



Los fantasmas de la casa: Reflexiones sobre el gótico en la obra de Carlos Fuentes¹

Adriana Gordillo²

Minnesota State University, Mankato
adriana.gordillo@mnsu.edu

Resumen: En este ensayo se exploran las obras de Carlos Fuentes “La gata de mi madre”, “La buena compañía” y “Calixta Brand” a partir de las cuales se discute el uso de la imaginería gótica como espacio de reflexión sobre la realidad latinoamericana postcolonial, la preservación y supresión de la memoria y cómo esta relación se articula a través de las casas, el lenguaje, los espejos, los fantasmas y los ángeles, símbolos que se convierten en metáforas del espacio cultural del continente, la identidad y los abusos de poder. El eje conductor del ensayo será el lugar simbólico de la casa a partir de las ideas de Bachelard y Freud para explorar el significado y las metáforas de los fantasmas que pueblan los cuentos de Fuentes y la relación que se genera entre dichas metáforas, el uso del gótico y el rol social de la literatura.

Palabras clave: Gótico – Casa – Fantasmas – Identidad – Memoria

Abstract: In this study I explore the works of Carlos Fuentes "La gata de mi madre", "La buena compañía" and "Calixta Brand." I will discuss the use of Gothic imagery as a space for reflection on Latin American postcolonial reality, the preservation and suppression of memory and how this relationship is articulated through images such as houses, language, mirrors, ghosts and angels, symbols

¹ Este artículo está basado en y contiene apartes de la tesis doctoral “Memoria, migración y poética en las obras fantasmales de Carlos Fuentes” presentada por Adriana Gordillo para obtener su doctorado en la Universidad de Minnesota en 2011.

² **Adriana Gordillo** es Profesora Asistente y Coordinadora de Estudios Graduados en Minnesota State University, Mankato. Su investigación se enfoca en la literatura hispanoamericana del siglo XX, con un énfasis en la literatura fantástica, el mito y la memoria. Su trabajo ha estado anclado principalmente en la obra de Carlos Fuentes. Ha publicado artículos en revistas académicas y recientemente ha editado el volumen [Writing Monsters: Essays on Iberian and Latin American Cultures](#) en *Hispanic Issues Online* que se publicará en la primavera de 2014. <http://faculty.mnsu.edu/adrianagordillo/>

that become metaphors of the cultural space of the continent, its identity struggles, and abuses of power. The thread that ties this essay is the symbolic place of the house, based on Bachelard's and Freud's ideas, in order to explore the meaning and metaphors of the ghosts that haunt these stories and the relationship that develops between these metaphors, the use of Gothic elements and the social role of literature.

Keywords: Gothic – House – Ghosts – Identity – Memory – Mirrors

Los estudios sobre el gótico no han sido privilegiados por la crítica literaria latinoamericana hasta épocas muy recientes. Este distanciamiento obedece a razones que se pueden sintetizar de la siguiente manera: En primer lugar, la marginalidad del gótico en la misma esfera que le dio vida. El gótico ha sido visto en el mundo anglosajón como un género menor, situación que se tradujo al mundo de habla hispana, en primera instancia, a través del seminal texto antológico de Borges, Ocampo y Bioy Casares sobre la literatura fantástica, en cuya introducción se ridiculiza la ingenuidad del género así como sus elementos estructurales y técnicos (Gutiérrez Mouat 297). Segundo, el gótico fue desplazado en América Latina por el auge de lo fantástico y lo real maravilloso, a pesar de que autores de la talla de Cortázar y Fuentes han recurrido con frecuencia a dicha tradición en un vasto número de sus obras (Gutiérrez Mouat 298).³ Y tercero, el término gótico ha sido evitado tanto por la crítica como por los artistas latinoamericanos debido al temor a ser etiquetados como simples imitadores de modelos extranjeros, particularmente, modelos de origen europeo (Kendrick-Alcántara 4). Para Kendrick-Alcántara, este temor ha derivado en la marginalización del modo gótico y su reemplazo o camuflaje dentro de otras estéticas como lo fantástico, lo real maravilloso y lo neobarroco, a pesar de la dificultad que también existe en la categorización de dichas estéticas. Para efectos de este ensayo, me referiré al modo gótico desde la perspectiva que plantea Kendrick-Alcántara (cuyas ideas se basan en las obras de Dani Callavaro y a Fred Botting) quien entiende el gótico como una estética del exceso, en particular, una estética del exceso emotivo que tiene como objetivo llevar al lector a una experiencia emocional, más que a una intelectual o filosófica, a partir del uso del horror o lo tenebroso (6). A partir de esta noción, se discutirán las obras de Carlos Fuentes que se acercan a esta estética (en mayor detalle, “La gata de mi madre”, “La buena compañía” y “Calixta Brand”) y se explorará el uso de la imaginería gótica como espacio de reflexión sobre la realidad

³ Al respecto ver los artículos de Gutiérrez Mouat y Ana María Hernández quienes discuten las características de las obras de Cortázar y Fuentes explorando elementos góticos y sus conexiones con autores como Poe y Keats. En el caso de Fuentes, se destaca el contenido gótico en textos como “Chac Mool”, “Tlactocatzine del jardín de Flandes”, *Aura*, “Constancia”, *Una familia lejana*, entre otros.

latinoamericana postcolonial, la preservación y supresión de la memoria y cómo esta relación se articula a través de tropos como las casas, el lenguaje, los espejos, los fantasmas y los ángeles, símbolos que se convierten en metáforas del espacio cultural del continente, la identidad y los abusos de poder.

Carlos Fuentes y el gótico

Ricardo Gutiérrez Mouat afirma que Carlos Fuentes es el más gótico de los escritores del canon latinoamericano (297). La obra del escritor mexicano está plagada de elementos asociados al modo gótico, tales como brujas, fantasmas, casas embrujadas, vampiros, además del motivo recurrente del huésped. Estas constantes narrativas en la obra de Fuentes hacen pensar en que esta dimensión de la obra del escritor es una especie de reflejo de sí misma en donde, a través de los símbolos que asociamos al gótico (o a lo fantástico), se discuten las mismas preocupaciones sociales que tienen lugar en sus textos considerados de orden más “realista” (Gutiérrez Mouat 298-299).⁴ Es, entonces, a través de la estética que apela a los modos gótico y fantástico que Carlos Fuentes descubre y libera sus elucubraciones más profundas sobre el quehacer literario. Es en estas obras que apelan a la fantasmagoría y lo sobrenatural en donde el autor le da salida a sus preocupaciones ontológicas y a las diversas respuestas sociopolíticas que éstas han suscitado en el tiempo, tanto a las que han prevalecido como a las que han sido olvidadas o descartadas por quienes detentan el poder de turno en todo sentido (político, económico, cultural, social).

En ese sentido, la noción del gótico latinoamericano propuesta por Carolyn Kendrick-Alcántara sirve como complemento a la lectura de la obra de

⁴ Coincido con Gutiérrez Mouat para quien no es necesario dejar de lado lo fantástico en aras de retomar el gótico: “The most consistent practitioner of the fantastic in Latin American literature, Julio Cortázar, makes it a point to include the Gothic in the broader category of the fantastic and gives the genre substantial credit in attuning his own imagination and sensibility to the *extrañamiento* that is the hallmark of his style (“Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” 79-83)” (297). (Julio Cortázar, el practicante más consistente de lo fantástico en la literatura latinoamericana, insiste en incluir lo gótico en la categoría más amplia de lo fantástico y le da al género crédito sustancial en el proceso de afinamiento de su propia imaginación y sensibilidad, al *extrañamiento* que es el sello de su estilo).

