentro del paradigma de “realidad” de los personajes, en ocasiones el choque entre ambos se acompaña de la violencia, física o psicológica, siendo más frecuente que para recuperar el orden establecido anteriormente se necesite del acto violento. Así pues los muñecos transgreden el paradigma de la familia al presentarse claramente animados al atacar a Pedro. Y se elimina a este elemento transgresor con el uso de la fuerza física que actúa también como un punto culminante de las sospechas de Jaime, que al ver a su sobrino inerte confirma todos sus miedos de que algo malo fuera a pasar.

Jaime cerró los aterrados ojos del niño, por cuyo rostro nocente corrían hilos de sangre. Como demonio, enloquecido, pateó los despojos de bailarines y boxeadores y payasos. Rodaron los miembros de los muñecos macabros. Sus gritos y sollozos

¹⁸ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Ediciones Siruela, 1997, p. 445.

acompañaron al estrago de aquella estampa infernal cuyo suceso era tan incomprensible que superaba el misterio. Con furia indetenible agarró el pino con sus guñapos sangrientos y los arrojó por el ventanal, que estalló entre vidrios y coágulos (p. 287).

Puntos de convergencia y diferencias entre “Historia de Mariquita” y “La sorpresa”

En ambos cuentos de Dueñas la construcción del paradigma de “realidad” se da en un entorno estrechamente relacionado con la construcción familiar. Además se acompaña de la presencia de niños, tomando en cuenta así a Mariquita, que se ven envueltos en una situación que rompe el orden acostumbrado. En el caso de Mariquita por los rumores sobre su existencia y la aparición de fantasmas y duendes, mientras que Pedro se somete al ataque de las figuras que inesperadamente cobran vida. En relación con lo siniestro el hecho de que haya niños resulta importante pues es en esta etapa donde se originan los miedos que se convertirán en el *unheimlich*.

Otro tema presente en ambos cuentos es la orfandad, en el caso de Mariquita quien a pesar de que su padre ha muerto permanece en la casa junto con sus hermanas y en el caso de Pedro que desde un principio se encuentra huérfano de una figura paterna. En cuanto muere el padre de Mariquita ella adquiere un futuro de peligrosa incertidumbre ya que el resto de la familia no se preocupa por ella como lo hacía él. Mientras que Pedro, al carecer de padre y ser el único hombre en casa se vuelve el objetivo de los muñecos. Ambos niños quedan en riesgo al morir su progenitor.

Un aspecto muy importante que comparten las narraciones es la animación del objeto. Mariquita como objeto que recibe características de animación por parte de su hermana y su padre que hablan y se conducen como si lo guardado dentro del pomo de chiles en verdad estuviera vivo. Mientras que los muñecos pasan de ser un objeto precioso

y un bien material a cobrar vida sin ningún tipo de explicación. De igual manera, ambos objetos pasan por un periodo de reclusión involuntaria que termina en el punto culminante de la trama, eso sí de maneras distintas, Mariquita de forma pacífica mientras que los muñecos de manera violenta.

Dueñas construye ambos cuentos de manera que el límite del paradigma de la “realidad” y el de lo fantástico se trastoca apenas lo suficiente como para generar un impacto en los personajes, sin llegar a un punto de exageración: “Trasgredir esta frontera sin “mezclar” atrevidamente estos mundos es el arte de Guadalupe Dueñas”¹⁹.

No obstante resulta muy destacado, el cambio que hay de “Historia de Mariquita” a “La sorpresa” en cuanto a la manera de transmitir la narración, en ambos cuentos existen las descripciones necesarias, sin embargo en el primero se transmiten los acontecimientos a partir de un monólogo interno, más subjetivo y personal, en cambio “La sorpresa” aun sin usar demasiadas descripciones toma el camino de los diálogos a favor de generar más incertidumbre.

Es notorio que a pesar del tiempo entre la publicación de cada cuento, Dueñas regresa a las mismas temáticas, abordándolas con un desenlace más serio que el tono humorístico con el que se describe la situación de Mariquita. Su libro *Antes del silencio* contiene características más sombrías por su relación con el deceso y la violencia, perdiendo el tono burlón y desenfadado que se presenta en *Tiene la noche un árbol*.

¹⁹Angélica Mariel Rodríguez, *op. cit*, p. 211.

3.2 “Al roce de la sombra” y “La dama gorda”

En este apartado analizaré dos cuentos de Dueñas donde la aristocracia, las apariencias y los lujos únicamente son el exterior de un trasfondo malévolo que se mantiene oculto. En primer lugar hablaré de “Al roce de la sombra” perteneciente a *Tiene la noche un árbol* (1958) primer libro de Dueñas donde su influencia fantástica es más notable y que junto con “Historia de Mariquita” es de los cuentos más representativos de la autora, presenta la historia de Raquel al conocer a las hermanas Moncada –Nena y Monina– distinguidas por ser misteriosas en todo aspecto de su vida. En segundo lugar retomaré a “La dama gorda” del libro *No moriré del todo* (1976) también presenta a una mujer enigmática y reservada con su vida que también limita su contacto con toda persona ajena a su rutina que será interrumpida por una vecina demasiado curiosa que trata a toda costa de acercarse a la mujer. Todas estas mujeres, casi hechiceras, mantienen su estilo de vida por medio de ritos y hechizos que se acompañan de lo siniestro.

Elementos fantásticos y siniestros en “Al roce de la sombra”

La historia se presenta a través de un heterodiegético, para ser más precisa, se trata de un narrador equisciente que únicamente se centra en un sólo personaje, siendo en este caso Raquel. Esto significa que a pesar de que no se cuenta la historia a través de su punto de vista si se enriquece transmitiendo la percepción que tiene ella de los eventos que suceden en la narración.

El cuento empieza con una mujer de nombre Raquel reincorporándose en su habitación en una noche de insomnio, mientras se sienta en su cama comienza a creer que si los trajes de otro mundo y las finas telas desaparecieran tal vez podría volver a dormir, pero

la imagen de las mujeres aumentaba a cada minuto y no puede deshacerse de ella. Mientras está despierta rememora cómo terminó en esa situación. Proveniente de un hospicio y sin nadie a quien acudir el nombre de las Moncada llegó a su vida como el tintineo de joyas (p. 75). Ejerciendo como maestra y con una carta de recomendación otorgada por la directora de ese lugar pidiéndole que la acepten en su casa así se dirige hacia San Martín, el pueblo donde viven las hermanas.

Para llegar ahí toma un vagón de segunda en un tren que lleva ganado y madera. Ahí se encuentra con un hombre que como narrador de cuentos comienza a contarle sobre las casi princesas Menina y Nena Moncada que en sus palabras son lo único interesante en todo el pueblo. Él le cuenta que esas señoritas, no señoras, son muy reservadas y no les importa nadie más fuera de ellas dos, viven en una finca finamente amueblada y estudiaron en París, pues su madre era Francesa. Después de la muerte de ambos padres se regresaron a habitar la casa, ahora más arruinadas su reclusión les parecía un lujo y no se dejaban ver más que para asistir a los rezos, los alimentos se los llevan a domicilio recibéndolos con la puerta entre abierta, el hombre dice saber que se pasean secretamente por los campos y por los márgenes del río de su propiedad. Continúa contándole sobre la rutina de las hermanas de la que parece saber mucho hasta que, evitando decir algo se concentra en la ventana del vagón.

