BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

La estética fantástica de Héctor de Mauleón: análisis de dos cuentos de *La perfecta espiral*

TESIS

Para obtener el grado de

Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica

PRESENTA:

YOHUALICHAN ROSAS AYOMETZI

ASESORA DE TESIS:

Dra. Cecilia Concepción Cuan Rojas

Febrero 2023

Agradezco a mi mamá, quien me abrió las puertas del mundo fantástico de la literatura y es mi ejemplo a seguir. A mi hermano, Tzuzul, quien ha sido el primero en apoyarme y alentarme en cada decisión que tomo. A mi manada, quienes son mi bocanada de aire fresco cuando me encuentro agobiada. A la Dra. Cecilia Concepción Cuan, porque sin su guía y confianza esto no habría sido posible.

Para Virgilio, mi abuelito.

Para Dessire, mi amiga.

Lo que soñamos es lo que queremos, es lo que es verdad.

Héctor De Mauleón

Índice

Introducción 7

Capítulo 1: Contexto histórico, social y cultural de Héctor de Mauleón y su obra 11

1.1 Sobre la vida de Héctor de Mauleón 11

1.2 Generación contemporánea: cuento mexicano fantástico de S.XX 13

1.3 Obra literaria: rasgos característicos de su escritura 18

1.4 Sumergimiento en la corriente fantástica 21

1.5 La perfecta espiral: especificaciones de la antología 22

1.5.1 El cielo de antes 23

1.5.2 El espejo 25

Capítulo II: La estética fantástica de los cuentos de Héctor de Mauleón 27

2.1 En busca del cajón de lo fantástico 27

2.1.1 Rosalba Campra: sustantivas y predicativas 27

2.1.2 Flora Botton: antecedentes y juegos 30

2.1.3 David Roas: percepción y lenguaje (Campra) 34

2.2 Elementos fantásticos en los cuentos de Héctor de Mauleón 35

2.3 El espejo 45

2.4 El cielo de antes 49

Capítulo III: Análisis de dos cuentos fantásticos de *La perfecta espiral* de Héctor de Mauleón 53

3.1 “El espejo”: Simbología 55

3.1.1 El espejo en la literatura 56

3.1.2 Configuración fantástica del espejo según David Roas, Rosalba Campra y Flora Botton 60

3.1.2.1 David Roas y el doble 60

3.1.2.2 Rosalba Campra y la categoría sustantiva 63

3.1.2.3 Flora Botton y la temática tratada 64

3.1.3 El espejo como símbolo 65

3.1.3.1 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant 67

3.1.3.2 Juan Cirlot 71

3.1.4 Relación con el Porfiriato 74

3.2 “El cielo de antes”: sueño y Romanticismo 76

3.2.1 Configuración fantástica del sueño: los orígenes del relato fantástico 76

3.2.2 El sueño como limbo 79

3.2.3 La memoria como causa 85

3.2.4 La muerte como desenlace 89

Conclusiones 93

Bibliografía 98

Introducción

En este trabajo propondré un análisis de dos cuentos de *La perfecta espiral* (1997) de Héctor de Mauleón desde una perspectiva que enfatice sus elementos fantásticos, oníricos y simbólicos. La hipótesis del presente trabajo es que tanto la fantasía como el sueño y el símbolo funcionan para develar la relación trascendental entre pasado y presente.

En ese sentido, el sueño romántico retomado de Albert Beguin y los diccionarios de símbolos de Juan Cirlot y Jean Chevalier en coautoría con Alain Gheerbrant me ayudarán a precisar el significado del evento y los elementos fantásticos encontrados en cada cuento. Por una parte, busco establecer que, en el relato "El cielo de antes", el estado onírico es una especie de limbo entre vida-muerte. Y por otra, que, en "El espejo", el vacío del símbolo homónimo se debe a la incertidumbre o ignorancia respecto a la historia familiar y del propio espejo.

La importancia de este trabajo radica en analizar el primer acercamiento a la narrativa de un autor mexicano contemporáneo notable por sus crónicas de la Ciudad de México y su literatura de corte realista. Es notable que este primer acercamiento fue hecho desde una compilación de cuentos fantásticos. Posteriormente, De Mauleón se orienta a la narrativa de una historicidad incuestionable por medio de la crónica y la novela histórica. En los cuentos fantásticos de *La perfecta espiral* se observa una necesidad de (re)conocer el pasado, de hacer evidente la historia, tanto de nuestro país como la familiar. Esto lo logra a través de un ambiente fantástico que resulta ser un reflejo de nuestra conocida realidad. Asimismo, a lo largo de su trayectoria como escritor de ficción y su paso por diferentes géneros periodísticos y narrativos es notable un aspecto común: el recuero, el pasado, la historia y su función como un modificador de nuestro presente y nuestra concepción de mundo.

La metodología a utilizar corresponde a la investigación cualitativa, es decir, lograr cualificar y describir un fenómeno, además de conceptuar sobre la realidad con base en la información obtenida de la población estudiada (Bernal 60). En este caso, el objeto de estudio son dos cuentos de *La perfecta espiral* (1997) de Héctor de Mauleón. A su vez, se podría clasificar como investigación documental, puesto que, "depende fundamentalmente de la información que se obtiene o se consulta en documentos, entendiendo por éstos todo material al que se puede acudir como fuente de referencia (Bernal 111); de esta manera, el análisis de dichos cuentos se hará con base en ciertas teorías que permitan la comprensión de las variables de los acontecimientos presentes, además de ayudar a la argumentación de la interpretación de estos.

Respecto a la estructuración del trabajo, el primer capítulo titulado "Contexto histórico, social y cultural de Héctor de Mauleón y su obra" corresponde al contexto, temática de escritura, tanto periodística como narrativa y su punto de encuentro, estética literaria y fantástica del autor, así como, la mención de otros autores contemporáneos de relatos fantásticos con los cuales se encuentran ciertos puntos de similitud y especificaciones de la antología de la que provienen los cuentos trabajados.

A partir del segundo capítulo se trabajará con la base teórica, específicamente, en el capítulo II, destaca el predominio de la teoría fantástica, dada la naturaleza de los cuentos. Según *Introducción a la literatura fantástica* (1970) de Tzvetan Todorov este género narrativo se caracteriza por la presencia de un acontecimiento aparentemente sobrenatural e imposible de explicar por las leyes naturales del mundo que creemos conocer. Así entonces, lo fantástico necesita de un tiempo de incertidumbre, vacilación y ambigüedad que subsista hasta el final de los acontecimientos o la obra y que orille al lector y/o al personaje a preguntarse si el suceso es "¿realidad o sueño? ¿verdad o ilusión?" (Todorov 23). En ambos cuentos seleccionados de *La*

perfecta espiral se presenta un suceso de este tipo que autores expertos en el tema como David Roas, Rosalba Campra y Flora Botton ayudarán a clasificar, interpretar, además de encontrar aquellas características que potencian el sentir fantástico de los relatos, con sus textos *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011), *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (2008) y *Los juegos fantásticos* (1994), respectivamente.

Finalmente, en el tercer capítulo destaca el análisis de los cuentos seleccionados. El marco de interpretación y análisis para el cuento "El cielo de antes" corresponde al Romanticismo europeo debido a que el surgimiento de la literatura fantástica atañe esa época, además de que la temática abordada en el cuento se relaciona con los gustos estéticos propios de la corriente: abolición de fronteras vigilia-sueño, real-irreal. De esta manera, dicho relato será trabajado a profundidad con base en la teoría del sueño romántico, principalmente con los textos *El alma romántica y el sueño* (1994) de Albert Beguin y "Sobre algunos temas en Baudelaire" (1939) de Walter Benjamin. Este último, si bien analiza a un escritor perteneciente al simbolismo, el autor retoma aspectos característicos de la corriente romántica e ideas del propio Beguin, por lo que tienen cierto grado de relación. El texto de Beguin permitirá establecer las variables de la configuración del sueño, causa-consecuencia de éste y su presentación como estadio o limbo entre la vida y la muerte. A su vez, el texto de Benjamin permitirá ahondar en la variable de la memoria involuntaria que provoca el contenido del sueño del joven, así como la importancia de la presencia del sueño.

El segundo cuento, titulado "El espejo", será analizado con base en los diccionarios de símbolos de Juan de Cirlot y Jean Chevalier- Alain Gheerbrant, los cuales profundizarán en las representaciones que refiere el espejo. Primero, se abordará el hecho de que el espejo alude a la ignorancia o incertidumbre bajo la cual vive la familia portadora de éste. Posteriormente, a su

propio pasado, es decir, a quien perteneció y la época de la que proviene, debido a que lo primero que logra reflejar es la sugerente imagen de Porfirio Díaz, un militar que funciona como anulador de la distancia y el tiempo, lo que lleva a abordar al espejo como símbolo de un portal entre un mundo natural y uno sobrenatural, entre pasado y presente. Al mismo tiempo plantea al Porfiriato como época oscura, muerta, considerando las reacciones de los personajes ante la mención de su posible dueño original y la relevancia política que le otorga el autor a su obra literaria. Igualmente, resulta importante abordar el tópico del espejo dentro de la literatura fantástica y su motivo clásico predecesor, el doble, lo que se hará recurriendo nuevamente a la teoría fantástica.