Fuentes, en tanto que la autora ve este modo como “not so much a contestation to the colonizer as an unveiling of the legacy of what he left behind, including corruption, dramatically unequal distribution of wealth, racism, and other social problems” (19).⁵ Esta relación entre el modo gótico y la América postcolonial tiene lugar, en particular, en las obras que el autor cobijó bajo el título “El mal del tiempo”⁶ y de manera contundente, en los textos reunidos en el volumen *Inquieta compañía* (2004). En estas historias se revela la presencia del pasado colonial en la cultura mexicana y latinoamericana, y cómo esa memoria afecta al sujeto postcolonial en una era globalizada, altamente interconectada. El pasado colonial ha dejado un sinnúmero de huellas que moldean la cultura latinoamericana y que, al ser presentadas a través de metáforas asociadas al modo gótico, invitan al lector a pensar los diferentes significados de la opresión de unos grupos humanos sobre otros en el tiempo—su continuidad y constante retorno—para no olvidar que la responsabilidad sobre el presente y el futuro requiere de la concientización de los actos del pasado.

⁵ “No tanto una contestación al colonizador sino un descubrimiento del legado de lo que este ha dejado atrás, incluyendo la corrupción, la dramática desigualdad en la distribución de la riqueza, el racismo y otros problemas sociales.”

En la tradición literaria anglosajona la narrativa gótica ha sido asociada con metáforas que apelan a discusiones sobre la raza (Howard Malchow, Justin Edwards), con el cuestionamiento del lugar de las mujeres en la sociedad decimonónica (Ellen Moers, Diane Hoeveler), o la construcción y transformación de la nación (Bonnie Honig), entre otras. A pesar de su menos reconocido lugar en el canon, el gótico en América Latina ha sido utilizado en esta misma dirección crítica, por ejemplo, para cuestionar a quienes detentan el poder y para promover una sociedad más justa, además de discutir el aumento de la violencia social que aqueja a varios de los países hispanoamericanos (Kendrick-Alcántara 3).

⁶ Para el escritor mexicano, cada elemento de su obra hace parte de un único libro que, alrededor de 1981, denominó *La edad del tiempo* y que se subdivide en varios “capítulos,” entre ellos, “Tiempo de fundaciones,” “El tiempo romántico,” “El mal del tiempo,” “Crónicas de nuestro tiempo” y “Ensayos en el tiempo.”⁶ Algunas obras son capítulos en sí mismas, como *Los días enmascarados*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La región más transparente*, *Los años con Laura Díaz* o *Cristóbal Nonanto*. La organización de su trabajo en estos capítulos indica que Fuentes tenía un proyecto artístico que se iba desarrollando y tomando forma a partir de diferentes manifestaciones estéticas y culturales. Lo que el autor no podía expresar a través de un ensayo, lo enunciaba a partir de un cuento o de una novela, y lo que no lograba hilar a través de un género narrativo lo desarrollaba a partir de otro o de la mezcla de varios (Fuentes, *Perspectivas* 14). Recientemente, el Fondo de Cultura Económica ha publicado la obra del autor en tres volúmenes; el tercero, denominado “Imaginaciones mexicanas,” incluye todas las obras de “El mal del tiempo”: *Aura*, *Cumpleaños*, *Una familia lejana*, *Constancia y otras novelas para vírgenes*, *Instinto de Inez* e *Inquieta compañía*.

Dicha continuidad y constante retorno es, precisamente, una de las características del gótico según David Punter, quien afirma que éste es “frequently considered to be a genre that re-emerges with particular force during times of cultural crisis and which serves to negotiate the anxieties of the age by working through them in a displaced form” (*The Gothic* 39).⁷ Esta vuelta y reemergencia del gótico en momentos de crisis hace del género una especie de fantasma, de *revenant*, que recuerda la lectura que Derrida hace del marxismo a través de la misma figura (“Inyunciones de Marx”). Estas idas y venidas del gótico en tiempos de crisis hacen que Punter denomine al género, en su sentido amplio, como “a ‘haunted’ term” (*The Gothic* 54).⁸ El gótico (en este caso, el gótico postcolonial) viene de la mano con la conciencia de la pérdida del ser, de la memoria y de la historia. Es decir, con la conciencia de la existencia de todo un bagaje cultural que fue silenciado por los procesos de colonización pero también de la imposición de una idea unívoca de nación que tenía detrás la continuación de la dominación de la visión europea del mundo (Punter, *Postcolonial* 2).⁹

En reiteradas ocasiones, Fuentes ha expresado que la importancia de la literatura está en su capacidad para decir lo no dicho, lo que la historia ha

⁷ “Frecuentemente considerado un género que resurge con particular fuerza durante épocas de crisis cultural y que sirve para negociar las ansiedades de la época a través de negociarlas desde un lugar dislocado”

⁸ “Un término embrujado.”

En *The Gothic*, David Punter afirma que los estudios sobre el gótico se popularizaron en la década de los setenta del siglo pasado. Sin embargo, los estudios sobre el gótico como fenómeno histórico-literario datan del siglo XVIII. Durante la era Victoriana, el gótico sufrió lo que Punter denomina una “domesticación” del género, que tiene lugar debido al crecimiento de una burguesía lectora que encuentra en este tipo de novela un reflejo de sus preocupaciones por el crimen, el desorden y los roles domésticos. En un momento en que la contención social y la represión de la sexualidad femenina son la norma, el gótico se convierte en la válvula de salida de las cuestiones de género y clase que acosan a la Europa decimonónica. El género gótico es pues, un género que viene y va. Un género que muta y se transforma en el tiempo y las regiones que lo acogen.

⁹ Al respecto ver también el artículo de Lizabeth Paravisini-Gebert, “Colonial and Postcolonial Gothic”.

callado,¹⁰ dando pie entonces a que vinculemos su programa creativo con el sentido general que la crítica literaria ha encontrado en la estética gótica. Siguiendo la dinámica general de las obras de Fuentes, en particular aquellas que se asocian al mundo de los espectros, las brujas o la yuxtaposición de temporalidades, el lector de la obra fuentiana se configura como otro fantasma del texto en este proceso de recuperación de la memoria en función del presente y del futuro, por su poder interpretativo y el sentido creador que deviene del acto de lectura, revitalizando así la importancia de la literatura como motor del cambio social.

La casa: espacio simbólico, espacio gótico

En su caracterización del gótico, David Punter sugiere que esta literatura pone el énfasis en lo macabro y terrorífico, en el uso de lo supernatural, en el uso de personajes altamente estereotipados y en la presencia de espacios arcaicos (*The Literature of Terror* 1). Estos espacios van desde “cementeros, ruinas, casas o iglesias abandonadas o el arquetípico castillo con fantasmas (...) además de las dicotomías dentro/fuera (...) luz/oscuridad, encubrir/descubrir, caos/orden” (Pérez 12, 13).¹¹ No en vano, la casa es uno de los motivos recurrentes en la obra de Fuentes, particularmente en aquellos textos que la crítica ha vinculado al modo gótico. Si la casa es, con frecuencia en la estética gótica, una metáfora de los horrores que enfrentan sus habitantes (Kendrick-Alcántara 6), entonces, ¿cuáles horrores en particular representa la casa en la obra de Fuentes y que otra función simbólica tiene ésta cuando se la presenta plagada de fantasmas y otros seres sobrenaturales?

Según Parker en su lectura de Heidegger, “[t]he architectural metaphor of building is prevalent throughout philosophy and literature as a way to describe how we construct, describe, look at, and look through, the world around us”

¹⁰ El escritor latinoamericano se enfrenta a “la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado” (*La nueva novela* 30).