El miedo de Raquel por ser rechazada se desvanece por una temporada al ser aceptada por las hermanas que la miman como si fuera una pequeña muñeca llenándola de vestidos hermosos y costosos. A pesar de esto Raquel siempre se siente ajena a tanto lujo, como si fuera una intrusa dentro de la vida de las hermanas. Viviendo con ellas se da cuenta de sus costumbres como el cuidado extremo que le dan a sus plantas y enredaderas de su jardín donde pasan la mayor parte del tiempo. Hasta que un día al llegar más temprano de

lo esperado las encuentra a la mitad de una especie de baile y ritual con su aquelarre de invitados invisibles para Raquel, esta es la razón por la que no puede conciliar el sueño.

A la mañana siguiente intentando agraciarse con la mujeres Raquel les festeja cada acción durante el desayuno mientras que percibe un olor extraño que cree viene del jardín, se continua con el desayuno hasta que Raquel se da cuenta de que no puede hablar, algo le sucede desde que tomó el té y aunque intenta pedirle auxilio a las hermanas estas no le prestan atención, desesperada por ayuda termina en su habitación intentando inútilmente pedir auxilio a los transeúntes y finalmente falleciendo. Las Moncada con completa tranquilidad y en un acto mecánico disponen del cuerpo en el pozo de su jardín, para seguir con sus actividades. “Y llevaron sigilosas el cuerpo hasta el pozo. Sostuvieron a Raquel en el brocal; sus delgadas piernas pendían en el vacío. Un segundo después se alzó el sordo gemido del agua” (p. 83).

Este cuento es el más largo del libro *Tiene la noche un árbol* y también uno de los más complejos de seguir ya que la historia se presenta a través del recuento de sucesos que llevaron a esa noche y culminaron a la mañana siguiente. A esto se le añade que estructuralmente Dueñas hace uso de los paréntesis para comunicar algunos pensamientos de Raquel que tienen lugar durante el viaje en tren. “Raquel se vio en el vaho de la ventanilla con una gola de tul y encaje sobre un chaquetín de terciopelo [...] Sí sólo hubiera podido comprar el modesto traje que antes de partir admiró en el escaparate de una tienda de saldos” (p. 76). Es el juego con el tiempo lo que lleva al lector a dejar pasar indicios que anuncian la verdadera naturaleza de las Moncada y que preparan el impacto final de la muerte de Raquel.

En lo que refiere al título “Al roce de la sombra” a diferencia de los anteriores cuentos no ofrece una clara información sobre lo que trata el interior del cuento e incluso al

terminar de leer es difícil entender a que hace referencia, sin embargo para comprenderlo hace falta prestar atención a las primeras líneas de la narración: “Pero la nitidez de la imagen de las hermanas aumentaba al roce de la sombra con su cuerpo [...]” (p. 75). Así pues se puede inferir que al roce de la sombra hace referencia a este episodio de *duermevela* por el que pasa Raquel, donde al ser de noche convive con las sombras proyectadas por la luz mientras la invade la intranquilidad por su destino después de haber sorprendido a las Moncada.

Como se mencionó, el narrador de este cuento es en tercera persona, enfocado únicamente en lo experimentado tanto física como psicológicamente por Raquel hasta el momento de su deceso, cuando se da un cambio de perspectiva que sigue con las Moncada y sus acciones para deshacerse del cuerpo de Raquel. A causa de esto la veracidad del narrador se empaña pues mientras se cuentan la historia Raquel esta en un estado de insomnio, provocado por el temor de haber descubierto a las Moncada a la mitad de su ritual. A este estado onírico se le pueden atribuir la animación de los objetos en símiles de las hermanas: “El ropero veneciano, con su puñado de lunas, tenía algo del ir y venir y del multiplicarse de las dos hermanas” (p. 75). Así como la sensación de que Menina y Nena tienen una presencia intermitente: “En la *duermevela* las dos mujeres aparecían, se esfumaban” (p. 75).

Sin embargo, la presencia omnisciente de las Moncada nada tiene que ver con el insomnio de Raquel, sino que proviene de la naturaleza siniestra de las hermanas que como hechiceras influyen en su entorno dotándolo de sus propios rasgos, algo que retomaré más adelante. Dueñas utiliza el periodo de insomnio de Raquel para introducir de manera discreta los indicios de la verdadera naturaleza de las hermanas, utilizando el sueño como un velo de lo que en verdad ocurre en esos momentos. Tomando esto en cuenta a pesar de

que Raquel está agobiada mentalmente por lo que sucedió, todo aquello que presiente no es parte de una alucinación por culpa del sueño sino de indicios disfrazados magistralmente por la autora.

El cruel destino de Raquel se anuncia desde antes de conocer a las mujeres, al encontrarse con el hombre del tren que le cuenta toda la historia de las personas más interesantes de San Martín. A pesar de que se sabe que las Moncada no tienen contacto con el resto del pueblo, él conoce su historia y menciona haber jugado con ellas mientras su padre regresaba de ofrecer sus fiestas, incluso tiene conocimiento de los secretos paseos que hacen a una capilla olvidada donde los santos han sido reclamados por la naturaleza. Hasta que el hombre acepta haber estado al pendiente de su vida:

Me gustaba observarlas; a las siete en punto atraviesan el atrio de la parroquia con las blondas al aire, indistintas como dos mortajas. El eco de sus pasos asciende en el silencio de la nave y el idéntico murmullo de sus faldas, que se saben de memoria todos los fieles, cruza oloroso a retama. [...] Quizás el ámbar estancado en sus mejillas y el azul inexorable de los ojos llena de asombro a las devotas. Cuando termina el oficio salen de la iglesia y la altivez de su porte detiene las sonrisas y congela los saludos. Pero ellas esconden el miedo tras el desdén de sus párpados. Cuando el hombre, como si quisiera impedir un pensamiento, se pasó la mano por la cara y taciturno miró a la ventanilla, Raquel necesitó su plática (p. 77).

Indiscutiblemente las Moncada son personajes que despiertan la curiosidad de los pobladores en general, pero el viajero ha llevado esta curiosidad al punto de comenzar a observar su rutina diaria pero un día deja de hacerlo sin mencionar la razón. A esto se le suma el cambio de actitud del hombre al recordar algo que intenta olvidar inmediatamente, este pensamiento lo trastorna visiblemente y sin duda está relacionado con la verdadera naturaleza siniestra de Menina y la Nena. Dado que el hombre las observaba cuidadosamente hasta en sus paseos secretos, existe la posibilidad de que haya descubierto sus ritos y como consecuencia se haya alejado de ellas, además de otorgarles el miedo que supuestamente sienten, claramente este último no es más que un atributo dado por el

hombre pues es claro que ninguna de ellas titubea a la hora de asesinar a Raquel: “Como si hubiera estado previsto, sin palabras, ni explicaciones, ni ofensas, ya la habían sentenciado” (p. 77). Todavía cabe señalar que esta sospecha de una información no revelada se confirma con la siguiente construcción: “Raquel le miró el rostro y en los ojos del hombre algo faltaba por decir” (p. 77).

