



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



HUMANIDADES  
CENTRO INTERDISCIPLINARIO  
DE INVESTIGACIÓN  
CIIHu

**Los umbrales en los cuentos fantásticos de  
*Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga**

**TESIS**

que para obtener el grado de

**Maestra en Estudios de Arte y Literatura**

presenta

**Melinda Estíbaliz Quezada Revuelta**

Dirección

Anna Juliet Reid

Cuernavaca, Morelos, 20 de septiembre de 2023

# ÍNDICE

**AGRADECIMIENTOS, 3**

**INTRODUCCIÓN, 4**

**CAPÍTULO I. Los umbrales en la literatura fantástica, 14**

**CAPÍTULO II. Umbrales en los cuentos de Ana de Gómez Mayorga, 45**

**CAPÍTULO III. Narraciones en torno al umbral:**

Cómo es que los pasajes en los cuentos de *Entreabriendo la puerta* determinan la aparición de otros recursos narrativos, 69

**CONCLUSIONES, 91**

**APÉNDICE, 94**

**BIBLIOGRAFÍA, 99**

## **AGRADECIMIENTOS**

*A*

*Anna Reid por la guía y las nuevas perspectivas,*

*Angélica Tornero y Antonio Alcalá por sus lecturas y consejos.*

*A mis padres, por todo.*

*A Jesús Quezada y Gema Quezada, por creer en mí y recordarme que se puede vivir con lo que amas hacer.*

*A Leonardo Siqueiros por coincidir en un largo recorrido.*

*A Vice Paul por la empatía, la escucha, la complicidad, por celebrar conmigo cada pequeño logro.*

*A Magdala y a Ana por su trabajo y acompañamiento en este proceso para recuperarme.*

*A Rogelio Castro por las pláticas que guardo en mi memoria e hicieron eco en mis lecturas.*

*A Conacyt por los recursos para que esta tesis fuera posible.*

## INTRODUCCIÓN

### **Esta investigación sobre una obra poco recordada**

Ana de Gómez Mayorga es una escritora mexicana olvidada, no por la falta de valor en su obra, sino por aventurarse a escribir literatura fantástica en el México de la primera mitad del siglo XX. *Entreabriendo la puerta* fue publicado en 1946 y, desde entonces, solo la UNAM en el 2011 en su colección de relato Licenciado Vidriera ha reeditado, bajo el título *Nostalgia de lo recóndito*, ocho cuentos extraídos del mismo libro.

Juan Carlos Ramírez Pimienta en su artículo “De lo misterioso cotidiano: *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga y la historiografía literaria mexicana” deja claro que el problema con la recepción de su obra se debe al contexto en el que se produjo. Menciona que tuvo una mejor recepción en el cono sur y que es extraño que, a pesar de las críticas positivas sobre su obra, no se le incluya dentro de la bibliografía de la literatura mexicana. Una de las causas es la excesiva búsqueda de realismo para el canon literario de la época. En palabras de Ramírez Pimienta: “no sería exagerado decir que quizá a excepción de *La noche* de Francisco Tario (publicado en 1943), no había aparecido una colección de cuentos tan distinta a lo que entonces se escribía en el país” (239).

Si Ana De Gómez Mayorga no retrata aquella buscada realidad mexicana, me atrevería a decir que es porque sus cuentos tienen un carácter universal, lo que los vuelve atractivos y accesibles a muchos lectores aún en nuestra época. De acuerdo con la teoría del lector ideal de Umberto Eco, sus textos son los que se denominarían “textos abiertos” pues

tienen una amplia posibilidad de interpretaciones y de lectores ideales, aún en estos días, a más de 70 años de su publicación original.

Aunque no es el objetivo central de mi investigación, no niego que busco sumarme a ciertas causas de la crítica literaria actual, que ya se está dando a la tarea de reivindicar autoras y autores olvidados, y establecer un diálogo con su obra para darle un lugar en el mapa. Ya es tiempo, y es una buena época, para hablar de Ana de Gómez Mayorga, para invitar a leerla e incluirla en el panorama la literatura fantástica mexicana e hispanoamericana, para invitar a su lectura y a generar más crítica de su obra. En otro sentido, considero necesario aclarar que espero que este sumarse a la crítica y dar visibilidad a sus cuentos sean una especie de efecto colateral al realizar esta investigación. El verdadero propósito de ésta es brindar una lectura profunda a través de la observación de los mecanismos fantásticos de sus cuentos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Reconozco que el acceso a la obra de Ana de Gómez Mayorga puede ser complicado, por esa razón es que decido hablar de ese libro sin intención de generalizar las características de éste como propias de su obra en general. Incluso, considero necesario aclarar que, es posible que ese libro sea lo único de género fantástico dentro de su obra pues el resto de lo conocido hasta ahora es poesía, ensayos (sobre educación o temática moral), y en el caso de *Minutos del tiempo* (1939), el otro libro de prosa que pude consultar, parece una compilación de aforismos de carácter moral. Claro que, por pequeña que sea la muestra, no deja de ser una prueba de un gran aporte a la literatura escrita por mujeres y a la literatura fantástica mexicana.

Este trabajo mostrará una lectura de lo fantástico centrada en los puntos de encuentro de dos realidades distintas o dos espacios que no deberían tener continuidad en nuestro orden de lo real; tomando como corpus los cuentos del libro *Entreabriendo la puerta*.

Se parte desde una revisión del concepto de lo fantástico, y una noción general de las definiciones que más se apegan a los cuentos *Entreabriendo la puerta*. A ello le seguiría la búsqueda de definir el concepto de los umbrales desde distintas teorías de lo fantástico. Los umbrales son espacios que se presentan con frecuencia en los cuentos fantásticos y que son comúnmente relacionados con los cuentos de Cortázar, a veces casi olvidándonos de que hay otros autores que también han sabido valerse bien de éstos recursos literarios para su construcción de lo fantástico.

En análisis crítico contiene la aplicación de dichos conceptos a la lectura de los cuentos de Ana de Gómez Mayorga. Todo lo anterior, finalmente, lleva a una deducción el significado y la importancia de esos espacios; de cómo funciona el mecanismo narrativo del umbral en sus cuentos, partiendo de los distintos tipos de umbrales que pueden encontrarse en los mismos, o bien, de los distintos motivos que Ana De Gómez utiliza para crear estos espacios liminales entre dos realidades.

El interés por mostrar una lectura de los umbrales en algunos cuentos fantásticos de la antología *Entreabriendo la puerta* tiene su razón de ser en que el quiebre de realidades es un elemento representativo de sus cuentos, en torno a lo cual giran muchos de sus motivos de lo fantástico. En palabras de Paniagua Gerrero: “En sus historias lo habitual se agrieta para dar paso a lo recóndito” (IX). Después menciona que: “En los relatos seleccionados para esta antología, el hilo conductor es precisamente la rebeldía frente al espacio y al tiempo” (X). Es constante encontrar un punto de ruptura en el que se pasa de lo cotidiano a lo insólito

o desconocido. En sus historias se yuxtaponen espacios o épocas que dentro de la lógica de lo real no tendrían una relación de continuidad, pero entre uno y otro siempre hay un punto de cruce: el umbral mismo. Esos puntos que unen o a través de los cuales se pasa de una realidad a otra son la noche, una puerta, el sueño o un espejo. Además, el uso de este mecanismo demuestra que está a la altura de otros escritores fantásticos de la literatura hispanoamericana como Julio Cortázar.

### **Sobre la escritora**

Quizá entre de las primeras preguntas que este trabajo necesite responder están quién es Ana de Gómez Mayorga (1874-1954) y por qué hablar sobre ella. Para entrar en el contexto de lo que sucedió con la recepción de su obra, puede pensarse con relación al caso de Nellie Campobello, cuyo nombre suena cada vez con más frecuencia en nuestros días, vuelve a editarse e incluso se sugiere en algunos programas educativos pero que no deja de ser una escritora periférica: por ser mujer y querer escribir sobre la Revolución desde una posición villista y con un estilo diferente al que tuvo la Novela de la Revolución. Ana de Gómez Mayorga, otra mexicana que también escribe en la primera mitad del siglo XX y que además de eso decide ir por algo menos esperado: escribir cuento fantástico. Quedó en la periferia de la literatura por escribir un género ficcional que no era fomentado por la política cultural ni por la tradición literaria mexicana de aquella época.

Aprovecho la analogía con Nellie Campobello para mencionar que Ana de Gómez nace en Ciudad de México el 2 de enero de 1878, el mismo año en que nació Francisco Villa (Paniagua). Fue profesora y autora de libros de educación, además de haber sido enviada una temporada a Boston por el gobierno federal, para importar mejoras en el sistema educativo y

bibliotecario. Así, otra escritora con la que podemos relacionar su vida y educación es Gabriela Mistral, la poeta chilena que en 1922 se trasladó a México para colaborar en los planes de reforma educativos de José Vasconcelos. En la fama continental que Ana de Gómez Mayorga alcanzó en su tiempo, la crítica literaria llegó a compararla con la poeta (Ramírez Pimienta 239). Solo que mientras Mistral recibía el Nobel, Ana de Gómez apenas comenzaba a publicar sus obras. Aunque me gusta imaginarlo, no hay evidencia alguna de que llegaron a encontrarse.

Por otro lado, es probable que su escritura se viera limitada por las mismas razones de su entorno que le brindaron oportunidades laborales. Las mismas ideas que impulsaban esos planes educativos para el desarrollo de la nación de la primera mitad del siglo XX privilegiaban la literatura realista y nacionalista, menospreciando otros géneros y estilos literarios. En lo anterior también puede estar la razón por la que otras de sus obras fueran de carácter educativo o moral. Además, de la causa de que publicara gran parte de su obra después de cumplir 50 años y tuviera que pagar ella misma algunas publicaciones, cosa que también hace que sus textos sean poco accesibles.

Los cuentos de Ana de Gómez Mayorga pueden clasificarse como fantásticos, aunque a las primeras escritoras mexicanas que se recuerdan en este género son posteriores a ella. Una constante en su obra es que incluso varios de sus cuentos parten de un realismo cotidiano, hasta que aparece el punto de ruptura entre las realidades, esa es una de las razones por las que estoy interesada en realizar una lectura partiendo del concepto de umbrales. En este sentido, podría buscarse una correspondencia entre la escritura de Ana de Gómez Mayorga y el realismo, lo que probaría que no era una escritura por completo enajenada a la de su época, aunque no fuera propia del buscado reflejo ideal del México posrevolucionario.

## La obra de Ana de Gómez Mayorga

La obra de Ana de Gómez Mayorga es algo más que *Entreabriendo la puerta* (1946), el libro de cuentos al que se le dedica esta investigación. Escribió poesía, ensayo y narrativa, pero estos cuentos son las únicas ficciones fantásticas dentro de lo que he podido consultar hasta el momento, por ejemplo, *Minutos del tiempo* (1946) es más una antología de aforismos o sentencias que aconsejan moralmente.

Al consultar su lista de libros publicados también puede observarse que datan de entre 1940 y 1954, cuando ella nació en 1878, por lo cual, aunque su lista de publicaciones tenga una extensión considerable para una mujer mexicana de la época, tuvo que recorrer un largo camino antes de iniciar a publicar.

Otro dato curioso es que existe una serie de antologías de lectura para niñas tituladas *Rafaelita*, libros de texto que en las primeras décadas del siglo XX se publicaron para inculcar valores morales. El tercero lo escribió una educadora llamada Ana María Valverde y fue publicado en 1913, lo que abre la pregunta acerca de lo que podría haber publicado bajo ese nombre y que ha quedado olvidado al no añadirse a la lista oficial de publicaciones bajo el nombre de Gómez Mayorga, esa podría ser una explicación alternativa al por qué sus publicaciones comienzan a aparecer en años tan avanzados de su vida.

Ese interés por la creación con temas morales posiblemente se origina en su vocación y su labor como educadora. La verdadera cuestión con relación a ese tópico en sus publicaciones sería, cómo pasó de eso a la creación de esos cuentos que no parecen mostrar intenciones didácticas ni morales y además en un momento en el que el proyecto cultural era propio de la reconstrucción de una nación, con una tendencia realista y una marcada búsqueda de plasmar la identidad y los valores mexicanos. *Entreabriendo la puerta* es un libro

excepcional y transgresor no solo al hablar del contexto histórico y cultural en el que surgió, sino que lo es incluso para la historia de su creación personal. Este libro muestra intereses y preocupaciones que Ana de Gómez Mayorga no pudo permitirse mostrar en su trayectoria profesional.

Para todos los interesados en conocer un acercamiento historiográfico de su obra, el artículo de Ramírez Pimienta ahonda al respecto, al recopilar información documental que se encuentra dispersa o es de difícil acceso. El autor se pregunta cómo es que su nombre no aparece dentro de la historia de la literatura mexicana, después de haber sido una autora cuyos cuentos alcanzaron fama hasta el Cono Sur, incluso cita una reseña firmada por Lázaro Suvillaga en la que sus cuentos se comparan con las narraciones de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y María Luisa Bombal. En otra reseña citada en dicho artículo, escrita por Francisco Obregón Restrepo, se le compara con Gabriela Mistral y las nombra “Gabriela y Ana de América”. Por su puesto, deberíamos preguntarnos las razones por las que se le llegó a comparar con tales autores más allá de escribir narrativa fantástica, como los primeros, o ser profesora y escritora, como la segunda. Cabe decir que las dos reseñas fueron publicadas originalmente en un libro publicado en Argentina en 1951, titulado *Homenaje a la escritora mexicana D. Ana de Gómez Mayorga*.

Después de encontrar que tuvo esa recepción en la crítica, parece todavía más extraña la desaparición de su nombre. La investigación histórica de Ramírez Pimienta arroja las posibles razones al ninguneo de su obra, que en resumen se debe no solo a que la tradición de la literatura mexicana del momento era marcadamente realista. Incluso cita también un texto de Villaurrutia en el que demuestra que incluso algunos escritores sentían cierta avidez de literatura fantástica en el país. En suma, aquí puede encontrarse el factor más

determinante; en ese momento el gobierno mexicano, a través de los institutos de cultura y de educación promovía y subsidiaba editoriales y publicaciones que fomentaran la escritura realista y con sentido nacionalista.

La investigación documental que realiza Ramírez Pimienta deja claro que *Entreabriendo la puerta* tenía toda la tradición en contra, dentro del contexto en el que surgió. La respuesta obvia a la causa de la marginalidad de su obra son las políticas culturales y educativas, sumadas a la tradición realista posrevolucionaria de la literatura mexicana, en afán de buscar una identidad y unidad nacional.<sup>2</sup> Durante esa época, la educación positivista fue también un medio para unificar la ideología del país. Eso quiere decir que los cuentos fantásticos de Ana de Gómez Mayorga no solo se oponen a políticas culturales y educativas de su época, sino que también se opondrían a las del contexto anterior al suyo.

El énfasis puesto en la afirmación anterior se debe a que ese surgimiento de los cuentos fantásticos de Ana de Gómez Mayorga y la narrativa fantástica que comenzó a surgir en los años siguientes tiene un paralelismo con otro gran fenómeno literario. Algo similar a la aparición de esta narrativa fantástica después de cargar una marcada y casi obligada tradición realista sucedió en los siglos XVII y XVIII. A finales del siglo XVIII surge la literatura gótica en Gran Bretaña, junto con el romanticismo, como una especie de cuestionamiento a la racionalidad, después de una era de revolución científica que priorizaba lo racional.

---

<sup>2</sup>Es todavía más subversivo que eso, pues esa imposición realista marcaba al país desde el porfiriato.

Miriam López Santos en su artículo “El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica” explica sobre los escritores de la literatura gótica:

Frente a la razón buscaron lo irracional y, ante la necesidad de optar por nuevas fuentes de inspiración y nuevos públicos, acudieron al miedo. En este empeño, entonces, recogieron el bagaje cultural heredado y le aplicaron una buena dosis de elementos fantásticos.

De hecho, David Roas en “La amenaza de lo fantástico” (2001) considera que la primera manifestación de lo fantástico es *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, es decir, que ese nacimiento de la literatura gótica es a la vez el nacimiento de la literatura fantástica. Roas da una explicación a estos surgimientos de la literatura fantástica como continuidad o contraposición a épocas en las que el realismo y lo racional son ejes fundamentales para el pensamiento sociocultural.

Su nacimiento hay que datarlo a mediados del siglo XVIII, cuando se dieron las condiciones adecuadas para plantear ese choque amenazante entre lo natural y lo sobrenatural sobre el que descansa el efecto de lo fantástico, puesto que hasta ese momento lo sobrenatural pertenecía, hablando en términos generales, al horizonte de expectativas del lector (Roas 21).

Esas primeras expresiones en la literatura gótica son posibles gracias a que antes de eso, durante la Ilustración, se generaron movimientos de ruptura que incluso buscaban eliminar los pensamientos mágicos, religiosos y esotéricos; priorizar la razón y eliminar la superstición. Entonces todo lo que estuviera dentro de esas tres áreas mencionadas quedaría oculto en condición de lo que no debe creerse, de lo que debemos dudar, en territorio de la

vacilación. modificando así la visión del mundo y permitiendo que lo narrado en éstas expresiones literarias sea concebido como una transgresión, provocando incertidumbre.

Además de la relación entre el surgimiento de esas obras y su época anterior, en ambos casos hay un cuestionamiento hacia lo racional y las normas de la realidad, en suma, la literatura fantástica va a heredar temas presentes en la literatura gótica. Si los cuentos de Ana fueron ignorados por no aludir a la realidad, el paralelismo planteado sirve para demostrar que el surgimiento de sus cuentos tan opuestos a su época no es una evasión de lo real sino un cuestionamiento.

## CAPÍTULO I. LOS UMBRALES EN LA LITERATURA FANTÁSTICA

*El miedo se produce también en el umbral, es una típica sensación liminar. El umbral es el tránsito a lo desconocido. Más allá del umbral comienza un estado óptico totalmente distinto. Por eso el umbral lleva siempre inscrita la muerte. En todos los ritos de pasaje se muere para renacer más allá del umbral (Byung-Chul Han 57)*

### 1.1 ¿Qué es lo fantástico?

Lo fantástico es algo difícil de asir. Para definirlo se han dicho muchas cosas y a la vez parece que falta mucho por decir; entre las múltiples definiciones que existen incluso hay unas que niegan a las otras. Dado lo anterior, decidí establecer criterios de selección para la búsqueda de las teorías apropiadas y recopilarlas de modo que pueda brindar una definición de lo fantástico que permita, en lo posterior, encaminarnos al esclarecimiento del concepto de umbrales en la literatura fantástica y que brinde la luz necesaria para observar mejor cómo estos aparecen en la obra de la autora.

En primera instancia, he seleccionado aquellas teorías que hablan de lo fantástico como una transgresión o aquellas que están centradas en aspectos temáticos, esto por la posterior relación que se le dará con el ya mencionado concepto de umbrales. Como segundo criterio, he tratado de hacer el mayor uso posible de las teorías hispanas, pues en la literatura hispana, incluso solo en México, ya existe una tradición considerable que talvez amerite definiciones propias. Y si no recurro solo a teoría mexicana o hispanoamericana se debe a que, de manera paralela a lo anterior, tengo claro que hay teorías europeas que son inexcusables como la de David Roas. A lo último se suma que la tradición fantástica en la época de Ana de Gómez Mayorga conserva una relación estrecha con sus antecesores

Europeos o estadounidenses; pensemos en la influencia de Poe, quien sigue siendo un referente en la literatura.

Las definiciones de la literatura fantástica coinciden en que contiene elementos que transgreden nuestra realidad y lo cotidiano, aunque solo sea haciéndonos dudar sobre ello. Es posible que la teoría más conocida de la literatura fantástica es la que Tzvetan Todorov propuso en *Introducción a la literatura fantástica*, con un enfoque estructuralista. Allí define lo fantástico como un momento de incertidumbre, para él es una sensación provocada en el lector (19). Es una vacilación ya sea para el personaje o para el lector sobre si lo que sucede es parte o no de nuestra realidad. Por ser lo fantástico una sensación que podría durar solo un momento del texto, Todorov se encarga de hacer una tipología de los textos que se encuentran en la periferia de lo fantástico y van de lo extraño a lo maravilloso. Lo extraño puro se da cuando las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos; se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que de una u otra manera son increíbles, chocantes, inquietantes, extraordinarios, insólitos. En cuanto a la descripción de ciertas reacciones en lo extraño puro, enfatizando en el miedo, nos dice que se relacionan únicamente con los sentimientos de las personas y no con algún acontecimiento material que desafía la razón (35). A éste le sigue lo fantástico extraño en el que sí se da por algún momento la vacilación, pero al final se da una explicación racional. Lo fantástico puro, que ya explicamos quedaría en el punto medio. Lo fantástico maravilloso es el caso en el que los textos rompen la duda con una aceptación de lo sobrenatural. Por último, tenemos lo maravilloso puro en el que los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción, como si fueran naturales. (33-40)

Hay que admitir que, en su momento, su propuesta de clasificaciones fue un gran aporte a las teorías de literatura, incluso los autores que deciden buscar nuevas clasificaciones

para la misma la conocen bien y reconocen el mérito de la misma y su importancia como antecedente a las teorías actuales. Pero, ciertamente, en la actualidad se le considera un tanto reduccionista o incompleta. También es por ese motivo que decidí elegir un rasgo definitorio más oportuno que la vacilación, el cual es, como ya mencioné, la transgresión.

Irene Bessiere en *El relato fantástico. La poética de lo incierto* (1974), también plantea la vacilación como el principal rasgo que define lo fantástico. Difiere de la teoría de Todorov, anotando una corrección en el punto en el que esa vacilación sucede, pues la vacilación de lo fantástico es una duda entre lo natural y lo sobrenatural, por lo tanto, el punto de vacilación no estaría entre lo extraño y lo maravilloso, como apunta la teoría de Todorov, sino entre la literatura realista y lo maravilloso o los cuentos de hadas (en este extremo yo añadiría lo sobrenatural y lo fantasmagórico). De hecho, atribuye el surgimiento del relato fantástico a que la literatura realista y los cuentos de hadas tuvieron un auge simultáneo<sup>34</sup> que las llevó a cruzarse en algún punto y contaminarse entre sí, dando como resultado un proyecto “antinómico por naturaleza: debe aliar su irrealidad primaria a un realismo secundario” (16). Es por eso que posicionar una codificación de lo real en el relato será la base más sólida para generar lo fantástico. Para aclarar lo dicho hasta aquí, lo explica valiéndose de los términos tético y no tético de Sartre:

Para retomar los términos de Sartre, el relato maravilloso es no tético, es decir, no postula la realidad de lo que representa. El “érase una vez” nos aparta de toda realidad, y nos introduce en un universo autónomo e irreal, explícitamente dado como tal. Por

---

<sup>3</sup> La narrativa realista surge en Francia durante la primera mitad del siglo XIX, años en los que también surgieron las obras de Hans Christian Andersen y los hermanos Grimm, cuyos Cuentos para la infancia y el hogar fueron publicados entre 1812 y 1857, cabe decir que esas historias pertenecían ya a la tradición oral, por lo que yo aclararía que ese auge fue un resurgimiento, y no un surgimiento, de los cuentos de hadas.

<sup>4</sup> No olvidemos que la época en la que Roas indica que se dio lo propicio para el surgimiento de la literatura fantástica fue a mediados del siglo XVIII, por lo tanto, Bessiere se refiere a un periodo en el que dichas narraciones se popularizaron.

el contrario, el relato fantástico es tético, postula la realidad de lo que representa: condición misma que funda el juego de la nada y del demasiado, de lo negativo y de lo positivo. (18)

El relato realista también es tético, la diferencia con éste la define en que el fantástico plantea una hipótesis falsa, sostenida por un testigo que dice haber presenciado hechos extraños. Y así, regresamos de nuevo a la transgresión, ese nuevo punto de vacilación que establece Bessiere se debe a un planteamiento de la realidad en el que interviene la irrupción de hechos que no son naturales.