Capítulo 1: Contexto histórico, social y cultural de Héctor de Mauleón y su obra

1.1 Sobre la vida de Héctor de Mauleón

Héctor de Mauleón nació en 1963 en Ciudad de México. En el año 1989, comienza su inmersión en el mundo periodístico como reportero en la revista *Contenido*. Durante la década de los noventa, trabajó en la sección de Deportes para *El Universal*, lo que lo llevó a obtener el premio de periodismo deportivo en Ciudad de México en 1996.

Es reconocido por su trabajo como columnista de *El universal*, uno de los periódicos más importantes de México debido a su considerable circulación, además es fundador y director de los suplementos culturales titulados *Confabulario* y *Posdata*, pertenecientes a los periódicos *El universal* y *El Independiente*, respectivamente.

Asimismo, ha sido colaborador de diversas revistas, entre ellas *Cambio*, publicación colombiana vendida y renombrada por Gabriel García Márquez, premio Nobel de Literatura en 1982; *Cultura Urbana*, revista de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM); *Etcétera*, revista especializada en el análisis de los medios de comunicación y la forma en que se realiza el periodismo; el periódico *La Crónica de Hoy*; y *Proceso*, un semanario de opinión y análisis político y social mexicano. Posteriormente, en 2008, se convierte en subdirector y jefe de redacción de la revista *Nexos* y actualmente es columnista en el suplemento *Laberinto* de *Milenio Diario*. También fue conductor del programa de televisión *El Foco*, de Canal 40.

Su carrera como escritor comienza en 1997 con la publicación del libro de cuentos *La perfecta espiral*, su primer sumergimiento en el océano literario y el mundo fantástico, el cual fue sumamente elogiado por sus compañeros periodistas, como se verá más adelante en este capítulo.

Su segundo libro de cuentos se publicó en 2006 y se titula *Como nada en el mundo*. No obstante, De Mauleón es altamente reconocido por sus crónicas, entre las que destacan *El tiempo repentino: Crónicas de la Ciudad de México en el siglo XX* (2000), *Marca de sangre: Los años de la delincuencia organizada* (2010), *El derrumbe de los ídolos* (2010), *Roja oscuridad: Crónica de días aciagos* (2015), *La ciudad que nos inventa: Crónicas de seis siglos* (2015) y la más reciente pero fundamental para comprender y (re)conocer el pasado y el presente de la capital mexicana *La Ciudad oculta: 500 años de historia* (2018), dividida en dos volúmenes. Además, de la novela basada en el mito sobre el que se edificó Nueva España, propuesto en forma de thriller, *El secreto de la Noche Triste* (2009). Finalmente, en la colección Los Imprescindibles, de la editorial Cal y arena, antologó la obra de Ángel de Campo Valle, también conocido por sus pseudónimos Tick-Tack y Micrós, quien fue un periodista y escritor mexicano, reconocido por sus aportaciones costumbristas-realistas.

Igualmente, resulta relevante mencionar que parte de su obra se encuentra en antologías como *Enviados especiales* (2004) de la casa editorial Taurus, *Los mejores cuentos mexicanos*, edición tanto de 1999 como 2004, publicados por Joaquín Mortiz, y *Viento Rojo: Diez historias del narco en México* (2004) por Plaza & Janés.

Para finalizar, fue becario del Centro Mexicano de Escritores (CME) en cuento 1993-1994, y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) dentro del programa Jóvenes Creadores, en el mismo rubro, 1995-1996. En 2016, Héctor de Mauleón recibió la Medalla al Mérito en Artes 2016 de parte de la Asamblea Legislativa de la Ciudad de México, por sus aportaciones a la construcción de la vida cultural de nuestro país, a través de sus crónicas de la ciudad. Ese mismo año recibió el Premio de Comunicación José Pagés Llergo 2016, por sus textos dedicados a denunciar a las bandas delictivas que operan en la colonia Condesa.

1.2 Generación contemporánea: cuento mexicano fantástico de S.XX

Para trazar una línea del tiempo que dé cuenta de los pasos que ha dado el cuento fantástico en México, cuyos inicios parecieran sospecharse desde “Un estudiante” de Guillermo Prieto (1842), es necesario reconocer que la mayoría de los autores que ha trabajado este tipo de relatos no se han ceñido únicamente a la estética propia de esta corriente. Además, las fronteras que limitan a la literatura fantástica siempre han estado un tanto desdibujadas, por lo que, dentro de dicha narrativa pueden encontrarse tintes que provengan del simbolismo, el surrealismo, el realismo mágico, lo maravilloso, la ciencia ficción, lo neofantástico, entre otros. Aunado a esto, hay una extensa cantidad de escritores mexicanos que han decidido abordar, en algún punto de su vida creativa al mundo de lo fantástico, trayendo consigo una diversidad de voces, estructuras y temáticas, y que, si bien hacen aportes y contribuciones esenciales al antedicho campo, mencionarlos a todos implicaría alargar demasiado la lista de nombres. A pesar de las divergencias, muchas veces consideradas detrimentos: “la literatura fantástica existe, y existe con muchas caras, con vertientes insospechadas, y es una de las de mayor vitalidad en español” (Morales 407).

De entre los tópicos abordados de manera considerable a través del tiempo mexicano, se encuentran “ las tendencias finiseculares (espiritistas, decadentistas, esteticistas)” (Morales 387), lo esotérico, el entrelazamiento entre locura e imaginación, la permeabilidad de los muros que dividen al sueño y la realidad, los desdoblamientos espacio-temporales, las fracturas de identidad, el retorno a “crónicas y relatos de la Conquista y la Colonia, la hagiografía, los testimonios populares, las tradiciones decimonónicas” (Morales 403).

Ana María Morales considera que a los escritores Alfonso Reyes y Juan José Arreola deberían atribuírseles “la transformación y auténtica modernización del cuento fantástico

mexicano en el siglo XX" (391). En ese aspecto, es notable el uso de la ambigüedad y lo onírico dentro de sus obras y que cimientan el camino de la inspiración para autores posteriores, como lo es Héctor de Mauleón, quien, en "El cielo de antes", pretende establecer la fortaleza del amor y su trascendencia incluso más allá de la muerte, un recurso usado por Carlos Fuentes, otro inspirado por la musa conocida como "La cena".

Por otra parte, "el cuento de años recientes manifiesta una sana inclinación a diversificar sus campos de atención, su tono, su temática y sus recursos narrativos, dando esto como resultado un variado cuanto rico panorama escritural" (Patán 411). Particularmente en la segunda mitad del siglo XX, "el periodo dorado de la literatura fantástica hispanoamericana" (Morales 393), donde México no podía quedarse rezagado y también hace su contribución a la narrativa fantástica, la cual "aflora con un mayor ímpetu mediante un corpus definido, con registros particulares y cuya apuesta por cada uno de sus creadores es más precisa y contundente" (Nava párr. 4). Francisco Tario puede considerarse el promotor de este periodo tan próspero; en él, se nota nuevamente la inclinación a destrozar dicotomías como lo real-irreal, pues "hace que caigan fluidamente las barreras del sueño para enfrentar a sus personajes con las consecuencias del escape onírico en la realidad" (Morales 394).

Omar Nieto considera que el hecho de que destaquen las múltiples diferencias en determinada corriente literaria es un efecto colateral de la posmodernidad, ya que en sí misma "refleja una pluralidad de reglas y comportamientos que expresan los múltiples contextos donde estamos ubicados en la actualidad y en donde no hay posibilidad de encontrar denominadores comunes universalmente válidos para todos los juegos" (203). Por ese motivo, no hay un nombre que unifique o titule a la generación de muchos de los escritores mexicanos contemporáneos,

incluido De Mauleón, no obstante, entre los escritores de cuento fantástico mexicano más relevantes y que también nacieron en la década de 1960 se encuentra:

- Cristina Rivera Garza

Nacida el primero de octubre de 1964 en Matamoros, Tamaulipas. Estudió Sociología en la FES Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México y realizó la maestría y el doctorado en Historia Latinoamericana en la Universidad de Houston. Ha sido profesora en UNAM, UAEM, San Diego State University, Universidad de Pauw Indiana e ITESM campus Toluca, donde también fue co-directora de la Cátedra de Humanidades. Actualmente, es profesora de Escritura Creativa en el Departamento de Literatura de Universidad de California en San Diego y catedrática en el Colegio de Artes Liberales y Ciencias Sociales de la Universidad de Houston.

Su obra literaria la ha hecho acreedora de diversos reconocimientos importantes, entre ellos, el Premio Poesía Punto de Partida 1984, Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí 1987, Premio Juan Rulfo 1994, Premio Nacional de Novela José Rubén Romero 1997, Premio Sor Juana Inés de la Cruz -tanto en 1997, 2001 y 2009-, Premio Internacional IMPAC-CONARTE-ITESM 2000, Premio Nacional Juan Vicente Melo 2001, Premio Internacional Anna Seghersz 2005, Premio Excelencia en las Letras José Emilio Pacheco 2017, otorgado por la UADY, UC Mexicanistas y la FILEY. Además, fue becaria del CME en narrativa 1984, del FONCA en novela 1994 y en poesía 1999 del Centro de Estudios México-Estados Unidos y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) 2003-2005.