Otros elementos que anuncian el homicidio de Raquel son mostrados en el desayuno previo a su deceso:

Pero había algo más en el espectáculo: venía del jardín un olor sucio como si el pozo soplara el aliento de su agua podrida y al mismo tiempo los naranjos del patio hubieran florecido. El té le sabía distinto; algo pasaba en las cosas como una sensación de tristeza envolvente. Tal vez el insomnio le clavaba el malestar corrosivo (p. 80).

Se puede observar que incluso cuando el sabor anormal del té da un indicio es inmediatamente invalidado por el estado de insomnio de la protagonista, dejando “descartada” al menos un momento esta construcción hasta que se muestra que los miembros de Raquel no le responden adecuadamente y se reafirma la presencia de algo en su bebida. Ahora bien también está la descripción de un olor podrido que cree proveniente del pozo, aquí es cuando se revela que los ruidos que ella cree escuchar por la noche eran las hermanas preparando su plan así como la disposición de su cadáver. Quiero destacar el uso del adjetivo *podrido* al describir el olor, pues si bien el agua de un pozo que no se utiliza olerá de manera desagradable se suele describir como agua estancada no podrida, esto podría indicar que hay algo dentro del pozo que está pasando por un proceso de descomposición sembrando la duda de que Raquel no sea la primer persona en caer a manos de Monina y la Nena.

Las Moncada son un par de hermanas que en su paradigma de “realidad” del relato ubicado en el pueblo se destacan por su reclusión, su personalidad reservada, sus orígenes

aristocráticos y estatus social, pero más allá de todo esto por el aura que desprenden en cada ocasión que se les ve fuera de su hogar, descritas como seres etéreos capaces de congelar los saludos y las sonrisas paralizan a todo aquel que se encuentre a su paso. Por lo que su existencia en un poblado que está alejado de la civilización se antoja casi mística, aumentada por las impresiones de Raquel que al ser acogida por ellas se da cuenta de que pertenecen a su propio mundo. Así pues como elemento irruptor y siniestro los personajes a su alrededor son embelesados y hechizados por su presencia. La función de Raquel en su vida es también la de un elemento externo que provoca un choque de lo “normal” y lo “fantástico” de las hermanas, que se resuelve con su asesinato para la preservación de su propio paradigma.

La religión fue una constante en la vida de Dueñas, desde las primeras enseñanzas por parte de su padre hasta su paso por una escuela católica, razón por la que se familiarizo con todas las costumbres y rituales que ello conlleva, aspectos que están muy presentes en esta historia. En especial, el rito religioso sufre una transformación que lo convierte en un elemento siniestro realizado por las Moncadas.

Para empezar hay que considerar la importancia que tiene para ellas el asistir a la iglesia, es la única oportunidad en la que salen de su casa ya que ni siquiera para comprar alimentos, una parte vital del ser humano, se separan de su mansión. Esto quiere decir que el rito religioso tiene mayor valor para ellas que el adquirir alimentos. Bajo el enfoque de Freud para que se dé el fenómeno del *unheimlich* es necesario transformar un elemento “familiar” en algo distinto que provoca angustia y preocupación, en la estructura de la historia la religión se dibuja como algo común, Raquel proviene de un hospicio que está manejado por monjas, lo que la familiariza con todos los conceptos que conlleva la religión. A ella se le suma la población de San Martín, por las palabras del viajero se conoce que

dentro del pueblo no hay nada que ver y que nadie es interesante, pero se describe la misa en la parroquia como un evento especial, algo común pues en los poblados de la república la gente suele ser más religiosa que en la ciudad.

De forma que el acto religioso adquiere un rasgo de familiaridad por medio de estas personas. Pero antes de descifrar el proceso por el que pasa este para volverse en siniestro se necesita comprender lo que significa un rito. En su diccionario de símbolos Juan Eduardo Cirlot lo define de la siguiente manera: “En su esencia, todo rito simboliza y reproduce la creación [...] todo rito es una cita, es decir una confluencia de fuerzas y de ordenaciones; su sentido surge de la creación y de la combinación de esos poderes concertados”²⁰. En esta escena también se describe que los ornamentos así como la lentitud con la que efectúan sus movimientos, son una imitación de los cuerpos astrales.

Los ritos pueden ser tanto positivos como negativos, son parte del acto religioso pero igual relacionado con la magia, esto quiere decir que así como en una misa el rito religioso se utiliza para comunicarse y recordar la obra y palabra de Dios existen ritos que buscan crear lluvia o llevar el mal a una persona. Estudiar la diferencia que hay entre uno y otro amerita un estudio mucho más detallado, por el momento es suficiente con saber que sin importar su asociación todo rito tiene un significado para el que lo practica: “El creyente que ejecuta un rito o toma parte en él está convencido de poder unir un sentido al rito”²¹. Con esto claro hay que tomar en cuenta el rito que se lleva a cabo por Menina y la Nena:

Cuando se levantó la Nena para ofrecer de lo que comían a huéspedes invisibles: “Por favor, excelencia”, “Le suplicó, Condesa” [...] el boato de la Nena un cintillo de oro y rubíes que recogía el pelo entrelazado [...] Sólo el brillo de los diamantes

²⁰ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 389.

²¹ Fernando Botero, *Mito, rito, símbolo: lecturas antropológicas*, Quito: Instituto de Antropología Aplicada, 2000, p. 173.

en el terciopelo negro con bordados de seda y los guantes recamados sostenían la presencia de la Monina [...] Nena bailaba sosteniéndose en el hombro del imaginario compañero, hablando siempre, y Monina, en su asiento reía por encima de la música, por encima del monólogo dominante. No eran el volumen, ni la estridencia, ni la tenacidad, lo perverso, sino lo viscoso de marchitas tentaciones, de ausencias cómplices. Reía Monina de la aridez de la Nena, de su estuche de fantasmas, de su cortejo de ficciones. Hablaba la Nena para adherirse a la existencia de su hermana, para que riera Monina, para que cada una, con la otra, ahondara la fosa de su compañera. [...] (p. 80).