Es probable que el especialista en literatura fantástica de habla hispana más destacado en la actualidad sea David Roas, es de especial interés para la presente investigación lo que trata en su artículo “La amenaza de lo fantástico” (2001), mismo que colocó como prólogo a una antología compilada por él. Dicho texto está dedicado a comentar otras definiciones y a la vez tiene la finalidad de brindar una definición propia, por ejemplo, en la ya mencionada discusión que existe sobre la teoría de Todorov, su postura es considerarla una teoría muy restrictiva ya que no sirve para relatos en los que “lo sobrenatural tiene una existencia efectiva” (17) y en los que tampoco hay nada que pueda ligarse con el mundo de lo maravilloso. Antes de aclarar este punto, cabe decir que, si la teoría de Todorov puede calificarse como reduccionista, tampoco sería apropiado perder los límites de lo fantástico. En un juicio de equilibrio, Roas también rechaza la definición de Rodríguez Pequeño, pues ésta reconoce como fantástico todo aquello que se escape de una explicación racional, lo que permite incluir y asimilar dentro del término lo que sería propio de lo maravilloso, sobrenatural, extraordinario o inexplicable.

Para explicar cómo sucede lo anterior habría que comenzar a explicar primero una coincidencia importante entre las definiciones de Roas y Bessiere: la importancia de la

realidad en el relato fantástico. Para la segunda ya mencionamos que el relato fantástico sucede gracias a un planteamiento realista, para el primero “lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideramos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos” (20), por eso también propone como fundamental la consideración del horizonte cultural del relato fantástico. Regresando a la crítica que hace a la teoría de Todorov, entonces, hay casos en que la presencia de lo sobrenatural no queda en duda y tampoco podría ser propio de lo maravilloso dado que lo maravilloso propone un universo ficticio con leyes propias desde el inicio; la diferencia, pues, deviene cuando esos hechos sobrenaturales están interviniendo en un relato que, de manera inicial, planteó nuestra realidad, en palabras de Roas: “Lo fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe” (25).

Aprovecho como motivo el texto de Roas para hablar de una característica que no hemos mencionado: el miedo. Roas lo considera un elemento fundamental, cuya presencia es necesaria en la literatura fantástica. Aunque cabe decir que no todas las definiciones están de acuerdo en que sea imprescindible:

Yo comparto la tesis de Lovecraft (Caillois, Bellemin-Noél y Bessiére, entre otros, también reclaman la necesaria presencia del miedo en la literatura fantástica), puesto que el efecto que produce la irrupción del fenómeno sobrenatural en la realidad cotidiana, el choque entre lo real y lo inexplicable, nos obliga, como dije antes, a cuestionarnos si lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo, y ante eso no queda otra reacción que el miedo (Roas 32).

Como podemos ver, la razón por la que el miedo forma parte de lo fantástico es porque es provocado por la presencia de lo inexplicable, por la ruptura de las normas de la realidad. Recordando al mismo Lovecraft, quien, al inicio de *El horror sobrenatural en la literatura*, afirma que “el miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido” (5); en el mismo párrafo menciona que gracias a ese origen es que los cuentos fantásticos sobreviven, lo que nos lleva a concluir que, para el escritor, lo fantástico y el miedo eran complementarios. El miedo es, posiblemente, nuestra reacción más natural ante la transgresión de lo real.

La definición de David Roas se encuentra condensada en el artículo ya mencionado, pero si recurrimos a su libro *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011) podemos encontrar una teoría de lo fantástico completa que se fundamenta en cuatro ejes principales:

Cuatro conceptos que recorren las cuestiones y problemas esenciales que articulan toda reflexión teórica sobre lo fantástico: su necesaria relación con la idea de lo real (y, por tanto, de lo posible y lo imposible), sus límites (y las formas que allí habitan, como lo maravilloso, el realismo mágico o lo grotesco), sus efectos emocionales y psicológicos sobre el receptor, y la transgresión que supone para el lenguaje la voluntad de expresar lo que, por definición, es inexpresable, pues está más allá de lo pensable (9-10).

Para la definición que se propone en este trabajo, son de especial interés los conceptos que se relacionen con el carácter transgresor y las rupturas en lo real convencional, dichos conceptos serían el de la idea de lo real y el de la transgresión que supone para el lenguaje, la relación con la última es innegable, aunque la búsqueda sea hacer un análisis temático y

no desde la lingüística. Dicho sea de paso, aclaro que temas como el realismo mágico y lo grotesco quedan fuera de los intereses y límites de ésta investigación.

Sobre la definición de lo fantástico desde Hispanoamérica, propongo considerar como la antología hispanoamericana más representativa del género aquella compilada por Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Bioy Casares, que nos da una razón para echar vista a lo que éstos escritores pensaban sobre lo fantástico, considerando además que son importantes e influyentes escritores de narrativa fantástica del siglo XX. Jorge Luis Borges en su ensayo “La literatura fantástica” (1940), en una primera instancia, diferencia la literatura fantástica de la realista afirmando que la primera tiene todas las posibilidades que la imaginación pueda brindar. No obstante, señala que con el paso del tiempo la escritura fantástica ha frecuentado ciertos temas que detalla en una lista. El primero en la lista es la transformación o metamorfosis, como es el caso de los hombres lobo. El segundo tema es la confusión de lo onírico con lo real, un ejemplo son aquellos sucesos narrados que no se sabe si forman parte de lo onírico o lo real, para ello Borges recurre a la parábola “Chuang Tzú soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre” (44); otro ejemplo serían aquellos sueños que logran traspasar al plano real, como los sueños premonitorios. El tercero son los personajes que se vuelven invisibles. El cuarto son los juegos en el tiempo como la posibilidad de viajar al pasado. Yo incluiría en este tema a los casos de seres fantasmales que viajan en el tiempo. Fantasmas del pasado o del futuro que traspasan las barreras temporales o se encuentran atrapados en un espacio temporal como en de *La maldición de Hill House* (1959) de Shirley Jackson en la que el fantasma de uno de los personajes se manifiesta en un tiempo en el que dicho personaje sigue vivo. El quinto es la presencia de los seres sobrenaturales entre los hombres. Añade, finalmente, el tema del doble, que sugiere motivado por los espejos.

Otro importante exponente de la literatura fantástica hispanoamericana que nos dio a conocer su definición fue Julio Cortázar en su texto “El sentimiento de lo fantástico”. La razón principal por la que habla de lo fantástico como un sentimiento es porque, al igual que sucede con la poesía, no confía en que pueda entenderse como un concepto estricto:

Ya no sé quién dijo, una vez, hablando de la posible definición de la poesía, que la poesía es eso que se queda afuera, cuando hemos terminado de definir la poesía. Creo que esa misma definición podría aplicarse a lo fantástico, de modo que, en vez de buscar una definición preceptiva de lo que es lo fantástico, en la literatura o fuera de ella, yo pienso que es mejor que cada uno de ustedes, como lo hago yo mismo, consulte su propio mundo interior, sus propias vivencias, y se plantee personalmente el problema de esas situaciones, de esas irrupciones, de esas llamadas coincidencias en que de golpe nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad tienen la impresión de que las leyes, a que obedecemos habitualmente, no se cumplen del todo o se están cumpliendo de una manera parcial, o están dando su lugar a una excepción.

Aunque parezca una idea que está abierta en exceso a la subjetividad del lector, no hay que malinterpretar, recordemos que cada experiencia de lectura es particular. En especial hay que situar su idea de que el sentimiento de lo fantástico es algo que encontramos en nuestro interior, en relación a su idea de que para él ese sentimiento puede encontrarse en las excepciones a las leyes que nos rigen. Pienso entonces que un cuento de fantasmas no despertaría ese sentimiento de lo fantástico en un lector que cree en los mismos sin dudar, que los piense como algo natural y tan de nuestro mundo como el hecho de poder ver nuestra sombra; por la misma razón es necesaria la presencia de un escéptico para convencernos de la existencia del fantasma, recurso fundamental en narraciones como *El exorcista* de William Peter Blatty en donde lo sucedido supera el escepticismo de los sacerdotes y hasta el de la

ciencia. Otro ejemplo de ello es la religión, si no se le atribuyera una razón divina o de orden superior las historias bíblicas resultarían historias de carácter fantástico. La razón por la que no lo son es porque el lector, al atribuirle un significado divino, de orden superior, o incluso mítico, no percibe en ellas una transgresión, un acto subversivo contra el orden del mundo.

Cortázar establece un paralelismo entre lo fantástico y la poesía solo como un símil para explicarlo. Aunque un poeta chileno que también se ha puesto a reflexionar sobre la literatura fantástica, Óscar Hahn, ha mostrado que lo fantástico no es exclusivo de las narraciones como muchos podrían pensar, sino que también existe la poesía fantástica. La poesía no es un tema para profundizar aquí, pero sí podemos detenernos en cómo Hahn decide definir lo fantástico en su introducción a su antología *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, en donde expone y compara las definiciones de Todorov y Bessiere, concluyendo:

Una condición indispensable para que se produzca lo fantástico es la existencia de acontecimientos a-normales, que contradicen nuestra percepción de lo natural y aun de lo sobrenatural y que, por lo tanto, escapan a nuestros marcos de referencias. Cuando los acontecimientos se repiten en diversas obras y a pesar de las variantes logran mantener una estructura básica, adquieren la categoría de motivos literarios. En todos los cuentos que hemos seleccionado, es determinable el motivo insólito que los rige (22).

Podemos ver que Hahn concibe lo fantástico desde un punto de vista tematólogo en el que es necesaria la presencia de un motivo insólito en torno al cual sucede el texto, lo que se presenta de manera símil y constante en otros textos del género.

Las definiciones de lo fantástico son bastantes y diversas, el temor de quien busca unificarlas radica en que incluso a veces se contradicen unas a otras, tal vez Cortázar tiene

algo de razón y la definición tiene algo de inaprehensible aunque es algo que todos pueden experimentar. A pesar de lo anterior, podríamos concluir en que la transgresión, lo insólito y plantearse en lo real para luego montar un punto de ruptura son elementos persistentes en la literatura fantástica. Esos puntos de ruptura de lo real tendrán mayor presencia en algunas narraciones, incluso hay teorías de lo fantástico que ponen especial atención a esos sitios en los que se halla el quiebre de la realidad. Le dedico un espacio particular a teorías como esas, ya que en los cuentos de Ana de Gómez Mayorga los puntos de ruptura tienen un papel relevante.

## **1.2. El concepto de Umbral en la literatura fantástica**

Ya presentada una noción de lo fantástico en la que, particularmente, encontramos definiciones que ponen especial atención a la ruptura de lo real. La razón de eso ha sido proporcionar definiciones que también nos permitan encaminarnos al problema de los umbrales en la literatura fantástica. Por lo tanto, esta construcción de recopilación teórica se debe a que mi propuesta para la definición de lo fantástico busca incorporar la función de los umbrales como un tema más entre los constantes de esta literatura, como los que enlistó Borges en su ensayo “La literatura fantástica” (1940). La presencia de los umbrales como constante en narraciones fantásticas ya se ha considerado antes por autores como Andrea Castro y Víctor Bravo, a quienes recurriré para la definirlos.

Todas las teorías y definiciones que he expuesto coinciden en que lo fantástico implica una transgresión a lo real. Víctor Antonio Bravo en su libro *La irrupción y el límite* propone una teoría que se centra en esos puntos de transgresión. Para construir su teoría, parte de la clasificación propuesta por Todorov, que como ya sabemos se refiere a la distinción de lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño. Lo que hace es profundizar y redefinir

las características que diferencian a esos tres tipos de literatura, partiendo de la idea de que ese punto de quiebre, ese espacio límite entre lo que es real y lo que no, será lo que permita distinguir y sobre lo que reposen las definiciones de la triada propuesta por Todorov. También cabe decir que para explicar y ejemplificar su teoría de lo fantástico no solo se dedica a analizar literatura europea y norteamericana, sino que también incluye a la literatura hispanoamericana con la finalidad de enfatizar en la importancia de la producción fantástica en nuestro continente y de reconocer la amplia tradición en dicho género que sigue construyéndose.

Es importante explicar primero qué es lo que entenderemos por “real”; para ello partiremos de la idea de Víctor Antonio Bravo, quien se vale primeramente de la idea kantiana sobre el movimiento romántico<sup>5</sup>: “lo real responde a lo empírico y lo relativo y es una expectativa compartida por la sociedad en un momento dado de su historia” (Bravo 19). Nuestra concepción de lo real es histórica, está marcada por nuestras experiencias y lo más importante, se considera una expectativa compartida porque corresponde con lo que esperamos que suceda, lo esperamos a tal grado que ni siquiera somos conscientes de ello y simplemente damos por hecho la realidad.

Después parte de la idea de lo real dada por Foucault, según la cual, los órdenes empíricos del ser humano, la manera con la que se relaciona con el mundo y dentro de los cuales se reconocerá, estarán determinados por los códigos fundamentales de su cultura. Esta es la idea que Bravo precisa como “el conjunto de lógicas, acontecimientos y contextos previsibles en los cuales el sujeto actúa” (19). Foucault también diferencia entre dos grandes visiones que el mundo Occidental ha generado sobre lo real, marcadas por la forma de pensar

---

<sup>5</sup> Kant se refiere de manera específica al romanticismo alemán.

de dos épocas distintas, en la Edad Media los principios de realidad provenían de lo divino, de un orden teológico, pero a partir del Renacimiento comienza a constituirse por principios de racionalidad.

Lo no real entonces queda en aras de la alteridad, no obstante, pensamos al otro desde nosotros, nos explicamos la alteridad a partir de lo familiar<sup>6</sup>. Además, una pregunta a la que las ficciones fantásticas le han propuesto algunas respuestas es ¿qué sucede cuando lo real y esa alteridad se encuentran? Dan lugar a lo insólito, a lo desconocido o impensable, la sorpresa, el miedo o la incertidumbre. “Destaquemos que la alteridad, la presencia de dos ámbitos distintos y sin embargo en interrelación, supone, aparte de los dos universos, una frontera, un límite que separa sus territorios y que se convierte también en elemento significativo” (Bravo 31).

Esas fronteras son las que explicaré aquí y la manera en la que se presenten en un texto definirán también la existencia de lo fantástico; Bravo afirma que éste se produce “cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo” (33). Tanto en esa idea, como en otras sobre lo fantástico, está la observación de que esa irrupción en la realidad o ese encuentro con lo otro surge como una amenaza para la realidad misma, esa es una de las razones por las que lo fantástico suele ir acompañado del miedo o por las que, como también apunta Bravo, en muchos casos esa alteridad puede identificarse con “el mal”.

Cuando el límite persiste, es decir, cuando ese límite se extiende y se marca con énfasis nos dejará claro que todo lo que suceda ahí es parte de un orden que no corresponde al nuestro, la frontera se delimita lo suficiente para que nuestra realidad no se vea amenazada

---

<sup>6</sup> Véase la parte en la que retomo el tema de lo ominoso en Freud.

y en ese caso surgirá lo que podemos nombrar como “maravilloso”. De modo opuesto, cuando el límite se empequeñece hasta desdibujarse, indicando que lo sucedido no está separado de lo real y que, incluso cuando pareciera algo imposible, puede explicarse de modo racional, ocurre eso que Bravo identifica como “reducción” de lo fantástico y que corresponde a la noción de “extraño” en Todorov. Finalmente, en el punto medio se encontraría lo fantástico, cuando ese límite entre lo real y lo no real queda marcado apenas lo suficiente para recordarnos la diferencia que hay entre uno y otro, para hacer ver que no pertenecen al mismo orden, pero a la vez es lo suficientemente estrecho para que aquello otro sea una amenaza para lo real. Es una estrechez que convertiría a esa frontera más en un lugar de encuentro que de separación. Sí, puede concebirse como un lugar de ruptura, pero no en un sentido de apartamiento sino de quiebre de lo que tenemos preconcebido, provocada por la irrupción de lo que no esperaríamos que sucediera ni creímos posible, generando también una ruptura psicológica.

Bravo, apegado a la teoría de Todorov, recuerda lo que él dice acerca de que el sentimiento de lo fantástico según lo define no puede prolongarse demasiado, por lo que dedica un par de observaciones en torno a qué sucede al sostenernos entre los límites de ese modo, sin disolver la separación y a la vez sin separarlo de nuestro mundo:

Cuando no se reduce, cuando persiste como uno de los elementos de la textualidad, lo fantástico se hace insostenible y se reduce en el horror, en la irrisión o en el absurdo; lo fantástico, por otro lado, aparece y persiste en el discurso paródico, como una de sus marcas. (Bravo 41)

Enfrentarnos a lo fantástico nos reta, nos hace dudar y confrontarnos con todo eso que teníamos preconcebido, es natural que querramos encontrarle una causa lógica o al menos imaginaria a todo suceso, es por eso que mantenerlo nos produce horror o risa, pues ambos

son mecanismos de defensa, el miedo es una emoción que te indica que estás en peligro (si todo lo que dabas por hecho sobre la realidad se pone en duda puedes sentirte en peligro), mientras que la risa es en ocasiones la única resolución emocional ante algo que nuestra razón no es capaz de sostener y asimilar, a veces el miedo y la risa van de la mano. De eso podemos concluir también que lo fantástico no siempre implica miedo y que también puede desembocar en la risa, en el absurdo o ser parte de una parodia.

La intención ahora es profundizar en el concepto de umbrales, que también pueden, de manera sinonímica, llamarse *pasajes*. El concepto que se referirá a esos límites que Bravo focaliza en su teoría, que también pueden, de manera sinonímica, llamarse *pasajes*. Andrea Castro en su texto “El motivo del umbral y el espacio liminal” tiene la idea de observar estos puntos fronterizos en calidad de motivos literarios. Entendiéndose por motivo literario cuando:

nos referimos a un elemento concreto -una puerta, un objeto, un trozo musical, una acción que se lleva a cabo- que aparece en el texto y que también aparece recurrentemente en otros textos literarios a lo largo de la historia de la literatura (Castro 255).

Los umbrales como motivo, son un elemento que aparecerá de tal manera en el texto que adquirirán un valor significativo propio y que además pueden surgir en ese sentido en distintos cuentos dentro de la tradición fantástica. Un motivo puede mostrarse más allá de los límites de un área cultural; por ejemplo, puede encontrarse, cierta relación entre estos motivos literarios con los ritos de pasaje que marcan el punto en que una persona dejará de ser lo que era o dejará atrás una parte de su vida para encontrarse con un nuevo tiempo, un nuevo modo de ser.

Como un ejemplo de esa aparición recurrente del motivo, Andrea Castro indica que Federico Patán, en un texto en torno a la obra de Lovecraft y Cortázar, apunta antecedentes de la aparición de los umbrales en la literatura, como en el cuento de Barba Azul de Charles Perrault en donde la puerta de la habitación prohibida funciona como un punto límite con la muerte. Recordemos que la literatura fantástica compartió una época de auge con los cuentos de hadas en el siglo XIX y eso permitió que ambos géneros llegaran a influir entre sí. Así, para construir su concepto, Castro se basa en el término “cuentos de umbral” con el que Federico Patán nombra a los cuentos en los que se da “El paso de un mundo a otro fantástico o maravilloso por el sencillo procedimiento de pasar la puerta” (256). Ella indica que:

Debemos ver el cruce del umbral-ya sea este una puerta u otro tipo de umbral- como el ingreso en un espacio en el que coexisten dos dominios aparentemente incompatibles; un espacio en el cual las explicaciones epistemológicas no siempre alcanzan para entender los sucesos que allí tienen lugar. (257)

La autora también se basa en la teoría de cronotopos de Bajtin, que da dos significaciones al cronotopo del umbral, éste puede ser “el umbral como lugar/tiempo- cronotopo del encuentro” (258), pero también “lugar/tiempo de la crisis y la ruptura” (258). En éste se dará un encuentro entre mundos o lugares distintos, pero, al ser dos sitios que no deberían tener contigüidad, se convierte en un sitio de crisis y ruptura con relación al sentido de realidad que nos ha sido impuesto.

Hay razones para retomar también aquí algunos puntos del libro *El cuento: la casa de lo fantástico* (2007) de Magali Velasco Vargas, en el que explica ciertos conceptos de la literatura fantástica partiendo principalmente de ejemplos que pertenecen a la literatura mexicana y sobre todo porque dedica a los umbrales un espacio y una breve definición. Velasco Vargas define los estados de pasaje como: “aquellos estados intermedios entre el

sueño y la vigilia, entre una realidad tenida por segura y otra que amenaza por establecerse como única” (199). Agrega que la pesadilla y los estados alucinatorios también son mecanismos de lo fantástico. Además habla de los estados de pasaje como causa de tensión: “el ir y venir entre el plano temporal realista y la negación de éste, la presencia de un espacio conocido y cotidiano para asistir a la ruptura y trascendencia del mismo, los elementos que dan al relato fantástico una indeterminación entre una visión real y otra irreal” (202). Lo que quiere decir que hay pasajes que mueven constantemente entre el espacio y tiempo reales y los que no, y por otro lado los lugares conocidos y cotidianos como pasajes a los lugares que rompen con lo común y cotidiano, con todo esto creando la tensión y sensación de lo fantástico.

En resumen, podemos decir que los umbrales o pasajes son un espacio intermedio, un punto de encuentro entre dos órdenes o dominios que serían incompatibles. Cuando hablo de dos lugares que se encuentran lo digo solo en términos de lo que sucede o se encuentra en un lado y al otro lado del pasaje. Ambos sitios pueden tener diversos órdenes, por ejemplo, un espacio a partir del cual, al momento de cruzarlo, los dominios de lo natural y lo sobrenatural comienzan a convivir.

Los pasajes no necesariamente conectan a sitios físicos como tal, pues ambos sitios pueden tener diversos órdenes. Por ejemplo, un espacio a partir del cual, al momento de cruzarlo, los dominios de lo natural y lo sobrenatural comienzan a convivir. Otro ejemplo sería un punto de encuentro entre dos sitios que en espacio tendrían sentido de continuidad pero en tiempo no lo tienen, o viceversa. De una manera más amplia, en los cuentos fantásticos, las posibilidades para el umbral son aparecer como límite entre la realidad y la ficción, o entre lo real y lo no real. Pero el hablar de puntos de encuentro entre órdenes incompatibles, de espacios que nos abren paso a la alteridad, da lugar a diversas posibilidades

para la existencia de esos “dos lados”, vale la pena profundizar en las dualidades posibles que puede contener ese “otro lado” tras el umbral. Para detallar mejor trataré de hacer una lista de múltiples posibilidades para los umbrales en la ficción.

Es lo otro, lo oculto que puede relacionarse con lo ominoso de Freud, que a su vez se relaciona con el surgimiento de algo que antes se encontraba reprimido. Muchas teorías de lo fantástico establecen una relación con el texto sobre lo ominoso o lo siniestro (“Das Unheimlich”) de Freud, cuando hablamos de sus límites también es aplicable. De inicio lo es porque plantea un concepto que parte de una dualidad, al inicio de su texto, Freud profundiza en el significado de “Unheimlich” (de lo clandestino, lo que se mantiene oculto) (Freud 225) sobre todo en contraste con el significado de “Heimlich” (lo doméstico, lo familiar). Con relación a lo terrorífico explica que es normal que lo no familiar y lo novedoso llegue a implicar eso, aclarando que no siempre sucede así, de eso podemos valernos también para explicar que no toda trama fantástica implique terror. La exclusión entre esos términos que “sin ser opuestos, son ajenos entre sí” (Freud 225), se verá reflejada en uno y otro lado de los umbrales fantásticos.