¹¹ Para Kendrick-Alcántara, la mayoría de historias del género gótico en América Latina no están constreñidas a un espacio físico puesto que el horror ocurre en la mente, idea que complementa la relación establecida entre el gótico y el cuerpo propuesta por Hurley y Halbestram (6).

(20).¹² Por otra parte, en su estudio fenomenológico sobre el espacio, Gaston Bachelard propone que la casa es el “espacio habitado, el no-yo que protege al yo” (35). La casa es la metáfora de un espacio de sustento y protección que, desde la perspectiva psicoanalítica, se ha asociado con el vientre materno y con una nostalgia por el estado de contención y seguridad previo al nacimiento, vínculo que establece una relación directa entre la construcción del ser y la construcción del espacio en donde vivimos (Parker 3, 6). La casa es, pues, el espacio limitado y sensibilizado. Es un espacio sujeto a la imaginación que permite evocar recuerdos y que, para Bachelard, “es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre” (37). Pero la casa representa también, para Freud, “lo que es familiar y lo que es íntimo, escondido y secreto” (Parker 4) “that which is familiar and that which is intimate, hidden, and secret”. De ahí que la genealogía de la palabra *uncanny* (misterioso, raro), del alemán *heimlich* y *unheimlich*, trazada por Freud lo lleve a la raíz *heim*: casa, hogar. *Heimlich* es un adjetivo que significa, al mismo tiempo, lo conocido o familiar y lo oculto o engañoso. En la teoría freudiana, lo *heimlich* se convierte eventualmente en lo *unheimlich*, lo no-familiar, lo extraño, que se traduce en lo tenebroso e inquietante (Freud 620). En esa dirección, la casa se presenta como un espacio polisémico. Un espacio de protección, de construcción de la identidad, de nostalgia por el pasado (y por el futuro), pero también un espacio que alberga lo oculto y sombrío, el misterio y el temor.

Con esto en mente, tiene sentido el uso recurrente de espacios enclaustrados, lugares apartados y casas embrujadas como parte de la creación de una atmósfera gótica en la obra fuentiana, dado el interés del autor por desvelar los silencios de la historia oficial y dar voz a quienes no la han tenido. En otras palabras, para dar salida a los fantasmas que habitan la casa. En “Chac Mool” (1954), por ejemplo, la estatua prehispánica cobra vida en el sótano de la casa de Filiberto, el lugar que Bachelard considera “el ser oscuro de la casa, el ser

¹² “La metáfora arquitectónica de la construcción es prevalente a través de la filosofía y la arquitectura puesto que permite describir cómo construimos, describimos, miramos a y a través de el mundo que nos rodea.”

que participa de los poderes subterráneos” (49). En este cuento, la casa apunta hacia el espacio cultural mexicano en donde la imagen del indígena es relegada al espacio de la oscuridad, de lo invisible o de lo inservible. *Aura* (1962), una de las obras de Fuentes que más ríos de tinta ha visto correr y en donde se despliegan una gran cantidad de elementos góticos, tiene lugar en una antigua casona de la calle Donceles en la ciudad de México. Las descripciones de este lugar son centrales en la construcción del ambiente macabro de la obra. La vieja construcción, que había visto mejores días, se constituye como “la entrada a otro mundo, el pasaje de lo normal y cotidiano del mundo de fuera a un mundo anómalo, amenazante, encerrado dentro como una fiera enjaulada tras el grueso pórtico” (Pérez 16).¹³

La casa constituye - como menciona Lanin Gyurko - uno de los elementos centrales de la novela *Cumpleaños* (1969). La voz narrativa del texto se encuentra en una casa-laberinto que podría ser una ciudad o el universo entero. Además del punto de vista psicoanalítico en donde *casa* equivale a *mente* y *personalidad*, esta casa-universo se acerca a la idea de la madre desde el punto de vista mitológico. En la cosmogonía egipcia, por ejemplo, la diosa Nut es entendida como la esfera celeste, como la madre-universo. Es decir, la totalidad de la existencia humana tiene lugar en el vientre de la diosa Nut, sentido que correspondería con la imagen de la casa-universo en la novela y con la noción de la casa como útero. En *Cumpleaños* la casa es entonces una metáfora que convoca la simbología del principio femenino, a nivel psicoanalítico y mitológico, para dar paso a un espacio espectral (la imagen de la casa y sus símbolos) que va mutando a través del tiempo y las culturas.

En “Muñeca reina” (1964) la casa funciona como una cárcel que contiene el secreto de Amilamia y su transformación de un ideal infantil a un ser deforme, casi monstruoso que evoca los efectos devastadores del tiempo así como la pérdida y reconstrucción de la memoria. En esta misma dirección de la casa como cárcel funcionan “La gata de mi madre” (2004) (como veremos más adelante) y “El prisionero de Las Lomas” (1990), en donde el narrador-protagonista es detenido en su propia casa por oleadas de campesinos

¹³ Para un análisis de los elementos góticos en *Aura*, ver el texto de Genaro Pérez.

provenientes de Morelos. La casa de Las Lomas es aquí una metáfora del México contemporáneo y el proceso migratorio interno que reorganizó el mapa socioeconómico del territorio y que, en el caso del México postrevolucionario, reconfiguró la sociedad a todo nivel. Los eventos clave, los puntos de giro y la resolución del misterio en “Tlactocatzine del Jardín de Flandes” (1954) y “Constancia” (1990) también están directamente asociados al espacio de la casa: por un lado, en el cuento, el jardín presenta un clima que es independiente de la realidad exterior de la casa que, ya desde el principio de la narración, se sitúa en la dicotomía dentro/fuera puesto que “la realidad de la mansión es totalmente diferente a la de la calle” (Pérez 17). En “Constancia”, la casa de Monsieur Plotnikov encerraba el retrato de la familia de Constancia que da pie al misterio de los fantasmas inmigrantes; en la casa del Dr. Whitby Hull se escondía una familia de salvadoreños ilegales, haciendo de la inmigración uno de los fantasmas que dan vida a las sociedades de toda época. En “Gente de razón” (1990), la casa de la familia Mackintosh, de fachada victoriana e interior moderno fue desmantelada y reconstruida al interior del museo que recorría el arquitecto Ferguson en su visita a la ciudad del río Clyde, en donde se encontró con un grupo de fantasmas mientras deambulaba por sus corredores. El encuentro fantasmático de Ferguson en esta casa-museo indica, como en *Aura* y “Constancia,” la supervivencia del pasado a partir de la memoria, del recuerdo alimentado y reproducido por quien está vivo. Ferguson se hace cargo de esta familia de fantasmas a través de la perpetuación del arte que él mismo practica y enseña: la arquitectura.

Asimismo, las casas de los cuentos de *Inquieta compañía*¹⁴ (2004)– haciendo eco de la narrativa de E.A. Poe–son entidades casi vivas cuyo simbolismo va creciendo en magnitud a medida que la narración se desarrolla: “La casa de Huejotzingo se hermozeaba día con día” y su embellecimiento es parte de la creciente irritación del marido de Calixta Brand (136). La mansión

¹⁴ Los cuentos de *Inquieta compañía* son: “El amante del teatro”, “La gata de mi madre”, “La buena compañía”, “Calixta Brand”, “La bella durmiente” y “Vlad”. Esta última obra ha sido publicada también de manera independiente como una novela corta.

“neogótica o victoriana” de Emil Baur parecía emanar “su propia bruma” (167, 172) y en “Vlad”, derrumbar la casa del licenciado Zurinaga sería como “derrumbar su existencia entera” (216).¹⁵ Estas casas son el recurso de salida de los temores, secretos y deseos de sus habitantes a través de la conexión con aspectos como el lenguaje, la creación literaria, los espejos, los fantasmas o los ángeles, cuya simbología se conecta con la construcción de la identidad, la memoria y el origen, como veremos a continuación.