Se observa que las Moncada celebran una fiesta con huéspedes imaginarios que pertenecen a una aristocracia de la que ellas ya no son parte, hermosos vestidos y lujosas joyas son el uniforme para esta ceremonia incluso se tiene un lenguaje especial para ello, entre sus bailes y juegos las hermanas empiezan a recitar en francés. Es importante recordar que la casa de las Moncada está vetada para el resto de las personas, incluso con su estatus el número de criados es limitado para preservar la intimidad de su hogar, Daniela Mayorquín Aguilar le otorga a la casa de Menina y Nena la cualidad de ser un entorno sagrado: “Este espacio se identifica como sagrado porque representa una realidad distinta al resto del pueblo”²². En otras palabras al tener un hogar tan opulento e inalcanzable este se vuelve sacro para los demás, a esto se suma el valor sagrado que las mismas hermanas le otorgan al realizar sus rituales cuando nadie más está presente.

De manera que el rito religioso se torna siniestro al tomarlo de un entorno familiar y convertirlo en algo distinto que se mantiene oculto. En otras palabras la misa practicada en el pueblo es el rito conocido y familiar, mientras que la ceremonia de Menina y Nena, que tiene como objetivo invocar su tiempo en Francia, es el rito siniestro que se mantiene oculto. Otro aspecto a destacar es el hecho de que el personaje siniestro u objeto siniestro

²² Daniela Mayorquín Aguilar, “El rito religioso como motivación de lo siniestro en “Al roce de la sombra” de Guadalupe Dueñas” en *Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversión divina y otras aproximaciones desde la sombra*, México: Universidad de Guanajuato, 2018, p. 106.

suele despertar el temor de todo aquel que se cruza con él, justo como pasa con las hermanas quienes en su trayecto de regreso a su hogar enmudecen a la gente que encuentran a su paso, pero al mismo tiempo son admiradas por ellos como ocurre con Dios a quien sus fieles le veneran pero también llegan a temerle.

El ámbito religioso no se limita al rito, pues dentro de la casa de las Moncada se encuentra la figura de San José sobre el pozo que más tarde sería la tumba de Raquel. Al principio cuando se presenta esta figura se le ve en medio del jardín donde las hermanas pasan horas y horas: “El pozo lo cubrieron con gruesa tarima y sobre la superficie pulida colocaron un San José de piedra y jarrones con begonias. En compañía del santo se sentaban a coser por las tardes” (p. 79). El uso de este santo no es casualidad, en la religión católica San José es el padre de Jesús, se le encomendó ser el esposo de la Virgen María y aunque no era padre natural del hijo de Dios lo adoptó convirtiéndose en el guardián de la sagrada familia. También es conocido como el “Santo del silencio”, dato que con mucha probabilidad era del conocimiento de Dueñas y por esto es escogido por Menina y Nena para resguardar el pozo donde yace Raquel y, posiblemente, algunas otras víctimas.

Además de esta figura el pozo por sí solo actúa como una especie de tumba y escondite de los crímenes de las hermanas y se le asocia un significado también religioso: “El pozo se convierte en una especie de cripta para la adolescente. De acuerdo con el imaginario de diversas religiones, incluyendo la cristiana, también sería un lugar conectado con el inframundo”²³.

No se puede pasar por alto la condición de Menina y Nena como dos personajes siniestros, para comenzar pasaron un tiempo en el pueblo cuando eran pequeñas, en ese

²³ Ute Seydel, *op. cit.*, p. 172.

entonces fue cuando el viajero las conoció, después se alejaron para ir a estudiar a Francia y regresaron transformadas en dos mujeres viejas y venidas a menos que por sí mismas se separan del resto de la gente. Para dejar esto claro Menina y Nena eran vecinas familiares que se alejan (pasan por el proceso de la represión) para luego regresar de una forma diferente. A esto se le suma que los individuos siniestros son portadores de infortunios y el cruzarse con uno de ellos puede llevar desde la mala suerte hasta en un caso extremo la muerte, justo como le ocurre a la única persona del pueblo que se adentró de lleno en sus vidas, Raquel.

Otro aspecto que tienen los individuos siniestros es su relación con la magia o las fuerzas sobrenaturales, basta pensar en la bruja del cuento *Hansel y Gretel* que acoge en su hogar a dos niños perdidos en el bosque, los alimenta y cuida para después intentar cocinarlos, un comportamiento parecido al de las Moncada que llenan de mimos y lujos a Raquel para después arremeter contra su vida.

Las brujas/hechiceras se relacionan con hechizos, pociones y plantas, puntos presentes en la narración de una manera u otra, en primer lugar como ya se ha mencionado las Moncada generan una especie de influencia en los pobladores que se enmudecen con su presencia, en segundo lugar está el té de Raquel que resulta ser un brebaje que la inmoviliza y termina con su vida, los brebajes son un recurso utilizado en las historias fantásticas como un facilitador entre el paradigma de lo “normal” y de lo mágico además de estar relacionado con la brujería. Esto se puede observar en el cuento “La cena” de Alfonso Reyes donde el protagonista es invitado por medio de una carta misteriosa a asistir a una cena en compañía de Doña Magdalena y su hija Amalia, a lo largo de la velada se trastoca el orden de lo “real” y lo “imaginario” hasta que en cierto momento el hombre cae dormido por la influencia de madre e hija que buscaban completar con él un rito.

He tocado un punto importante, el jardín, en el cuento las hermanas le dedican varias horas a este lugar, al puro estilo de la bruja Consuelo²⁴: “Perdían horas con sus macetas, cuidaban cada flor como si fuera la carita de un niño. Cubrían los altos muros de enredaderas con el mismo entusiasmo con que labraban sus manteles” (p. 79). Además, hay que recordar que desde tiempos medievales la figura de la mujer hechicera se relaciona con las plantas.

Recordando lo visto en el capítulo dos de esta investigación se mencionaba que para Trias lo bello es límite y condición de lo siniestro, algo en lo que personalmente no concuerdo pues hacerlo implica que toda cosa considerada bella en realidad esconde una naturaleza completamente aterradora. En cambio considero que la exageración, presunción y opulencia a menudo sirven como un disfraz de todo lo que es siniestro.

Con lo anterior en cuenta Monina y la Nena viven en un lugar lleno de lujos y excesos, con finos muebles y ropas caras, esta es la imagen que le dan a Raquel y también la imagen que tiene el resto del pueblo de ellas. Pero únicamente sirve como una envoltura de su verdadero ser siniestro esperando por revelarse, mi razonamiento se fortalece si se toma en cuenta que sin importar cuantos regalos le den a Raquel parece ser rechazada: “Cuando recorrió voluptuosamente las cortinas, crujió la seda como si sus manos estuvieran llenas de astillas” (pp. 78-79). A diferencia de las Moncada al pasar sus manos sobre la seda no se produce un roce agradable sino un crujido, esto se debe a que Raquel al ser un personaje que no es siniestra no reacciona de la misma manera que Menina y Nena a los estímulos de los objetos de lujo.

²⁴ Hay que recordar que en la obra *Aura* de Carlos Fuentes el personaje de Consuelo logra “inmortalizarse” con el uso de pociones y rituales mágicos, posee varias plantas dentro de su hogar con las que hace sus brebajes.