Andrew Bennett y Nicholas Royle en el apartado “The uncanny” de su libro *Introduction to Literature, Criticism and Theory*, resumen que:

has to do with a sense of strangeness, mystery or eeriness. More particularly it concerns a sense of unfamiliarity which appears at the very heart of the familiar, or else a sense of familiarity which appears at the very heart of the unfamiliar. (34)

Así, lo ominoso estará relacionado principalmente con el extrañamiento, lo que para los autores lo haría propio de todo lo literario pues se vale de ello para ponerlo después en relación con el concepto de desautomatización de Shklovski. En cuanto a la segunda parte, estaría el ejemplo de cómo en un centro comercial nos desconcertamos por la figura de

alguien extraño en una vitrina para luego descubrir que es nuestro propio reflejo, ahí estaríamos presenciando lo que no es familiar dentro de algo que debería ser familiar y puede suceder así o en sentido opuesto. Así, los umbrales fantásticos son puntos de surgimiento para lo ominoso pues permiten una continuidad entre lo familiar con lo que no es familiar, provocando que uno surja dentro del otro de manera inesperada.

Posteriormente, explican que lo ominoso provoca lo “incierto”, da la sensación de que las cosas no son como deberían ser habitualmente y puede retar toda lógica y racionalidad, es por eso que la literatura fantástica es ominosa, pues según la definición de lo fantástico de Roger Caillois, en la literatura fantástica lo sobrenatural “aparece como una ruptura de la coherencia universal... Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición.” (Rosenblat 26).

Andrew Bennett y Nicholas Royle explican una lista de formas que puede tomar lo ominoso: como el animismo, el automatismo, el miedo a ser enterrado vivo, la telepatía y la muerte. Estas formas son también reconocibles en la literatura fantástica.

Gastón Bachelard en su *Poética del espacio* comienza hablando del espacio más familiar, ese que habita más nuestro interior y, por esa razón tiene más potencial poético, un lugar para albergar al soñador e integrar los pensamientos, recuerdos y sueños del hombre: la casa. También Freud llega a hablar de lo heimlich con el ejemplo de una casa heimlich, esa casa familiar y hogareña. Para Bachelard, “las verdaderas casas del recuerdo que conducen todos nuestros sueños se resisten a toda descripción” (34), nos explica que para aludir al recuerdo de esa casa original que guardamos en nuestra memoria, es preciso dejar espacios vacíos en la descripción que nos permitan evocar sus particularidades, esto nos diría que para generar la sensación de una “casa unheimlich” es válido usar una descripción más detallada. La descripción puede insertar en el recuerdo de un espacio habitable y acogedor,

elementos que rompan con lo familiar como una casa que tiene demasiados espejos, un cuadro que nos produce una sensación extraña, un olor desagradable, en resumen, elementos que nos provoquen extrañamiento para así generar lo ominoso. Por otro lado, nuestros miedos pueden tener una función similar al recuerdo de aquella casa original de la que habla Bachelard, es por eso que, en ocasiones, el uso de los espacios vacíos en una narración permite evocar a esos temores originales de cada lector.

Bachelard, también habla de los espacios que puede tener una casa y lo que implica que sea más compleja en su composición: “Claro que, gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados”. (31)

Así cada espacio, cada rincón representado, puede despertar recuerdos, sueños o deseos particulares. Describe el significado de la casa en una verticalidad en la que el sótano suele guardar los temores más oscuros y el ático sería el espacio para guardar los deseos, cosas que para el psicoanálisis estarían guardadas en el subconsciente, es por eso que las narrativas de terror se valen de esos dos espacios para generar figuraciones de lo ominoso. En la lista que Andrew Bennett y Nicholas Royle presentan, una de las formas que puede tener lo ominoso es el miedo a ser enterrado vivo, un miedo que representa el gato emparedado en el sótano del cuento “El gato negro” de Poe, otra forma en esa lista sería el animismo, lo que sucede también en un sótano con la escultura que cobra vida en el cuento “Chac Mool” de Carlos Fuentes.

También podría hacerse una analogía entre las ideas sobre el adentro y el afuera de Bachelard, en donde los espacios interiores son espacios de acogimiento, resguardo y protección en donde habita lo familiar, y los espacios exteriores son aquellos en donde habita

lo que no es familiar y en los que nos sentimos expuestos y vulnerables, permitir que esos espacios tengan puntos de inserción en el otro estaría dando lugar a lo no familiar dentro de lo familiar o viceversa, generando lo ominoso. Entonces el “adentro” podría ser una analogía de lo real, de lo cotidiano, y lo de fuera sería un espacio que rompe con lo cotidiano e incluso con las leyes de nuestra realidad, un espacio para lo imprevisible y lo desconocido. Para Bachelard: “Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, íntimos; están prontos a invertirse, a tocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados” (189), así pasa con los espacios de umbral, aparecen como una llaga en la familiaridad de lo cotidiano, y, recordando las palabras de Bravo anteriormente citadas, lo fantástico sucede cuando uno de los ámbitos transgrede el límite y amenaza al otro con perturbarlo o hasta aniquilarlo. Finalmente, ese efecto “doloroso” que se suscita entre el adentro y el afuera puede explicarse desde el concepto de lo ominoso.

En resumen, podemos decir que los umbrales son una forma más para lo ominoso, que permiten que lo familiar y lo no familiar se encuentren e inserten algo del uno en el otro. Por otro lado, aunque, como se puede ver en los ejemplos analizados, los pasajes no solo son espacios presentes en una casa, pensar esos ambos lados se facilita en relación al adentro y el afuera descritos por Bachelard y a la idea de la casa como un espacio familiar y un refugio, pero también con un espacio que puede tener muchos rincones y que cada rincón y objeto puede traer a la memoria cosas particulares en nuestra psique, es por eso que el umbral puede manifestarse de distintas maneras y así representar diversas formas de transgresión.

### **2.3 Algunas posibilidades para el umbral**

Esos espacios liminales pueden estar representados por diversos lugares u objetos, y como corresponde a un motivo, estos que se repiten en diversos relatos. A manera de

tipología del umbral, generaré mi propuesta para una lista de los diversos objetos-pasaje que suelen encontrarse en la literatura fantástica, la cual también contiene una lista de esos ambos lados que pueden unirse gracias al pasaje.

Dado que esto es una búsqueda para definir la aparición de ciertos espacios en la literatura fantástica, decidí recurrir a lo que dice el fenomenólogo francés Gastón Bachelard en su *Poética del espacio*. Bachelard especifica que cada rincón o parte de un lugar puede evocar a significados particulares, así hay diversos espacios que pueden convertirse en sitios de umbral. Las posibilidades para el umbral son aparecer como límite entre la realidad y la ficción o entre lo real y lo no real. Pero el hablar de puntos de encuentro entre órdenes incompatibles, de espacios que nos abren paso a la alteridad, da lugar a más posibilidades para la existencia de esos “dos lados”, vale la pena profundizar en las dualidades posibles que puede contener ese “otro lado” tras el umbral, es por eso que trataré de hacer una lista de múltiples posibilidades para los umbrales en la ficción.

Entre los opuestos que pueden estar conectados por los umbrales está la dualidad de la vigilia y el sueño. Alicia se queda dormida justo antes de emprender su viaje al país de las maravillas. En la literatura hispanoamericana tenemos autores como Jorge Luis Borges en donde lo onírico aparece constantemente en su obra. En los cuentos de terror el sueño aparece con más frecuencia en forma de pesadilla. Bachelard, al dedicar unas palabras a la pesadilla en su *Poética del espacio*, está dándole a lo onírico una cualidad espacial, nos lleva a ver el sueño como un sitio. Sobre la pesadilla, poniéndola en relación con la dicotomía dentro y fuera, dice:

Y la pesadilla es simple porque es radical. Intelectualizaríamos la experiencia diciendo que la pesadilla está hecha de una duda súbita sobre la certidumbre de lo de dentro y la rotundidad de lo de fuera. Es todo el espacio-tiempo del ser equívoco que

Michaux nos da como a priori del ser. En ese espacio equívoco el espíritu ha perdido su patria geométrica y el alma flota (Bachelard 190).

La pesadilla funciona como una “duda súbita” sobre esa realidad segura que habitamos y el terror a lo desconocido que habita el universo, aquellos horrores de los que habla Lovecraft. Una forma común de poner fin a lo fantástico para convertirlo en extraño es explicando cualquier suceso que no correspondiera a lo cotidiano acuñándolo como sucedido en un sueño, de manera similar suele hacerse con la locura. Pero hay casos en los que el sueño es un estado de pasaje, en el que los personajes se inducen momentáneamente antes de experimentar una ruptura con lo real. Por eso se habla de viajes astrales, en los que tu alma se desprende de tu cuerpo para ir por el mundo o las diversas teorías de la interpretación de los sueños. El sueño nos recuerda que las posibilidades de nuestra imaginación y nuestra mente son enormes, nuestro cerebro es un órgano que no terminamos de conocer ni de entender, es por eso que puede recordarnos al horror cósmico incluso si lo reducimos a las consecuencias orgánicas dentro de nuestra cabeza.

Una de las posibles formas de lo ominoso que enlistan Andrew Bennett y Nicholas Royle es la muerte que nos es familiar, pero a la vez algo absolutamente inimaginable (38). Por eso también los pasajes pueden aparecer también como un punto de encuentro entre la vida y la muerte, ese es un motivo muy común en mitos y costumbres de diversas culturas. Un pasaje de ese tipo es aquel río por el que Caronte conducía al Hades. Si para construir la ficción se hace referencia a festividades en las que se cree que cierta noche del año los muertos pueden caminar entre los vivos se estaría poniendo en función de pasaje no ya un espacio sino un punto temporal específico, por ejemplo, el dos de noviembre en México, fecha en la que, según la creencia, las almas de nuestros difuntos pueden volver a visitarnos

en la tierra. En ese caso, es un punto temporal el que abre la puerta que conecta al mundo de los muertos con el mundo de los vivos.

La representación más sencilla para un umbral sería una simple puerta, Bachelard decide darle un sentido mitológico y se pregunta “¿Por qué no sentir que se encarna en la puerta un pequeño dios del umbral?” (193). Es probable que cuando Bachelard la describió como un “pequeño dios del umbral” solo quisiera decir que la puerta es el umbral por antonomasia, la forma más simple y común de representarlo; no obstante, también podríamos preguntarnos si al compararla con un dios no le atribuye ciertas facultades de poder y de voluntad propia. Un dios es algo o alguien superior a lo humano a quien le cedemos parte de nuestra libertad, ponemos nuestros destinos en las manos de los dioses, así cedemos algo de nuestra libertad cuando una puerta nos permite o nos impide entrar o salir de un lugar. La imagen de una puerta que nos lleve a un mundo distinto tiene antiguos antecedentes culturales. Andrea Castro en su texto “El mito del umbral y el espacio liminal”, en el que, como a dije anteriormente, analiza los umbrales como motivos literarios, nos recuerda que en la mitología griega el Hades tiene sus puertas, mientras que, en el cristianismo, San Pedro guarda la llave de la puerta del cielo. Bachelard, por su parte, nos dice sobre este sitio:

La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. Es por lo menos su imagen princeps, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes. (193)

Establece una relación entre la puerta y el deseo, pareciera que las puertas nos incitan a abrirlas y ese deseo está relacionado con el de abrirnos a nosotros mismos, de exponernos, en el caso de las historias que ahora nos atañen, los personajes se exponen a sí mismos a lo desconocido, eso desconocido puede estar en el exterior o aguardar dentro de ellos. Propongo recordar una vez más el ejemplo de Barba Azul, en donde una puerta no nos conduce a otro

mundo, no lleva al personaje fuera de la realidad, de hecho, la hace ver la realidad; pero sí implica romper la normativa impuesta al personaje, cambia su perspectiva sobre la realidad que vive y además la lleva a un encuentro con la muerte que por poco se convierte en su propia entrada a la muerte. El fenomenólogo francés se pregunta “Y además, ¿hacia quién se abren las puertas? ¿Se abren para el mundo de los hombres o para el mundo de la soledad?” (Bachelard 195), en este caso yo adaptaré la pregunta a si las puertas se abren hacia el mundo de lo cotidiano o hacia lo extraño o lo desconocido, ¿son los personajes entrando en lo inesperado o es lo extraño irrumpiendo en su realidad a través de esos pasajes?

En ocasiones una simple casa se volverá aquel otro lado de la puerta en el que los personajes corren peligro de quedar atrapados y separados del mundo. La crítica ha denominado como ecofantástico<sup>7</sup> o fantástico doméstico al tipo de historias en las que el escenario en el que sucede lo fantástico es el hogar. Magali Velasco nota específicamente que podemos hacer una considerable lista de narraciones en las que lo ecofantástico se da de una forma muy específica, con mujeres que habitan caserones en los cuales: “Negándose a transcurrir, han suspendido el tiempo, atrapándolo entre muros, muebles antiguos, recuerdos de muertos y de glorias ya idas” (116). Personajes que habitan del mismo modo que lo hacen aquellos ancianos en “La casa” para los que “el tiempo, los sitios, los seres, las cosas, les son ajenos”(Mayorga 14), a conclusión de la narradora. Velasco coincide con la idea de que en este tipo de narraciones los espacios tienen cierto carácter animista, a la manera de un “monstruo devorador” y anota que: “Las mujeres de estos cuentos transfiguran sus hogares en una fortaleza oscura que, cual telaraña, siempre está pronta a capturar una presa”(116).

---

<sup>7</sup> “Nathalie Prince propone el neologismo *ecofantastique*, a partir del prefijo griego *oikos* que designa el concepto ‘casa’ y el radical ‘*fantastique*’, de *phantastikos*.” (Velasco 116)

No obstante, ella atribuye a que la casa como cautiverio es solo un instrumento de aquellas mujeres que buscan a quien arrastrar con ellas, a mi parecer vale la pena repensar y considerar en qué medida aquellas mujeres son también presas de aquel cautiverio, como en el cuento “El papel tapiz amarillo”(1892) de Charlotte Perkins en el que la habitación de la protagonista comienza a cobrar vida, reflejando lo desesperante. Los trenes y los túneles también entran en el imaginario de lugares propicios para generar un pasaje. Los ejemplos van desde leyendas urbanas como la duda ante la lista en aumento de personas que han desaparecido dentro de una línea de tren ligero. En “El guardagujas” de Juan José Arreola un misterioso personaje advierte al protagonista de un posible viaje en tren que no se sabe cuando llegue, ni en dónde le hará parar, ni cómo será su recorrido. A veces tan solo emprender un paseo puede convertirse en un pasaje con un destino que rompe con el orden de lo real, no importa el medio de transporte pues incluso podría ser una caminata. Historias como la anterior podrían tener como antecedente la creencia en distintas culturas de que hay que emprender un viaje para pasar a “otro mundo”, como una especie de rito de pasaje hacia la muerte. Recordamos a Caronte con su balsa para cruzar almas hacia la muerte, a Dante cruzando el infierno en compañía de Virgilio para alcanzar el cielo o a Beatriz, que es lo mismo para Dante; el viaje al Mictlán en compañía de un xoloitzcuintle, a este tema del viaje como pasaje podemos anotar también la constante de un acompañante o guía en ese tránsito.

El tren es un espacio que ha alimentado al imaginario de las ciudades y es protagónico en un cuento imperdible para hablar de literatura fantástica mexicana. En “La fiesta brava” de José Emilio Pacheco, el metro de la Ciudad de México se convierte en doble umbral. Primero, dentro del cuento que escribe el protagonista, Andrés Quintana, sucede que hay que subirse en cierta estación y en el último vagón del último tren para encontrar entre dos estaciones un camino subterráneo que lleva a una piedra de sacrificios propia del México

antiguo; al final, en esa misma estación en la que, dentro del cuento escrito por Quintana, se inicia el viaje atemporal es en la que se encontrará con el personaje de su propio cuento. La metaficción<sup>8</sup> también es una estrategia literaria recurrente en la literatura fantástica. En “La fiesta brava” encontramos un cuento fantástico que lleva el mismo título y a la vez la historia principal se vuelve fantástica al insinuar un encuentro entre el autor de una historia con el protagonista mientras realiza el recorrido que inventó para la misma. Lo que sucede con el uso de la metaficción, en una narración como esa, es un juego con el límite entre la realidad y la ficción.

Otro objeto que es asociado con un encuentro con la alteridad es el espejo; se suele imaginar que hay un mundo desconocido contenido en él o que puede funcionar como un portal. Un objeto que se utiliza vernos reflejados es un remitente inmediato a lo alterno, a la aparición del doble. Como ejemplos de la presencia del espejo como conductor a lo fantástico en la tradición fantástica mexicana podemos nombrar “El espejo enterrado” de Carlos Fuentes; tres cuentos titulados de manera homónima “El espejo”, cuyos autores son José López Portillo y Rojas, Amparo Dávila y Ana de Gómez Mayorga, y el cuento “Espejos” de Bibiana Camacho.

La noche es también un umbral, en muchas historias parece que en ese momento las normas que rigen nuestra realidad se debilitan o que lo otro cobra fuerza. Puede tener una relación con la dualidad entre la luz y oscuridad, asociados a su vez con el bien y el mal. En *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, las cosas extrañas o terribles tienen lugar entre la niebla y la noche. En *Drácula* (1887) de Bram Stoker gran parte de lo extraño sucedía de noche, eran esos los momentos en donde los personajes humanos se sentían vulnerables ante

---

<sup>8</sup> Con eso me refiero al recurso literario de introducir una historia que se cuenta dentro de otra historia.

cosas amenazantes que no comprendían. En “Carta a una señorita en París” de Cortázar, es durante las noches cuando el protagonista deja pasear a los conejitos por la estancia, abrumado por el desorden que cobran, es cuando confronta las consecuencias de su padecimiento y las horas en las que se merma poco a poco la posibilidad de seguir una vida normal. Francisco Tario escribió una lista de “noches” en las que da voz y conciencia a seres que en nuestro orden de lo real serían inanimados o no humanos, como “La noche del traje gris” en la que un traje decide tomarse una noche para salir por su cuenta a conocer el mundo, cosa que hizo posible haciendo uso de un cuerpo humano para su interior.

Los umbrales parecen relacionarse con el mal en repetidas ocasiones. Desde tiempos remotos venimos arrastrando un antiguo miedo a lo otro, a aquello que no conocemos, a lo que es distinto a nosotros o a lo que creemos saber. No es de extrañar que cuando pensamos en posibles puertas o pasajes que nos pongan en contacto con lo desconocido lleguemos a asociarlas con el mal. Es posible que en muchas ficciones lo que encontremos al otro lado sea algo malévolo, amenazante, es la apertura a ese terror que puede contener la ficción fantástica.

Hasta ahora he puesto bastante énfasis en los temas que representan dualidades para hablar de ambos lados del umbral; sin embargo, propongo que, antes que hablar en términos de “ambos lados”, deberíamos hablar de este lado, el del orden bajo el cual se rige nuestra realidad, y el otro lado, el alterno, el subversivo, el de lo que no debería ser. Por otro lado, existen casos en los que la ruptura a la norma no se encuentra al otro lado sino en la existencia del pasaje mismo, como sucede en “El otro cielo” de Cortázar en donde el protagonista que vive en casa de su madre en Argentina del siglo XX y por las noches cruza un pasaje para pasearse entre las calles de París del XIX, es decir, en un cruce de espacios geográficos y temporales. En ese caso, el Pasaje Güemes se convierte en un umbral, el espacio en medio

de dos lugares y dos épocas que son reales pero que no deberían tener contigüidad, lo que quiere decir que el pasaje es aquí el que transgrede con las leyes de causalidad, con el orden establecido del tiempo y el espacio.

A veces esas transgresiones a los límites de lo real llevan a los personajes a espacios impredecibles, a veces cruzan los umbrales sin saber siquiera cómo llegaron hasta ahí y también hay umbrales que se muestran para entrar en ellos, pero no para regresar, que se entreabren apenas lo suficiente para atrapar a los personajes en un sitio en el que su realidad pasada quedará reducida a una nostalgia de lo recóndito. Esos son algunos de los casos en que los pasajes conducen al miedo, al terror o al horror.

Es preciso aclarar cuál es la diferencia entre horror y terror, para ello podemos acudir a las palabras de Ann Radcliffe sobre ambos en “On the supernatural in poetry” (1826): “Terror and horror are so far opposite, that the first expand the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and nearly annihilates them”. El terror aquí tendría una relación estrecha con lo sublime, es algo que puede ser más sutil y que llega a los rincones de nuestra psique, mientras que el horror está más relacionado con el sobresalto, esos que nos provocan las películas de horror al insertar una imagen sorpresiva al tiempo que suben el volumen de la música o, por ejemplo, la escena que Koontz incluye en su novela *Fantasma* (1983), cuando un insecto alado y gigante ataca el rostro de un hombre y lo disuelve hasta el hueso. Mientras que el terror, al ser más de aspecto psicológico, se da en cosas como en recuerdos que atormentan a un personaje con las atrocidades que cometió en el pasado al ser recordadas día a día al vivir, recuerdos que por ejemplo podrían detonarse con la aparición un misterioso gato que lleva una mancha en el cuello parecida a la soga de un patíbulo; es el fantasma de una chica anunciándose a sí misma que nunca escapará de ese

lugar sin que ella alcance a comprenderlo en las primeras manifestaciones; solo por nombrar algunos ejemplos.

Elton Honores en su libro dedicado al relato de terror en Perú, concluye que miedo y el terror pueden usarse de manera sinonímica:

En términos temporales y esquemáticos, dentro del mundo de la ficción, el miedo supone el momento previo a la presencia concreta y fáctica del “hecho” (comunmente sobrenatural y asociado comunmente a lo monstruoso, para los casos del terror “fantástico”) que altera el orden natural y que es el causante del terror o miedo, por la posibilidad amenazante de la disolución del sujeto. El terror sería así la posibilidad, la sospecha de encontrarse “cara a cara” con aquello que provoca pánico o pavor (43).

El terror es, para el autor, ese sentimiento interno que nos invade ante la posibilidad de lo monstruoso y lo terrible, surge como una especie de previsión y a la vez es una emoción máxima. Según lo cual, el terror no debe confundirse con la aparición del fenómeno o situación mismas, propias de lo desconocido o que amenazan la existencia. Se refiere a algo anterior, provocado en nosotros, a las impresiones, sensaciones y emociones previas a encontrarse con lo que amenazaría nuestra existencia. Mientras estos (terror y miedo) se encuentran en el nivel de la psique, el horror se encontrará en un nivel físico:

Y cuando el sujeto experimenta en términos reales la presencia del ente, agente causante del miedo (es decir, cuando los dos ocupan un mismo espacio físico), sobreviene el horror: el sujeto en términos tópicos, se “paraliza”, se mantiene inactivo por la falta de reacción frente al hecho imposible de racionalizar en su experiencia de mundo, que provoca shock, conmoción. Es el horror en tanto respuesta físico,

somática, interna e inmediata del sujeto respecto del objeto que provoca y produce horror (44).