“La gata de mi madre”: el lenguaje de la colonialidad

El segundo cuento de la colección, “La gata de mi madre” es, quizás, el que más claramente deja ver la fantasmagoría colonial que cohabita el México moderno a través de la metáfora de la casa. Estas presencias precolombinas y coloniales se manifiestan no sólo a través de los personajes fantasmas, sino también en el lenguaje como símbolo de la colonialidad y como símbolo del paso del tiempo. En “La gata de mi madre”, la voz narradora, Leticia Lizardi, escribe su historia desde el cautiverio al que la someten dos espectros coloniales, la mujer anómala y Florencio Corona. Estos dos espectros habían sido contenidos por la fe de la madre de Leticia, doña Emérita Lizardi y por su gata angora antes de su súbita muerte. La fe de doña Emérita, dice el espectro de Corona, era una “fe sobrenatural, mágica”, que le permitía defenderse con “las armas del Diablo” (*Inquieta* 81). Por otro lado, los espectros coloniales—quienes antes de darse a conocer como tales se hacían pasar por la criada y el asistente del abogado de la anciana Lizardi—afirman que, al ser perseguidos por la Inquisición, su único aliado resultaba ser el Demonio. Fe y persecución tienen entonces al demonio como su aliado en este cuento.

La mujer anómala y Florencio Corona fueron dos judíos conversos a quienes la Santa Inquisición condenó para expropiar sus bienes (*Inquieta* 79).

¹⁵ La vivienda de Zurinaga estaba decorada con pinturas macabras: “Grabados angustiosos del mexicano Julio Ruedas: cabezas taladradas por insectos monstruosos. Cuadros fantasmagóricos del suizo Henry Füssli, especialista en descripciones de pesadillas, distorsiones y el matrimonio del sexo y el horror, la mujer y el miedo...” (*Inquieta* 217). La obra de Füssli ha sido directamente relacionada con la novela gótica, aunque es sólo en pocos casos el autor ilustró textos directamente relacionados con la literatura de este género. Al respecto, ver el texto “Henry Fuseli and Gothic Spectacle” de Martin Myrone.

Víctimas del fuego de la iglesia, estos espectros retornan para inmolarse una y otra vez en un ritual que les permite continuar con vida. Después de la muerte de doña Emérita, Leticia se casa con Florencio, quien pronto se convierte en su carcelero liberando a judíos, moriscos, curas renegados, relapsos y reconciliados que viven reclusos en la casa del Tepeyac. El primer acto de Florencio es desenterrar un esqueleto de la sala, para sacar a la luz el misterio más protegido por la anciana Lizardi: la mujer se casó, sin saberlo, con un cura renegado y, al darse cuenta de la condición de su marido, doña Emérita—impulsada por su fe católica—lo envenena y entierra en la sala. La casa que pertenecía a doña Emérita Lizardi, un lugar lleno de misterios como afirma Florencio, fue el lugar destinado como “cárcel perpetua” donde los reconciliados cumplían “sus penitencias a vista de los inquisidores” (*Inquieta* 82). Esta casa “vieja y destartalada” del barrio de la Virgen de Guadalupe es ahora la morada de una recua de fantasmas, vestigios de una fe castrante, impositiva y sedienta de riquezas que vino de la mano del proceso colonial y que se fue adaptando, reacomodando, para sobrevivir en la mentalidad republicana a través, por ejemplo, del lenguaje (*Inquieta* 45).¹⁶

El lenguaje de “La gata de mi madre” recuerda las relaciones de clase y de raza que todavía recorren al México actual a partir de la degradación y la animalización de Lupe (quien se revelará más adelante como “la mujer anómala”), la criada, la india, la Chapetes, la *gata*, pero también a través del uso del lenguaje cotidiano. Doña Emérita Lizardi “sabía media docena de expresiones en francés, mismas con las que salpicaba su conversación”, en tanto que Leticia hace uso del inglés americano (*Inquieta* 47). El francés y el inglés, los lenguajes de los imperios de la razón y del capital, dejan ver el giro de la hegemonía cultural francesa a la norteamericana que tuvo lugar en Latinoamérica entre los siglos XIX y XX. Esta relación lenguaje-sociedad se nota también en otros cuentos de la colección como “El amante del teatro” en donde O’shea discute sobre lo apropiado de la

¹⁶ No es coincidencia que una de las leyendas modernas de la Ciudad de México refiera la presencia—algunas noches—de una mujer que camina atravesando paredes desde la antigua Basílica de Guadalupe a la moderna, en donde deposita una candela que no se apaga aún en las noches de lluvia.

palabra *film*, mientras Alejandro de la Guardia (“La buena compañía”) se ocupa en contrastar la belleza de la palabra francesa e inglesa para el vocablo “pesadilla”; por otro lado, Zurinaga (en “Vlad”) nos recuerda que estudió con su amigo Vlad en la Sorbona, “cuando el derecho, así como las buenas costumbres, se aprendían en francés” (*Inquieta* 221). La imposición del español se desliza brevemente en “Calixta Brand”, cuando el narrador nos dice que “las mujeres (y los hombres) de los pueblos aislados de las montañas mexicanas hablan un purísimo español del siglo XVI, como si la lengua hubiese sido puesta a congelar” (*Inquieta* 141). El lenguaje es entonces una de las manifestaciones de la simultaneidad en que conviven presente y pasado colonial en la actualidad mexicana, lo cual lo emplaza aquí como un espectro más de los que habitan la casa de las Lizardi. La mentalidad no ecléctica y limitada que se encarna en Doña Emérita Lizardi, una mujer de esas “que parecen haber nacido viejas”, una mujer “sin pasado evocable” (*Inquieta* 46, 47), logró mantener los fantasmas del pasado precolombino y colonial bajo control, a través del acto de nombrar, a través de su fe disfrazada de beatería e intolerancia, hasta el día en que el mundo que negaba y el que veneraba se hicieron uno sólo en la india-virgen.¹⁷ Su prohibición de llamar a la india “Lupe”, “Lupita”, y menos “Guadalupe” (*Inquieta* 49), su negación a la india de un nombre, de un lugar social, impuso una distancia entre ese sujeto neo-colonial que borra su pasado para insertarse en el mundo “civilizado”, un mundo cuya base sigue estando en el blanqueamiento racial y cultural que tuvo su cenit en la noción de progreso decimonónica.¹⁸

Los fantasmas que, en un eco cortazariano “han tomado la casa”, coexisten en la prisión de Leticia—una casa sin salidas, con “puertas atrancadas” y “ventanas tapiadas”—y se encarnan en las ratas y ratones de sus “queridos

¹⁷ Doña Emérita prohíbe a su hija decir que la Virgen de Guadalupe se le apareció a un indio. Para ella, la virgen se le apareció a un criollo, como ella. En la procesión de la Virgen de Guadalupe que la anciana espera con ansia, la personificación de la virgen es la criada, la india, la Chapetes, quien hace burlas y gestos soeces a la Lizardi.