Elementos siniestros y fantásticos en “La dama gorda”

Este cuento forma parte de la recopilación *No moriré del todo* (1976), segundo libro de Dueñas en donde su estilo había cambiado radicalmente, en él ahora predomina el desarrollo de temas o sentimientos, las narraciones ya no están plagadas de la viva imaginación que caracteriza a *Tiene la noche un árbol*. No obstante “La dama gorda” es uno de los pocos cuentos que bajo un marco fantástico muestra la indudable habilidad de Dueñas para estructurar una historia que lleva a un sorpresivo final, jugando con los elementos de lo siniestro y lo fantástico.

La historia es narrada por una mujer de la que nunca se revela el nombre, que ha pasado veinte años acechando a una de sus vecinas conocida entre la gente como la dama gorda pues se ignora su nombre y cualquier otro dato relacionado con ella. La vida de la mujer es un completo misterio, únicamente se acompaña de su chofer que como si fuera un orden también evita cualquier tipo de interacción con el resto de personas, la narradora menciona que durante el tiempo que la conoce siempre se ha visto de la misma edad, con el mismo traje y con el mismo chofer, inalterable por el tiempo.

Habita una imponente casa que abarca toda una manzana, bardeada con altos muros es imposible para toda persona el averiguar qué es lo que sucede tras sus muros. La extraña pareja únicamente sale a misa y cada viernes se ve al chofer salir a hacer la compra y regresar con abundante comida de todos los tipos. Hasta que un día el chofer es reemplazado con un bello joven, a esto le sigue un día en que el misterioso portón de la casa aparece abierto de par en par, los vecinos no tardan en acercarse, curiosos, a la escena, para descubrir que la dama gorda ha sido asesinada. Aprovechando la confusión la narradora explora todas las habitaciones de la casa de la figura que le ha obsesionado durante tanto tiempo. Entre sus cosas encuentra un álbum fotográfico que únicamente tiene

fotos de la mujer regordeta con su padre y con nadie más, con horror descubre al joven chofer en una de ellas, trata de convencer a la policía de que él es responsable del asesinato pero es ignorada. Al asistir al funeral se encuentra con el antiguo chofer que está llorando la pérdida de su ama. Cuando se subastan las pertenencias de la dama gorda, la narradora se hace con el mismo álbum que había visto el día del asesinato y del que sorpresivamente había desaparecido la foto y al pasar la página encuentra una foto del joven chofer acompañado de la dama gorda con la inscripción: “To my beloved and cruel mother and to his servant, my unfortunate father”²⁵ (p. 170).

Una vez más el título ofrece pistas sobre lo que se encontrará en la historia, en este caso informa al lector que el punto importante de la historia será la dama gorda y se empieza la narración con esta afirmación pero también con una sorpresa, aunque en efecto la historia que interesa es la de esta mujer su vida no es contada por un narrador en tercera persona sino por una observadora femenina a la que le obsesiona la imagen de la dama, al punto en que resulta verdaderamente extraño.

En comparación con otros cuentos de Dueñas “La dama gorda” deja vacíos de información que no es posible reconstruir aún analizando los indicios puestos en la trama, recordando lo repasado en el capítulo uno donde definí lo que yo tomaría en cuenta como relato fantástico, esta falta de cierre argumental constituye una característica innegable de que “La dama gorda” corresponde al cuento fantástico²⁶, aunque también complica en buena medida el análisis de esta historia.

²⁵ “Para mi amada y cruel madre y a su criado mi infortunado padre”, (traducción de la autora).

²⁶ Rosalba Campa, “Lo fantástico una isotopía de la transgresión”, en José Miguel Sardiñas, (ed.) *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas/ Editorial Arte y Literatura, 2007.

Para comenzar nuevamente hay que considerar el papel del narrador, formalmente se cuenta con una narradora que se clasifica como homodiegético testimonial, apareció previamente en el cuento “Historia de Mariquita” con la gran diferencia de que en este caso la mujer narradora no tiene ninguna relación con la protagonista.

La narradora lleva dos décadas de su vida hostigando a la dama gorda con la esperanza de que le dedicara un saludo, una mirada, lo que fuera, después de mucho tiempo reconoce que tanto ella como su chofer se han doblegado ante sus insistencias: “Considero triunfo personal que tanto él como la mujer terminaran por doblegarse, saludándome, aunque bien pudiera ser una de mis figuraciones; pero él se tocaba el kepí como en un intento y la dama esbozaba un simulacro de sonrisa” (p. 166). Esta es la primera señal que pone en tela de duda su testimonio pues apenas presume de sus logros se contradice comentando que pueden ser sólo imaginaciones suyas. A esto se suma los extremos a los que llega para satisfacer su curiosidad pues incluso cuando el resto de vecinos han acabado por olvidar, ella lleva su empeño al punto de subir a la azotea para alcanzar a ver la hermosa casa y estar lista al cuarto para las siete para ver a la dama gorda salir de su hogar.

Por si esto fuera poco, la declaración de una vecina aumenta las sospechas de que nuestra narradora puede llegar a ser desconfiable: “Le mostré el álbum en el momento en que una de mis vecinas señalaba que me faltaba un tornillo y que yo siempre me imaginaba cosas” (p. 169). La opinión de otro personaje muestra que efectivamente la obsesión de la narradora no ha pasado desapercibida y que tampoco se acepta dentro de su paradigma. No obstante, el hallazgo del asesino no se descarta debido a su estado mental sino por la fecha de la foto, 1899, lo que la vuelve lo suficientemente antigua como para descartarla inmediatamente y de paso manchar el buen juicio de la relatora.

Aunque sería fácil desconfiar completamente de ella, las pruebas más contundentes de que lo ocurrido transgrede el paradigma de “normalidad” construido en el cuento son hechos concisos no figuraciones, por ejemplo el momento final de la narración cuando se revela que el chofer joven en verdad es el hijo de la dama gorda y el chofer viejo, revelando no sólo la relación familiar entre ellos sino también la extraña juventud que impera en la familia.

Para tratar de descifrar todo el misterio que recae sobre la dama gorda es necesario juntar cada indicio que se ofrece e inferir con ellos la información faltante, pues incluso con su empeño la narradora únicamente tiene acceso a información limitada. Se sabe que la dama gorda y probablemente su esposo son de origen inglés: “De alguna manera supe que la embajada inglesa se encargaba del sepelio y llegué a la funeraria por la noche” (p. 169). Con esto se demuestra no sólo la nacionalidad de la mujer, igualmente se da a entender que gozaba de un estatus lo suficientemente importante como para que la embajada se hiciera cargo de su funeral. El uniforme que usa el hijo de la dama gorda en su fotografía también demuestra sus orígenes: “Con uniforme de gala de los guardianes del castillo de Windsor” (p. 170).