Sus libros de cuentos *Ningún reloj cuenta eso* (2002) y *La frontera más distante* (2008) destacan por la intromisión con el tiempo, el espacio, el encuentro con mujeres y el amor. “Entre

cartas de amor, amores incapaces de morir y sobrevivir y malformaciones sintácticas, el reloj queda mudo en su tic tac, deja de atosigar porque se halla en una dimensión son tiempo" (Moreno párr. 1), reta al lector a pensar en el mundo en el que vivimos y si aún podemos reconocerlo.

- Patricia Laurent Kullick

Nacida el 22 de enero de 1962 en Tampico, Tamaulipas. Fue miembro del SNCA 2004-2007. Su inmersión en la literatura fantástica se encuentra en su libro de cuentos *Ésta y otras ciudades* (1991), principalmente, pero también publicó *Están por todas partes* (1993), *El topógrafo y la tarántula* (1996) e *Infancia y otros horrores* (1996). Sus primeras novelas fueron *El circo de la soledad* (1999) y *El camino de Santiago* (2000), la cual la galardonó con el Premio Nuevo León de Literatura en 1999 y años más tarde, fue traducida al inglés y publicada por la editorial Peter Owen. En 2015, publicó *La giganta*.

La esencia de su primera publicación literaria advierte una ironía intensa y hasta cruel, pero que solo puede ser tomada como el discurso de la verdad. Orilla al lector a realizar un viaje a través de la geografía de nuestro país y Europa para evidenciar la posmodernidad, las características de lo urbano y la oscuridad siniestra alrededor de esto. Además, de introducir una confusión al abordar saltos estructurales y fantasmales, pues "consigue comunicar una inquietante experiencia: viajes de ida y vuelta a la niebla y la opresión, atmósferas irrespirables que contrastan con la necesidad de sol" (Alvarado Díaz párr. 1). "Laurent Kullick revitaliza cada historia, construyendo almas que no parecen asumir la culpa como carga sino como destino, espejismos donde uno se estrella cada vez que despierta" (Alanís párr. 4). Sin duda, se trata de un análisis de la condición del mundo que el receptor tendrá que interpretar.

En *El circo de la soledad*, también hay presencia de la historia y el pasado, "la autora entreteje los hilos del recuerdo, los retuerce y agrega dosis de humor que aligera la tensión frente al drama o el horror que experimenta un singular grupo de mujeres que, convertidas en intensos personajes, se reúnen a compartir sus vivencias" (UANL párr.1).

- Javier García Galiano

Nacido en 1963 en Perote, Veracruz. Estudió Letras Modernas Alemanas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es un novelista, cuentista y reconocido traductor de autores como Joseph Roth, Novalis, Ernst Jünger, Franz Kafka, Heimito von Doderer y Christoph Janacs, con algunas de sus obras como *El busto del emperador* (1995), *El triunfo de la belleza* (2002), *Europa o la cristiandad* (1999), *Tras la ceniza* (2000), *El cazador Graco* (2000), *Mantrana* (2004).

Dado que, desde 1989, ha escrito constantemente en el área de prensa periódica, también es colaborador de los diarios Milenio y El Universal, el Semanario Cultural del periódico Novedades y la revista Nexos. Es director de la colección Gabinete de curiosidades de Meister Floh en la editorial Ficticia. Dentro de su obra literaria destacan los libros de cuentos *Confesiones de Benito Souza, vendedor de muñecas y otros relatos* (1994), *Historias de caza* (2003), *Especulaciones cabalísticas* (2011), *La silla de Karpov* (2012), las novelas *Armería. Un Libro Vaquero* (2002), *Cámara húngara* (2004), y la crónica *La Pequeña Estambul* (2009).

Su narrativa, principalmente en sus libros de cuentos, se caracteriza por presentar cierto interés por la historia de las ciudades, en especial, la Ciudad de México, la convierte en un "pretexto para viajar por la historia hasta conocer su origen" (Pérez-Espino párr.3), así como, ahondar en la realidad cotidiana para evocar a la ciudad que se ha perdido, por medio de los

paseos que hacen sus personajes en el lugar. Por otra parte, considera que el mundo literario es capaz de converger con otras áreas, pues "lo mejor de los géneros consiste en trastocarlos, en jugar con ellos hasta confundirlos" (García-Galiano párr. 2) y es consciente de que puede mezclar otras de sus pasiones, como la zoología, la botánica y la astronomía en su escritura creativa.

Después de estas tres breves biografías, se puede concluir que algunos de los escritores de cuento fantástico mexicano contemporáneos a Héctor de Mauleón, es decir, nacidos en la década de los 60s, tienen una tendencia al reconocimiento del "pasado, la identidad mexicana, la cultura nacional" (Morales 395), a entretejer recuerdos, a crear el sentimiento de un viaje por medio de sus páginas, a irrumpir el tiempo y el espacio, a relatar inmortales historias de amor, a la trascendencia, y siempre de la mano de elementos fantásticos.

1.3 Obra literaria: rasgos característicos de su escritura

Héctor de Mauleón se ha inmiscuido tanto en el periodismo como en la narrativa, pero si pudiera hablarse de una estética del autor, sería imposible no abordar la historia de nuestro país, esa puerta abierta que nos guía hacia la memoria colectiva, a recordar a la ciudad, a recordarnos a nosotros mismos en ella y a unir el pasado con nuestro presente para pensarnos desde una perspectiva informada. De modo que, su escritura siempre está orientada hacia la comprensión del pasado histórico de México.

Su trabajo como periodista está entretejido con base en una serie de investigaciones acerca de misterios sin resolver, datos curiosos y verificables de la historia e incluso los males de la sociedad mexicana, todo esto lo publica en su columna dentro del diario *El universal*, una columna que ha mantenido durante años y que ha sido ojo de muchas polémicas a lo largo de este tiempo, así como en sus colaboraciones con los diarios y revistas más importantes de la

república. Pero, las inconformidades de las que la polémica se nutre se deben a la crudeza con la que es capaz de redactar y narrar las cosas que suceden en el país, a veces malas, a veces a modo de reproche, a veces con solidaridad, pero siempre para hacer escuchar su voz en un mundo que, multiplicidad de veces, ha demostrado odiar la verdad y hasta castigado a quien la cuenta. Esto lo hace por medio de su periodismo investigativo y su crónica, fundamentados siempre en un minucioso trabajo de archivo, visitas a hemerotecas y entrevistas a testigos supervivientes. El autor mismo ha dicho que esta tarea "implica entrar en una cápsula del tiempo, viajar al pasado, conocer la vida cotidiana a través de pequeñas notas" (García Abreu párr. 12).

Sin embargo, como ya se ha mencionado antes, la faceta más visible e importante de este autor recae en "su inmenso amor por la Ciudad de México y sus rincones llenos de historia y humanidad" (Alvarado párr. 1). Esta faceta es notable dentro de su periodismo, principalmente por la clara necesidad de salvaguardar la arquitectura que integra a la capital del país, de imponerse y hablar en busca de la defensa de las construcciones que crean el horizonte de dicha ciudad. Pues, para él, son construcciones que contienen historias de siglos, que diferencian etapas en el país y que en algún punto convergen para convertir a la ciudad en un espacio fantástico, donde el tiempo claramente ha transcurrido pero que, simultáneamente, se superpone en un único espacio. De Mauleón escribe para mantener un legado que no necesita aprobación de la modernización, que no requiere de demoler algo para tener un valor en la actualidad, escribe "palpando su dolor cuando constata que un sitio, y la historia que lo revestía, ha desaparecido por omisiones y descuidos de tantos que se han aprovechado de la otrora gran Tenochtitlán" (Alvarado párr. 2).

Asimismo, en su conducción en el programa televisivo semanal titulado El Foco y trasmitido por el canal 40, suele presentar una especie de video blogs en los cuales "es el

vehículo con el cual narra y presenta los jirones de enseñanzas e historia que guardan esos lugares en la ahora llamada Ciudad de México, recorriéndola en ocasiones, para acentuar la importancia que poseen" (Alvarado párr. 2).

En cuanto a su trabajo en crónica, piensa que "los cronistas se han dedicado a impedir que los días se vayan sin memoria" (García Abreu párr. 4), de esta manera, entendemos que la tarea que ellos llevan a cabo comprende un descubrimiento e interpretación de la historia contenida en un lugar, para posteriormente exponer sus hallazgos por medio de su letra. No obstante, cuando De Mauleón escribe crónica literaria se nota la divergencia con la crónica periodística, ya que, agrega tintes fantásticos y ficticios rompiendo con el pacto implícito de veracidad, pero sin desaprovechar el momento de contar una innegable historicidad.

Esto se hace evidente desde su primer conjunto de crónicas publicadas bajo el nombre de *El tiempo repentino* (2000). Este libro reúne dieciocho crónicas de diferentes sucesos acontecidos en la Ciudad de México a lo largo del siglo XX, en ellas ahonda en el lado oscuro inherente a la llegada de la modernidad, la tecnología y la cultura popular, por ejemplo y como lo dice la contraportada de la edición de Cal y arena, "la irrupción demoníaca del automóvil, el fervor popular del cine, las afrentas cotidianas de la violencia y el crimen, el calendario de los días memorables en que las multitudes lograron detener el tiempo para convertirlo en la eternidad alucinada de las fiestas populares, y desde entonces lo guardan para sus héroes".