¹⁸ Massey, director y actor en “El amante del teatro”, impone un veto de silencio tanto a actores como al público; Emil Baur en “La bella durmiente” despojó de nombre a la Menonita y con ello la invisibilizó; en “Vlad”, aunque el licenciado Zurinaga nos recuerda que “todos somos coloniales en América” (*Inquieta* 219) Yves enfatiza la preocupación de su suegra porque el pelo ensortijado de Magdalena delataba la raza negra.

pets”, un par de ratoncitos que la mujer cuidaba como pequeña rebelión contra la tiranía de su madre y su gata. Esas ratas, dice el espectro de Corona, “[t]ienen nombre. Fueron hombres y mujeres” que hoy dependen de la caridad de Leticia y que continúan su existencia gracias a la diaria inmolación de Florencio y Lupe (*Inquieta* 83-84). Estamos aquí frente a la animalización del pasado, frente a la construcción de una idea pasado-rata-plaga que repelemos y preferimos no ver, que no nos toque, que no nos invada y sobre todo, que esté fuera de la casa. El pasado colonial, la Inquisición, las castas, son una plaga que reaparece una y otra vez, que amenaza con cambiar el *statu quo*, que no termina de morir, porque este ritual de renovación requiere de la “agencia humana”—en este caso, de la *caridad* de Leticia—puesto que sin ella, “las fuerzas del infierno son impotentes” (*Inquieta* 80). Fue la débil voluntad de Leticia, su carácter descreído, su “debilidad fácilmente vencible” lo que permitió la entrada de la memoria colonial, de los rituales indígenas, de los elementos judíos y moriscos que habitaban la casa y que la tiranía de su madre, los límites de la modernidad, mantenían en silencio (*Inquieta* 80).

Para Fuentes, los personajes de este cuento se “ocultan detrás del perfil civilizado un estado original salvaje y feroz” que recuerda—según él mismo—su análisis sobre la obra de Goya en *Viendo visiones* (1998), en donde el autor cuestiona el concepto de civilización como un sistema que se funda en el exterminio, en la necesaria anulación de un ser en aras de la supervivencia de otro (Beccacece). Leticia es ahora la llamada a renovar, a perpetuar mediante el ritual del fuego y desde su casa-cárcel, la existencia de estos seres degradados y repudiados. Es ella la que, con su arsenal de nuevos mitos y rituales cristianos, ilusoriamente civilizados y decididamente americanizados, debe enfrentar un pasado frente al que siente caridad y temor a un tiempo; un pasado que se revela no sólo del silencio colonial y republicano, sino también de una imagen idealizada de sí mismo. Un pasado que se filtra a través de los intersticios de la casa y que planea quedarse a reconstruir la historia y la realidad a través de la imaginación y la renovación de los cimientos del hogar.

“La buena compañía”: El arte del espacio

En el tercer cuento de *Inquieta compañía*, Fuentes hace un intrincado tejido entre el tiempo y el espacio que se manifiesta en la compleja arquitectura del D.F., “una urbe de capas superpuestas, ciudad azteca, virreinal, neoclásica, moderna” (*Inquieta* 90), en donde Serena y Zenaida, dos ancianas en las que se concentra la noción del doble, moldean y juegan con la vida de su sobrino Alejandro de la Guardia. A la muerte de su madre, Alejandro decide volver a la Ciudad de México, años después de que su padre y sus abuelos despilfarraran la fortuna de la familia en su afán por ser aceptados en la sociedad europea. En general, Alejandro compara cada aspecto de la racionalidad francesa con el caos mexicano y sus tías son dos mujeres que se visten una de blanco y la otra de negro, una atiende de día y la otra de noche. Además, la historia tiene lugar dentro y fuera de la casa—relación que Bachelard explica como “una dialéctica de descuartizamiento (...) una geometría implícita (...) que (...)—se quiera o no—espacializa el pensamiento” (250). Pero esta espacialización no tiene un carácter simétrico puesto que “no se puede *vivir* de la misma manera los calificativos que corresponden a lo de dentro y a lo de fuera” (Bachelard 254). En “La buena compañía” esta noción cobra vida a través de una casa en donde “la normalidad estaba exiliada” y en donde las tías afirman que no están encerradas, sino que quienes están fuera de la casa son quienes están confinados y son, además, los verdaderos fantasmas (*Inquieta* 111). La dualidad dentro-fuera se invierte aquí generando un estado de duda que invita al lector a poner en tela de juicio las categorías que organizan el espacio social. Al mismo tiempo, la dualidad nos sitúa de cara a la oposición, frente al conflicto interior o exterior que tiene lugar en cada individuo y que trasciende al plano de lo social; la dualidad nos recuerda la existencia de lo otro, pero por eso también nos sitúa frente a nosotros mismos. El reconocimiento de la diferencia implica un proceso de autoidentificación, de reconocimiento de sí mismo en el otro, y del otro en sí mismo. Esta relación especular de autorreconocimiento aparece claramente en “La buena compañía” a través del uso del espejo.

Alejandro, “un hombre joven y simpático”, teme enfrentar el espejo del baño en la casa de la Ribera de San Cosme justo cuando su identidad entra en

crisis y no está seguro de quién es (*Inquieta* 88). El espejo actúa como catalizador de la identidad, no sólo como refuerzo de quién se es, sino también para poner en duda esta certeza. Los espejos invocan entonces la pregunta sobre la identidad, pregunta que a su vez nos enfrenta a los mitos de origen, a la memoria que escogemos para cimentar nuestro presente. Se trata también de la pregunta por la memoria, por la selección de datos—privilegiados o no—por la historia oficial. En los cuentos de *Inquieta compañía*, así como a lo largo de las obras de Carlos Fuentes en las que predomina un tono gótico, no sólo se echa mano de los espejos como tropo, sino que los textos mismos son una imagen especular de otros textos, una proyección amplificadora de la multiplicidad de realidades mexicanas que perviven en un presente eterno; un presente que juega a reinventarse, a silenciarse pero también a revelarse. El espejo es entonces, a un mismo tiempo, la verificación del recuerdo de sí mismo y la confirmación de una existencia presente capaz de proyectarse al futuro. Esta ambigüedad temporal del espejo, esta inclusión del pasado y el futuro en la imagen presente, evoca lo que Molina denomina un “presente perpetuo” (32), una eternidad que se hace insoportable porque en ella no es posible encontrar ni dejar huellas del “tiempo dulce y vulnerable de los hombres” (Fuentes, *Los reinos* 12). Para Fuentes, sus textos, los espejos y la búsqueda de la identidad mexicana son caras de una misma moneda:

[R]econozco que mis textos son también máscaras, son máscaras verbales que entrego como espejos para mi país. México está definido en la leyenda de Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada, el dios que crea al hombre y es destruido por un demonio que le ofrece un espejo. El demonio le muestra que tiene rostro, cuando había creído que no lo tenía. Esta es la esencia de México: descubrir que se tiene rostro, cuando se creía sólo tener una máscara (Hernández, *Territorios* 47).

Los espejos tienen varios significados desde el psicoanálisis. A través de ellos se descubre la identidad—como propone Fuentes—porque “aparecen antes de la individuación, cuando es necesario encontrarse a sí mismo” (Pérez-Rioja 197). Algunos espejos hacen que quien se mire en ellos se extravíe—otros, que el

observador se reencuentre. En el caso de Alejandro de la Guardia, los espejos le devuelven una imagen borrosa que le hace dudar de sí mismo, mientras que los espejos que le ayudan a encontrarse, a ubicarse en su nueva realidad, son los espejos metafóricos: la ciudad como espejo del paso del tiempo. La historia se va desarrollando a medida que el protagonista descubre la imbricada arquitectura mexicana—en la que cohabitan múltiples temporalidades y culturas, y en la que se filtra un sabor barroco, un temor al vacío que se contrapone a la simetría y simplicidad del trazo moderno. La arquitectura (igual que en “Gente de razón”) es uno de los ejes que dan forma a la narración y anticipan la noción de superposición de historias. En las obras arquitectónicas se sintetizan la voz y el silencio, en tanto que el edificio como tal no tiene capacidad expresiva per sé (es mudo), sin embargo, la multiplicidad de discursos que se crean a partir de ellas es infinito (Derrida, “Las artes”). Además de las reflexiones de Alejandro sobre la distribución de la ciudad y el diseño de sus edificios, la historia del joven transcurre en relación con la casa de las tías, quienes le preguntan al joven: “¿Qué prefieres en nuestra casa? Normalidad, secreto, miedo, misterio...” (*Inquieta* 101). Esta es una casa cuyo extraño carácter y habitantes llevó al protagonista a hacerse preguntas sobre la realidad que parecía ir moldeando su vida poco a poco: “¿dónde estoy?, qué hay en esta casa?, normalidad, secreto, miedo, misterio, alucinaciones mías, razones que escapan a las mías?” (*Inquieta* 100-101).¹⁹