Por un espacio de veinte años nada se sabe del hijo, no se le ve cerca de sus padres que celosamente mantienen una relación de empleado y ama fuera de su casa y con mucha probabilidad también dentro de ella. La casa, descomunal y de estilo porfiriano también marca una pauta temporal²⁷, es una enorme propiedad que tiene lujosos materiales como el portón que cuenta con acabados en bronce y que con doble reja da la impresión de ser una fortaleza, asemejándose a la ambientación clásica de los cuentos fantásticos –antiguos

²⁷ Se debe tener en mente que el periodo de Porfirio Díaz en el poder fue desde el año 1876 hasta mayo del año 1911.

castillos, casas descomunales abandonadas o residencias en general con un aspecto sombrío— donde se llevan a cabo eventos que desafían las leyes de la “normalidad”.

También se sabe que la dama gorda sigue la misma rutina cada día, sale de su casa temprano por la mañana en compañía del chofer para asistir a la misa matutina, después regresa y sin importar quien llamé a la puerta esta nunca se abre, cada viernes el chofer regresa con una camioneta llena de: jabones, patos, liebres, jamones, perfumes, enlatados, etc. Suficientes para alimentar a un ejército. Y durante este periodo de tiempo la dama gorda mantiene siempre el mismo estado: “La dama tuvo siempre la misma edad, la misma gordura, el mismo automóvil refulgente y el mismo chofer uniformado” (p. 166).

Ahora bien, lo que no se sabe es tan importante como lo que se sabe; primero resulta extraño que la mujer haya mantenido el mismo aspecto cada día durante un periodo de veinte años, segundo, la foto encontrada por la narradora es tan antigua que resulta antinatural que el joven mozo permanezca con la misma edad, tercero si él debía tener un aspecto mucho mayor ¿Cuántos años tenía la dama gorda al momento de ser asesinada? ¿Cuál era la razón para que él hijo regresará? ¿Por qué le tenía desprecio a su madre?

La dama y su familia transgreden el paradigma de “realidad” construido en el texto, no debería ser posible que esto ocurriera y su imposibilidad se confirma con la reacción de los demás personajes al ver el descubrimiento de la narradora, esa foto es tan vieja que inmediatamente la creen chiflada. Trias comenta lo siguiente al respecto: “Se puede entonces afirmar que el texto responde a varias de las preguntas con el gesto vacío de lo imposible-real, de lo que no puede haber sucedido porque significa una transgresión [...] pero que, no obstante, acaeció; con los códigos, en fin, de lo fantástico literario”²⁸. Esto

²⁸ José Miguel Sardiñas, “Secretos de familia o misterios del tiempo en: “La dama gorda”” en *Después del silencio*, Universidad Autónoma de México, 2010, p. 186.

quiere decir que todo este tipo de acontecimientos son posibles por estar ante una muestra del género fantástico.

Con esto en mente el testimonio de la narradora cobra otro sentido, pues por muy descabelladas que suenen sus descripciones o presunciones, dentro del marco de lo fantástico pueden resultar verdaderas y no sólo un producto de su obsesión con la mujer. Ahora veamos las diversas modalizaciones que aparecen en la narración; la primera se mencionó anteriormente y es la percepción de que tanto el chofer como la mujer gorda respondían a los saludos de la narradora, la segunda se presenta con la caracterización de la casa: “Podía pensarse en una mansión abandonada, cerrada a piedra y lodo, o habitada por fantasmas” (p. 167). Al introducirse a su casa para investigar sobre la mujer, la narradora se encuentra ante una manifestación de ella: “Parecíame ver de nuevo sus mejillas mofletudas infladas” (p. 168). “Tal vez prendería el incinerador para no obligarse a sacar la basura [...] todo para ella. El criado no comería, ni tampoco el ángel rubio que llegó después, espigado, transparente como un espectro” (p. 169). Esta última descripción resulta interesante al analizar que una vez ocurrida la muerte de su madre el joven parece esfumarse completamente, a esto se agrega la descripción de la casa como habitada por fantasmas.

La rutina cuidadosa de la mujer gorda puede pasar como un rito necesario para mantenerse en un estado de tiempo suspendido, sin verse afectada por el paso de este. Queda claro que la dama gorda es un ser antinatural que dotada de algún tipo de magia conserva su juventud al mismo tiempo que el estado reluciente y lujoso de sus pertenencias. Bajo la teoría de lo siniestro la dama gorda, por su relación inferida con la magia que le permite detener el desgaste de su persona y pertenencias, se convierte en un ser siniestro.

Su condición como ente del *unheimlich* explica la fuerte atracción que tuvo efecto en la narradora: “Ejerció sobre mí la fascinación de un monstruo inconcebible e informe.

[...] Ella jamás notó el azoro²⁹ que me producía su humanidad” (p. 169). Así, la obsesión de la narradora tendría que ver con la naturaleza siniestra de la dama gorda, lo que explicaría su insistencia aún cuando el resto de la gente ha dejado de tener curiosidad, por veinte años ella siguió al pendiente a diario de cada acción, al punto en que su vida giraba en torno a su espionaje. En contraste la curiosidad del resto de vecinos obedecería a la naturaleza del ser humano de interesarse por aquello de lo que no puede saber, un ejemplo de esto es el cuento “Una rosa para Emily” (1930) de William Faulkner, en él se presenta una situación parecida, la señorita Emily ha pasado encerrada la mayor parte de su vida dentro de su casa únicamente acompañada por su esclavo de color, su reclusión voluntaria no hace más que generar la curiosidad de muchos vecinos durante el pasar de los años.

Esta influencia también se puede notar en el comportamiento del cónyuge de la mujer en el funeral: “Me acerqué y toqué su brazo para anunciarle mi presencia, pero no hizo señal alguna, como si temiera contravenir las ordenes de su ama: la señora gorda que le tenía prohibido entablar conversaciones” (p. 170).

Si bien la dama gorda claramente tiene algún lazo sobrenatural, es el chofer joven quien verdaderamente pasa por la transformación de lo siniestro. En algún momento el hijo fue un niño al cuidado de sus padres, al crecer se alejó de ellos y durante el tiempo que la narradora conoce a la pareja jamás aparece, cuando lo hace comienza a alterar el orden de las cosas establecido por su madre: “No entraba a misa, permanecía en la limusina que empezó a perder brillo y a envejecer hasta tomar el color arena del vestido de la dama, de quien solamente se distinguía ya el cuello y los puños blanquísimos enacerados con

²⁹ La RAE define azoro como la impresión dejada por una persona en el ánimo de otra, especialmente causada por alguna cualidad extraordinaria o por ser inesperado.

atincar” (p. 167). Con su presencia el pasar del tiempo reanuda su curso, envejeciendo el vestido, el auto y tentativamente también a la señora.

Del mismo modo, suponiendo que él haya sido el autor del asesinato de la mujer –por falta de datos no se puede más que inferir que por la complicada relación entre ellos el hijo sería capaz de asesinar a su madre para liberar a su infortunado padre– reafirma la condición de ser siniestro portador de infortunios.