Su crónica se centra en "rescatar los días que paralizaron a la ciudad o la cimbraron o la conmovieron, a partir de hechos determinados" (García Abreu párr. 7). Es un experto en revivir la historia, lo convierte en algo envolvente.

Por último, los rasgos de su escritura novelesca se encuentran en *El secreto de la noche triste*, la cual es un thriller novohispano ambientado en el año 1600 en la Ciudad de México, desarrollado con base en una pregunta fundamental y sin respuesta de la época: ¿Qué sucedió con el tesoro robado de Moctezuma?

Así entonces, se trata de una nueva novela histórica característica de siglo XX, donde se toma un personaje, se reproduce miméticamente un hecho histórico y se ficcionaliza la historia. En este caso, vale de la creación de un contexto sumamente envolvente, prestando atención a los detalles que conforman esa etapa de la historia del país para transmitir una aproximada atmósfera poscolonial. Es una clásica historia de misterio que presenta un romance, un tesoro, un mapa perdido, un asesino por descubrir, pero, en cualquier caso, un intento por "retratar la cultura y la sociedad novohispanas en una época poco explorada (1520-1600): un intervalo para escudriñar nuestras grandes fundaciones emocionales, que van desde el resentimiento, la molicie, el tozudo afán patibulario e incluso nuestro melancólico desencanto" (Moreno párr. 6).

1.4 Sumergimiento en la corriente fantástica

Como se mencionó anteriormente, la narrativa fantástica fue el primer acercamiento del autor a las publicaciones literarias y la desarrolló por medio de cuentos. La obra de Héctor de Mauleón, en este género, corresponde a relatos plagados de juegos temporales y espaciales en los que los tiempos se unen, el pasado toca al presente por medio de historias de amor, de misterios sin solución, e incluso del terror.

En su segundo libro de cuentos *Como nada en el mundo* (2011), continua la difusión de líneas que separan el pasado y el presente o la vida y la muerte; hay una convergencia de tiempos creada alrededor de las características de nuestra sociedad y el reconocimiento de nuestra historia. Además, persiste la ya conocida necesidad de personificar estructuras arquitectónicas,

como pasadizos que comunican y conectan tiempos y espacios, pasillos que separan el sueño de los vivos del sueño de los muertos, muros que proclaman crímenes. También, acude repentinamente a motivos clásicos de lo fantástico, como el vampiro, el doble, el sueño.

Sin embargo, lo más destacado es el reflejo, a veces distorsionado, de todo lo que somos, de los pedazos antiguos que nos componen. La búsqueda del "otro, que es nosotros, nuestro ser completo, mediante escrituras secretas, mensajes, gustos compartidos e imbricados y los gestos destinados al reconocimiento" (Homero pár. 5), pues, De Mauleón está acostumbrado a plagar de simbolismos sus relatos, a hacernos observar más allá de la simple vista, a investigar las relaciones extratextuales de su literatura, dejando por aquí y por allá uno que otro dato documental o sesgo de contexto que picará nuestra curiosidad, y finalmente, conjuntar todos los datos obtenidos para alimentar la interpretación de sus cuentos.

1.5 La perfecta espiral: especificaciones de la antología

La perfecta espiral fue su primera publicación literaria, lograda en manos de la casa editorial Joaquín Mortiz en 1997. Consta de 9 breves cuentos fantásticos titulados "La perfecta espiral", homónimo con el libro, "La corriente secreta", "Ciudad dormida", "El espejo", "Caleidoscopio", "Apertura", "La noche del túnel", "El norte ignoto" y "El cielo de antes". En cada uno de ellos, el lector se ve obligado a releer constantemente para poder comprender los casos específicos que se presentan en el desarrollo, los guiños hacia el contexto, los detalles que intervienen en la interpretación y el desenlace siempre vacilante propio de lo fantástico. Se nos presentan momentos históricos que están a punto de repetirse, superposiciones de tiempo que desencadenan momentos fatales, historias de renacimiento presenciadas a través del sueño, reflejos vacíos que hablan de una época especifica del país, una versión del mito de Pigmalión,

una línea telefónica directa con alguien del pasado, un túnel que viaja a un tiempo diferente en el que comenzó el viaje, una historia de amor capaz de trascender la vida.

En este libro de cuentos, Héctor De Mauleón no logra desprenderse de sus características por las que se ha hecho un nombre en el mundo del periodismo y la crónica, en su lugar, usa esa fascinación por el pasado para cimentar su motor creativo como escritor de ficción, "no alcanza a desprenderse de ese cariz histórico en el que se desenvuelve tan a gusto y es tan conocedor, y sin embargo lo usa para presentarnos historias en las que, a pesar de su naturaleza misteriosa, es palpable su amor por las cosas antiguas, por las costumbres, por los eventos que las rodean" (Alvarado pár. 4).

Así entonces, otros periodistas reconocidos coinciden en que el lenguaje de sus cuentos fantásticos -y en específico, los contenidos en *La perfecta espiral*- presenta juegos de espacio y tiempo, en los que las historias antiguas y el pasado invariablemente se unen con el presente a través de los pasadizos secretos del amor, el misterio o el terror, de esta manera, "logra abolir el mundo concreto y poblarlo de enigmas intensos" (Blanco pár. 5). Además, sus protagonistas se caracterizan por presentar una caída en las redes de lo oscuro y lo prohibido; entran en contacto con situaciones, personas y objetos que transformarán negativamente sus vidas, en pocas palabras, pierden de vista la realidad y en momentos, la cordura. De igual manera, el tiempo juega un papel importante ya que, demuestra el cambio que sufren muchas historias familiares y nacionales con el paso de éste, permite que las cosas se vean a la distancia e incluso comprender que el tiempo se puede volver una prisión (Pacheco pár. 2-3, 14).

1.5.1 El cielo de antes

En "El cielo de antes", el autor plantea una idea de amor que es capaz de desdibujar las líneas entre tres de las dicotomías más establecidas, a saber, vida y muerte, pasado y presente,

sueño y realidad. Se nos presenta la historia de un joven que acaba de sufrir la pérdida de su abuelo, sin embargo, en el instante en que regresa del cementerio, una oleada de aromas comienzan a transportarlo a la infancia y al mundo que vivió junto a él, e inherente a esto, a María, el amor imposible de su abuelo, un amor que jamás pudo olvidar pese a la muerte temprana de ella, un recuerdo que parece mantener con vida al que queda, una persona que el narrador nunca conoció pero que parece que lleva impresa en la mente.

De esta manera es que nos introduce a una larga analepsis de su pasado, recordando siempre las etapas conforme fue descubriendo que su abuelo amaba eternamente a María, confundiendo la realidad y la ensoñación. Trasponiendo el tiempo y finalmente haciéndonos notar que se encuentra en un sueño del que quizá no podrá escapar.

Como se puede observar, el sueño es la principal temática encontrada en este cuento y corresponde a una tradición romántica fantástica, aunque actualmente pueda ser considerado como un tema pseudofantástico. Lo que es innegable es que los orígenes de la fantasía como la conocemos hoy en día descansan en el Romanticismo, ya que, los gustos estéticos de la corriente recaen en lo onírico, lo visionario, lo sentimental, lo macabro, lo terrorífico, lo nocturno. La fusión del sueño y la vigilia. En un afán de “transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos” (Roas 14).

Todo comienza con las limitaciones creadas en el siglo de las luces, limitaciones que se trasformaron en necesidades literarias en busca de una reivindicación de lo racional, de nuevas formas de concebir el mundo más allá de la razón, de aceptar el lado oscuro de la realidad y del yo que el raciocinio y la ciencia no podrían explicar, de todas aquellas situaciones imposibles que continuaban causando emoción, para convertirlo en letra.

Como antecedentes de este cuento en México, podemos encontrar “La cena” de Alfonso Reyes, el cuento en el que se inspiró Carlos fuentes para escribir *Aura*, esta suerte de conexión entre tiempos y el papel que juegan las mujeres en esto. Un artículo bastante revelador fue “El sueño y la muerte en *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia, o de cómo definirse por la indefinición” (2012) de Adriana Irais Dorantes Moreno perteneciente a la Universidad de Guanajuato, debido a que trabaja el poema *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia, y sitúa al poeta con una constante imposibilidad de identificación de sí mismo y de los otros, debido a sus escenarios oscuros y oníricos. También, plantea al sueño y muerte como elementos con antecedentes en el barroco y el romanticismo que más que exaltar a la muerte, buscan una reafirmación de la vida (Dorantes pár. 1).

1.5.2 El espejo

En este cuento, el joven que es al mismo tiempo narrador encuentra un espejo que no refleja nada, en un viejo armario. La confusión que surge a partir de su inalterable estado provoca una obsesión en el protagonista, ya que, está empeñado en descifrar las causas y, ya de camino, los orígenes del objeto, es decir, cómo llegó a su familia. De este modo, nos introduce en los relatos que le cuentan sus abuelos y sus tíos, pero ninguno parece tener certeza de la historia del artefacto. El protagonista comienza a pensar en todas las razones por las que un espejo puede estar vacío, inicia con la idea de los vampiros y su capacidad de no reflejarse, posteriormente con el relato del espejo por el cual Moctezuma vio la llegada de los españoles, o el oscuro que tenía Tezcatlipoca y por el que observaba el cielo. Incluso llegó a pensar en Alicia y el espejo por el que atravesó.