Alejandro de la Guardia no tiene memoria de su muerte y por ello, se ve forzado a re-conocer la ciudad y su arquitectura en capas, la casa de las tías, y el tranvía que supuestamente le causó la muerte quince años atrás. Alejandro está inmerso en una historia circular que no se sabe si es la suya propia o la de otro,

¹⁹ De otra parte, la comida que le sirven sus tías y una sirvienta india, anciana y muda para completar el cuadro de negación, pasa de ser una comida liviana que consistía de panes, frutas, sopas y carnes frías, a una serie de platos que parecían animales recién sacrificados y que recuerdan la preparación de alimentos en *Aura*. La comida tiene aquí un sentido de regresión (haciendo eco del “Viaje a la semilla” y *Los pasos perdidos* de Carpentier) que va de la mano con el proceso vital que vivirá Alejandro, quien pasa de ser un hombre joven, probablemente en sus veintes, a ser un niño que las tías reclaman como suyo, “de ambas”, un niño que acuestan en un féretro acolchado al lado de otro pequeño cofre, en donde Alejandro está destinado a acompañar al “otro” niño de las tías.

una historia que lo remite a los orígenes, tal como sucede con la ambigüedad y pluralidad de las esculturas y los rituales indígenas que excluían el cambio y que “remitían, precisamente en virtud de esa voluntad estática, a los hombres que las imaginaban a sus propios orígenes” (Fuentes, *Los reinos* 12). Este sentido regresivo se nota en varios momentos del cuento: el perro que Alejandro encuentra muerto parecía “revertir al lobo” (*Inquieta* 112); después de su incidente con el tranvía, Alejandro pareció resucitar y su habitación, libros y cuadernos, al igual que su ropa, pasan a ser las de un niño. “La buena compañía” es un cuento que, como “Viaje a la semilla” o *Los pasos perdidos* de Carpentier (además del eco en el nombre y la genealogía francesa del protagonista, Alejandro), invoca un proceso de retorno, en este caso un proceso que trenza lo biológico con lo cultural. Alejandro de la Guardia crece en Francia, la “madrstra” cultural que América Latina escogió en el siglo XIX, pero regresa al México de sus orígenes culturales. En esta dirección, la narración invierte la noción de Europa como origen de la cultura y lo emplaza en América, recordándonos la arbitrariedad de dicho origen. El proceso de retorno en el cuento nos deja, además, con la duda sobre un origen único que se niega a partir de la noción de dos posibles madres, las tías Serena y Zenaida.

Este cuento es un espejo en donde vemos reflejados matices de varias obras de Fuentes, en donde el autor ha enfatizado la importancia de la arquitectura como esfera de lectura en la que se inscriben múltiples voces, y que recuerda que es la imaginación la que da vida a los espacios, en la misma dirección que fue la imaginación europea la que impuso los parámetros de creación del Nuevo Mundo. La respuesta latinoamericana del siglo XX a esta creación se basa en una relectura de las letras y la arquitectura y que para Fuentes tiene la intención “de darle vida a lo monstruoso, [a] la monstruosidad final de lo accesible y de lo inaccesible (...) en este renacer de un muerto” (*Carlos Fuentes at UCLA*). A través de las imágenes propias del gótico, “La buena compañía” refiere la espectralidad del texto escrito y espacial, y cómo a través de esa fantasmagoría, de esa incapacidad de categorizar el origen y la madre, pero también esa incapacidad de retornar a un pasado estático que pareciera

tener un referente en la arquitectura, se logra crear nuevas realidades textuales que cuestionan las certezas del presente.

“Calixta Brand”: La naturaleza de la escritura

El tono del cuarto cuento de la colección coincide con otras obras de “El mal del tiempo” en donde la presencia de lo femenino corresponde con un elemento creador como sucede en *Aura*, “Constancia” o en la segunda historia de *Instinto de Inez*. En esta historia, Calixta Brand—una minesotana que estudia literatura comparada en Puebla de los Ángeles—se casa con el narrador, un estudiante de economía en la misma ciudad. La nueva vivienda de la pareja es una casa en Huejotzingo, herencia de la familia de Esteban, los Durán-Mendizábal e Iñárritu, expresión elocuente del pasado colonial de la región.

El narrador describe su vida en la mansión familiar, un espacio que guía el desarrollo de la historia igual que sucede con la arquitectura en “La buena compañía”. En este caso, la historia se intercala con el embellecimiento de la casa de Huejotzingo a manos de “la gringa”. La casa y el jardín se engrandecen con los cuidados de Calixta quien, poco a poco, infunde un nuevo aliento de vida al estilo arabesco de la propiedad; así mismo, cuando Calixta cae enferma, la casa y el jardín se convierten en la expresión material de su parálisis física. La estudiante de literatura comparada que trabajaba en las obras de Sor Juana Inés de la Cruz y “su contemporánea colonial en la Nueva Inglaterra Anne Bradstreet”, pasaba sus días entre la jardinería y la escritura (*Inquieta* 125). Ambas actividades (jardinería y escritura) hacen referencia a la naturaleza de la creación, a la escritura como acto “natural y ‘contranatura’” como lo llama Fuentes (Coddou 9). Esta contradicción proviene del uso de las palabras, material común a todos y de uso cotidiano que deviene en literatura a partir de su manipulación y de su artificialidad, no para darles una *utilidad* como sucede con el lenguaje corriente, filosófico o científico, sino para hacer de ellas (las palabras) “una experiencia propia de sí mismas” (Coddou 9). Esta alusión al jardín que Calixta revitaliza mientras desarrolla su obra literaria refuerza la relación dialéctica entre el impulso creador del ser humano y los límites con que se lo moldea para dar vida al arte, pero también para dar lugar a la imposición de una

u otra visión de la realidad. La legitimidad y el carácter de supervivencia que se le imprime al lenguaje escrito coincide con el neoclasicismo dieciochesco que dio lugar a los jardines franceses como expresión de contención y dominio de la naturaleza. Pero a principios del siglo XVIII en Inglaterra y como parte del *gothic revival* de la época (6), la belleza de los jardines estaba ligada a su carácter agreste. Los jardines eran lo que Joseph Spence denominó “landscape-painting” (ctd. en Davenport-Hines 41). Es decir, tanto escritura como jardinería²⁰ en “Calixta Brand” nos remiten a la tensión que existe entre la creación y su crítica, movimiento de constante desestabilización que para Fuentes es la fuerza y el impulso vital tanto de la literatura como de la sociedad.²¹

En ese sentido desestabilizador, la escritura fue el detonante que echó abajo la relación marital entre Calixta y Esteban. El narrador no podía tolerar la producción artística de su esposa, a través de quien se descubre toda una reflexión sobre el acto de escribir y sobre el lugar del lector como revitalizador del texto en cada nueva lectura. La literatura se plantea entonces como un acto autónomo de la imaginación que, al entrar en consonancia con el lector, se cuestiona a sí misma y, muy seguramente, al contexto en el que surge. Este planteamiento remite también a la constante crítica de autores (entre ellos Góngora, Darío o Borges)²² cuya obra se ha leído como desinteresada de la realidad del momento, obras y autores catalogados con el rótulo de culteranistas, torremarfilistas, escapistas o no comprometidos—dependiendo de

²⁰ Esta visión coincide con la noción dieciochesca inglesa de la naturaleza como la gran analogía de la creación y guía del quehacer humano (Davenport-Hines 45).