A lo anterior se añade la suposición de que realmente era un fantasma que emerge de una línea temporal diferente a la de la narración con la única finalidad de cometer el crimen que pondría un fin definitivo al ciclo sin fin en el que se encontraban sus padres. Hay que recordar que no es extraño este tipo de tramas en la literatura mexicana, un ejemplo de ello es “Tenga para que se entretenga” (1997) de José Emilio Pacheco donde se presenta una situación similar, un soldado de los tiempos del Imperio aparece en el presente de la narración y desaparece después de haberse llevado a un niño pequeño.

Los lujos con que vive la dama gorda, además de su exuberante apetito también funcionan como un velo de lo que verdaderamente es siniestro, a la manera de las Moncada la reclusión en su enorme casa que primeramente se califica como una cuestión de estatus, se revela como una pantalla de las verdaderas intenciones, en este caso llevar a cabo sus cuantiosos banquetes, que no se sabe si guardan relación con su juventud, además de preservar los secretos que revelarían el tiempo verdadero que lleva viva.

Aunque existen muchas dudas sin resolver y que únicamente se pueden hacer inferencias con lo ofrecido por el texto, es precisamente esta falta de información la que estructura a este cuento como un ejemplo magistral de la técnica fantástica de dueñas: “En

este cuento se crea un pequeño pero muy cerrado, irreducible mundo fantástico, mucho más sólido cuanto más se niega a entrar en explicaciones que revelen sus oscuras leyes”³⁰.

³⁰ José Miguel Sardiñas, *op. cit.*, p. 197.

Puntos de convergencia y diferencias entre “Al roce de la sombra” y “La dama gorda”

Dueñas maneja en ambas historias a personajes muy parecidos, mujeres que de alguna manera tienen relación con la magia y que habitan casas que responden a un canon del cuento fantástico clásico. Ex miembros de círculos de alta sociedad que ahora radican en un escenario provinciano donde sus costumbres así como sus casas, no pasan desapercibidas. Y bajo el pretexto de gozar de un nivel económico y social superior al de los demás se aíslan del resto de las personas, sin embargo este aislamiento probablemente tenga más que ver con la naturaleza de sus extrañas costumbres; por un lado los ritos extraños de las Moncada donde reviven con la compañía de fantasmas sus tiempos de riqueza y en el caso de la dama gorda la inexplicable pausa en el tiempo que compete a ella y a su marido.

Este aislamiento también muestra en ambos cuentos que entre más se busque alejarse del resto del pueblo más se despertará la curiosidad de las personas, en “Al roce de la sombra” se tiene al viajero como prueba de ello pues por un tiempo observa a Menina y a la Nena hasta que decide dejar de hacerlo, el segundo caso se lleva al extremo con la narradora-personaje que dedica cada instante de su vida a intentar conocer más a la dama gorda.

Otro aspecto que tienen en común ambas narraciones es el tópico del manejo del tiempo, en el primer caso la alteración de los acontecimientos temporales ayudan a la confusión sobre el estado de Raquel mientras que la dama juega con el tiempo para mantener su juventud y así como el estado de sus riquezas.

Como en toda narración de Dueñas las referencias a la religión no están ausentes, a pesar de la naturaleza siniestra de la dama gorda, Menina y la Nena, y de su empeño por

alejarse del exterior, priorizan la asistencia a la iglesia por encima de los alimentos, facilitados por alguien más. Ceremonialmente asisten a la primera misa del día, haciendo un contraste entre su imagen devota fuera del hogar con las acciones siniestras que ocurren dentro.

La llegada de una persona joven pone en peligro en ambos casos el orden trastocado que estas hechiceras han construido a su conveniencia, aunque los desenlaces son diferentes, resulta interesante observar la manera en que Dueñas antepone la juventud a la madurez provocando un desbalance en lo establecido.

Además en estos cuentos Dueñas pone de relevancia las diferencias que existen entre las clases sociales así como el hecho de que no todo lo bello realmente puede considerarse situación de envidia, pues en estos casos detrás de esas riquezas y lujos se encuentran personajes que con la finalidad de conservar su estilo de vida son capaces de acercarse a fuerzas siniestras o sobrenaturales.

Por último quisiera resaltar la maduración estilística notable de un cuento a otro, el primero es el más largo del libro *Tiene la noche un árbol*, utilizando analepsis, indicios y modalizaciones se construye una historia fantástica siniestra que me impactó desde la primera lectura y que al releer me mostraba detalles que había pasado por alto. Sin embargo en “La dama gorda” Dueñas logra configurar un mundo fantástico haciendo un proceso completamente opuesto y que en mi opinión resulta más complejo de dominar, la omisión de información, únicamente dejando algunos indicios que puedan responder todas las incógnitas presentadas al final.

CONCLUSIONES

Si bien es claro el crecimiento estilístico que se observa en los cuentos analizados, resulta más importante la forma en que Guadalupe Dueñas aborda la estructura fantástica. En esta tesis se ha podido observar que la autora se vale de este género para exponer su propia representación del mundo y de la “realidad” con personajes que pueden ser desde obsesivos hasta completamente desenfadados ante la ruptura de su cotidianidad. De un modo general los puntos más importantes de esta investigación se enlistan a continuación:

Los cuentos analizados en el corpus pertenecen, sin duda, a lo fantástico, específicamente a este fantástico contemporáneo que tiene más relación con la llegada de un elemento perturbador a una estructura ya cimentada y que explota los conflictos de los personajes ante esta irrupción. Como sucede en “Historia de Mariquita” cuando la ausencia de ese pomo de chiles únicamente hace patente la soledad en la que vivían todas las hermanas, “La sorpresa” donde Julia sobrepone el bien material de algo inanimado al sentimiento de desasosiego de su propio hijo, “Al roce de la sombra” con Raquel que a pesar de tener lujos a los que nunca pensó acceder, se sabe ajena a ese mundo y “La dama gorda” que muestra los grados enfermizos de la obsesión así como lo complejo de las relaciones familiares.

Lo siniestro es importante en esta construcción moderna, su aparición, propiciada por un ambiente inestable o cercano al quiebre, pone de relieve lo que resultaba familiar para los personajes al desconfigurarse y presentarse nuevamente. Debido a que este concepto fue desarrollado principalmente por un psicoanalista también está íntimamente enlazado con las problemáticas internas del personaje.

Una constante en Dueñas, sin importar su historia, es la elección de entornos comunes que fácilmente se pueden asemejar al México del siglo XX; barrios con grandes casas de la época de Maximiliano que ahora están vacías o casi en ruinas, pueblos rurales tan alejados que únicamente se puede acceder a ellos por medio del tren. Además de otras características propias de un poblado como los rumores y chismes que se dan en “La dama gorda”, “Historia de Mariquita” y “Al roce de la sombra”. Es en estos escenarios donde se da lo fantástico siniestro, no en las construcciones prototípicas de lo fantástico clásico. Sin embargo estos ambientes irán adquiriendo nuevos significados, cómo la opulencia de los hogares que es una antesala a que se manifieste lo siniestro.