Sin respuesta definitiva, convenció a su abuelo para que lo llevaran a reparar con un espejero, el cual les dijo que no estaba bien azogado y ahí se acababa el misterio. No obstante,

cuando vuelven a su casa, toda la familia se acerca a ver el espejo reparado y una vez que lo descubren, lo único que observan es la imagen de una especie de militar y al tiempo tratando de escapar.

Como se puede observar, el espejo corresponde a una mutación de la tradición clásica del doble, "Otto Rank en su ensayo *El doble* (1914) advierte que la sombra y el reflejo son representaciones de la inmortalidad del alma humana (como reacción narcisista contra el temor a la muerte)" (Roas 89), a esto se debe que Drácula no posea reflejo, pues es un personaje muerto en vida. Además de que "el motivo del doble se relaciona tanto con el horror a la pérdida de la identidad, como con la posibilidad de que salgan a la luz nuestras pulsiones naturales reprimidas. Así como, hacer evidente que el monstruo -lo irracional, lo desconocido- habita en nosotros" (Roas 90-91).

Es importante destacar la influencia que ha tenido este motivo tradicional y su mutación al espejo, ya que es una temática que se ha visto en autores como Edgar Allan Poe con "El retrato oval", José López Portillo y Amparo Dávila con el mismo título "El espejo", entre otros. En los cuales se presenta una variación del espejo vacío, contenedor de oscuridad y cosas sobrenaturales, una especie de portal a otro mundo, incluso a otro tiempo. Aunque en este caso se relaciona con el porfiriato en México y, en segundo plano, el estado de ignorancia que presenta la familia respecto a la historia del espejo y de ellos mismos.

Capítulo II: La estética fantástica de los cuentos de Héctor de Mauleón

2.1 En busca del cajón de lo fantástico

En principio es necesario sumergir los cuentos seleccionados en la teoría, es decir, reconocer aquellas razones que los convierten en parte de la tradición fantástica, ya sea por medio de la clasificación a la que pertenecen, los motivos usados o las características intrínsecas presentes en ellos, que permiten llamarlos propiamente fantásticos. Para ello, el marco teórico está compuesto por tres autores relativamente contemporáneos, a saber, Rosalba Campra con *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (2008), Flora Botton Burlá con los capítulos 1 y 5 de *Los juegos fantásticos* (1994) y David Roas con *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011).

2.1.1 Rosalba Campra: sustantivas y predicativas

Según Rosalba Campra, la literatura fantástica puede clasificarse en dos grandes categorías: sustantivas y predicativas. En este caso, los cuentos de Héctor de Mauleón presentan características correspondientes, en cierta medida, a ambas.

Por una parte, la categoría sustantiva se establece a partir de la situación enunciativa, pues "el sujeto, en cuanto productor de palabra, define las categorías del yo, el aquí y el ahora, es decir, los datos esenciales de la enunciación. Estas categorías suponen la existencia de sus elementos especulares (lo que no es yo, ni aquí, ni ahora), organizando así los ejes de oposición yo/otro; aquí/allá,; antes/ después" (Campra 33-34). De manera que, si existen los datos especulares y los datos esenciales, tendremos una posible dicotomía, que, en su momento, puede quebrantarse, creando así una transgresión o traspaso de fronteras, elemento clave para lo fantástico. En otras palabras, "al mezclar o invertir los términos en oposición, desbarata las coordenadas primordiales del individuo en condiciones de enunciarse en cuanto tal, en su tiempo

y espacio" (Campra 34), dando origen a desdoblamientos, usurpaciones, tiempos cíclicos, superposiciones espaciotemporales, fluctuaciones, paradojas, entre otras. En resumen, afectan al sujeto, a ese testigo de ese instante de desequilibrio propio de lo fantástico, y así, la percepción de sí mismo, su tiempo o su espacio.

En el caso de "El espejo", se encuentra la categoría sustantiva, ya que uno de los motivos es la trasgresión o quebrantamiento de las dicotomías establecidas tanto de tiempo como de espacio, pues dicho objeto, es una especie de contenedor de un personaje reconocido del pasado de México (Porfirio Díaz), y, en él, la familia logra ver la ropa, el lugar donde se encontraba y describir un sentimiento que remite al tiempo paralizado, como si el espejo hubiera congelado esa imagen y ese momento, que ahora logra moverse de nuevo, rápidamente, hacia ellos.

Por otra parte, la categoría predicativa se establece desde el punto en que un texto, el acto de enunciación, presenta un tipo de enunciado que, a su vez, posee ciertas "cualidades intrínsecas que, en el caso de presentarse como irreductibles, ofrecen, al subvertirse (invirtiéndose, superponiéndose, homologándose), el terreno pertinente para la actuación de lo fantástico" (Campra 40). Es así que se obtienen "tres ejes opositivos fundamentales: concreto/no concreto; animado/inanimado; humano /no humano" (Campra 40). En resumen, califican al sujeto, a ese ente fantástico, ya sea persona, animal, objeto o mezcla de cualquiera de ellos. Para el caso de la narrativa de Héctor de Mauleón, se pueden ubicar, a primera vista, los dos primeros ejes opositivos en los cuentos trabajados.

Los términos del primer eje, menciona Campra, podrían tener ciertas correspondencias con materia/espíritu o real/irreal, pero en ambos casos hay una carga ideológica y canónica pesada. Por consiguiente, para ella, lo concreto es aquello que está "sujeto a las leyes de la temporalidad y la espacialidad: ocupa un lugar en el espacio, tiene peso y volumen. Lo no

concreto, en cambio, carece de materialidad" (Campra 41). Es decir, lo concreto engloba el mundo tangible, mientras que "el orden de lo no concreto puede diversificarse en una serie de motivos: por ejemplo el recuerdo, la imaginación (como proyecciones mentales voluntarias), el sueño, la alucinación (como proyecciones involuntarias)" (Campra 41). En el cuento "El cielo de antes", se presenta está dicotomía, el traspaso de fronteras entre sueño/vigilia, puesto que este motivo de lo no concreto, el sueño, logra tener tanto grado de *realidad* como la vigilia, a saber, la capacidad de prolongar sus efectos y sus repercusiones en el mundo tangible, material. Cuando un mundo se entremezcla con el otro, lo invade, lo materializa, provocando que la realidad del personaje se trasforme o se expanda: ahora tiene la posibilidad de seguir a su abuelo y a su amante, no solo en sus sueños, sino también en el mundo físico, lo que equivale, en consecuencia, a la muerte.

Asimismo, si se toma en cuenta, con sus respectivas precauciones, el término de espíritu, este eje podría reflejarse en el cuento de "El espejo", ya que el narrador comenta reiteradas veces que *algo* lo obligaba a pensar constantemente en el espejo, trataba de ignorarlo y seguir con su vida normal "hasta que otros espejos nos lo recordaban" (Mauleón 67). Pero esto se tratará a fondo con una de las clasificaciones consideradas por Flora Bottom.

El segundo eje opositivo encontrado es el animado/inanimado; el término animado se refiere a "lo dotado de movimiento, voluntad, tendencia; en última instancia de vida" (Campra 43) y lo inanimado es "la materia inerte, ya sea debido a su condición intrínseca (una piedra, una estatua, un cuadro) o una interrupción (la muerte)" (Campra 44). Por consiguiente una de las formulaciones recurrentes de este eje radica en la oposición vida/muerte, uno de los ejemplos clásicos es la figura del vampiro, aunque, para este caso, se retomará lo que es constitutivo, aquello que "se da a través de los motivos de la representación: imágenes creadas por el hombre,

objetos inertes como estatuas o cuadros (y, más recientemente, fotografías, películas) que al animarse interfieren peligrosamente con el mundo que las ha plasmado" (Campra 45), o tal vez un espejo que no solo refleja una realidad o una persona, sino que la contiene, en el sentido literal de la palabra. Casi tanto como si estuviera animado por ella. Es en esta oposición donde radica el cuento "El espejo", ya que este objeto corresponde a una especie de representación de la vida, es un objeto creado por el hombre que reproduce su propia imagen, es decir, que reproduce el mundo viendo a través de él. En el cuento, al arreglar el espejo, lo que se ha provocado es que lo que guardaba en su interior, un mundo pasado, con un personaje pasado interfiera -o trate de interferir, llegar- en el mundo actual. Es una especie de animación del espejo si se piensa que dentro de él se contiene un ser animado dotado de movimiento como es Porfirio Díaz.

2.1.2 Flora Botton: antecedentes y juegos

El trabajo crítico y analítico que realiza Flora Botton en su texto *Los juegos fantásticos* toma en consideración las propuestas de cuatro de los autores teóricos fantásticos más reconocidos como son Roger Caillois, Pierre-Georges Castex, Louis Vax y Tzvetan Todorov, quienes han propuesto, individualmente, tesis, evoluciones o formas de clasificar los textos fantásticos, esto último es lo que interesa para este apartado, por lo que, solo voy a mencionar a los siguientes -y aprovechar esas menciones para esclarecer en qué grado los cuentos seleccionados coinciden con cada propuesta-.