²¹ En una entrevista de 2001 Fuentes afirma que, “tan pronto como se tiene algo estable se debe desestabilizar o ese algo se petrificará y morirá y se momificará. Para estar viva, la realidad se debe desestabilizar continuamente, se la debe asaltar desde diferentes puntos de vista, desde diferentes influencias, desde lo que es extranjero a esa realidad, desde lo que la contradice y, por tanto, es capaz de una nueva y gran realidad” (Wutz) “as soon as you have something that is stabilized it should be destabilized as soon as possible, or it will petrify and die, and mummify. In order to be alive the reality has to be destabilized continually, assailed from different points of view, from different influences, from what is alien to that reality, from what contradicts that reality, and therefore is capable of a great new reality”.

²² Y el mismo Fuentes en su obra relacionada con lo fantástico y lo gótico. Es con el paso del tiempo que la crítica ha reevaluado las obras de estos autores valorando su condición literaria y social a pesar de los cuestionamientos de la época en que surgieron.

la época—y que sólo con los años han desvelado su crítica sutil, aguda, una crítica que va más allá del comentario o la denuncia directa y cuya máxima contribución social es la obra literaria porque, afirmamos con Fuentes, “el uso de las armas propias de la literatura que son la imaginación y el lenguaje ya es una declaración política, porque una sociedad sin imaginación y lenguaje es una sociedad absurda o totalitaria” (“Las letras”).²³

En “Calixta Brand”, la escritura es también el acto creador que separa a Esteban de Calixta y lo que la hace superior moral e intelectualmente, según dice el mismo narrador. Pero esta creación que para Calixta obedece exclusivamente a la imaginación, es para Esteban una proyección directa y viva de la realidad. Es decir, para el narrador no hay un pacto de lectura, no hay una “cuarta pared”, en este caso tejida de metáforas o alegorías, de imaginación. Es decir, no hay mediación entre la literatura y la realidad.²⁴ Cuando Calixta queda paralizada y a merced de los oprobios y desatenciones de su esposo, se presenta una nueva instancia de lectura. Esteban decide leer los textos escritos por Calixta como un acto de violación de su intimidad y al “leerla” descubre un escrito que reza:

“Si muero, mira atentamente mi retrato y registra los cambios. Te juro que muerta te dejaré mi imagen viva para que me veas envejecer como si no hubiera muerto. Y el día de tu propia muerte mi efigie desaparecerá de la fotografía, y tú habrás desaparecido de la vida” (148).

La foto de Calixta envejece al mismo tiempo que la mujer de carne y hueso, y rejuvenece al final del cuento cuando ésta asciende al cielo en manos de un ángel, situación que recuerda tangencialmente a *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde.

El ángel que rescata a Calixta llega a la casa de Huejotzingo como un enfermero y jardinero, un estudiante de Avicena y Maimónides, “ambos maestros eternos de una medicina destilada (...) esencial”, recomendado por el

²³ Al respecto ver “El secreto de Kafka” de Virgilio Piñeira.

²⁴ Esto se nota cuando Esteban destruye los cuentos de Calixta sobre el adulterio femenino (*Inquieta* 134).

escritor poblano Pedro Ángel Palou, a quien está dedicado el cuento (*Inquieta* 152). El estudiante árabe y musulmán, Miguel Asmá, será quien restaure casa, jardín y vida de la Brand. Curiosamente, en una época en que el maniqueísmo y la demonización del otro son los ingredientes que reviven y ponen al día las guerras de religión bajo el manto de la defensa contra el terrorismo,²⁵ será un ángel árabe quien libere y eleve al cielo a la norteamericana. Asmá reúne en sí mismo una serie de aparentes contradicciones, entre ellas la idea de que “[j]udíos y árabes son hermanos (...) (puesto que) [t]ienen en común no sólo la raza semita (...) sino el destino ambulante, la fuga, el desplazamiento...” (152). Esteban hace mofa de esta declaración proponiendo contarle esto a Sharon y Arafat. La apariencia de Miguel Asmá es el cliché de la figura del ángel,

“cabeza rubia y rizada (que) parecía un casco de pelo ensortijado a un grado inverosímil y contrastaba notablemente con la tez morena, así como chocaba la dulzura de su mirada rebotante de ternura con una boca que apenas disimulaba el desdén” (151-152).

Por otro lado, el retrato de un joven moro que Calixta estaba restaurando, parte de la vieja mansión y que está vestido con un “albornoz usado por ambos sexos”, resulta ser el retrato de Miguel Asmá (136). El estudiante de Maimónides y Avicena afirma también que “a veces lo más antiguo es lo más moderno” y que “la ciencia y la religión son compatibles” (152, 153). Miguel Asmá encarna lo que el mundo moderno ilustrado vería como *contradicción*, en este caso, ese mundo moderno se personifica en Esteban, quien no sólo asume las palabras de Asmá en un sentido netamente geopolítico (Sharon y Arafat), limitado a un único componente de la realidad (quizás, el más “realista”), sino que también ve en la literatura una expresión directa, transparente, de la mente de su esposa, dejando de lado la posibilidad de la imaginación y, con ella, de otras (y múltiples) versiones del mundo. A esto apela Fuentes en todo “El mal del tiempo”: a

²⁵ Recordemos que el cuento se publica en el 2004, cuando la retórica de la guerra contra el terrorismo estaba en uno de sus más altos momentos.

proponer la posibilidad de múltiples lecturas de la realidad, dentro o fuera del tiempo de Occidente que se expresan a través de la imaginación y del arte. Ya desde el comienzo del cuento se plantea esta división cuando Calixta y Esteban tienen su primera conversación hablando de sus profesiones e intereses:

–(Sor Juana y Anne Bradstreet) Son dos ángeles femeninos de la poesía (...) dos poetas cuestionantes.

–Dos viejas preguntonas–ironicé sin éxito [dice Esteban].

–No. Oye–me respondió Calixta seriamente–. Sor Juana con el alma dividida y el alma en confusión. ¿Razón? ¿Pasión? ¿A quién le pertenece Sor Juana?

(...)

¿Qué estudiaba yo?

–Economía. “Ciencias” económicas, pomposamente dicho.

(...)

–El error es llamar ciencia a la experiencia de lo imprevisible–dijo Calixta Brand (*Inquieta* 126).

La creación de estas dos mujeres ejemplifica la agencia femenina en una época de grandes limitaciones sociales como la colonial y que sobreviven en las diversas expresiones del machismo actual, a pesar de la realidad republicana en que viven Calixta y Esteban. La relación de Calixta con las letras tiene para Esteban un sabor “confesional” que lo distancia del control que él creía tener sobre su esposa y que hizo de la escritura “una rival incorpórea” para el narrador (133). Como la escritura de Sor Juana, la de Calixta entró en una batalla con el poder masculino, en este caso con los rezagos de un mundo colonial y patriarcal que sobrevive en el comportamiento del macho latinoamericano (Esteban), así como en la base de las instituciones sociales. Las letras en manos del hombre son aquí la ley, la razón, las ciencias, la economía, pero en manos de la mujer son un espectro que desestabiliza la cotidianidad del narrador y que resulta en la transgresión de la norma social.