El horror acontece ya ante la materialización y el enfrentamiento contundente de aquello que el terror hace prever. El terror se siente, se piensa y el horror se experimenta. En el horror el miedo se somatiza. En términos psicológicos el miedo tiene la función de alertarnos para protegernos de algo que sucede en nuestro entorno y físicamente nos provoca dos tipos de respuesta: luchar o huir. Podrían, horror y terror, desde esta perspectiva no solo pensarse desde la dualidad psique/cuerpo, sino también pensarse como un antes y un después. El terror es cuando aparece el miedo en nuestra psique advirtiéndolo que deberíamos tener cuidado, posterior a este, el horror surgiría cuando esa preparación se hace efectiva, el miedo llega a un punto límite que nos exige actuar para protegernos y nos vemos obligados a realizar uno de los dos tipos de acciones antes mencionadas. Por ejemplo, en el cuento “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga podemos notar la distinción y la transición del terror al horror pues el terror radica en las noches de agonía de una mujer recién casada a quien su esposo ve consumirse sin explicación mientras reposa en su cama, la preocupación y ese momento de mal presentimiento en el que observa la manchita de sangre en el almohadón que le hace sospechar algo son momentos de miedo, de terror. El horror aparece después de su muerte, al encontrar es bicho que le robó cada gota de vida a su mujer.

Reuní esta lista con algunas de las posibilidades del umbral para mostrar las diversas formas en las que aquellos pueden aparecer en la ficción. A falta de más teoría literaria que se dedique al motivo del umbral, decidí valerme de ejemplos en la ficción para explicarlo. A su vez, para explicar y ejemplificar he tratado de recurrir a mayoritariamente a casos tomados de la literatura hispanoamericana no solo porque, considero, tiene una vasta tradición que permite formular y ejemplificar postulaciones teóricas como ésta, sino que lo hago también

por su cercanía a la obra de Ana de Gómez Mayorga, pues el propósito de esta formulación teórica sobre los pasajes es llevar a cabo un análisis de dichos cuentos.

De todo esto puede entenderse que los umbrales o pasajes son esos puntos de encuentro entre dos lugares que, si bien no siempre han de ser opuestos, son excluyentes entre sí, por lo que no deberían existir en un modo contiguo. Los pasajes al unir dichos sitios desobedecen a lo que las normas de lo real dictan como posible; siendo así puntos de encuentro, pero también de ruptura. Son espacios transgresores, que representan una ruptura en las leyes de continuidad del tiempo y el espacio, pero con lo anterior son también puntos de ruptura en nuestra concepción de lo real.

Partiendo de todo esto podremos entrar en los detalles de los sitios de umbral y todo lo que encontramos en trono a su aparición en las narraciones fantásticas de *Entreabriendo la puerta*, narraciones en las que los personajes parecen abandonar su entorno cotidiano y, en algunas situaciones, hasta su propio cuerpo para encontrarse en un sitio inesperado que podría discrepar con todo lo que conocían. Desde personajes dentro de un espejo hasta personajes que de pronto se encuentran en un sitio en el que nada se parece al mundo en el que viven.

## **CAPÍTULO II. UMBRALES EN LOS CUENTOS DE ANA DE GÓMEZ**

### **MAYORGA**

Una vez planteadas todas las cuestiones teóricas en torno a los pasajes y las definiciones de literatura fantástica, es momento de entrar en materia. Este capítulo está dedicado a analizar una selección de cuentos de la antología *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga. El análisis estará dedicado a observar la aparición de los umbrales en los cuentos, dado que la hipótesis de este trabajo es que estos son un mecanismo esencial en la mayoría de sus narraciones y que en dicho mecanismo se centra la construcción de lo fantástico. Para ello tomaré como punto de partida los distintos motivos con los que se presentan los umbrales como la puerta o el espejo, como aquellos ejemplos que se mencionan en el capítulo anterior.

En resumen, la lectura que aquí se realiza estará centrada en esos puntos de encuentro de dos realidades distintas o dos espacios que no deberían tener continuidad en nuestro orden de lo real, dichos espacios liminales son conocidos como umbrales o pasajes. La observación de los espacios mencionados conlleva el propósito de describir, a través del análisis de esos mecanismos, cómo se formulan la sensación de incertidumbre y la desestabilización de lo real que son propias de la literatura fantástica.

#### **2.1 Umbral puerta**

Dado que, como mencioné antes, la representación más sencilla para un umbral sería una simple puerta, comenzaré por analizar la aparición de esta forma del umbral en dos

cuentos. En “La puerta”<sup>9</sup> todo comienza en un sueño, el personaje sueña solamente con una puerta pero tan a detalle que decide contárselo a su madre y el recuerdo de dicho sueño resurgiría bastantes años después al pasar por casualidad frente a un lugar que no podía ser otro que el soñado. Como lectores no cabe duda de que ese es el primer suceso fantástico del cuento dado que no existe explicación racional para que soñemos con un lugar antes de conocerlo. A pesar de lo insólito de la coincidencia tan exacta, el personaje olvida el asunto hasta que el destino decide insertar aquel lugar en su paso de todos los días al trabajo y se percata de que nunca ve entrar o salir a nadie. Es hasta que tiene que encontrarse todos los días con la puerta de aquel sueño cuando comienza a repetirse una serie de preguntas en torno al tema:

Por supuesto que ya me había preguntado -en vista de que nunca se abría- si sería propiamente una casa, ya que no se veía a lo largo de los muros ventana o balcón por donde entrase la luz al interior o por donde alguien pudiese ver a la calle. ¿Sería únicamente un solar sin construcción alguna? Sería... Y bordaba temas alrededor de la casa misteriosa de la cual jamás había visto salir a nadie . . . Alguna vez- lo confieso con rubor- había aventurado un ojo por el agujero de la cerradura y nada, en absoluto, había podido ver. ¿Qué sería? ¿Qué había dentro? ¿Quién estaría tras aquella puerta ruinoso, cerrada siempre, sobre cuyo dintel se alzaba un saledizo de viejísimas tejas

---

9 El narrador sueña con una puerta de manera tan detallada que decide compartir el sueño con su madre. Años más tarde, se encuentra con un sitio idéntico al de su sueño, mismo que, en un tiempo posterior, formaría parte de su trayecto de todos los días al trabajo. Lo anterior hace que la puerta se convierta en un sitio misterioso que obsesiona al personaje, en especial porque nunca ha visto a nadie entrar o salir de ésta. En una ocasión en la que el protagonista regresa del trabajo más tarde de lo usual, y pasa por aquel sitio de noche. Es en ese momento en el que éste no resiste más la tentación de conocer lo que hay detrás de la puerta. La puerta se abre respondiendo al llamado y en cuanto él la cruza se cierra y desaparece dejándolo atrapado en un lugar de edificios grises que parecen no haber sido no habitados nunca y al cual no le encuentra principio ni fin. Afortunadamente logra escapar de aquel sitio.

ennegrecidas por el tiempo y medio cubiertas por una mezquina enredadera? (de Gómez Mayorga 31-32)

Así, el narrador suponía diversas posibilidades sobre lo que contenía aquel sitio como si en el interior hubiera monjes enclaustrados o algún caballero entregado al estudio de viejos pergaminos. Los diversos escenarios que el personaje imaginaba detrás de esos muros tenían algo en común: eran cosas extrañas conectadas con el pasado o con lo fantasmal como las ideas que menciona en torno a monjes y velorios, el imaginario del narrador corresponde a uno que conoce las habituales historias de misterio y de fantasmas con personajes o sitios misteriosos apartados del mundo y atados al pasado.

Si bien, el personaje niega que todo el tiempo pensara en la puerta, la obsesión que comenzaba a apoderarse de él es evidente, convirtiéndose en una inquietud cada vez más punzante. Después, llega la ocasión en que decide sucumbir a ese cúmulo de deseos y tentaciones; una noche en la que regresaba más tarde del trabajo y se decidió a llamar a la puerta que lo dejaría entrar como si el lugar tuviese vida propia:

Daba ya un paso atrás, cuando en la puerta se abrió el postigo y me sentí empujado de modo irresistible a pasar al interior de aquel que me pareció zaguán, sumido en la oscuridad. Tras de mí se cerró la puerta y estuve un momento dentro del silencio y la soledad: nadie había venido a abrir. Me volví en redondo buscando la puerta. Debía irme. Yo solo me había metido neciamente en la boca del lobo. (de Gómez Mayorga 35)

El umbral desaparece una vez que se ha cruzado, dejando al protagonista sin saber cómo salir de este sitio. Este caso parece apuntar más a que la puerta introduce al personaje en lo

desconocido, como si tuviera vida propia<sup>10</sup>. Ahí es en donde la puerta deja de ser objeto de deseo y se convierte en un objeto terrorífico, pues si recordamos lo citado sobre Bachelard en el capítulo anterior, allí se acumulan todos los deseos y tentaciones; contiene esa tentación de “conquistar a todos los seres reticentes” (193), y ocurre un giro cuando quien se decide a cruzar el umbral termina atrapado bajo el dominio de aquél. El protagonista queda atrapado en un sitio desconocido; sin importar que después logre salir o no, la puerta funcionó como pasaje y creó una ruptura entre su realidad y todo lo que creía. Queda atrapado en un lugar que ni siquiera imaginó entre tantos de sus pensamientos en torno a la puerta y lo que podía guardar detrás.

En este punto del cuento el narrador se sabe fuera de esa realidad que siempre tuvo por segura. Como mencioné en el apartado sobre las definiciones de lo fantástico, para autores como David Roas e Irene Bessiere, el concepto de realidad es fundamental para comprender lo fantástico, y aquel va a depender siempre de lo que consideramos como real. Roas anota que hemos dibujado límites que nos separan de lo desconocido y lo amenazante, que señalan lo que es propio de la realidad. Dentro de éstos vivimos relativamente seguros y cómodos, no obstante, el objetivo de lo fantástico es, precisamente, desestabilizar dichos límites: “Borrar el círculo de tiza que nos ‘protege’ de lo desconocido” (35). Eso es lo que sucede cuando la puerta se cierra detrás del personaje para luego desaparecer. La magia, como la fuerza posible que pudo cerrar la puerta detrás del personaje, puede aparecer en la literatura fantástica de manera imprevista y sin explicación alguna, dejando la duda de qué clase de fuerza fue la que en realidad pudo haber realizado algo como que una puerta se cierre sin que haya otra persona para empujarla y de dónde proviene, conservando la ambigüedad

---

10 Ese carácter animista de los espacios de umbral es algo que se observará en el siguiente capítulo.

de lo fantástico. Algo peor que poner en duda nuestra realidad es que después de eso la sintamos lejana y perdida, que el límite desaparezca después de haberlo cruzado. Es desconcertante que el límite entre la realidad y lo impensable se difumine, se adentre en lo impensable para luego ver desaparecer el límite y junto con él perder de vista la realidad, lo cual es una transgresión todavía peor. Cuando el ámbito de lo real desaparece, el personaje se encuentra perdido al no poder ver el sitio que debía conectarlo con su camino cotidiano, atrapado en ese otro lado y, por lo tanto, lleno de miedo.

Finalmente el protagonista reconoce una barda con vestigios de vida, percibe sobre ella una enredadera que, a pesar de ser gris como todo lo de ahí, es igual a la de los muros del exterior. Se decide a saltarla para caer en un mundo que de nuevo es el suyo. Para su fortuna, existe una sola diferencia entre lo que abandonó al cruzar la puerta y lo que encontró al volver brincando aquella barda, “Amanecía” (de Gómez Mayorga 40). Eso indica que el tiempo tampoco se rige con el mismo orden natural al otro lado de la puerta pues lo que narra es algo que pareció suceder solo en breves momentos. Aún si la angustia le hiciera sentir de manera relativa y prolongada aquellos sucesos, parece improbable que estuviera toda una noche atrapado en aquel lugar.

Cabe añadir que adentro todo era gris y oscuridad, por lo tanto, la luz del alba solo existía de este lado del muro. Esto último es algo que se presenta en otros escritores fantásticos de los siglos XX y XXI quienes “una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de esta como construcción sociocultural, escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de la realidad y el yo” (Roas, “La amenaza de lo fantástico” 33), lo que significa que aparecerán relatos que dejarán de ver la realidad y lo que la defina como algo absoluto e incuestionable, de la forma en que lo hace el que el cuento de Ana de Gómez Mayorga, en el que encontramos más que simples excepciones a las leyes

físicas del mundo que se consideraban fijas y rigurosas. Las concepciones del tiempo y el espacio detrás de las puertas se ponen en duda, en territorio de lo relativo. El personaje pudo regresar a ese sitio cotidiano, regresar a un lugar seguro y familiar, pero su idea preconcebida de lo que “puede ser” en torno a esos dos temas ya no podría volver a ser la misma, incluso puede que en el lector se contagie esa duda sobre las posibilidades de lo real, un titubeo propio del sentimiento de lo fantástico.

En el cuento “La casa”<sup>11</sup>, la puerta umbral también aparece, pues después de cruzar este umbral es cuando la protagonista queda por un momento atrapada en un hogar y casi condenada a suplir el lugar de la anciana que vive en la casa del cuento. También cabe notar que al cruzar el umbral de regreso, en esta narración también se ha perdido o distorsionado la noción del tiempo pasado dentro de la casa, pues el reloj que lleva puesto indica que no pasó ningún minuto entre el instante en el que tocó la puerta y aquel en el que logró salir. La puerta es el claro límite pues al cruzar para entrar lo primero que nota es una claridad inusual para esa hora que entra por las ventanas y al cruzar para salir la anciana no la persigue más e incluso el sitio parece desaparecer: “Necesité ceder a la terrible verdad: la rinconada aquella había desaparecido, la calle obedecía al moderno alineamiento de la actual urbanización” (de Gómez Mayorga 15), por las descripciones del antes después de entrar y salir por esa puerta podemos entender que ese cruce del umbral implica un viaje en el tiempo.

---

11 La protagonista y narradora es una mujer le cuenta a una amiga su deseo de vivir en una casa en el centro de la ciudad pero que a la vez sea callada y tranquila, un hombre las aborda diciendo que conoce una casa justo como la que busca y que está segura de que los dueños estarían encantados de alquilarla pues hace tiempo que desean dejarla pero no han podido, después de eso le indica que solo puede ir después de las ocho. Esa misma noche visita la casa, la recibe una viejecilla con rasgos de bruja que le muestra a otro viejecito postrado enfermo. La vieja dice que ahora ella tomará su lugar en la casa para que recupere su libertad, pero por suerte la protagonista consigue escapar. Al salir de la casa la vieja rinconada en la que se encontraba la casa ya no es esa sino una calle modernizada y común del centro de la ciudad y su reloj da la misma hora que cuando llegó.

## 2.2 Umbral espejo

El espejo es otro objeto que es asociado con un encuentro con la alteridad; la idea de un objeto que nos reproduce y a la vez nos invierte, hace que sea fácil para nosotros imaginar y generar mitos en torno a lo que contiene. Pensamos que hay un mundo desconocido contenido en él o que puede funcionar como un portal. Un objeto que se utiliza para vernos reflejados es un remitente inmediato a lo alterno, a la aparición del doble. *Entreabriendo la puerta* contiene dos cuentos en los que los espejos funcionan como umbrales.

En “El espejo”<sup>12</sup>, el narrador nos cuenta cómo se despide de su pareja por la mañana con una ansiedad mayor a la habitual por volver a verla, Siente su beso de despedida como algo “agorero” que lo envió “desazonado y melancólico” al trabajo. Sin contar aquel mal presentimiento inicial, el cuento parte de lo que debería ser un día cotidiano en el que dos esposos esperan reencontrarse y compartir juntos una tarde más, hasta que ella le llama para decirle que lo siente pero no podrán verse. Ese es el primer suceso de lo que no debería ser posible en la vida del narrador. La primer ruptura con lo cotidiano es una llamada que nos brinda ya signos de extrañeza pero que no necesariamente nos debería llevar a algo extraordinario: “No-me dijo-, no es posible que vaya. Después te explicarás.- Y su voz comenzó a oírse tan lejana y tan rara, tan rara como si no fuera la suya”(de Gómez Mayorga, 26). Si leemos estas líneas teniendo como referencias lecturas anteriores de un par de cuentos de Ana de Gómez Mayorga, podremos prever que a una llamada como esa seguirá un encuentro con lo insólito, pues es una constante en sus cuentos que, desde la primer aparición

---

<sup>12</sup> Desde que el narrador se despide de su mujer para salir al trabajo, siente que algo no está bien; la extraña más de la cuenta. De pronto recibe una llamada en la que ella le dice que no podrán verse cuando él vuelva. Sin poder comprender aquella extraña llamada, la busca en casa desconcertado. Lee una nota en su tocador que dice “El espejo” y al mirar al espejo encuentra la imagen de su mujer, pero solo un momento antes de que se desvanezca dentro de éste.

de algo que no corresponde a la rutina y que rompe con la sensación de lo cotidiano, el personaje se dirige a un encuentro con lo desconocido.

Al terminar la llamada se apresura a volver a su casa, misma que encuentra vacía, para buscar en todo rincón hasta encontrar un papel sobre su tocador que dice “El espejo”, lugar en donde al fin la encuentra:

Alcé los ojos y vi reflejarse en el espejo de su tocador, que bajaba hasta el suelo, mi propia persona, desconcertada y sin equilibrio. Me quedé espantado viéndome con aquella expresión y en aquella actitud desusada en mí: pálido, con los labios exangües, las manos contraídas estrujando el papel, los ojos dilatados por el estupor. Al instante este estupor debía trocarse en espanto al ver cómo se iba desdibujando mi figura e iba apareciendo la de ella, la de mi esposa, que me miraba sonriente, con triste y suave sonrisa, con dulce mirada llena de abandono, vestida con el mismo traje con que la había visto en la tarde, por última vez. (de Gómez Mayorga, 27)

Así es como termina por hallar a su esposa dentro del espejo, además de encontrarla solo para verla desaparecer poco a poco. En esta ocasión no es el protagonista el que termina atrapado en un lugar extraño; éste es un cuento en el que el narrador nos describe cómo contempla, desde la orilla, sin cruzar el límite; se trata de la pérdida de un ser cercano al otro lado del pasaje. Según el diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot el espejo “es una lámina que reproduce imágenes y en cierta medida las contiene y las absorbe” (194), eso ha hecho que en el imaginario colectivo se presente como un “portal” que puede atraer y atrapar a alguien dentro de sí.

En “La fuga”<sup>13</sup>, otro cuento de *Entreabriendo la puerta* en el que se repite la aparición del espejo como un pasaje, el protagonista también pierde a su pareja durante lo que, según menciona, debía ser un paseo cotidiano. En este momento del análisis, es probable que esté de más reiterar que los trayectos cotidianos son una apertura constante para los cuentos de la antología, como cuando en este cuento el narrador anuncia: “Gustábamos de dar un paseo por el centro antes de cenar y hacer nuestra velada” (de Gómez Mayorga 15). Basta con que pierda de vista un momento a su mujer, mientras se suponía que ella se ataría un zapato, para que la perdiera por completo. Se dedica a buscarla e incluso cree verla un par de veces, pero nunca es ella, siempre equivocado, hasta que se decide a regresar solo a casa, en donde el encuentro con el espejo tiene lugar. El espejo se convierte una vez más en el objeto dentro del que se encuentra a la mujer desaparecida: “No tuve fuerza para hurtar la mirada y vi. Pero en el fondo no se alzaba mi imagen. Fue la suya, la de ella, la que vi”(de Gómez Mayorga, 19). Una vez más, el espejo deja de ser un objeto en el que alguien pueda verse a sí mismo, como sería lo usual, para encontrar en su lugar a alguien que había perdido, en ambos casos la mujer que aman.

Podría considerarse una lectura en la que la mujer del personaje es solo un desdoblamiento de sí mismo, pues menciona un par de cosas que podrían hacernos dudar de su juicio, como las ocasiones en que cree encontrarla. La primera en realidad es solo un maniquí; la última es cuando la ve tomar el mismo coche que él había detenido para regresar a casa. En ese momento menciona: “De un salto fui hacia el coche haciendo insistentemente

---

13 Una pareja sale a dar su acostumbrado paseo vespertino por la ciudad. Él solo la pierde de vista mientras se supone que ella se detendría a atarse un zapato y eso basta para que desaparezca. La busca desesperado por todos lados y cree verla un par de veces, la primera vez la confunde con un maniquí y la segunda cree verla subir a un taxi que se decide a abordar deprisa para descubrir que no había nadie más dentro del auto que el conductor. Aprovecha para ir a casa y buscarla ahí dado que no le quedan más ideas. Se encuentra con una casa vacía; pero al mirar en uno de los espejos, en lugar de ver su rostro, se encuentra con la imagen de ella; la reconoce por su traje, el sombrero y su cabello pues está de espaldas.

señales al chofer, que me vio con extrañeza. (...) Me eché adentro como loco cerrando la portezuela con estrépito. El coche estaba vacío. El único pasajero era yo.” (Mayorga 18). Nos deja claro que solo él creyó verla subir al auto. Podríamos llegar a pensar que ella es un desdoblamiento de personalidad, que esa es la causa de que al final la encuentre en el espejo y que en el fondo tal vez lo sabe porque cuando se encuentra con el espejo evita verlo: “Me hice a un lado no queriendo verme por el terror de hallar en mi cara no sé qué espantable expresión y me dirigí al comedor” (de Gómez Mayorga 19).

Existan indicios en la lectura para suponer que el narrador está loco<sup>14</sup> y darle una resolución a su experiencia que resolvería la interpretación en el área de lo fantástico extraño, según la clasificación de Todorov, pues después del extrañamiento y la duda podríamos tener como explicación racional la falta de razón del narrador. No obstante, de Gómez Mayorga agrega un elemento al cuento que nos impide continuar con esa resolución en lo extraño, pues la manera en que la ve en el espejo es “ligeramente vuelta de espaldas, con el traje gris, con el sombrerito azul, con los rizos dorados” (de Gómez Mayorga 20). El problema ahora es que un espejo nos devuelve la imagen exacta de lo que tiene en frente, para vernos tenemos que estar de cara y esta nos devuelve el gesto. Después de eso descartamos la posibilidad de que si estuviera enamorado de sí mismo, y de que todo el tiempo hubiera sido un loco buscándose a sí mismo, pues, si ese fuera el caso, no vería la imagen de espaldas. Con esa anotación Ana de Gómez nos lleva de vuelta a lo incierto, vuelve a romperse la realidad pues no solo se encuentra a otro en el espejo sino que además se le ve de espaldas, algo que no se suele ver, a menos que sea un espejo frente a otro que se encuentre entre el espejo y nosotros, e incluso así lo que hacemos es ver nuestro rostro y nuestra espalda al mismo tiempo. Es antinatural

---

<sup>14</sup> Entiéndase la palabra loco en el sentido amplio y convencional, la RAE define la locura como “trastorno o perturbación patológica de las facultades mentales”, es decir, una persona de juicio fallido.

ver nada más que una espalda en un espejo que se encuentra en una habitación en donde no hay nadie más que uno mismo. Y ese acto natural se repite en todos los espejos de la casa del narrador y con ello crece el vértigo de lo insólito cuando no sucede solo en un sitio: “En todos los espejos que había en ella hundí los ojos y en ninguno me vi reflejado. No era yo, era ella la que aparecía en la misma posición: ligeramente vuelta de espaldas, con el traje gris, el gracioso sombrero azul, los dorados rizos inolvidables que la hacían única en el mundo para mí” (de Gómez Mayorga 20).