Caillois propone ciertas categorías temáticas limitadas, aunque incompletas, en su propuesta, pero que pueden dar como resultado un numero infinito de variantes, los ejemplos son: a) el pacto con el demonio; b) el alma en pena que exige, para poder descansar, que se realice cierta acción; c) el espectro condenado a un eterno deambular desordenado; d) la muerte

personificada, que aparece entre los vivos; e) la cosa indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o hace daños; f) los vampiros; g) la estatua, el maniquí, la armadura, el autómata, que se animan repentinamente y cobran vida de manera temible; h) la maldición de un brujo, que da lugar a una enfermedad espantosa y sobrenatural; i) la mujer fantasma, venida del más allá, seductora y letal; j) la inversión de los campos del sueño y de la realidad; k) el cuarto, el departamento, el piso, la casa, la calle borrados del espacio; l) la detención o la repetición del tiempo (Botton 26-7).

No obstante, Flora resalta que la mayoría de estos temas se encuentran más bien en el área de lo maravilloso y hay una mezcla de motivos y temas por igual, además "a primera vista, solo e) y j) parecen prestarse a un tratamiento fantástico" (Botton 28), es decir, solo "la inversión de los campos del sueño y la realidad" y "la cosa indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, y mata o hace daño", son aquellos motivos que Botton considera relativamente fantásticos, pero, cabe destacar que, cuando ella finalmente propone su propia tipología, no hay un área en la que se pueda se los pueda encasillar adecuadamente, tal vez se inclinen hacia la segunda categorización que ella propone, en lo fantástico de situación, ya que desde el comienzo los personajes están viviendo o están por vivir la situación insólita.

Pasando a los cuentos de Héctor de Mauleón, en "El cielo de antes" se presenta un motivo semejante al propuesto por Caillois en *j* y, a pesar de que no se trata de una inversión en sí, sino de una especie de límites borrados entre ambos campos, es un motivo fantástico en todo su esplendor. En "El espejo", se encuentra la *e* y una forma de *l* de Caillois, puesto que esa cosa indefinible, aunque no mata o hace daño físico, sí que le pesa emocional y mentalmente al narrador-protagonista del relato, como se ejemplifica en "algo me obligaba a acercarme una y otra vez al espejo, y edificar conjeturas que luego eran sustituidas por otras" (Mauleón 68), "Pero

aunque lo intentara, una y mil veces, no podía dejar de pensar en el pálpito silencioso que emergía segundo a segundo de su superficie" (Mauleón 68) o "Mis hermanos continuaban sus juegos, pero a mí me intrigaba, me dolía el espejo. Intentaba cualquier cosa para reanimarlo: lo ponía bajo el sol, repetía frases cabalísticas, y rogaba, suplicaba, amenazaba" (Mauleón 69). En cuanto a la *l*, el tiempo no se detiene o se repite tan evidentemente, sino que un momento del pasado se queda almacenado en el objeto reflectante hasta que la familia lo arregla y el tiempo puede volver a avanzar.

Siguiendo con Todorov, él divide los temas fantásticos según el *yo* y el *tú*:

> El *yo* significa el aislamiento relativo del hombre en su relación con el mundo que construye, la insistencia de ese enfrentamiento, sin que haya necesidad de nombrar un intermediario. El *tú* remite precisamente a ese intermediario, y la base de este grupo es la relación por medio de un tercero […] en el primer grupo se ha vuelto posible el paso del espíritu a la materia, es decir que lo límites entre los dos se desdibujan, se desintegran, dando lugar a una especie de continuum materia-espíritu. […] El punto de partida del segundo grupo sería el deseo sexual. Mientras que los temas del yo significan la puesta en acción de la relación entre el hombre y el mundo, del sistema percepción-conciencia, los del tú son más bien los que tienen que ver con la relación entre el hombre y sus deseos, entre el hombre y su inconsciente (Botton 190-1).

En ese sentido, pareciera que cada cuento corresponde a una de las temáticas respectivamente, ya que, el paso de un espíritu, o más bien alguien intangible, hacia su materialización es justo lo que propone el desenlace de "El espejo", además de que la inquietud

surge a partir de la relación con el mundo, con la falta de explicación de un objeto. Y los sueños que se presentan en “El cielo de antes” se originan debido a los deseos inconscientes del héroe fantástico de este relato, al no poder resignarse u olvidar prontamente la muerte de la que parece ser la figura más importante en su vida, su abuelo.

Finalmente, Flora propone dos posibilidades de categorización. La primera se basa en los juegos fantásticos, que pueden ser de cuatro tipos: con el tiempo, con el espacio, con la personalidad y con la materia. Los juegos temporales tienen que ver con la manipulación del tiempo y los fenómenos que esto desencadena, dando como resultado un tiempo repetido, discontinuo, revertido, cíclico, simultáneo, entre otros. Los juegos espaciales se refieren a la transformación del espacio, ya sea por reducción o superposición, esta última puede ocurrir cuando “espacios diferentes se encuentran de alguna manera en el mismo lugar” (Botton 193) o cuando hay personajes ubicuos, “que se encuentran al mismo tiempo en espacios distintos” (Botton 193). En los juegos con la personalidad entra el tema del doble, por medio de desdoblamiento, intercambio, fusión, o transformación. Los juegos con la materia implican borrones en los límites que dividen al espíritu de la materia, lo que abarca personas u objetos traspasando fronteras, pensamientos o situaciones que materializan otras. La segunda categorización que propone Flora se divide en lo fantástico de situación y lo fantástico de acción, pues “en los relatos o bien ocurren hechos fantásticos (realización de actos imposibles), o bien los personajes se encuentran inmersos en una situación insólita, fantástica” (Botton 195).

Para estos casos interesan, principalmente, los juegos espaciales y los temporales. En “El cielo de antes”, se presenta una especie de tiempo cíclico, que es “la repetición periódica de un hecho a intervalos regulares” (Botton 193), ya que el sueño, que evocará la transgresión fantástica en el desenlace inesperado e inconcluso, sucede dos veces y en la segunda el cuento

acaba, pero no termina, permanece la duda acerca de la decisión que tomará. Mientras que en "El espejo", se presenta un tipo de juego espaciotemporal, puesto que la situación fantástica tiene un tiempo simultáneo y un espacio superpuesto, es decir, dicho espejo anuló el tiempo con la oscuridad que impedía reflejar cualquier cosa, pero al reparar ese defecto, el tiempo y el espacio del presente del relato se tocan con el tiempo y el espacio de Díaz. Además, respecto a los juegos materiales, se puede recordar anteriormente lo que propone Todorov con los temas del tú y es paso del espíritu a la materia, correspondiendo al posible escape de Porfirio del espejo a la realidad contemporánea de los personajes.

2.1.3 David Roas: percepción y lenguaje (Campra)

En cuanto a David Roas, en el tercer apartado del capítulo 4, titulado "Fantástico de percepción / fantástico de lenguaje" de su texto *Tras los límites de lo real*, más que proponer su propia clasificación de los textos fantásticos, concuerda con Rosalba Campra al mencionar que, de primera mano, puede establecerse una distinción entre el fantástico clásico, que basaba su fantasticidad en la temática -o semántica- y el argumento de la obra, y el fantástico contemporáneo, que utiliza otros recursos como el lingüístico y sus niveles para crear el efecto de transgresión que requiere un relato fantástico. En sus palabras,

> Según Campra, lo fantástico como fenómeno de percepción sería propio de la literatura del siglo XIX, y se caracterizaría por el dominio de los temas y motivos ya clásicos (el fantasma, el vampiro, el doble, la ruptura de las coordenadas espacio-temporales, el sueño premonitorio, el objeto animado…), vinculados directamente a un nivel semántico del texto, es decir, a lo temático.

> Por el contrario, lo fantástico como fenómeno de lenguaje dominaría en la literatura del siglo XX (y de lo que llevamos de XXI), donde la transgresión se generaría fundamentalmente a partir de los recursos formales y discursivos (Roas 135-6).

No obstante, desmiente que los recursos lingüísticos no se hayan utilizado en siglos anteriores, lo que ocurría es que la transgresión fantástica se limitaba a un nivel perceptivo, enfocado al acontecimiento narrativo, y en la actualidad, más bien a un nivel de lenguaje, o ambos, si se considera el grado de desconfianza o cuestionamiento hacia el lenguaje, según su capacidad de hablar acerca del mundo o de la situación imposible. Esto es algo que se abordará a profundidad en el apartado siguiente.

2.2 Elementos fantásticos en los cuentos de Héctor de Mauleón

En este apartado, primero se trabajará con aquellos elementos que cada autor considera esenciales y aquellos en los que los tres autores coinciden, para después pasar a las especificaciones y ejemplos pertenecientes a cada caso.