Esta dualidad que se presenta en la escritura masculina vs. la femenina es subvertida también a través de la asociación que hace Calixta con las dos escritoras, a quienes ve como “ángeles femeninos de la poesía” y que contrastan con la noción espectral, fantasmática que Esteban asocia con la escritura de su

esposa. El ángel es una figura dual, andrógina, a la que Calixta asigna una dirección femenina en este caso, pero que fluctúa hacia lo masculino en el personaje de Asmá cuya imagen coincide con las representaciones angelicales previas al siglo IV como un hombre joven sin alas. El ángel es una figura asociada con el bien, con el mensaje de dios a los hombres. Es el símbolo “de lo invisible, de fuerzas ascendentes y descendentes entre el Creador y las criaturas” (Pérez-Rioja 5).²⁶ Sor Juana y Anne Bradstreet tienen para Calixta un sentido sagrado, dual, fluido, que no se limita a categorías estáticas y por eso, como los textos de estas dos mujeres, es capaz de sobrevivir el paso del tiempo. Esteban, por el contrario, ve en Sor Juana y Bradstreet a “dos viejas preguntonas”. Dos mujeres que se salen de su rol pasivo, sumiso y que crean un espectro (las letras) que rivaliza con su autonomía y control. A pesar de la invisibilidad compartida por el ángel y el fantasma, el ángel es una figura aceptada por la tradición judeocristiana de la que surge el mundo moderno, mientras que el fantasma, el espectro, ha sido relegado al plano de la fantasía. La escritura femenina es entonces para Esteban una creación nacida del horror, una fuerza destructiva que amenaza su rol hegemónico, en tanto que la escritura femenina (no necesaria y exclusivamente la escritura *de* mujeres), es para Calixta el vínculo sagrado que la conecta con la creación.

Conclusión

Como hemos visto, el uso de fórmulas asociadas al modo gótico, entre ellas, la casa como espacio de contención de los fantasmas del pasado colonial y de la tradición patriarcal judeocristiana permite construir un ambiente de horror, un ambiente que desestabiliza los sentidos para cuestionar la normalidad (y la normatividad) de la realidad cultural del México (y Latinoamérica) contemporáneo. La casa, el espacio de lo familiar, va revelando poco a poco sus secretos y los secretos de sus habitantes pasados y presentes. Esta familiaridad da paso a lo no-familiar (a lo uncanny o *unheimlich*) porque al revelar los

²⁶ Harold Bloom hace una revisión detallada de la genealogía del ángel y de sus representaciones en las tradiciones del zoroastrianismo, judaísmo, cristianismo e islamismo (*Omens*).

silencios de la historia, los fantasmas de la casa, no es posible continuar con los mismos parámetros de vida que los ocultaron. Se hace imprescindible tomar acción, buscar una salida de la casa-cárcel, re-habitar la casa-museo, darle nueva vida al jardín, reconocer los rincones ocultos de la casa y la ciudad. Si la casa es, como afirma Bachelard, “un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad”, la presencia de fantasmas en ese espacio es un agente desequilibrador que promueve la reflexión sobre el *ser* y el *no ser*, el estar y no estar (48). Es decir, la identidad tanto individual como social se moldea en el espacio metafórico de la casa a través de lo visible y lo invisible, de la memoria oculta y la evidente. La casa es en estos textos una metáfora de los temores de sus habitantes, pero también es un llamado a la convivencia con lo que la historia ha silenciado, es un llamado a retar las certezas que organizan la sociedad actual, para, a través de este vínculo, entender y transformar la casa con miras a un futuro más inclusivo. En suma, los textos de Fuentes son una invitación a tomarse la casa con todo y sus fantasmas.

Bibliografía

Amícola, José. *La batalla de los géneros: Novela gótica versus novela de educación*. Beatriz Viterbo Editora. España, Argentina, 2003.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Barchino, Matías. “Las criaturas del tiempo: Los últimos cuentos de miedo de Carlos Fuentes”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2005, 29-41.

Beccacece, Hugo. “Carlos Fuentes: Entre el terror y la belleza.” *La Nación* (lanacion.com) 9 Mayo 2010. <http://www.lanacion.com.ar/599325-carlos-fuentes-entre-el-terror-y-la-belleza>. Consultado por última vez el 29 de diciembre de 2013.

Coddou, Marcelo. “Terra Nostra o la crítica de los cielos: Entrevista a Carlos Fuentes.” *The American Hispanist* 3:24 (1978): 8-10.

Davenport-Hines, Richard. *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil, and Ruin*. New York: North Point Press, 1999.

Derrida, Jacques. "Las artes del espacio." Entrevista de Peter Brunette y David Wills realizada el 28 de abril de 1990, en Laguna Beach, California. *Deconstruction and Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 9–32. Edición digital de *Derrida en castellano*.

http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artes_del_espacio.htm. Consultado por última vez el 29 de diciembre de 2013.

---. "Inyunciones de Marx." *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Edición digital de *Derrida en castellano*.

http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/marx_inyunciones.htm. Consultado por última vez el 6 de marzo de 2014.

Freud, Sigmund, James Strachey, Hélène Cixous and Robert Denomé. "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unheimliche* (The Uncanny)." *New Literary History*, Vol. 7, No. 3, Thinking in the Arts, Sciences, and Literature (Spring, 1976): 525-548+619-645.

Fuentes, Carlos. *Inquieta compañía*. México: Alfaguara, 2004.

---. "Prólogo del autor". *Los reinos originarios: Teatro hispanoamericano*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

---. "Carlos Fuentes at UCLA: An Interview." May 15, 1980.

http://archive.org/stream/mesterv11noluniv/mesterv11noluniv_djvu.txt.

Consultado por última vez el 30 de diciembre de 2013.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Gothic Fuentes." *Revista Hispánica Moderna*, Año 57, No. 1/2 (Jun-Dec): 2004, 297–313.

Gyurko, Lanin A. "Borges' Impact on the Postmodern: Fuentes' Cumpleaños." Ed. Gilbert Paolini, Claire Paolini. *LA CHISPA '99: Selected Proceedings*. New Orleans, LA: Tulane University, 1999. 177–86.

Hernández, Ana María. "Keats, Poe, and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis." Volume 8. *Purdue University Monographs in Romance Languages*. Amsterdam: John Benjamins B.V., 1981.

Hernández, Jorge. (Comp.) *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo. Antología de entrevistas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Hoeveler, Diane. *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1998.

Kendrick-Alcantara, Carolyn. *Life among the Living Dead: The Gothic Horrors of Latin American Literature*. Dis. University of California, Los Angeles, 2007.

Molina, Mauricio. "Escrito con sangre De ángeles, fantasmas y vampiros: Notas sobre *Inquieta compañía* de Carlos Fuentes". En *Revista de la Universidad de México*, No. 3, 2004, 30-36.

Paravisini-Gebert, Elizabeth. "Colonial and Postcolonial Gothic: The Caribbean." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 229-257.

Parker, Deonne. *Haunted Dwellings, Haunted Beings: The Image of House and Home in Allende, MacDonald, and Morrison*. Dis. University (Canada), 2003.

Pérez, Genaro J.: "La configuración de elementos góticos en 'Constancia,' *Aura* y 'Tlactocatzine, del jardín de Flandes' de Carlos Fuentes." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 80:1 (Mar. 1997): 9-20.

Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Editorial Tecnos, 1971.

Punter, David. *The Gothic*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2004

---. *Postcolonial Imaginings: Fictions of a New World Order*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2000.

---. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*. New York: Longman Group Ltd., 1980.

Wutz, Michael. "The Reality of the Imagination—A Conversation with Carlos Fuentes at 70." *Weber: The Contemporary West*. 17.2 (Winter 2000): 3 Mar. 2011.