En estos dos cuentos podríamos leer un paralelismo con “El retrato oval” de Poe, en donde la vida de una joven enamorada de un pintor se extingue mientras este la retrata como si el retrato absorbiera su esencia y su vida, en los cuentos de Ana de Gómez Mayorga son los espejos, objetos que también capturarían la imagen de las mujeres amadas, los que absorben la esencia de éstas pero de manera más drástica pues no dejan ni siquiera rastro de su cuerpo fuera del espejo. Juan Eduardo Cirlot indica en su diccionario de símbolos que el espejo es relacionado con la luna en su condición de reflector de luz, eso lo lleva a relacionarse con la condición femenina, dado que la luna es un símbolo de lo femenino. Desde la antigüedad se asoció la a la luna con el ciclo fisiológico menstrual y a la dualidad sol/luna con la dualidad de lo masculino/femenino. Hay un paralelismo entre pensar el espejo de esa forma y lo que sucede con los espejos de estos cuentos pues en ambos son las chicas las que terminan siendo parte del espejo de esa feminidad y ese ente reflector como la luna, dejando lo femenino dentro del espejo y lo masculino, que debería fungir como reflector, como el sol, queda cara a cara, fuera de él. Así, el espejo en la narrativa de estos cuentos, no es solo un pasaje que atrapa a los personajes del otro lado sino que parece funcionar en relación a la dualidad femenino/masculino. Tampoco me parece coincidencia que, en ambos casos, el ser amado sea perdido y encontrado en el espejo, las relaciones amorosas son un

tanto lo que reflejamos en otro, nos buscamos en el otro y encontramos en él un espejo, un desdoblamiento de nosotros mismos, de cierto modo imitamos a Narciso y nos enamoramos al encontrar nuestro reflejo, al encontrar al que podría ser el otro al otro lado del espejo.

### **2.3 Travesías por los umbrales**

En el capítulo anterior mencioné que los trenes también pueden ser vehículos que nos conducen a lo desconocido. El cuento titulado “El viaje”<sup>15</sup>, inicia dentro de un tren, con un viaje que debiera ser simple y cotidiano, tan rutinario que el narrador dice saberse cada tramo de memoria, pero no estaríamos hablando de él si de pronto surgiera algo que rompiera con aquella naturalidad de lo cotidiano. Dos amigos toman un vagón de primera clase por la noche para realizar un viaje sobre el cual el narrador apunta: “Conocíamos muy bien el camino por haberlo andado ya varias veces y sabíamos, casi, el kilómetro en que nos hallábamos en cualquier momento de nuestro recorrido” (de Gómez Mayorga 3-4). De nuevo tendremos un fantástico urbanizado, recordando que eso no se refiere a que el tren sea un sitio urbano sino a que lo desconcertante se planteará en un escenario cotidiano y familiar. El viaje tendrá un destino no esperado, un sitio cuya relación espacial es incompatible con su recorrido habitual: “Nos dimos cuenta entonces, de que el tren corría con una velocidad fantástica a lo largo del interminable túnel que no tenía nada en común con el camino que nos fuera familiar.” (de Gómez Mayorga 5). Este túnel es el espacio en el que los personajes

---

15 Dos amigos toman un tren para realizar un viaje que, según suponían, sería un simple viaje de rutina pero no resulta así. Primero se encuentran con un extraño pasajero sin rostro con el que comparten vagón. Después entran en un estado de somnolencia involuntario e incontrolable, del que el narrador culpará al pasajero misterioso. Entonces pasarán por un túnel que no debería pertenecer al recorrido acostumbrado para de pronto despertar en un lugar que ya no es el tren en el que iban. Y peor que lo anterior, es un sitio que no posee nada familiar. Despiertan en un lugar en el que todo es extraño, desde la apariencia de las personas y la lengua que se habla, hasta la ropa que llevan puesta.

encuentran la negación misma del espacio conocido<sup>16</sup>, es ya ese “otro lado”; también podemos notar el uso de palabras que funcionan como marcadores para indicar un cambio en la realidad como notar que el tren fuera a una velocidad “fantástica”, antes de reconocer que ese ya no se parece al recorrido esperado. Al igual que en el cuento de José Emilio Pacheco del que hablé en el último apartado del primer capítulo, este tren pasa por un túnel a partir del cual se encontrarán cosas poco naturales. El tren y el túnel en “El viaje”, como en aquel cuento, también serán el punto de partida para dejar atrás el espacio-tiempo habituales.

Pero ese túnel en el tren no es lo único que cruzan antes de abandonar su realidad, el sueño también está presente. Al inicio del viaje el narrador y su compañero cayeron en una pesada somnolencia, que culmina mientras cruzaban aquel túnel: “Llegó un momento en que nuestra lucidez se acabó y nos sentimos hundir en un profundo y oscuro sueño” (de Gómez Mayorga 5). Como ya dije, entre los opuestos que pueden estar conectados por los umbrales, está la dualidad de la vigilia y el sueño y este es el segundo cuento en *Entreabriendo la puerta* en el que el sueño está presente pero de forma diferente, en “La puerta” el sueño será una premonición, en este cuento el sueño parece caer sobre los personajes como influjo que podría provenir del extraño recorrido en el que de pronto se ven inmersos o, como sospecha el narrador, podría provenir de un extraño pasajero sin rostro que está en un asiento cercano. Podría este sueño ser un estado de sumisión o un estado de conciencia necesario para realizar ese viaje.

El sueño se convierte en pesadilla, caen en un sueño semiconsciente e involuntario durante el cual perciben que lo que sucede a su alrededor ya no corresponde a lo cotidiano,

---

<sup>16</sup> Véase en el capítulo 1, en el apartado sobre las definiciones de los umbrales en la literatura fantástica podemos encontrar que Magali Velasco menciona la negación del espacio conocido dentro de su definición del umbral.

con la aparición de motivos como el túnel no conocido, la vertiginosa velocidad del tren, el extraño pasajero y el descubrimiento de que puede comunicarse con su compañero sin hablar.

Al despertar de nuevo hay luz, la noche ha quedado atrás, “el sol asomaba en el horizonte abriéndose paso por espesas nubes” (de Gómez Mayorga 6). Por razones desconocidas ya no están dentro del tren, han despertado en un lugar en donde todo es extraño para ellos, ni siquiera son capaces de comprender la lengua que se habla, no reconocen nada de lo que observan a su alrededor. Por ejemplo, el narrador observa “cestas enormes cargadas de hortalizas extrañas” (de Gómez Mayorga 6), se encuentran rodeados por “una muchedumbre inmensa, abigarrada de vestimentas nunca vistas por nosotros, de insólitas facciones, se agitaba en torno nuestro (...) hablando en un idioma completamente desconocido para nosotros” (de Gómez Mayorga 6). Esas descripciones generan una extrañeza y a la vez poseen cierta ambigüedad que no nos permite imaginar con claridad lo que les rodea, las opciones para la imaginación son tantas que podríamos suponer desde la posibilidad de que despertaron en un país lejano hasta la de que lo hicieran en un lugar que no pertenece a nuestro planeta.

No solo lo que los rodea es desconocido, en ellos mismos también hay presencia de lo diferente y lo desconocido. Ya no son los mismos pues han despertado “cubiertos de harapos como dos miserables mendigos” (de Gómez Mayorga 6), aunque desde la perspectiva del personaje el único cambio que podemos afirmar sea solo un cambio de ropa, no son los mismos que eran al abordar el tren. Además despiertan yaciendo nada más y nada menos que “en el quicio de una puerta cerrada”(de Gómez Mayorga 6), esa puerta cerrada puede leerse como una metáfora para lo que les acaba de suceder pues han despertado arrojados, vulnerables, a un sitio del que no habrá vuelta atrás.

Una forma común de poner fin a lo fantástico para convertirlo en extraño es explicando cualquier suceso que no correspondiera a lo cotidiano, acuñándolo como sucedido en un sueño, de manera similar suele hacerse con la locura. Pero en este cuento, el sueño es solo parte de ese estado de pasaje, algo más que indica que se están adentrando en nuevos territorios. Como un efecto de la transición, los personajes se inducen momentáneamente en el sueño antes de experimentar la ruptura con lo real, pues en este cuento el fin del sueño que es el despertar no indica el regreso a la realidad sino la pérdida de ésta. El desconcierto de despertar para encontrarse con lo desconocido deja al protagonista aterrado: “Volví la cara, presa de mortal espanto, para buscar los ojos de mi amigo pidiéndole amparo ¡a él, que lo necesitaba tanto como yo!, para preguntarle qué debíamos hacer, para certificar que no éramos víctimas de una atroz pesadilla.” (de Gómez Mayorga 6-7). Saber que no estaba solo le da esperanza, además de que el narrador atribuye una respuesta ante la incertidumbre de la vigilia a la compañía de su amigo, la respuesta a la posibilidad de que se encuentre dentro de un sueño la pone en manos de su acompañante, pero aquel desaparece, dejándonos sin respuesta a esa pregunta, la narración termina dejando en el aire también esa duda súbita. Recordemos que el segundo de los temas que Borges menciona entre aquellos que la literatura fantástica suele frecuentar es la confusión de lo onírico con lo real, en este caso, no podríamos negar la posibilidad si todo aquello que nos está contando un el personaje pudo ser solo producto de la terrible ensoñación que se apoderó de él al inicio del viaje, aunque es una posibilidad que tampoco puede negarse, como es propio de la vacilación fantástica que queda siempre sin resolverse en los cuentos de *Entreabriendo la puerta*.

También nos encontramos con la presencia de una entidad extraña durante el viaje, aunque al inicio los personajes no se percaten de aquello y lo tomen por un pasajero común. En un punto de la narración, el protagonista culpa de la pesada somnolencia al único pasajero

con el que comparten vagón. Cuando aquel se levanta de su asiento, el narrador da cuenta de “ciertos sentidos interiores” (Mayorga 5) que le permiten ver sin abrir los ojos y notar que aquel hombre no tiene rostro. A esos “sentidos” se agrega una comunicación fuera de lo real: “De pronto ‘oí’ la voz de mi amigo que me ‘gritaba’ dentro de mi ser: ¡Es un fantasma! ¡Estamos en su poder!” (de Gómez Mayorga 5). Desde aquí se muestra que el cruce del umbral en esta historia no implica sólo un situar a los personajes en espacio de lo desconocido, también implica que su relación con la realidad de realice de manera distinta, con habilidades como ver sin abrir los ojos o comunicarse sin pronunciar palabras. En ese momento apenas se encontraban en cierto estado de duermevela, el estado de sueño vino después, pues pasando eso menciona: “Llegó un momento en que nuestra lucidez acabó y nos sentimos hundir en un profundo y oscuro sueño” (de Gómez Mayorga 5), es por ello que el estado de sueño está presente en este proceso de cruzar el umbral, aclarando que en este cuento no constituye al umbral mismo, pues los sucesos que rompen con lo cotidiano y las normas de lo real comienzan a suceder antes de quedarse dormidos, el verdadero indicio de la entrada del umbral es ese tren que el narrador no reconoce como parte del camino habitual y que los introduce en la obscuridad.

Aunque, por un momento sobre el tren, los personajes tuvieran la capacidad de comunicarse por lo que podría definirse como una especie de telepatía, esa habilidad no los salvara al final de quedar perdidos y completamente solos: “Pero mis ojos lo buscaron vanamente: había desaparecido; lo había tragado aquella muchedumbre vociferante, abigarrada, enloquecedora” (de Gómez Mayorga 7). Las últimas esperanzas del personaje parecían estar puestas en la compañía de su amigo pero desaparecen junto con aquel, la incertidumbre ahora es total. Nunca sabemos si esa realidad de la que provienen será recuperada, en este caso lo fantástico se sostiene hasta el final de la ficción y, recordando lo

dicho por Victor Bravo en su teoría de la literatura fantástica, sostener la incertidumbre hasta este punto debe tener una consecuencia, en este caso la resolución es el terror. Ana de Gómez Mayorga deja al lector varado en el desconcierto, sin saber qué sucederá con los personajes, sin saber siquiera qué les sucedió exactamente para llegar hasta ahí. No sabemos en qué están metidos, qué los condujo hasta ahí y, por ende, mucho menos podemos suponer con claridad qué podría pasar con ellos después. Hará que el lector se confronte con un miedo a la inmensidad de posibilidades que coexisten en lo desconocido.

Otro cuento en el que los personajes comienzan un paseo y terminan en un sitio inesperado es “La excursión”<sup>17</sup> en donde una pareja hace una caminata de excursión primaveral. Si bien, parece que una excursión no es algo cotidiano, en esta ocasión también sabemos desde el incipit que los personajes se encuentran en una actividad que de cierta forma ya es costumbre: “Nunca habíamos tenido tan buen tiempo como en esa ocasión, en nuestras excursiones de primavera” (de Gómez Mayorga, 41). En suma, no toman un recorrido que debiera tener nada fuera de lo común:

No teníamos proyecto alguno determinado como programa el día y decidimos ir a un pueblecillo relativamente cercano que tenía particulares encantos, según nos habían referido. Iríamos a pie, aunque no era corta la distancia que de él nos separaba y, si por azar, equivocásemos el camino, cualquier transeúnte nos diría cuál deberíamos tomar (de Gómez Mayorga 41-42).

---

17 Una pareja que se encuentra de viaje planea dar una breve caminata matutina por el campo. Durante su paseo cae, de manera repentina, sobre ellos lo que parece ser una misteriosa noche. Finalmente encuentran la luz de una farola encendida junto a una puerta vieja que despierta su esperanza de encontrar ayuda y resguardo en esa extraña situación. Al llamar a la puerta, esta es abierta por un monje, entonces la pareja se percató de que ellos ahora son dos monjes como aquel que acaba de recibirlos y no hacen más que entrar resignarse a su nuevo sitio y a su nueva forma.

Aun cuando el recorrido y el destino pudieran ser lugares nuevos para los protagonistas, el hecho de que cualquier persona de por ahí pudiera indicarles el camino los convierte en lugares cotidianos. Pareciera que no hubiera posibilidad de que herraran para llegar a su destino aunque, después de todo, eso no será posible. Lo cotidiano que se plantea en ese inicio se rompe con la aparición de una misteriosa oscuridad: “Cuando salimos del hotel acababan de sonar las nueve y el tiempo que habíamos caminado sería, apenas, media hora; sin embargo, la oscuridad era de tal naturaleza que parecía como si la llegada de la noche fuera inminente” (de Gómez Mayorga 42). Por el narrador sabemos que no había nube alguna que pudiera causar dicha oscuridad y descartan la idea de que sucediera un eclipse, pues “un eclipse no se desarrolla en la forma en que aquella repentina noche había caído sobre nosotros” (de Gómez Mayorga 43), dejándonos sin explicaciones racionales posibles para la penumbra en la que se encuentran repentinamente inmersos, como si hubieran caminado para adentrarse en un lugar en donde reina una inexplicable noche.

Durante ese encuentro con “lo otro”, pues así es como decide nombrar el personaje a lo que no puede explicar, los personajes no encuentran más que seguir caminando ya sin rumbo exacto, sintiéndose más agotados de lo que esperaban, hasta que se deciden a descansar y por fin encuentran una luz, la esperanza de un lugar al cual dirigirse:

Nos sosteníamos el uno al otro tomándonos del brazo y, después de quién sabe qué tiempo de caminar en el seno de aquella niebla, nos hallamos ante una puerta mohosa y desvencijada. Un farol colgado en lo alto derramaba en torno mortecino resplandor. Un grueso llamador de hierro se ofrecía a la mano del peregrino. Lo levanté maquinalmente, lo dejé caer. Al instante se abrió un postigo y en el vano se dibujó la silueta de un monje. (de Gómez Mayorga 44)

En primera instancia podemos observar que ya no solo están cubiertos por la obscuridad de una inexplicable noche sino que también caminan entre niebla y la primera luz que encuentran en mucho tiempo no parece muy esperanzadora pues parece estar a punto de morir. De nuevo nos encontramos con la presencia de una puerta que se abrirá a un lugar extraño e inesperado, esta vez esa puerta que cruzarán los personajes nos recuerda a los cuentos góticos, por mencionar un ejemplo concreto podríamos recordar “El retrato oval” de Edgar Allan Poe en el que el narrador, a causa de una herida, se ve obligado a pasar una noche en un castillo “recientemente abandonado”, que describe como “uno de esos edificios mezcla de grandeza y de melancolía”, en este cuento Ana de Gómez decide dejar las puertas y casas de la ciudad para regresar a la tradición de las historias de terror con castillos y monasterios, construcciones con signos de abandono como ese moho presente en la puerta, en medio de parajes naturales y olvidados.

Tras caminar por ese pasaje nocturno que cayó sin remedio sobre ellos, cruzan ese último umbral en forma de vieja puerta, tras lo cual terminan completamente en territorio de “lo otro”, ya ni siquiera son ellos, se han convertido en dos monjes como el que les abrió la puerta y no ponen resistencia a ese nuevo mundo al que ahora pertenecen: “Un relámpago de asombro, de espanto, de desolación se cruzó un segundo en nuestras miradas. Después se apagó con lo abrumador de los hechos, con la impotencia par luchar contra ellos, con la aplastante convicción de que nada teníamos qué hacer” (de Gómez Mayorga 45). Una vez más, como en “El viaje”, los personajes pasan por una metamorfosis y quedan atrapados al final de su travesía, en un otro lado que les es desconocido y tan inmersos en él que han sufrido una metamorfosis.

Pero en esta historia algo cambia, no oponen resistencia, se horrorizan por un momento, pero no se cuestionan, no muestran esa añoranza o desesperación por recuperar su

realidad como es habitual en los personajes de *Entreabriendo la puerta*. En ese absurdo carácter de docilidad y esa rápida aceptación de su nuevo destino podría haber indicios de lo que ahora se identifica como neofantástico, un término propuesto por Jaime Alazraki, al percatarse de que hay cuentos que ya no cumplen del todo con las características de la narrativa fantástica anterior. Son cuentos que dejan de lado la preocupación por generar miedo o temor, en cambio: “Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico que manejamos a diario” (277).

Así es como los personajes nos dejan perplejos con esa manera de volverse parte del otro lado, ante su resignación el sentimiento de desconcierto es mayor al miedo. Finalmente, es un cuento que pareciera retomar tradiciones anteriores de la literatura de terror, hasta que Ana de Gómez Mayorga da un giro final que sería más propio de las ficciones fantásticas posteriores a su época, construye un cuento que contiene en sí mismo eco y ruptura de la tradición.

#### **2.4 La noche y la obscuridad como sitios de umbral**

Como mencioné en el apartado sobre los sitios de umbral, la noche parece ser un momento propicio para la aparición de “lo otro” o lo extraño. En los cuentos ya analizados podemos observar también como una forma común en los sitios de pasaje de estos cuentos que el momento en el que los personajes los cruzan es durante la noche. De hecho, los escenarios nocturnos son una constante casi total en las narraciones de Ana de Gómez Mayorga. En “La puerta”, el protagonista se ve tentado a llamar y hacer uso del aldabón, por

otra parte, es durante esa noche que la puerta se abre atendiendo a su llamado, cuando nunca antes la había visto abrirse; en “La fuga” todo sucede en un paseo que la pareja solía dar antes de la cena y la protagonista de “La casa” decide ir a pedir información sobre el alquiler de noche, pues el señor que le comenta sobre la casa le indica que a las personas que viven ahí solo se les puede ver poco después de las ocho. Si pensamos en la dicotomía día y noche, es usual que la segunda llegue a asociarse con lo desconocido, la ausencia de la luz y el calor del sol por instinto nos hacen sentir vulnerables y la imaginación tiene puerta abierta para suponer todo lo que podría estar sucediendo mientras, al dormir, estamos ausentes y no vemos lo que sucede en el mundo.

Antes mencioné que en “La excursión”, la primera ruptura con lo cotidiano sucede con la aparición de una misteriosa oscuridad, misma que el narrador asocia con un anochecer: “la oscuridad era de tal naturaleza que parecía como si la llegada de la noche fuera inminente. Y así fue, en efecto. De pronto una noche absurda y extraña llegó y pudimos darnos cuenta claramente de que, en el cielo negro y profundo, comenzaban a brillar las estrellas.” (42). La caída de esa misteriosa e inexplicable noche sobre los personajes hace parecer que fuera necesaria su aparición, incluso fuera de toda lógica, para poder abrir paso al umbral con el que después se encontrarían, o bien, también podría ser un indicador de que habían cruzado a ese “otro lado”, al terreno de lo desconocido.

Un indicador similar aparece en “El viaje”, en donde todo sucede desde el inicio bajo “el frío de una transparente noche de diciembre”, pero el protagonista descubre que el tren ha dejado de cruzar ese recorrido que ya se sabía de memoria cuando se percató de que “el tren corría con una velocidad fantástica a lo largo del interminable túnel que no tenía nada de común con el camino que nos fuera familiar. En el interior del carro también reinaba la oscuridad” (5). La autora introduce ese túnel como un recurso necesario para indicar el punto

medio del umbral. Si la noche ya se encontraba presente desde que emprendieron ese viaje que terminaría de un modo inimaginable, el momento culminante y en el que se indica que los personajes han abandonado el territorio de lo cotidiano es la entrada a ese sitio todavía más oscuro que la noche misma. También podríamos anotar que, así como la aparición de la noche y la oscuridad se relacionan con la ruptura de lo cotidiano y la entrada a lo desconocido, también el regreso de la luz y el día serán un indicador del regreso al terreno de lo cotidiano cuando los personajes logren recuperar su realidad, como el amanecer que recibe al protagonista de “La puerta” cuando por fin logra brincar la barda para salir de ese extraño lugar.

En el caso de “La casa”, la narradora al revisar su reloj descubre que en aquel no ha transcurrido ni un minuto desde que arribó a la puerta, por lo que la luz que la recibe al poder escapar de ese lugar no es la del día sino que proviene de todos esos aparadores y anuncios luminosos que invadían la calle que de nuevo “obedecía al moderno alineamiento de la actual urbanización”, esta luz artificial es un indicador que funciona de igual manera al túnel de “El viaje”, con la diferencia de que los elementos se muestran en orden opuesto. En el caso del tren la entrada a un escenario oscuro indica el abandono de lo conocido, mientras que en el caso de abandonar la casa, la entrada a un escenario luminoso indica el regreso a lo cotidiano. Podríamos decir que “La casa” es un caso excepcional en este tema pues es un cuento que parece invertir esa idea de que la noche es el lugar en el que habita lo recóndito. Cuando la protagonista entra a la casa percibe en ella una luminosidad anormal para esa hora pero que tampoco era la de un alumbrado artificial, una luz entraba por las ventanas como lo haría la luz normal del día. Tal como les sucede a los personajes de la excursión con esa extraña oscuridad que cae sobre ellos solo que en este cuento es una inusual aparición del día.

Entonces es una narración en la que volver a la noche implica volver a lo cotidiano, pero no a una noche oscura sino a una con luces que deslumbran, propias de la modernidad.

Después de analizar estos cuentos podemos hacer un recuento de lo que implica las representaciones de los umbrales fantásticos en los cuentos de *Entreabriendo la puerta*. En primer lugar, la estructura de la trama parece repetirse pues el inicio de los cuentos describe situaciones comunes y cotidianas, incluso de rutina, para luego encontrarse con un espacio que llevará a los personajes a lo desconocido. Ese es precisamente el papel de los umbrales, ser el punto de ruptura para conducir a la incertidumbre de lo fantástico. Parece que la constante más común al rededor de esos espacios es que estén cubiertos de oscuridad, sea esta la de un túnel, una noche, la niebla o varias de estas a la vez, incluso en “La casa” que parece una excepción por la luminosidad del sitio extraño, es necesario llamar a la puerta de noche para poder entrar.

En todos los cuentos, el narrador-protagonista o algún otro personaje queda atrapado al otro lado del umbral, la diferencia está en que algunos logran escapar. Aunque todos experimenten miedo al verse atrapados en un lugar extraño, las reacciones de los personajes pueden variar, desde la desesperación a la resignación casi indiferente. Solo en los cuentos en los que el espejo aparece como umbral ocurre que en lugar de ser el narrador-protagonista el que queda atrapado al otro lado, es la amada de éste.