Por una parte, para Rosalba Campra una de las situaciones importantes a tomar en cuenta en cualquier relato fantástico es la percepción de la realidad como experiencia personal e inigualable, en consecuencia, existe un “desfasaje entre lo que podemos percibir de la realidad y la realidad misma [que] es rico en potencialidades narrativas” (Campra 86). Considerando esto, “en la literatura fantástica, el desfasaje actúa en otro nivel: todo lo que sucede puede referirse al campo de la experiencia sensorial, de la vivencia del sujeto, y todo lo que sucede es verdad, aunque se trate de verdades discrepantes. Esa discrepancia crea el espacio de la duda” (Campra

87), por consiguiente, se puede dudar permanentemente acerca de la naturaleza de cada evento fantástico, ya que el desequilibrio puede ser producto de cualquier variable, como una alucinación, una ilusión, un sueño; es decir, pertenecer a la realidad percibida y no a la realidad en sí, lo que anularía la trasgresión al no ser un desequilibrio real, pero el lector no sabe realmente de qué caso se trata y es en esa duda donde nace el primer elemento fantástico.

Igualmente, Campra dice que la realidad en la narrativa puede ser percibida mediante tres agentes: el personaje, el narrador y el lector. En la narrativa fantástica, usualmente, el personaje principal y el narrador son uno mismo y "el esquema que crea el más alto grado de problematización es el que afirma lo fantástico solo a partir del personaje: su verdad, por ejemplo, puede ser definida como alucinación. En este tipo de relatos encuentra la duda su espacio privilegiado, configurando una variedad clásica de lo fantástico" (Campra 90). Por una parte, en "El cielo de antes" se encuentra justo este elemento, lo que provoca que el lector llegue a preguntarse si solo es un sueño el que experimenta el protagonista y si ese sueño se queda dentro de sus dominios o tiene cabida en la vigilia, en el mundo real diegético del personaje, convirtiéndose en algo tan real como la realidad en sí misma, interfiriendo con ella, teniendo repercusiones reales. Por otra parte, en "El espejo", está verdad diegética engloba no solo al narrador, sino a un sustantivo colectivo, que es la familia, pues ninguno de ellos puede reflejarse o ver algo más que oscuridad en el espejo, además de que el narrador pluraliza la narración del final, en el que todos están presentes cuando el pasado invade su tiempo a través del portal que crea este objeto homónimo.

Asimismo, Campra piensa que otra situación importante en la obra fantástica contemporánea es lo que se dice a partir de aquello que no se dice, es decir, la importancia de los silencios, de los vacíos -temáticos, lingüísticos, argumentales, narrativos, entre otros-. Debido a

que es en esos grandes vacíos donde la duda -uno de los elementos primordiales para la existencia de lo fantástico- también puede ser plantada. Una de sus formas recae en el miedo o terror, pues, en contraste con los cuentos fantásticos clásicos en donde el miedo provenía de la presencia de un ente (llámese fantasma, vampiro, hombre lobo, no muerto) y contaba con la seguridad sobre cómo combatirlo, el cuento contemporáneo deja vacíos esos lugares, se trata de un

> cuento fantástico que instaura el terror gracias a sus propios vacíos [y] juega en cambio con un terror no exorcizable. Aquella mínima seguridad tiende a ser suplantada por la ausencia de un enemigo. No ya la lucha, sino la imposibilidad de explicación de algo que ni siquiera se sabe si ha ocurrido o no. El mundo puede ser enteramente natural, inscribirse en un sistema de realidad identificable, y sin embargo escapar a la comprensión. El héroe fantástico ya no puede combatir, se enfrenta con una forma de la nada (Campra 136-7).

Los cuentos de Mauleón están inscritos en esta forma de vacío, no existe un enemigo explícito o una forma humanoide a quien combatir, ni el conocimiento sobre cómo combatirlo, sino que "referido a su destinatario, ese silencio significa pues una programación de la ilegibilidad. La lectura oscila entonces entre la suposición de la nada y la sospecha de algo insondable, entre la reconstrucción de una causalidad oculta y la aceptación del sin sentido: en ese vacío acecha la plenitud semántica del peligro" (Campra 138), entonces el peligro y el miedo surgen, en el caso de "El cielo de antes", del inconsciente del héroe fantástico, para el personaje: hacia la muerte de su abuelo y lo que le espera sin él, para el lector: el desconocimiento de si lo que ocurre en el sueño se limita a ese inconsciente o es tan real como su experiencia cotidiana,

como la muerte de su abuelo o su abuelo mismo, y tiene capacidad de repercusión; en el caso de "El espejo" sí se presenta un objeto material, pero no solo se trata de un vacío semántico acerca del origen o la llegada de ese objeto a la familia, sino de un vacío tangencial en el mundo diegético del cuento, pues dicho espejo está vacío, es oscuridad. Y esa oscuridad es la misma que inquieta a los personajes, la que hace que el narrador se obsesione con saber las causalidades que lo llevaron a ese vacío, y es esa oscuridad la que omite el grado de peligro hasta el final del cuento, en el que, al desaparecer, crea un portal entre el mundo presente y el tiempo-espacio de Porfirio Díaz.

Entre otras formas de vacíos se encuentran los silencios no resueltos, que ocurren cuando al final del relato no se logra dar una explicación razonable del evento o mencionar cuáles y en qué medida son sus efectos, pues estos no son perceptibles lingüísticamente en los textos; en ambos cuentos seleccionados se presenta este desenlace inesperado o inconcluso que, a su vez, genera inquietud, al no nombrar ni sugerir ninguna salida. Para "El cielo de antes", el lector no logra saber que significa que el abuelo y María estén al otro lado de la puerta esperando por el narrador-protagonista, con la mano tendida o si él la tomará. Para "El espejo", el lector no sabe lo que ocurre después de que la familia visualiza al militar.

Por su parte, para Flora Botton, las características generales de lo fantástico comienzan con la temática y la forma en que está es abordada o tratada desde el lenguaje o las palabras, para provocar el sentimiento de lo fantástico, en sus palabras, "un tema por sí solo no puede ser fantástico, más que si es tratado de cierta manera, un tratamiento no puede darse en abstracto, sino referido a un tema determinado" (Botton 30). Es decir que dependiendo de la situación y las palabras seleccionadas para transmitir esa situación, cualquier elemento, ser, objeto, por más inocente que parezca en la vida cotidiana, puede adquirir la naturaleza fantástica, así que las

temáticas y motivos fantásticos pueden extenderse, porque, aunque ninguno es propiamente suyo, cualquiera puede serlo. Por ejemplo,

> los espejos no siempre son inquietantes, pero hay situaciones en que, a veces, adquieren características que amenazan miedo: es bien sabido que lo vampiros no se reflejan en los espejos; un espejo puede servir de puerta para pasar a un mundo diferente (Lewis Carroll, *Through the looking-glass*) o de ventana a través de la cual se ve el futuro (Agatha Christie, "In a glass darkly"); Borges ha de decir que los espejos son abominables porque multiplican el número de los hombres (Botton 31).

Tal cual, la temática del espejo se trata de una forma peculiar en el cuento homónimo de Mauleón, pues no es una ventana que te muestra el futuro, pero sí es un portal que te trae el pasado, además, en un inicio, está vacío, oscuro, quieto, no refleja a nadie ni a nada, es necio. Incluso pareciera que los personajes le otorgan ciertas características animadas o humanas, como tratando de personalizarlo para entenderlo, en este sentido, se podría incluir el eje opositivo humano / no humano de la categoría predicativa de Campra. En cuanto al motivo del sueño, es sabido que todos hemos soñado alguna vez, pero lo inquietante de este sueño es que se repite, es que pareciera que al comenzar, al mencionarse explícitamente el término en el relato, éste jamás termina, como si no necesitara un desenlace.

La segunda característica es la situación de equilibrio inestable, es el vaivén o la vacilación entre las posibles respuestas y la imposibilidad de la transgresión en "el mundo bien ordenado de la vida cotidiana" (Botton 37), ya que la narrativa fantástica es el "estado dinámico por excelencia, se encuentra en un juego constante entre la máquina y el truco (es decir, lo extraordinario) por un lado, y el fantasma, el vampiro o el duende (es decir, lo maravilloso) por

el otro" (Botton 35). Es la duda misma. La ambigüedad que crea la temática, el fenómeno. Se necesita la incertidumbre, un estado de indecisión permanente, para la existencia de lo fantástico.

La tercera característica es el desenlace, pero no cualquier desenlace, sino el interrumpido, el misterioso, el dudoso, pero lleno de posibilidades. Según Flora, "en parte, la fantasticidad de un cuento fantástico reside en la medida en que carece de solución" (Botton 40), y hasta el final debe permanecer irresuelto, es la forma en la que Botton diferencia entre final y desenlace, pues, "el cuento fantástico no termina, se interrumpe" (Botton 43), aunque el texto llegue a su punto final y *termine* físicamente; la duda, la ambigüedad, el misterio, el enigma deben permanecer así, sin respuestas diegéticas, sin comprobaciones seguras, sin afirmaciones textuales o ciertas, se puede sospechar. "[El lector], al llegar al final de texto, se da cuenta de que ha sido engañado, y que la respuesta no existe. No está en el texto. Cualquier solución a la que llegue el lector será exclusivamente por su cuenta y riesgo" (Botton 43), es así que puede darle el desenlace que más le convenga -tal cual el análisis del siguiente capítulo tratará de hacerlo-, pero el texto jamás debe decirlo o deja de ser fantástico.