Este concepto resulta complejo y complicado de manejar pues, como se vio anteriormente, se suele confundir con el terror o el horror por la presencia de elementos escabrosos como los miembros separados del cuerpo, presencia de hechicería o maleficios, no obstante corresponden al extrañamiento parte de lo siniestro y que se construye por varias etapas. Dueñas logra construir este proceso de cambio con éxito en cada uno de los cuentos estudiados en esta investigación.

Con el uso de la narrativa fantástica Dueñas manifiesta temas que siguen estando vigentes como la invalidación de la opinión de una persona, situación que se refleja en la sociedad mexicana, los niños y en ocasiones las mujeres somos narradores desautorizados ante otros por ser demasiado infantiles o ser féminas. O el importante papel del padre dentro de las familias que se ven forzadas a acatar sus imposiciones y se mantienen como costumbres aun cuando este ha muerto. En “Al roce de la sombra” y “La dama gorda” se puede observar que las apariencias de una buena vida o lujos, a los que no todos podemos acceder, esconden detrás situaciones perversas como la relación de Menina y la Nena o de

la dama gorda con su chofer/esposo. Estas personas casi celebridades en los viejos pueblos parecen estar fuera de todo prejuicio y no se someten a las mismas normas que los demás.

Dueñas opta por la literatura fantástica para manifestar todas estas situaciones que no se cuestionaban en su época o bien que eran, y en algunos casos siguen siendo, comunes. Este género literario le ofrecía la ventaja de configurar una “realidad” en la que gracias a la irrupción del elemento fantástico se crea una mayor resonancia a las problemáticas que le interesaban.

En conclusión, tal vez lo más importante del análisis de estos cuentos es la oportunidad de retomar a una escritora que había sido olvidada ya sea por su preferencia a lo fantástico en un mundo literario donde se prefiere otro tipo de literatura. No obstante las aseveraciones de que lo fantástico es un género menor o dedicado al ocio son erradas; pues funciona estrechamente con el paradigma de “realidad”, para romperlo. Así pues con la transgresión de lo fantástico es que se puede reflexionar en torno a lo que en el mundo fáctico ha sido censurado: patrones culturales, miedos, orfandad, silencio, etc. El estudio de lo fantástico aún tiene mucho que ofrecer, igualmente la obra de Dueñas que tanto tiempo paso en el olvido. Siendo este trabajo una pequeña aportación al resurgimiento de la gran obra de esta hechicera fantástica y siniestra, Guadalupe Dueñas.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES DIRECTAS

DUEÑAS, Guadalupe, *Tiene la noche un árbol*, México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

_____, *No moriré del todo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

_____, *Obras completas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

FUENTES INDIRECTAS

AMATTO, Alejandra Giovanna, “Frente a las puertas de lo irresoluble la literatura fantástica”, *Revista Este país*, núm. 328, agosto 2018, pp. 6-9.

BARRENECHEA, Ana María, “La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso” en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 71-80.

_____, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)” en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 59-69.

BORGES, Jorge Luis, A. B. Casares y S. Ocampo (eds.), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

BOTERO, Fernando, *Mito, rito y símbolo: lecturas antropológicas*, Quito: Instituto de Antropología Aplicada, 2000.

BOTTON BURLÁ, Flora, *Los juegos fantásticos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

CAMPRA, Rosalba, “Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 135-165.

_____, *Territorios de la ficción: Lo fantástico*, España: Editorial Renacimiento, 2008.

CARROL, Noel, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid: Antonio Machado, 2005.

- CASTRO Ricalde, Maricruz y Laura Lopez Morales (eds.), *Después del silencio*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.
- CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, Madrid: Visor, 1999.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Ediciones Siruela, 1997.
- DÁVILA, Amparo, *Cuentos reunidos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ESPEJO, Beatriz, “Introducción” en *Obras completas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- FERRERO, Cándenas Inés (coord.), *Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversión divina y otras aproximaciones desde la sombra*, México: Universidad de Guanajuato, 2018.
- FREUD, Sigmund, *Lo siniestro/El hombre de la arena*, Buenos Aires: Lopez, 1976.
- HERRERO CECILIA, Juan, “Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico «romántico» a lo fantástico «posmoderno»” *Cédille revista de estudios franceses* N° Extra 6 (2016), págs. 15-51. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5737858>> [diciembre de 2018].
- _____, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- JACKSON, Rose Mary, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986.
- JAKOBSON, Roman, “Funciones del lenguaje”, *Introducción a las teorías lingüísticas del siglo xx*, Buenos Aires: Ril Editores, 2001.
- JAMESON, Frederic, “La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo tercermundista”, *Revista de humanidades*, N° 23, Junio 2011, pp. 163- 193.
- MARIEL Rodríguez, Angélica, “El juguete como ente de lo macabro en “La sorpresa” de Guadalupe Dueñas” en *Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversión divina y otras aproximaciones desde la sombras*, México: Universidad de Guanajuato, 2018.
- MAYORQUÍN Aguilar Daniela. “El rito religioso como motivación de lo siniestro en “Al roce de la sombra” de Guadalupe Dueñas” en *Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversión divina y otras aproximaciones desde la sombra*, México: Universidad de Guanajuato, 2018.
- MICHAEL, Ian (ed.), *Poema del Mio Cid*, Madrid: Castalia Ediciones, 1990.

MORALES, Ana María, “Las fronteras de lo fantástico” en José Miguel Sardiñas (ed.) *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 241-254.

NIETO, Omar, *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*, México D.F: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.

OLEA FRANCO, Rafael (ed. e introd.), *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México: El Colegio de México/ CONARTE, 2004.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México: Editores Siglo XXI, 2014.

RAMOS, Samuel, *Estudios de estética*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.

ROAS, David, *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

SARDIÑAS, José Miguel. “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica, Un recuento (1940-2005)”, *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 7- 33.

_____, “Secretos de familia o misterios del tiempo: Sobre ‘La dama gorda’ en *Después del silencio*”, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.

SEYDEL, Ute, “El registro fantástico como crítica social y cultural en dos cuentos de Guadalupe Dueñas” en *Después del silencio*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México: Ediciones Coyoacán, 1999.

TRIAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel, 2001.

VAX, Louis, *Arte y literatura fantásticas*, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

FUENTES CONSULTADAS

DÁVILA, Amparo, *Cuentos reunidos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Diccionario de la Real Academia de Lengua Española en línea: <<http://www.rae.es>> [7 de enero de 2019].

- ESTRADA Mora, Olga, “La estética de lo siniestro (I)”, en *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica*, XXIX (70), 1991, Disponible en: <<http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XXIX/No.%2070/La%20Estetica%20y%20lo%20Siniestro%20I.pdf>>, 20 de enero de 2019.
- HOFFMANN, E. T. A, *El hombre de arena: 13 historias siniestras y nocturnas*, Madrid: Valdemar, 2014.
- MARTÍNEZ Carrizales, Leonardo, “Guadalupe Dueñas, antes del silencio” en *Semanario cultural de novedades*, México: 10 de febrero (2002), p. 1-3.
- QUIROGA, Horacio, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995.
- RAMOS, Samuel, *Estudios de estética*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.