En cuanto a la construcción de lo fantástico en los cuentos, en primera instancia comprobamos que un elemento clave para la aparición de lo fantástico es el planteamiento de lo real. En cuanto al estilo de Ana de Gómez Mayorga para plantear lo real, lo usual es que plantease plasme situaciones que debieran ser cotidianas para los personajes. A causa de que se plantea propone de manera sólida lo que es real y lo que se espera que suceda de manera común en los cuentos, cuando lo inesperado y lo imposible ocurran generarán un

claro desconcierto, introduciéndonos en el sentimiento de lo fantástico. Y con relación a las teorías de lo fantástico que lo asocian con un sentimiento de incertidumbre, también tienen correspondencia aquí pues nunca se nos muestra una explicación sobre cómo es que los personajes llegan a territorios tan extraños. Incluso cuando logran volver a territorio de lo cotidiano, no serán capaces de explicar cómo existe, ni qué fue exactamente, lo que presenciaron al otro lado del umbral.

Todos estos escenarios y elementos estarán ligados a una serie de motivos narrativos. La construcción de los cuentos de *Entreabriendo la puerta* tiende a formar la narración y el lenguaje de la misma en torno al umbral, de tal modo que determinará una constitución narrativa y verbal que hace uso de diversos recursos para generar el sentimiento de lo fantástico, como el uso de ciertos vocablos o la constante presencia de lo ominoso. Vamos a poder observar eso desde el simple uso de adjetivos como “extraño”, o la manera en la que la descripción del entorno se modifica hasta llegar a lo inesperado. Es por eso que el siguiente capítulo desarrolla las maneras en las que los umbrales se relacionan con otros motivos constantes en la construcción de la narrativa de Ana de Gómez Mayorga, motivos que en conjunto particularizan la construcción fantástica de sus cuentos.

**CAPÍTULO III. NARRACIONES EN TORNO AL UMBRAL:  
CÓMO ES QUE LOS PASAJES EN LOS CUENTOS DE *ENTREABRIENDO LA  
PUERTA DETERMINAN LA APARICIÓN DE OTROS RECURSOS  
NARRATIVOS***

El propósito central de este trabajo ha sido analizar el motivo del umbral en algunas narraciones de *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga, con la finalidad de comprobar que la construcción de sus cuentos y de lo fantástico gira en torno a ese mecanismo. Dado que el capítulo anterior está dedicado a observar las formas en las que se presentan los pasajes, es momento de acercarse a aquellos temas y recursos narrativos que Ana de Gómez Mayorga empleó en sus cuentos para construir el sentimiento de lo fantástico. A sí mismo, la observación de estos recursos se hará pensando en su relación con esos cruces de umbral, dado que consideramos que los pasajes son el vórtice en el que todos convergen, son el elemento central sobre el que se sitúa la irrupción de lo real.

Si bien el propósito inicial ha sido ahondar en cómo es que aparecen los umbrales en los cuentos y también lo es el cómo es que lo fantástico se construye en torno a ellos. Como resultado de lo segundo fue quedando al descubierto que los pasajes y esa construcción de lo fantástico tienen una estrecha relación con otros mecanismos narrativos de los cuentos en los que también están sustentados la sensación de incertidumbre y la transgresión. Es por eso que pondré lo observado hasta ahora en relación a diversos mecanismos para la construcción de lo fantástico en las narraciones y que a su vez están relacionados con la aparición y la representación de los sitios de umbral en los cuentos. Iniciando por un breve acercamiento a los narradores, el uso del lenguaje y la presencia de lo siniestro.

### 3.1 Los narradores

Las historias de Ana de Gómez Mayorga son semilleros de preguntas. Si pensamos, por ejemplo, en el tema de los umbrales, nunca sabemos cómo es que funcionan, qué clase de fuerza, naturaleza o magia llevó a los personajes a los sitios en los que terminan. Tanto aquellos como el lector quedarán envueltos en dudas. Son historias narradas para provocar ese sentimiento de incertidumbre que algunas definiciones de lo fantástico consideran imprescindible. Recordemos que ese sentimiento de lo incierto, según Todorov, consiste en no poder darle una explicación sobrenatural o natural a lo que acontece. No podemos hacer afirmaciones sobre si aquella ciudad gris detrás de la puerta es obra humana, tampoco sobre la causa de aquella misteriosa oscuridad que envuelve a los personajes en “La excursión”. Para Todorov no es común que la incertidumbre se prolongue demasiado. El lector, ante la duda, tratará de buscar una razón para los acontecimientos narrados. Así, en estos cuentos, ante algunas dudas que surgen como qué es esa misteriosa noche que ha caído sobre dos paseantes, comenzamos por descartar cualquier posibilidad natural y terminamos por suponer que la causa proviene de un orden sobrenatural. Aunque no tengamos la respuesta exacta de qué es, nos quedamos sin explicaciones que provengan de lo que conocemos sobre el mundo.

Una característica que ayudará a prolongar la incertidumbre es el tipo de narrador empleado, dado que en todos los cuentos se recurre a la voz de un narrador personaje<sup>18</sup>. La subjetividad de ese tipo de narración no permite que tomemos por certero todo lo que se nos cuenta, siempre cabe la posibilidad de dudar de la lucidez y los sentidos del narrador. También existen varios casos en que el sueño está implicado, en “El viaje” los personajes se

---

18 Dado que en todos los cuentos se hace uso de un narrador protagonista, en este trabajo siempre me refiero a este cuando hablo de narrador personaje, narrador protagonista o voz narrativa.

quedan dormidos justo antes de aparecer en una ciudad desconocida, permitiendo plantear la pregunta de si en verdad despertaron ahí o “despertaron” dentro de un sueño. La misma voz narrativa contiene un tono de incertidumbre en sí misma, con el cual los personajes transmiten su desconcierto y la falta de explicaciones que encuentran ante lo que están presenciando. Así la incertidumbre provocada por la duda de los posibles errores o falsedades que pueda contener la narración subjetiva se incrementa con aquella experimentada por los mismos narradores.

Esa vacilación implica mantenerse en ese punto límite que separa lo real de lo que no es real del que habla Victor Bravo, quien, apegado a la teoría de Todorov, recuerda lo mencionado acerca de que ese sentimiento de lo fantástico no puede prolongarse demasiado. Bravo realiza una observación acerca de qué sucede entonces cuando se llega a sostener el límite de ese modo, sin disolverlo para darle lugar a lo sucedido en nuestro orden de lo real y a la vez sin admitir que es algo separado de nuestro mundo por un tiempo prolongado dentro de la narración o hasta el final de la misma. Explica que: “Cuando no se reduce, cuando persiste como uno de los elementos de la textualidad, lo fantástico se hace insostenible y se reduce en el horror, en la irrisión o en el absurdo; lo fantástico, por otro lado, aparece y persiste en el discurso paródico, como una de sus marcas” (Bravo 41). De modo que son posibles tres salidas o rupturas que surgen a consecuencia de extender la incertidumbre de manera prolongada. Quizá consecuencias de una incapacidad humana para asimilar lo incierto.

En *Entreabriendo la puerta* nos encontraremos con incertidumbres que se sostienen hasta el final de los cuentos. Un ejemplo muy claro de ello son los finales abiertos en los que no sabemos si los personajes lograron regresar a su entorno cotidiano, como las esposas que desaparecen al final del espejo sin dar pista alguna de por qué aparecieron ahí, o aquellos

amigos que despertaron de su viaje en tren en una ciudad en la que ni si quiera entendían la lengua que se hablaba. El miedo de lo incierto es algo que los protagonistas experimentan y que, en su cualidad de narradores, le transmitirán al lector, esa es una de las razones por las que las voces narrativas se convierten en un recurso esencial para construir ese sentimiento de lo fantástico. Específicamente en el caso de estos cuentos de umbral, el narrador personaje nos brinda una perspectiva en primera persona, inmediata a lo inexplicable y a las extrañezas de lo que sucede en esa convergencia de sitios en torno al pasaje. Existe un caso excepcional en “La excursión”, dado que en este cuento el que el narrador dice resignarse a lo sucedido después de cruzar el umbral, ni si quiera está desconcertado por el hecho de que tanto él como su pareja han sufrido una metamorfosis drástica que los ha convertido en monjes idénticos al que les abrió la puerta. No obstante, si en este caso la voz narrativa no expresa preocupación alguna, es justo esa pronta resignación algo que produce todavía más extrañeza que la que intentan transmitir los desconcertados narradores de las otras historias. Esa indiferencia de los personajes es finalmente algo que provoca una incertidumbre insostenible para el lector que desencadenará en el miedo.

Como mencioné en el apartado sobre las teorías de lo fantástico, éstas son diversas y llegan a tener opiniones diferidas, tal es el caso de las que consideran incompleta o insuficiente la teoría de Todorov. Dichas teorías estiman que lo fantástico no puede reducirse a depender de ese sentimiento de incertidumbre. Para varios autores existe otra característica que puede ser imprescindible: la transgresión. La capacidad transgresora de la literatura fantástica se da en la medida en que las narraciones retan las posibilidades de la realidad y cuestionan lo que puede y no puede ser. Ese sentimiento puede acaecer como la consecuencia de las dudas y cuestionamientos que surgen ante el quebrantamiento de lo real, es por eso que lo considero un elemento estrechamente ligado al sentimiento de incertidumbre. La

transgresión de la realidad se da cuando lo imposible se inserta, de pronto, dentro de la realidad misma; es una invasión de lo insólito. Sucede cuando se difumina de ese límite entre lo que sería posible y lo que no, o entre lo real y lo imaginario. Los umbrales en los cuentos analizados serán la constante narrativa, el motivo mismo con el que se represente dicho resquebrajamiento de la realidad. En el capítulo anterior podemos observar que ese punto límite a partir del cual las cosas ya no son como deberían ser se materializa en objetos como puertas o espejos, en situaciones como un recorrido, o en cambios en el ambiente como la obscuridad. La aparición del umbral será el punto central de la transgresión en los cuentos, pues este determinará el momento en el que lo cotidiano se conecta con lo insólito y a través del cual el personaje se mueve entre esos dos planos.

### **3.1.1 El lenguaje fantástico**

La manera en la que los narradores transmiten el sentimiento de incertidumbre, el modo en el que se eligen las palabras que logren transmitir lo sucedido en una experiencia insólita, es lo que conlleva a la forma particular de utilizar el lenguaje en las narraciones y a generar así un lenguaje fantástico. En los cuentos de *Entreabriendo la puerta*, esa incertidumbre de lo que existe al otro lado de los pasajes, esos encuentros con lo desconocido, generan una constante estilística en el uso del lenguaje. El propósito es observar las problemáticas que surgen en este ante el encuentro de los narradores con los pasajes, es decir, la manera en la que su discurso se transforma al confrontarse con el quiebre de lo cotidiano y el encuentro con lo insólito, para a su vez observar cómo ese discurso contribuye a la construcción de lo fantástico. Un ejemplo de ello es la aparición constante de vocablos que hacen referencia a lo indescriptible. Los narradores, al cruzar los umbrales y confrontarse con lo inesperado o lo desconocido, se hallan a su vez con el problema de los límites del

lenguaje. Para hablar de los límites del lenguaje, David Roas cita en *Tras los límites de lo real*: “Como señaló Wittgenstein en uno de sus más célebres aforismos: ‘los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo’ (Tractatus logico-philosophicus, aforismo 5.6). Pero el narrador no tiene otro medio que el lenguaje para evocar lo imposible, para imponerlo a nuestra realidad” (Roas 128). Los cuentos fantásticos practican una búsqueda de expresar lo inexpresable y de nombrar lo desconocido.

Los narradores de lo fantástico entran en aprietos al tratar de describir aquello que no pertenece a lo real, para ello tienen que romper también los límites del lenguaje, nombrar lo imposible es como tratar de conquistar territorio desconocido. En palabras de Roger Bozzetto:

Se puede describir lo fantástico, sus efectos, como el producto de una retórica específica -una «retórica de lo indecible» que construye una maquinaria textual que permite la irrupción de lo innombrable en el mundo así representado. Innombrable, indecible, irrupción, ruptura de la legalidad racional, son las fórmulas empleadas con mayor frecuencia. En resumen, el texto fantástico sería el lugar donde lo imposible de decir tomaría forma (226-227).

El problema es: ¿cómo se dice lo indecible? Pues bien, los narradores llegan a recurrir a indicarnos que se están confrontando a ese problema, apuntando que están frente a esa “ruptura de la legalidad racional”. Por ejemplo, en el cuento “El paseo”, ante la caída de aquello que pareciera una noche repentina, el narrador tiene que valerse de vocablos que nos hagan entender que aquella situación no es común ni explicable desde nuestro conocimiento del mundo. Primero lo hace definiendo el fenómeno como “una noche absurda y extraña” que terminaría por calificar de “inverosímil”, admite y explicita la falta de racionalidad que tiene ese sitio por el que continuó su caminata. Puede observarse en este caso que uno de los

recursos que emplearán los narradores al encontrarse con aquello que ya no les es familiar es el uso de adjetivos similares a los que acaban de aparecer en estos ejemplos citados. Serán adjetivos que tratan de describir lo indescriptible. La función principal de un adjetivo es describir, adjudicar atributos a un sustantivo pero los personajes se encuentran ante el problema de cómo nombrar y enumerar los atributos de algo que no corresponde con lo que conocemos. Por eso son recurrentes los adjetivos como “inverosímil”, “rarísimas”, “extrañas”, “insólitas”, “desconocida”, etc. Incluso encontraremos la aparición de lo fantástico como calificativo de la velocidad que repentinamente toma el tren en el que viajan al entrar en aquel túnel desconocido, o de aquella ciudad gris detrás de la puerta.

Para tratar de hablar de sus experiencias, los narradores recurren también a la comparación. Relacionan lo que presenciaron con lo familiar para tratar de definirlo. Esa es una estrategia que ha sido usada siglos atrás por viajeros que visitaban tierras nuevas y, por ejemplo, se encontraban con animales que eran algo completamente nuevo en lo que conocían sobre el mundo<sup>19</sup>. Los narradores en los cuentos de Ana de Gómez Mayorga tratan de explicar la caída de una obscuridad relacionándola con una noche, con un túnel, con un eclipse; posibilidades que, en algunos casos, terminan por descartarse desde su propia voz. También llegan a usar expresiones para indicar que no están haciendo más que una comparación para tratar de dar una idea de lo que presenciaron, como ejemplo de eso está la repetida enunciación de la frase “una especie de”. En “El viaje” ante la aparición de un misterioso pasajero con el que comparten vagón, el narrador menciona que lo que debería ser su cara “era una especie de niebla” (5) y hacia el final del cuento apunta que se encuentran

---

19 Un ejemplo de esto son los bestiarios medievales en los que los iluministas en ocasiones se veían obligados a crear imágenes de animales que no habían visto nunca en su vida. A ello se suma que sus dibujos estaban basados en descripciones hechas bajo el dogma cristiano o por personas cuya realidad cotidiana era algo también completamente ajeno a la existencia de aquellos seres.

en “una especie de mercado” (6) al tratar de reconocer en qué lugar habían despertado. Las voces narrativas hacen uso de esas sutiles precisiones para indicar que no podrían poseer la seguridad de que el sitio en el que están parados o aquello que se observa podría aceptarse como aquello a lo que se parece. En “La puerta” también, desde que el personaje cruza la puerta identifica ese otro lado inmediato como el “interior de aquel que me pareció zaguán, sumido en la obscuridad” (35), ese sutil “que me pareció” nos indica que desde que pone un pie al otro lado de la puerta ya no está seguro de qué clase de lugar es ese al que acaba de llegar. Aunque en esta primer impresión quepa la posibilidad de atribuirle esa falta de seguridad para afirmar a la obscuridad. Unos pasos adelante tratando de encontrar la puerta de nuevo o buscar una salida, el protagonista llega a un desnivel de piso que en una primer impresión parecía ser “una especie de escalón” (36), como si tratara de hacernos saber que las cosas podrían no ser lo que parecen una vez que ha cruzado esa puerta.

Cuando se dice que algo es similar a otra cosa, al mismo tiempo se está negando que sea aquello a lo que se parece. Comparar también es negar, describir algo a partir de sus relaciones con lo que no es. Por ejemplo en “La puerta” el personaje nos va compartiendo las primeras impresiones de lo que encuentra en el interior; sucede que no puede asegurar del todo lo que es o lo que pareciera ser aquello que encuentra, para finalmente negar que pueda ser aquello a lo que se asemeja, pues no corresponde del todo a lo común. Por ejemplo, aquello que parecía un escalón después resulta no serlo: “inmediatamente después comprendí que no era tal escalón porque mis manos, recorriéndolo a lo largo y a lo ancho me dieron la noción de una extensión plana y ancha que se unía a un muro, más alto que lo que mi mano febril podía alcanzar a palpar” (36). Y esa negación de lo que parecía pero a su vez no era un escalón desencadena la primer descripción detallada del inicio de aquella extraña extensión arquitectónica resguardada tras la puerta de su sueño. Por otra parte, la descripción detallada

de aquello que no resultó ser un escalón nos dice que es una estructura a la que no le ha encontrado nombre.

Los personajes al no poder explicar qué es lo que están presenciando se valen una descripción a través de la negación, establecen una relación entre lo que perciben con aquello que existe en nuestra realidad y a lo que puede parecerse pero sin llegar a ser. Al tratar de nombrar lo que no tiene nombre por pertenecer a lo desconocido, se llega a recurrir a una especie de lítote<sup>20</sup>. En el caso de “La excursión”, sabemos que ha caído una obscuridad parecida a la noche, pero no puede ser una noche dada la hora del día y, que termina por describirse descartando su correspondencia con cualquier otra causa de obscuridad conocida, negando antes de eso que fuera provocada por alguna nube y finalmente negando también que pudiera ser un eclipse porque afirma que “un eclipse no se desarrolla en la forma en que aquella repentina noche había caído sobre nosotros” (43). Aquella obscuridad súbita es definida a través de la negación de las únicas causas posibles que podría tener en nuestro orden de lo real.

Finalmente, los personajes en ocasiones no pueden más que admitir que lo que están presenciando es algo que queda fuera de lo ordinario por completo, cosa que sucede en “La excursión” cuando el narrador protagonista termina por descartar todas las posibles causas naturales para la caída de la obscuridad que los rodea, decide que aquella es por completo antinatural y admite que aquello no es parte de nuestra realidad: “Pero quedaba en pie ‘lo otro’ y lo otro era la inverosímil noche que en ese momento nos envolvía” (43). Podemos decir que una noche ominosa<sup>21</sup> cayó sobre ellos, al nombrarla “lo otro”, están aceptando que

---

20 Según el *Diccionario de poética y retórica* de Helena Beristain este tropo consiste en que para afirmar algo se reduce o se niega aquello que se busca afirmar (302), es decir que tiene lugar cuando se dice algo a través de la negación por ejemplo: “alguien no está de muy buen humor el día de hoy”, por decir que alguien está malhumorado.

21 Lo ominoso es otro tema en torno a los umbrales del cual hablaré más adelante.

ya no están habitando lo nuestro, “lo real”. Su aceptación de lo antinatural también conlleva de manera implícita una aceptación de no poder nombrar las cosas. El narrador cae en una paradójica espiral cuando niega que lo que los rodea es la noche, que solo puede nombrarse “lo otro” y solo puede explicar “lo otro” como una “inverosímil noche”. “Lo otro” es algo que parece pero que no es, lo que se parece a algo natural pero que no pertenece a lo natural. Otro ejemplo de esa aceptación explícita de que lo que presencié el narrador no es algo propio de este mundo es cuando, en “La casa”, la narradora, al lograr escapar, concluye sobre los personajes con los que se encontró ahí: “Viven en esa casa hace cien o cien mil años, no importa la cifra. El tiempo, los sitios, los seres, las cosas, les son ajenos; no cuentan para nada en el mundo en que desarrollan interminablemente su tragedia” (14). En esa reflexión acepta que aquella extraña y caótica pareja lleva su existencia en un plano a parte. Lo peculiar de su reflexión es que no admite de manera directa que aquellos sean seres antinaturales sino que lo dice a partir de definir nuestro mundo como algo ajeno para aquellos, a partir de definir lo natural y cotidiano como lo extraño para aquellos.

Los problemas que se plantean en los narradores y personajes de los cuentos de *Entreabriendo la puerta* para llevar al lenguaje aquello desconocido tiene mucho que ver con las concepciones de lo que es y lo que no es familiar. Gastón Bachelard en su poética del espacio dice que los espacios más familiares se resisten a toda descripción. Son los que requieren más espacios vacíos en las descripciones, si queremos evocarlos, para insertar en aquellos espacios todos los recuerdos. En el primer capítulo puse en relación esta idea del espacio familiar con la idea de lo heimlich y lo unheimlich explicadas por Freud, suponiendo en un primer caso que para evocar lo unheimlich podría ser más conveniente emplear una descripción más detallada del espacio. En ese caso, podríamos conjeturar que para hablar de lo que no es familiar amerita detenerse un poco más en la descripción y esa puede ser la razón

por la cual pareciera que, en algunos casos, los narradores de estos cuentos hacen un verdadero esfuerzo por describir lo que encontraron en aquellas situaciones inesperadas. El problema, como he ido exponiendo en estas páginas, es que están tratando de explicar lo inexplicable. Resulta curioso que al final de todo, tanto los espacios familiares como aquellos espacios y situaciones que provocan la incertidumbre de lo fantástico parecen resistirse a la descripción.

No obstante, nuestros miedos podrían estar más relacionados con la casa original de la que habla Bachelard, recordando su mención a que al evocarla se resistiría al intento de describirla. En su condición de internos, subconscientes y subjetivos, podrían estar más cerca de lo que suponemos a al recuerdo de aquella, en ese caso, las descripciones imprecisas nos brindarían más espacios necesarios para la identificación, ya sea de lo descrito o de lo que sucede en la narración, con nuestros miedos. A esto puede atribuirse también el uso de palabras que indican indeterminación como las ya mencionadas comparaciones introducidas por “una especie de”. Como también puede ser la razón de que, a pesar de que hay un intento por describir aquellos sitios y situaciones, la acción termina por predominar sobre las descripciones en el estilo general de los cuentos.

### **3.2 Lo ominoso**

Las relaciones con lo familiar y lo no familiar se deben a que los umbrales fantásticos de estos cuentos, además de influir en el uso del lenguaje, también tienen una implicación en la aparición de lo siniestro, principalmente por la relación existente entre aquello “otro” oculto al otro lado del umbral con lo ominoso de Freud. Recordemos que la definición de Freud parte de una dualidad entre lo familiar y no lo familiar para explicar lo ominoso, misma que que en estos cuentos puede encontrarse reflejada en los dos lados unidos por los

umbrales. Todas las narraciones comienzan con un personaje que se mueve dentro de lo familiar, lo doméstico o lo cotidiano (que corresponde a la definición de heimlich); pero terminan por encontrarse con algo insólito, que recordando el par de conceptos señalados en Freud sería aquello que se mantiene oculto (lo unheimlich). Ese otro lado no solo se mantiene velado por pertenecer a lo desconocido u oculto detrás del pasaje, se mantiene así por ser también aquello cobijado bajo la sombra, dado que otro signo que hace referencia a ello es la obscuridad presente en casi todos los cuentos en los momentos de encuentro con esos otros lados.

En el cuento “La puerta”, el protagonista encuentra un sentido de familiaridad en un lugar por el que nunca había pasado antes, el cual proviene de que tiene el mismo aspecto a un sitio que soñó años atrás. Tiempo después, en el cotidiano recorrido que hace todos los días al trabajo, tendrá que pasar frente a aquella misteriosa puerta que soñó y que le produce tanta intriga sobre lo que guarda detrás. Si recordamos una vez más la manera en la que Andrew Bennett y Nicholas Royle resumen lo “uncanny” como el sentimiento de lo extraño, horrible o misterioso, especialmente cuando surge en el corazón de lo familiar, o lo opuesto, que sería encontrar una sensación de lo familiar en el corazón de lo no familiar. Así, de uno u otro modo, lo cotidiano y lo familiar se entrecruza con lo insólito, lo misterioso y lo desconocido, cuando lo segundo aparece de pronto en un espacio simple al que se está acostumbrado o un espacio de rutina coincide con lo sucedido en un sueño.

En “La fuga” el personaje encuentra la familiar figura de su mujer extraviada en un maniquí o en el vacío asiento trasero de un taxi para terminar por encontrarla en un espejo. Cada que cree encontrarla el sentimiento de lo siniestro es mayor. No cabe duda de que aquella figura de espaldas con su traje gris, su sombrero azul y rizos dorados le es de lo más familiar pues aquella descripción se repite a lo largo del cuento demostrando que la tiene

sumamente clavada en la memoria. Aquella imagen que aparece en un objeto tan familiar que se encuentra en su propia casa, pero en esa familiaridad presenciamos el misterio y la extrañeza de encontrar la figura de alguien en el espejo sin que se encuentre de pie frente a aquel.

Para Bennett y Royle lo siniestro tiene que ver de manera más específica con el disturbio de lo familiar (34), elemento presente también en todos los cuentos mencionados. En “El viaje” y “La excursión” los personajes creen que solo están emprendiendo un recorrido acostumbrado, ya sea un típico paseo vacacional o un recorrido en tren que se saben de memoria. En “La fuga” y “El espejo” los personajes creen que están viviendo un día cualquiera hasta que desaparecen sus respectivas parejas y el disturbio de lo familiar culmina en la transformación insólita de un objeto de su propia casa, en ambos casos un espejo. En “La puerta” y “La casa” los protagonistas encuentran dos puertas que se encuentran en sitios que les son completamente familiares pero que tras llamar a ellas de noche amenazarán con atraparlos en sitios indeseables.

Por otro lado, encontraremos la presencia de esa sensación de lo incierto que también es provocada por lo ominoso según los autores: “it has to with the sense that things are not as they have come appear through habit and familiarity, that they may change all rationality and logic” (35). Observación que, como ya mencioné antes, recuerda a las definiciones de la literatura fantástica, deduciendo que la literatura fantástica es a su vez ominosa al tener como rasgo frecuente el sentimiento de incertidumbre y al mostrarse como una ruptura de la coherencia universal. Esa incertidumbre que corrompe lo familiar, puede darse en distintos niveles, por ejemplo en la percepción de algo familiar y doméstico que a la vez brinda una extraña sensación de que no es como debería ser, como la aparición de un mal presentimiento. El narrador de “El espejo” dice acerca de que su mujer se despida de él

antes de ir al trabajo enviándole un beso desde lo alto de la escalera: “Me pareció agorero y en vez de irme a mi despacho alegre y optimista, como siempre, me fui desazonado y melancólico” (25). En esa despedida que era, según afirma el mismo narrador, algo muy común entre ellos, aparece un sentimiento de extrañamiento que lo mantiene inquieto todo el día. Ese es un ejemplo de sentimiento de incertidumbre muy distinto al que encontraremos al final del cuento, cuando en un espejo de su casa, el cual probablemente ha visto cientos de veces, sea el lugar en el que por fin encuentre a su esposa pero solo unos momentos antes de ver su imagen desvanecerse, superando la sensación de que las cosas no son como normalmente serían sino retando toda lógica conocida.

Ese tipo de incertidumbre ocasionada por la sensación de que las cosas no son lo que han venido aparentando en la familiaridad de lo cotidiano está presente en todos los umbrales. Como los espejos que de pronto ya no son ese simple objeto decorativo o de uso personal, las puertas que guardan cosas inimaginables o un tren que de pronto hace un recorrido que no corresponde al supuesto. En todos los cuentos los narradores protagonistas intuyen el cruce del umbral con un presentimiento de ese tipo, con la observación de que esa cotidianidad en la que se movían ya no es y que las cosas no son lo que creían, retando sus concepciones del mundo. Esa incertidumbre está presente en los umbrales porque no se sabe cómo o por qué un objeto o una actividad que debieran ser comunes provocaron que los personajes terminaran en situaciones extraordinarias, concebidas como imposibles, dándoles la cualidad de siniestros.

Podemos identificar la aparición de algunas de las diversas formas que puede tomar lo ominoso propuestas en la lista de Andrew Bennett y Nicholas Royle en los cuentos de *Entreabriendo la puerta*, vale la pena observar estas apariciones para notar cómo es que lo fantástico viene con frecuencia acompañado de lo ominoso. La puerta que aparece en el sueño

y después se repite en una calle cualquiera, es un ejemplo de las repeticiones que pueden ser ominosas, este suceso de repetición a su vez contiene otra forma de lo ominoso que se refiere a “odd coincidences and, more generally, the sense that things are fated to happen” (36), pues la coincidencia de encontrar la puerta de su sueño en un lugar por el que pasaría todos los días pudo contribuir a que el personaje se obsesionara con ella y hace imaginar al lector que de alguna forma ya estaba destinado a encontrarse con ese lugar. En ese mismo cuento, uno de los elementos de aquella ciudad extraña y deshabitada es también la repetición, cuando el personaje trata de retroceder para volver a buscar la puerta se da cuenta de que en su lugar solo hay más edificios: “Todo estaba atrás como adelante de mí; altas construcciones, casas alineadas, limpias, nuevas, terribles” (37). El panorama que parecía ya consistir en edificios uniformes que se multiplican sin final a la vista, en ese momento se repite como en espejo, dejando atrapado al personaje, provocando la incertidumbre que produce la inmensidad o la falta de finitud de algo, sumada a la desesperación de verse atrapado en medio de eso. Al final de “La excursión” la repetición también aparece cuando los personajes se ven convertidos en “dos monjes idénticos a aquel que acababa de abrirnos la puerta invitándonos a pasar”, cosa que además produce desconcierto pues no solo juega con la figura del doble que implica el uso del adjetivo “idénticos”, sino que se habla de una metamorfosis. Aquellos espejos también contienen este sentimiento ominoso que brinda la repetición, de ahí debe surgir la común posibilidad de pensarlos como pasajes, esa repetición que contiene cosas tan familiares como nuestra propia imagen pero a la vez tan extrañas a nosotros. Ese encuentro de lo familiar en lo no familiar de los espejos se da porque, aunque nos vemos a nosotros, en realidad estamos viendo algo completamente ajeno a nosotros. Por otra parte, jamás nos podemos ver cara a cara a nosotros mismos si no es frente a un objeto que nos refleje. En el caso de los personajes de los cuentos, la sensación de extrañeza se intensifica cuando el

espejo, en su función de pasaje, ha dejado de ser ese objeto que repite imágenes y se convierte en un objeto que contiene personas. En el caso de “La fuga” al final el personaje menciona: “En todos los espejos que había en ella hundí los ojos y en ninguno me vi reflejado. No era yo, era ella (...)” (de Gómez Mayorga 20), con lo que aquel extrañamiento del espejo funciona como pasaje sí se suma al sentimiento ominoso que produce la repetición, pues resulta que el protagonista ha dejado de verse a sí mismo en el espejo y solo puede encontrar a su esposa en todos los espejos de la casa.

En “El viaje”, el misterioso pasajero con el que los personajes comparten el vagón de tren tiene forma humana pero desde el juicio del narrador no es un humano, aunque se llega a referir a este como “el hombre” y después se da cuenta de que en lugar de caminar se mueve como deslizándose y que no tiene rostro. Ese ser antropomorfo, pues aunque contenga ciertos rasgos humanos, parece que no podríamos afirmar que sea un ser humano, también es una representación de lo siniestro. Recordando lo que Bennett y Royle indican, no cualquier antropomorfismo provocaría el sentimiento de lo siniestro, en este caso es provocado como consecuencia de que la aparición del ser antropomorfo suceda mientras comienzan a sentirse dominados por un sueño que no pueden controlar, además de la perturbación de la ausencia de rostro en lo que tiene la familiar forma de un ser humano. En el mismo momento en que se apodera de ellos ese pesado sueño aparece otra de las formas de lo ominoso, la telepatía, “sabía también que a mi amigo le pasaba exactamente lo mismo, dándome cuenta de ello por quién sabe qué desconocida telepatía establecida de súbito entre los dos” (4), misma habilidad por medio de la cual su amigo le afirmaría que aquel extraño personaje era un fantasma. Para Bennett y Royle lo ominoso de la telepatía sucede ante la idea de que tus pensamientos, no importa cuan privados los creas, ya no son solo tuyos (38),

ese ente presente justo en el momento en que pueden comunicarse de esa manera aumenta lo siniestro pues no se sabe si también podría tener acceso a lo que están pensando.

Esa manera en la que los objetos o sitios que fungen como umbral funcionan, permitiendo entrar pero casi nunca volver, les brinda cierta condición de animismo. Identificada por Benett y Royle como otra forma de lo ominoso y que definen como “the rhetorical term referring to a situation in which what is inanimate or lifeless is given attributes of life or spirit” (36). En “La puerta”, pareciera que, aquel portal primero atrae y obsesiona constantemente al personaje hasta que no se resiste más a llamar, cuando se abre lo hace por sí sola al igual que también se cierra y desaparece tras de él por sí sola, similar a una planta carnívora, esperando a dejar en su interior y volver parte de sí a aquel que no pudo resistirse más a la obsesión que ella provoca. En “La casa”, parece que la casa también mantiene atrapados dentro de sí a los dos ancianos y que la única manera de salir es dejar a alguien en su lugar. Así como yo relaciono aquí los espacios con la conducta de una planta carnívora, Ignacio Padilla en su libro *La vida íntima de los encendedores* (2009) reflexiona también sobre el animismo de casas y ciudades: “De la misma manera que el autómatas nos amenaza con su rebelión, el edificio animizado nos amenaza con aprisionarnos. La casa nos sirve tanto como debiera aterrarnos: es a la vez nido protector y lugar de cautiverio, monstruo devorador y aliada del héroe contra los monstruos de la naturaleza” (133). Como ejemplo de esa dualidad, en “La casa” la narradora llama a la puerta de esa casa porque desea vivir ahí y convertirla en un lugar tranquilo para habitar y escribir, en “La excursión” los personajes se deciden a llamar a aquella vieja puerta en busca de un refugio ya que estaban perdidos y agotados, pero en ambos casos se encontraron con sitios que los devoraron para volverlos parte de su interior. Esa amenaza casi voraz de capturar a alguien le da a los espacios no solo una condición animista sino que incluso monstruosa.

La manera en que esos espacios que en un inicio forman parte de lo cotidiano pero que al entrar en ellos, es decir, al cruzar su umbral, cobran vida al grado de adquirir casi una cualidad de personaje, tiene que ver con los nuevos temores que Jorge Olvera Vázquez identifica en lo que nombrará una urbanización de lo fantástico. Para el autor, en su artículo “Las formas de lo fantástico”, a partir del realismo “lo fantástico se urbanizó” (12), “cuando apareció la idea realista, esos temores originales (los ‘temores ancestrales que estaban asociados con la obscuridad y lo desconocido’) fueron manejados como resquicios dentro de la realidad cotidiana” (12). Tal como sucede en ese cuento en el que un sitio que forma parte del camino de todos los días al trabajo se convierte en un resquicio a lo desconocido, será algo que sucederá de formas similares en otros cuentos de *Entreabriendo la puerta* en los que incluso un objeto de su propio hogar puede convertirse en tal resquicio. El pasaje a otra realidad se presenta en escenarios que pertenecen a lo cotidiano, a una rutina, sea un viaje que se ha hecho tantas veces que se conoce el camino de memoria o el camino que se recorre todos los días al ir y volver del trabajo.

Con relación a esos nuevos temores de los que habla Jorge Olvera Vázquez podemos analizar el espacio en el que quedan atrapados los personajes. En “La puerta” el narrador dice que “Podría uno creerse en la ciudad de los muertos” pero rompe con lo que las historias de terror nos han enseñado sobre cómo sería un lugar así, deja de lado los enormes castillos y las ruinas para construir un espacio que asusta porque, de manera opuesta a aquellos lugares, pareciera nuevo, demasiado impecable, jamás pisado por vida humana. El miedo que le produce aquel lugar y saberse atrapado se transforman en añoranza por lo que sería seguro y familiar, añoranza de la realidad que el protagonista conoce: “Estaba seguro de que tras aquella barda, iba a encontrar ciudad viva, humana; sucia, vieja y todo; fea incluso pero palpitante y hospitalaria.”. Nos transmite una nostalgia por los lugares viejos y sucios pero

que se sienten vivos, podría aquí Ana de Gómez estar plasmando un miedo a la urbanización, al crecimiento desmedido de ciudades “nuevas” en donde todo es igual, gris, y no parece tener un fin alcanzable a la vista.

Mientras en “La puerta” parecen emerger los temores de un crecimiento urbanizado que llega a la des-humanización del espacio, en “La casa” hay una especie de resignación ante ese crecimiento de la urbanización pues lo que pone en peligro al personaje es el intento de huir de aquello y lo que indica que está a salvo al final del cuento es la reaparición de lo urbano. La protagonista llega a esa casa con el sueño de encontrar un utópico hogar que se encuentre en el centro de la ciudad pero a la vez sea callado y silencioso, lo que demuestra una negación ante la realidad urbana. Encontrar la puerta que señala un espacio así indica justo la negación de la realidad, el paso a un sitio que no pertenece a nuestro orden de lo real. Cuando la protagonista logra escapar se encuentra con aquello que al inicio de la historia parecía querer alejar de su vida:

Necesité ceder ante la terrible verdad: la rinconada aquella había desaparecido, la calle obedecía al moderno alineamiento de la actual urbanización. Casas de comercio de diversos artículos proyectaban torrentes de luz por sus aparadores. Letreros de luminosos colores se veían por todos lados (14).

En este relato hay una aceptación de la modernización de los espacios como parte de lo cotidiano, abandonar ese desarrollo de la ciudad implicaría abrir aquel resquicio del que habla Jorge Olvera Vázquez, la ciudad es aquel espacio al que la protagonista aceptará que pertenece pero también un espacio en el que, en esta narración, se insertó un pasaje a un sitio dispuesto a devorar a quien lo encuentre en el momento correcto, dado que la rinconada solo aparece en punto de las ocho. Lo que reafirma que ahora lo perturbador y lo disruptivo puede

encontrarse en los lugares más comunes, no tenemos que ir a sitios apartados y tenebrosos para encontrarnos con el miedo o la amenaza de lo insólito.

Como ya mencioné, esa realidad cotidiana en la que se insertan los terrores y esos espacios voraces puede encontrarse en un espacio tan íntimo como la casa. En el último cuento mencionado es el sitio que mantiene atrapada a una pareja que parece vivir una eterna condena. Él, eternamente enfermo: “ahí está clavado en esa silla no sé desde cuando. Tiene cáncer en el hígado y le acometen dolores terribles” (12). Ella, atada al enfermo; a ser eterna cuidadora del otro y soportando los ataques de ira provocados por el gran dolor que sufre. En una primera instancia, la figura de la vieja nos remite a la de de la bruja, más adelante, cuando conocemos la condena eterna que sufren, nos remite a la condena de un alma en pena, a la figura del fantasma condenado a la repetición. Pero lo que sucede en realidad es que el verdadero miedo será provocado por la amenaza de ser atrapado por esa casa para suplir el lugar de la mujer. Los nuevos temores que despierta aquello están muy lejos de pertenecer a aquellos miedos relacionados a lo desconocido y lo fantasmal. Es posiblemente el miedo provocado por la condena del arquetipo de mujer que la define como cuidadora y como perteneciente al interior del hogar en la que cualquier mujer de una próxima generación podría caer para hacerle relevo.

La manera en la que los personajes quedan atrapados le puede recordar al lector el miedo a ser enterrado vivo, un miedo que también es otra forma de lo ominoso. La manera en que ese miedo se puede encontrar representado en los cuentos no es de un modo literal pero sí está muy presente pues, según los autores, se vuelve ominoso sobre todo cuando se relaciona con una experiencia de claustrofobia o de estar atascado de una manera inesperada y desagradable (37), como le sucede a todos los personajes de los cuentos mencionados durante este trabajo. Un ejemplo específico propuesto por Bennett y Royle es el quedar

atrapado en un sitio con la última persona en el mundo con la que quisieras estar, tal como le sucede a la protagonista de “La casa”, quien es amenazada con quedarse atrapada en aquel sitio para suplantar el lugar de una mujer que está condenada a vivir en aquella casa con un hombre inválido al que aparentemente odia. En casi todos los cuentos los personajes quedan encerrados, como las mujeres dentro de los espejos, o atrapados, como los personajes de “El viaje” en aquella ciudad desconocida, en un sitio extraño, inesperado y a veces también indeseable. Los umbrales en los cuentos suelen abrirse para entrar pero no para salir y volver a lo cotidiano, es por eso que contienen el sentimiento ominoso del miedo a ser enterrado vivo. Se ven atrapados y obligados a cruzar el umbral a lo desconocido, en desesperante agonía.

La irrupción de lo insólito en los cuentos de *Entreabriendo la puerta* en más de una ocasión tiene lugar al interior de una casa. Insertar lo desconcertante en la casa, un espacio que debería ser un íntimo y seguro lleva la experiencia de lo incierto a un límite distinto. Recordando el concepto de ecofantástico que mencioné en el primer capítulo y aquellas mujeres experimentando situaciones fantásticas en el confinamiento de su hogar; estas narraciones contienen sitios de umbral en la casa que atraen a los personajes de la historia para atraparlos, en algunos casos puede que para siempre, sea los espejos de los cuentos ya analizados o la casa misma y en “La casa” aparece un personaje que coincide totalmente con esas mujeres en busca de presas que comenzarán a aparecer en la literatura fantástica mexicana.

Podemos decir que el estilo en el uso del lenguaje tiene afectaciones constantes con relación a la construcción de lo fantástico, en esa búsqueda de hablar de lo insólito, de nombrar lo que, en teoría, no debería de existir. Ese estilo va a marcar también los momentos en que los personajes cruzan el umbral pues comenzarán a tener problemas para expresarse

sobre las cosas o al tratar de describirlas y definirlas. Es de gran importancia que los narradores sean los protagonistas, pues esas dificultades en el uso del lenguaje nos hacen comprender ese rompimiento en su concepción del mundo y de lo posible por el que pasan en la narración, además de que una voz narrativa subjetiva ayuda a conservar la incertidumbre propia de lo fantástico.

## CONCLUSIONES

Por la manera en la que se presenta lo fantástico en los cuentos de *Entreabriendo la puerta*, podemos identificar perfectamente la relación entre el sentimiento de lo fantástico y la ruptura ocasionada por la duda súbita de lo que es posible y lo que no. Esa ruptura puede comenzar a agrietarse desde la destrucción de la rutina o de lo cotidiano. Esas rupturas de su cotidianidad que incluso llegan a ser rupturas en lo que se considera posible tendrán como núcleo los umbrales. De manera general podemos concluir que los umbrales serán puntos de cruce entre lo familiar y lo no familiar, lo que será una de las principales causas del sentimiento de lo ominoso en los cuentos.

Además de eso, en *Entreabriendo la puerta* podemos encontrar diversas apariciones de las formas de lo ominoso que enumeran Bennett y Royle. A su vez, algunas de esas formas también representan temas constantes en la literatura fantástica como el animismo, demostrando que lo fantástico está estrechamente ligado a lo siniestro. En el capítulo primero mencioné que podía hacerse una analogía entre las ideas Bachelard sobre el adentro y el afuera y las ideas de lo familiar y lo no familiar relacionadas con lo ominoso, según la cual los espacios interiores son aquellos en los que habita lo familiar. Dicha analogía puede repensarse de dos maneras distintas con relación a estos cuentos. Sucede que esos espacios en los que las cosas dejan de ser como deberían, en muchos casos, implican un “entrar en”, como cuando se cruza una puerta o cuando se encuentra a alguien dentro de un espejo, pero no es algo que suceda en todos los cuentos. Para evitar confusiones, entonces, aclaro que la manera que encuentro conveniente para aplicar esa analogía con relación a los cuentos sería concebir ese adentro como lo propio de lo cotidiano, lo que se encuentra dentro de nuestro orden de lo real, y ese afuera como el territorio en el que las cosas ya no corresponden a la lógica de lo real.

Darle esa condición en cierto modo protagónica y animista al espacio también lleva a cuestionar si los personajes transgredieron las reglas o el espacio actúa sobre ellos para efectuar la transgresión de las reglas. Por ejemplo, hay una transgresión consciente al irrumpir en un sitio que no les pertenece y al que no han sido invitados como en “La puerta”, o inconsciente al entrar en un sitio que han sido invitados pero de manera intrusiva pues desearían que fuera propio como en “La casa”, o andar un camino como en “La excursión” equivocado o si es el espacio el sujeto transgresor, que destruye lo que creímos posible. Cruzar los umbrales es trasgredir, introducirse en lo inimaginable; mientras, a su vez, parece que esos espacios son los que atraen, los que invitan a pasar, los que atrapan.

Los umbrales finalmente permiten que aquel espacio en donde habita lo no familiar se conecte con el espacio de lo familiar y que lo invada e incluso amenace con eliminar dicho espacio, pues en todos los cuentos los personajes quedan capturados por ese otro lado del pasaje. Algunos solo vivirán el horror de quedar atrapados por unos momentos, como los narradores de los cuentos “La casa” y “La puerta” que consiguen escapar; pero con el resto no podríamos suponer que logren regresar algún día, quedando varados en algún sitio del que lo único que podemos afirmar es que se encuentra fuera de lo conocido. De hecho, esos espacios que cobran tanto poder y fuerza en las narraciones, e incluso esa suerte de poder de atracción, ese efecto de atrapar a los personajes, podemos encontrarlos en narrativas como la de Amparo Dávila, quien en cuentos como “La quinta de las celosías” y “Óscar” parece que el sitio atrae y atrapa a quien entra o viva en él en sus dinámicas espeluznantes.

Los espacios en los cuentos de Ana de Gómez Mayorga son el punto central en la mayoría de sus narraciones, pues no solo son umbrales hacia lo fantástico sino que están configurados de una nueva forma. En sus representaciones podemos encontrar tradición al mostrar escenarios viejos, oscuros y decadentes pero también innovación; representando

nuevos temores, configurando nuevas formas de pensar el miedo. Como es el ejemplo del uso de los espacios íntimos y cotidianos como el interior de una casa, los que después se volverán una constante en la narrativa mexicana y tendrán su propia categoría: lo ecofantástico. En su momento quizá Ana de Gómez solo los hacía teniendo en mente la construcción del ambiente como lo hizo E. A. Poe y sus posibles referentes de lecturas realizadas a la vez que se atrevía a jugar con las condiciones de lo verosímil y lo posible; y también quizá a esa Ana de Gómez nunca le cruzó por la cabeza la idea de que años después habría muchas mujeres reformulando también esa construcción del espacio íntimo y que, entonces, no estaría sola en la literatura mexicana.

## APÉNDICE:

### Un recorrido para situar a Ana de Gómez Mayorga en la línea temporal de la literatura fantástica mexicana

A continuación, quisiera hacer un breve recorrido por la literatura fantástica mexicana para ubicar a Ana dentro de la línea cronológica, una razón para hacerlo es entender la posición periférica de su obra, pero también tiene como propósito ubicar un lugar para sus cuentos en la historia de la literatura fantástica mexicana.

El siglo XIX es el siglo de las primeras narrativas mexicanas, en 1816 aparece *El periquillo sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, considerada la primera novela mexicana. Durante el primer romanticismo mexicano, que tuvo lugar en el siglo XIX, surge la necesidad de rescatar la memoria y las tradiciones como consecuencia de los afanes nacionalistas, en búsqueda de construir una identidad nacional y, con ella, una literatura nacional, que implica el rescate de narraciones que solo formaban parte de la oralidad. Lo anterior se sumará, posteriormente, con el surgimiento de nuevos escritores durante la República Restaurada (1867-1876) que entenderían que lo más importante era saber contar antes que contar (Hernández Roura 29-33). El resultado será que las primeras ficciones que hablen de lo insólito sean las leyendas que se transcribieron y se convirtieron en cuentos, es decir, los primeros cuentos fantásticos mexicanos escritos en forma. En ellas se encontrará el inicio de la tradición fantástica mexicana y ese será el estilo de casi todas las narraciones fantásticas que se encontrarán en el siglo XIX.

Hay una suerte de transición del siglo XIX al XX en la literatura fantástica de México. Es a inicios del siglo XX que comienza a surgir una nueva línea en las ficciones fantásticas mexicanas, usando nuevos temas y nuevas formas que se alejan de la leyenda y la oralidad.

En 1910 Laura Méndez de Cuenca (1853-1928) publica su único libro de cuentos, titulado *Simplezas*, entre los que se encuentra “Un espanto de verdad”, un cuento en el que un personaje en una tertulia cuenta cómo vio a un muerto levantarse, si bien es una forma que retoma la tradición oral, no retoma las leyendas sino la tradición de contar historias de miedo en reuniones nocturnas. Su libro se publicó en París, eso permitió que una mujer lograra publicar una narrativa que además no está apegada a la literatura mexicana del momento.

Al hablar de literatura fantástica mexicana del siglo XX, debemos recordar que es un género al que muchos escritores han recurrido, incluso creando cosas memorables o representativas, aunque no se les recuerde por haber escrito fantástico. Hay escritores de gran figura que vivieron entre ambos siglos y que también publicaron esos primeros cuentos fantásticos que dejaban la oralidad y las leyendas de lado. Uno sería Amado Nervo (1870-1919) con su narración “Como en las estampas”. El otro es Alfonso Reyes (1889-1959) con un cuento que después inspiraría a Carlos Fuentes para escribir una gran novela como *Aura* (1962), “La cena”, publicado en 1912, considero que es la narración que marcó el verdadero parteaguas para inaugurar la ficción fantástica mexicana del siglo XX, es un relato complejo, completamente despegado de las leyendas, la tradición oral y de cualquier discurso religioso o nacionalista que además transmite de manera extendida el sentimiento de lo fantástico.

Hay un siguiente suceso que también pudo ser un parteaguas para la ficción fantástica mexicana del siglo pasado. En 1943 aparece un libro inusual en la literatura mexicana, en un entorno en el que predominaba la literatura realista surge *La noche* conteniendo una serie de relatos fantásticos. El autor es Francisco Tario, quien aun cuando fue amigo de grandes figuras como Octavio Paz y participaba en tertulias con éstas, pareciera que no logró incorporarse a la sociedad literaria como los otros. Ese perfil bajo entre los escritores y sus

creaciones fantásticas que eran aún más extrañas para esa época, lo mantuvieron en la marginalidad, es poco común que, siendo amigo de Paz, éste no hablara de él ni lo promoviera como solía hacer con sus amistades. En palabras de Alejandro Toledo:

Estaba ahí; pero no estaba ahí. Era un fantasma activo, presente; aunque visible solo a ratos. Su amateurismo, si realmente puede calificarse de esa forma, consiste en un espacio de libertad creado por él, una capacidad para marginarse que le permitió trazar, en su disfraz de solitario, los caminos por los que le gustaba deambular, ajeno a las modas establecidas que acaso le hubieran dado, de haber participado en ese juego, un sitio de honor en la pirámide social (13).

Esos cuentos de Tario que aparecen en 1943 importan un tema que no se había visto antes en la literatura mexicana, a menos que se tratase de alegorías: el animismo. Son narraciones en las que la noche parece darle voz a quienes en nuestra cotidianeidad no tienen una para contar sus historias, desde simples objetos como un traje o un ataúd hasta personajes que nos harían cuestionar esa falta de voz como un perro o un loco. Algunos relatos tienen cierta oscuridad pero a la vez llega a ser bastante irreverente, o como lo encontraría Esther Seligson, “burlón, impertinente y corrosivo, alguien que se ríe incluso del misterio mismo” (Toledo 12) y al mismo tiempo se expresa “en un lenguaje que también sabe ser bello, seductor, femeninamente seductor” (Toledo 12). De lo anterior debo agregar que es una descripción que corresponde a un escritor que priorizó la búsqueda de un estilo propio, a uno de esos que se han clasificado como “los raros” de la literatura hispanoamericana entre los que se llegan a enlistar a Salvador Elizondo, Virgilio Piñera o Juan Rodolfo Wilcock. Cuando aparece *La noche*, Tario rompió con la tradición, marcó un punto de quiebre en la tradición que, en la búsqueda de crear una propia, abrió brecha para la tradición fantástica mexicana.

Tres años después de *La noche*, por otro lado, han pasado 36 años desde la publicación de *Simplezas* de Laura Méndez de Cuenca. Es en 1946 cuando se publica *Entre abriendo la puerta*, talvez con narraciones un poco menos raras que las de Francisco Tario, pero tampoco eran comunes al ser cuentos fantásticos escritos y publicados en México por una mujer, Ana de Gómez Mayorga, quien además no convivía precisamente con la élite de los escritores de la época. Por lo tanto, esos cuentos son un parteaguas para la literatura fantástica mexicana escrita por mujeres. Y, en conjunto con “La cena” de Alfonso Reyes y *La noche* de Francisco Tario, formaría parte de los precursores para esa nueva literatura fantástica mexicana del siglo XX, que comienza a dejar de lado la tradición oral propia de las leyendas o los cuentos de aparecidos.

A mediados del siglo XX comienzan a surgir nuevas voces de la literatura fantástica, podemos hablar de una serie de escritoras que surge en estas décadas. Amparo Dávila publica sus antologías de cuento *Tiempo destrozado* en 1959 y *Música concreta* en 1964; Guadalupe Dueñas, *Tiene la noche un árbol* en 1958; Inés Arredondo, *Río subterráneo* en 1979; Emma Godoy publica su novela *Érase un hombre pentafácico* en 1961. A esta serie de autoras de mediados de siglo podemos dar continuidad con otras escritoras que publicaron más tarde pero dentro del mismo siglo XX, como Carmen Boullosa con su novela *Mejor desaparece*, publicada en 1987. En las obras de estas autoras, la literatura fantástica aparece en formas diversas y con temas diversos, algunos de los cuales explicaré a continuación, lo que demuestra el enriquecimiento para la literatura mexicana con sus publicaciones.

Dávila ha sido una escritora que, en más de un cuento, supo desarrollar el sentimiento de incertidumbre propio de lo fantástico a través de lo no dicho. En el cuento “Melchor y Gaspar”, el protagonista, tras la muerte de un amigo, tiene que hacerse cargo de los dos

personajes mencionados en el título. Nunca sabemos con exactitud, qué son o cómo son esos personajes, no se les describe ni se menciona mucho de ellos, lo que es seguro es que complican la vida del protagonista día con día. Algo similar ejecuta en “El huésped” y “Alta cocina”.

En los cuentos de Guadalupe Dueñas la configuración de lo cotidiano siempre sobresale. Tiene una manera peculiar de insertar rarezas en ambientes completamente cotidianos, en “Historia de Mariquita”, en un ambiente familiar y de recuerdos de infancia de pronto la narradora habla de cómo sus padres conservaban el pequeño cadáver de la primogénita en un frasco, al que las sirvientas achacaban la culpa de las cosas extrañas que sucedían en casa.

Para dar detalles de una tercera escritora, tenemos la novela de Emma Godoy, *El hombre pentafásico* (1961), en la que el protagonista desdobra múltiples personalidades en un intento de saber qué hacer con la libertad, plantea el tema del doble que problematiza la noción del individuo para hablar de otro tema: el de la libertad y los miedos que ésta puede implicar en el ser humano.

Como podemos ver tan solo en unos pocos ejemplos de estas tres autoras posteriores a Ana de Gómez Mayorga, los temas de la literatura fantástica mexicana se enriquecieron y diversificaron de manera basta durante el siglo XX, y continúa sucediendo, estos son tan solo unos ejemplos, pero podríamos hablar de otros como el espejo, la noche, la maternidad o el hogar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?” en Sardiñas, José Miguel (Ed). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Editorial Arte y Literatura, 2007
- Amatto Cuña, Giovanna Alejandra (ed.) *Entre lo insólito y lo extraño: Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*. UNAM, 2019
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 2000
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica”. *Revista Iberoamericana*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Julio-Septiembre, 1972. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/0>
- Bennett, Andrew y Royle, Nicholas. *Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Pearson, 2004
- Bessiere, Irene. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris, Larousse, 1974
- Bioy Casares, Adolfo. “Prólogo (A la *Antología de la literatura fantástica*)” en Sardiñas, José Miguel (Ed). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Editorial Arte y Literatura, 2007
- Borges, Jorge Luis. “La literatura fantástica” en Sardiñas, José Miguel (Ed). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Editorial Arte y Literatura, 2007
- Bravo, Victor Antonio. *La irrupción y el límite*. México: UNAM, 1998
- Caamaño, Virginia. “Acercamientos y controversias sobre el estudio de la literatura fantástica actual”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Vol 40-1. Ene-Jun, 2014
- Castro, Andrea. “El mito del umbral y el espacio liminal”. en Sardiñas, José Miguel (Ed). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Editorial Arte y Literatura, 2007
- Chargoy, René. “Colección Vindictas. Publica la UNAM la obra de cinco autoras de América Latina”. *Gaceta UNAM*. Noviembre, 21, 2019. <https://www.gaceta.unam.mx/publica-la-unam-la-obra-de-cinco-autoras-de-america-latina/>
- Chimal, Alberto, antologador. *La tienda de los sueños: un siglo de cuento fantástico mexicano*. México: Santa María, 2017
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. España: Editorial Labor, 1992
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos*. Editorial De Bolsillo, 2016

- De Gómez Mayorga, Ana. *Entreabriendo la puerta*. México: Editorial Ideas, 1946
- De Gómez Mayorga, Ana. *Nostalgia de lo recóndito*. Reyna Paniagua Guerrero (ed.). México D.F.: UNAM, 2011
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Editorial Planeta Mexicana, 1992
- Esquinca, Bernardo y Quirarte, Vicente, editores. *Ciudad Fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XX)*. México: Almadía, 2017
- Farga Mullor, M. del Rosario. *Monstruos y prodigios. El universo simbólico desde el Medioevo a la edad Moderna*. Lupus Inquisitor, 2013
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso (1919)” en *Obras completas XVII. (1917-1919) De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Amorrortu Editores, 1979
- Hahn, Óscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. Ediciones Coyoacán. 2002
- Hernández Roura, Sergio. *Edgar Allan Poe y la literatura fantástica mexicana (1859-1922)*. México: Bonilla Artigas Editores, 2020
- Honores, Elton. *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*. Lima: El lamparero alucinado, 2013
- Jackson, Shirley. *La maldición de Hill House*. Valdemar Gótica, 2008
- Olvera Vázquez, Jorge. “Las formas de lo fantástico”. *Fronteras de tinta. No.3*. UNAM. Agosto-October 2013
- Padilla, Ignacio. *La vida íntima de los encendedores*. Páginas de espuma, 2009
- Paniagua Guerrero, Reyna. “Introducción”. en De Gómez Mayorga, Ana. *Nostalgia de lo recóndito*. Relato Licenciado Vidriera. UNAM, 2011
- Radcliffe, Ann. “On the supernatural in poetry”, *New Monthly Magazine* volume 16, no. 1, 1826, pp. 145-152
- Ramírez Pimienta, Carlos. “De lo misterioso cotidiano: *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga y la historiografía literaria mexicana”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVII, 194-195, Enero-Junio 2001, pp. 239-249
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de espuma, 2011
- Roas, David (Comp). “La amenaza de lo fantástico” en *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros S.L, 2001

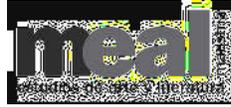
Rosenblat, María Luisa. *Poe y Cortázar: lo fantástico como nostalgia*. Monte Ávila Editores, 1990.

Tario, Francisco. *Obras completas. Tomo I. Cuentos, Varia invención*. Fondo de Cultura Económica, 2015

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, 2016.

Toledo, Alejandro. “Prólogo” en Tario, Francisco. *Obras completas. Tomo I. Cuentos, Varia invención*. Fondo de Cultura Económica, 2015

Velasco, Magali. *El cuento: la casa de lo fantástico*. Fondo editorial tierra adentro, 2007.



Cuernavaca, Morelos, a 13 de septiembre de 2023.

**Dr. Ángel Miquel Rendón**

**Coordinador de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**

**P R E S E N T E**

Por medio de la presente, le envío el dictamen de la tesis que asesoré que lleva por título **Los umbrales en los cuentos fantásticos de *Entreabriendo la puerta de Ana de Gómez Mayorga*** para la obtención del grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura de la estudiante **Melinda Estíbaliz Quezada Revuelta**

**Observaciones:**

Este proyecto tiene tres años de investigación, la cual es pertinente para los estudios de la literatura fantástica en México, en particular de una autora relativamente desconocida, Ana de Gómez Mayorga. Uno de los objetivos originales de la tesis era un rescate de autores relativamente desconocidos, lo cual no se logró. Por la pandemia y por otros factores, el desarrollo de la tesis ha sido lenta y tediosa. Lo obstante lo fuerte de la tesis es que la alumna sí hizo investigación, la cual podría servir para un futuro como investigadora.

La tesis necesita una revisión detallada en relación con sus errores de ortografía y de sintaxis. La alumna se comprometió a realizar estos ajustes antes de la entrega a los sínodos.

**Dictamen:**

Considero que dicha tesis está concluida por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que Melinda Estíbaliz Quezada Revuelta proceda a la defensa de la misma y continúe con el proceso de titulación.

Sin más por el momento, quedo de usted enviando un cordial saludo.

Atentamente

Dra. Anna Juliet Reid  
PITC CIIHu



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**ANNA JULIET REID | Fecha: 2023-10-04 09:32:10 | Firmante**

yXQ8auwrwDA059zOHfSKomrl72Ue5w/cxESYoWEw99omlzY5geiTyVL/CAYM6BGQUzC8HGx7WNN/4IFePvu6QhXqZrQw7L5SaTlxVdkvoFyfXX3oB9zbM+T2bgYzUdGhcPE5i92UicUkeG0gGkiwVACVxBR1E9eyw9yiF00nKhFqOGebSIwqwZROU+y/UDUcco51PpjFvFiPyYKyc62yOUOxLUNGsEl4rfaw0Yug0AOyjALUpSSW2WE6MCRVCwvgNVNBD SYItaWhnq1nCe52oOR/E658O+30MhejeYopfmi7oNVkXWY28bMMEnp3LBxpuljGX5qGPNQgMbe2VUw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



**8a3t2V4FC**

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/6C8R1dfaedLbXwlchhmPJxRPMmlwZKR8>



Cuernavaca, Morelos, a 28 de septiembre de 2023

Mtra. Juana Bahena Ortiz  
Directora de la Facultad de Artes  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que después de leer la tesis titulada **Los umbrales en los cuentos fantásticos de *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga** que presenta **Melinda Estíbaliz Quezada Revuelta** para obtener el grado de maestra en Estudios de Arte y Literatura, otorgo mi voto **aprobatario** para que continúe el proceso hacia su defensa en el examen profesional. Baso esta decisión en las siguientes razones:

- 1) Se trata de un trabajo original, que puede considerarse como una reivindicación académica de la poco conocida escritora mexicana Ana de Gómez Mayorga.
- 2) Una delimitación teórica pertinente permite a la autora de la tesis identificar algunos procedimientos que permiten ubicar los cuentos del libro que aborda dentro del género de lo fantástico, y ubicar dentro de este las aportaciones de los cuentos a la tipología de “los umbrales”.
- 3) El trabajo está bien estructurado y escrito, y se utilizan en él las normas académicas solicitadas en la Maestría.

Atentamente,

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón  
Profesor-investigador, Facultad de Artes, UAEM  
(se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

#### Sello electrónico

**ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2023-09-28 13:14:49 | Firmante**

CHe9x++8o0Jqc4DLYj7PHRDtAh0l/v/1VqlsAMAUIwI+0Rkj/bwC/Du838FQpSs01RDIH+8LOoJSSPB8XO3vCIH9PoQempNVclOF5PR5xJ88+eFo0qs6RqhglSUC8krbQtrBNo+bUT3Z1rhJO6N15ADt05EoQYNVEOdAIHdNLjDo5ALrsJojj25UdszzfS/HAJSW3xdJ8xIYahyaQmFZVypg+5gAMxP/RqeJTzN6lnl6/sKaNvGienlNln8jly1ePliBQyloPC6Vj7mAFwMoF/o4V9qb9TBWJCZQtcP1bbhAUplBghzK8Z9JXs1X3t3jNylewWyR8pygF27ntEYUg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[cdhAnfzM6](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/w2LWWLMr3kuT1C6nccKRdcYzSWIIKqn>



Cuernavaca, Morelos, a 13 de octubre de 2023

Mtra. Juana Bahena Ortiz  
Directora de la Facultad de Artes  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **Los umbrales en los cuentos fantásticos de *Entreabriendo la puerta de Ana de Gómez Mayorga*** que presenta **Melinda Estíbaliz Quezada Revuelta** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La estudiante presenta un panorama formal de lo fantástico como género y ámbito literario con una perspectiva histórica y teórica plenamente fundamentada, y realiza el posterior análisis de su objeto de estudio con los recursos de esta fundamentación, lo que se ofrece como un muy relevante estudio en el marco de la literatura mexicana en específico, y de la literatura universal que encuentra en auge la venia de lo fantástico.

Atentamente,



Dr. Ismael Antonio Borunda Magallanes



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**ISMAEL ANTONIO BORUNDA MAGALLANES | Fecha:2023-10-13 14:09:42 | Firmante**

Vz02ETYKXRNh9wIRPqCXaRUBus/sjP+ka+JLO/zXEPI0+V6MHaafjhleWsc7cbOTuLPPvIoxrBUvVzF9+JQaa2o+Pvbece3fsvk0liDPfXDvY8RWdI66f8UqMErPpTVRRSxpXdsW2Y/QH0ytCJW8nbsGMpfUYBSEF4M7R60jOGAOBbsHrijN0VMWXENJZ9YbQlGOQt7zaJrEoQp8WQoXZqnxqC7+zY16BHOHgGZUKMlnD/SYxGF405fW64134IEUBR/qRBGKw0T+zo8vRKsBR9vBnb9RbL5W/AtxXamhx1G9OSbfGD9PH66Uzq8mzpVuVE+JdlB0PaVR/Aqa5DI1Q==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[uNfAHLyKm](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/zAbehoSVs7kd4TQF16SmEbqcMp4qOkhS>





Cuernavaca, Morelos a 21 de octubre de 2023.

**Dr. Ángel Miquel Rendón**  
**Coordinador de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente, le envió las observaciones y el dictamen de la tesis que lleva por título **Los umbrales en los cuentos fantásticos de *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga** para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura de la estudiante **Melinda Estíbaliz Quezada Revuelta**.

**Observaciones:**

Este proyecto de investigación explora a profundidad los cuentos de “Entreabriendo la puerta”, brindando un análisis profundo a través de la revisión de los conceptos de lo fantástico y de los umbrales desde distintas teorías, demostrando que la obra de Ana de Gómez Mayorga se encuentra a la altura de otros escritores fantásticos de la literatura hispanoamericana.

Hago mención que este trabajo se encuentra bien redactado y cumple con una buena argumentación académica y de investigación, cumpliendo con los parámetros de un escrito de maestría, con notas de referencia y una amplia bibliografía.

**Dictamen:**

Considero que dicha tesis está concluida por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que la Lic. Quezada proceda a la defensa de la misma y continúe con el proceso de titulación.

Sin más por el momento, quedo de usted enviándole un cordial saludo.

Atentamente

Mtra. María Eugenia Núñez Delgado  
PTP Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

#### Sello electrónico

**MARIA EUGENIA NUÑEZ DELGADO | Fecha:2023-10-21 21:46:15 | Firmante**

YBf3jPKCUmlk28QYOcj6FT8VAD81o3OjjFjq0Sdx3J8B1DoSlgVVY9xZH2DxVhtOJDqr66YS1k4WhsR2CsfnfZ/uVxO3U2EEwgYYawt0j5XE3bsgkIloFlor+DO1gRyf44hQZE8zHp3TE3dNTICNwLlbHdGepnxfILxTGHtS15OSSxgruQkz9hQdWDe/RIKhYtxRwBbkqxJS/pezg9/yre/bHQ1XnLLznRoPw30eae9ut8wK8noIqxVMn7YTp2EK5lveWWghFENWtvE2hP0NdEwhxvCtRva5EgpDpANy8aGFf2pzbBunOfzqnf99JgrewWAhKeKYtzz4CwDh7Q==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[agCEfXtni](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/Aaol8k44Iteoy5zJYUijXvFZq6sEGe3K>



Cuernavaca, Morelos, a 25 de octubre de 2023

Mtra. Juana Bahena Ortiz  
Directora de la Facultad de Artes  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Le informo que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada **Los umbrales en los cuentos fantásticos de *Entreabriendo la puerta* de Ana de Gómez Mayorga** que presenta **Melinda Estíbaliz Quezada Revuelta** para obtener el grado de maestra en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes razones:

La tesis está bien estructurada. Plantea de manera clara el problema y los objetivos. Se trata de un examen de los elementos del fantástico en los cuentos de la escritora mexicana Ana de Gómez Mayorga. El objetivo es analizar las realidades y espacios distintos que no debían tener continuidad en los cuentos del libro *Entreabriendo la puerta*. Para llevar a cabo el estudio, se deduce, como categoría fundamental, el umbral. A partir de esta se muestra el funcionamiento narrativo de los cuentos y el proceso de significación. Es importante añadir que este trabajo aporta sustantivamente al rescate de escritoras mexicanas poco atendidas en su momento. La tesis está bien realizada. La redacción es buena y la bibliografía suficiente.

Atentamente,

Dra. Angélica Tornero Salinas  
(se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

#### Sello electrónico

**ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2023-10-25 10:32:53 | Firmante**

G+P6/wp10we7G2EiKixZHWYmFgPN7f4tTUgrjlVP6M7RPuQZRrX6woowU4vwCCRkSkDjQyorizzkFEBSbgH8qc5a5Ckd2w56qbPQkbSJ3+cb940EEI124+0jb+UQrnHp0fZhcYM  
Rgx2aJd1Iel5GKhrCei15vztiaUoxvjDi9jXBE/06rWGkt7p54XkV0PQvwO+KtB6vsNbu35je3lglYlj6e92FTZXCbGOFhtRKDAYOMUopFcNtQqrlQ9FL1SVYLMewVvkOSZU5DiKCW  
NcoSFIC4RagFXr4D7MHBBuy3yxH43gc7Q0VRDNJ2mazVoe5pgYyHyWaMz+dvdqCsF6bg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[9LeurCalh](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/8ly9g6ocyZvmGvxSjfYgtf9X1yMP1JEX>