La realidad es uno de los factores o requisitos importantes para lo fantástico, ya que el lector debe sentir la trasgresión como algo inquietante, una perturbación del orden, una agresión a su realidad cotidiana. Por lo tanto, el texto, y el mundo diegético que este crea, necesita encontrarse, situarse, dentro del mundo que conoce, en el que vive todos los días. Para esto, Mauleón, al ser un cronista reconocido, es acertado en las aproximaciones ciertas a la realidad mexicana, colocando personajes, lugares, descripciones que coinciden con lo que vemos todos los días. El requisito de la verosimilitud se relaciona profundamente con el de la realidad y en ambos casos existe la interna y la externa. La externa es aquella que existe independientemente

al texto, es la semejante a nuestro mundo conocido, a la realidad real. La interna es la que se crea dentro del relato, tiene una lógica propia y debe mantenerse congruente.

La ambigüedad fantástica es otro de los requisitos fundamentales de lo fantástico, pues su propósito o su finalidad radican en provocar la inquietud en el lector, no siempre en el protagonista o el resto de personajes. Flora comenta que puede presentarse en dos formas: formal y temática. La duda es aquella que inmoviliza a los personajes, en lugar de tener la certeza de cómo actuar o qué decisión tomar frente al fenómeno fantástico.

La importancia del narrador que localiza Flora, radica en que de la forma "en que el narrador relata los acontecimientos depende la atmosfera del cuento" (Botton 53), además de que "la posición del narrador puede comprometer o no a los personajes" (Botton 53). Una de las formas en que el uso del lenguaje contribuye a la verosimilitud y la cercanía más próxima con la realidad, según Campra, es el momento en que reconocemos que las personas tienen limitantes en su conocimiento y que, por ende, el narrador o el protagonista pueden permitirse desconocer lo que sucede. En estos casos, en ambos cuentos, los narradores corresponden a un nieto, me refiero a ellos como un nieto, porque la figura del abuelo está presente en ambos casos y parecen ser los cómplices de ambos héroes. Ahora, en "El cielo de antes", se sabe que el nieto ya es una adulto joven, mientras que, en "El espejo", se trata más bien de un niño, porque se llega a mencionar el sexto año de educación básica primaria. La elección de este nieto como narrador podría deberse entonces a la condición de edad y al tipo de relación que se suele establecer con este familiar, el abuelo.

Finalmente, Botton habla del estado de marginalidad o soledad, como si el fenómeno fantástico se tratara de una actividad individual, hasta personal, es decir,

> por lo general, los protagonistas de los cuentos fantásticos son seres solitarios, aislados o si no lo son siempre en su vida, se encuentran solos en el momento en que se enfrentan al hecho fantástico. La soledad es un buen terreno de cultivo para lo fantástico. […] En las ocasiones en que el personaje no es un marginado, se aísla al entrar en contacto con el fenómeno insólito […] A veces el fenómeno mismo es el que exige la soledad para ser percibido (Botton 188).

Como bien menciona Flora, *en general*, los relatos fantásticos se caracterizan por la soledad de sus personajes ante la situación transgresora, lo que ocurre, por ejemplo, en "El cielo de antes", pues lo fantástico radica en el sentimiento, las emociones, los deseos, el inconsciente del héroe fantástico y la cercanía con su abuelo, ahora fallecido, pero en "El espejo", el objeto transgresor es igualmente transgresor tanto para el narrador como para resto de los personajes y en el momento de indiscutible fantasticidad, están presentes todos los involucrados -aunque al único que le causa molestia esa condición en el espejo es al narrador-protagonista. Por último, para ella, manifestaciones o procedimientos recurrentes típicos dentro de la narrativa fantástica son la exageración, en su modalidad de repetición, y la literalización de la metáfora; como se verá en el apartado 2.3 y 2.4, estos tres procedimientos están presentes en los cuentos.

Por otra parte y para finalizar esta sección, lo más arriesgado que se aventura Roas a comentar es que "puede establecerse un listado general (y provisional) de los recursos lingüísticos y formales que colaboran en la creación del efecto fantástico" (Roas 133-4), dicha lista contiene tres tipos de recursos, el primero de ellos se relaciona con la instancia narrativa y comprende la narración en primera persona del singular, que crea la identificación narrador-protagonista, así como la vacilación o la ambigüedad interpretativa, y la parábasis. El segundo

recurso tiene que ver con la sintaxis y la organización narrativa del relato, como la temporalidad particular de la enunciación, si se encuentra un desenlace regresivo, la ausencia de causalidad y finalidad, los usos de la *mise en abime*, o la metalepsis metafórica. El tercer tipo contiene aquellos recursos vinculados con aspectos discursivos o del nivel verbal, como la literalización del sentido figurado, la adjetivación connotada, la nivelación narrativa de lo natural y lo sobrenatural, la elusión del término designativo, y la antropomorfización de la sinécdoque.

Respecto a los cuentos de Mauleón, se pueden considerar los recursos de la instancia narrativa, ya que ambos se encuentran narrados en primera persona del singular, los que lleva a una identificación narrador-protagonista y también muestra vacilación o ambigüedad interpretativa, de acuerdo a lo que ya se ha visto con Campra y la duda.

Roas dedica uno de sus capítulos al miedo. Para él es importante hacer una distinción en el término, pues es usado como forma generalizadora para referir a múltiples sinónimos, por lo que, propone tener presente la distinción que se una en el campo de la psiquiatría para distinguir entre el miedo en sí y la angustia. Nos dice que el miedo es una emoción que corresponde a una de serie de mecanismos desencadenados por lo conocido, es decir, es una especie de decisión que toma el ser humano frente a algo que lo ha aterrorizado, algo que conoce, y por ende, algo a lo que puede hacer frente, pues ha visto la fuente a la que combatir. Mientras que la angustia nace de lo desconocido, del sentimiento global de inseguridad o amenaza que provoca la incertidumbre o el desconocimiento hacia algo, es así que la inquietud, la ansiedad y la melancolía pertenecen a la angustia.

Por consiguiente, la angustia -más que el miedo, aunque aclara que seguirá usando este término para evitar confusiones-, es propia de lo fantástico, pues “lo fantástico se ha convertido en el mejor recurso para expresar de forma simbólica la amenaza que supone la

desfamiliarización de lo real, encarnándola en monstruos horrendos o en fenómenos imposibles. E incluso, en ocasiones, en objetos aparentemente tan inocente" (Roas 84), es decir, la angustia es concebida en los relatos fantásticos por medio de la ausencia de explicación, de la presencia de situaciones que superan posible, del quebrantamiento de la lógica y la razón, de la incomprensión o perplejidad, en pocas palabras, de la imposibilidad, y esto también se traduce en la presencia de la inquietud. Igualmente aclara que, aunque el miedo no es un elemento exclusivo de lo fantástico, sí es necesario en alguna de sus medidas, porque los efectos que provoca, que desencadena, son fundamentales para la transgresión, como producto del desapego de nuestra idea de lo real.

En la literatura fantástica, los miedos básicos del ser humano siempre deben estar activos, a pesar de que con el tiempo cambien los recursos a través de los cuales se activan, estos miedo son la muerte, lo desconocido y lo imposible. En cierta medida, estos miedos básicos definen los cuentos seleccionados de Mauleón, ya que, la historia fantástica de los personajes comienza al no resignarse tanto ante la muerte como a la irrupción del objeto extraño.

Por último, Roas clasifica al miedo en dos tipos: el miedo físico y el miedo metafísico. El miedo físico, también llamado emocional, vendría a corresponder con la definición de miedo que usa la psiquiatría, pues "tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso" (Roas 95), mientras que el miedo metafísico o intelectual es "la impresión que considero propia y exclusiva de lo fantástico, […] la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar" (Roas 95-6). En otras palabras, los relatos fantásticos contemporáneos no usan la transgresión para demostrar la existencia de lo sobrenatural en nuestro mundo conocido, normal

y cotidiano, sino para hacer que nos cuestionemos acerca del funcionamiento de la realidad, ya que no es como creíamos, es anormal.

Roas explica profundamente en qué consiste el recurso de la literalización. Menciona que la literalización de la metáfora, del sentido figurado o de las comparaciones "deviene un recurso central en los relatos fantásticos que basan su construcción en la transgresión lingüística, precisamente porque funciona dentro de un contexto estético-literario que permite la imposición de la realidad lingüística sobre la realidad empírica representada en el texto" (Roas 167), es así que estas figuras literarias, por más simples que parezcan, no deben considerarse limitadas a la estética del texto, sino ser tomadas como advertencias de posibles sucesos futuros en el relato, se vuelven parte de la realidad.

Roas retoma la opinión de Ana casas para clasificar esta transgresión lingüística "a partir del examen de tres procesos esenciales -la impertinencia semántica, la resignificación y la polivalencia de los deícticos-" (Roas 167). También propone una sistematización de las diversas posibilidades del recurso de la literalización de la metáfora, se encuentra la hipérbole o la exageración máxima, el sentido propio de una expresión figurada en frases lexicalizadas -por ejemplo, *donde llueven cantaros*-, la imagen metafórica -que es una frase, oración o descripción que anticipa lo que va a pasar-, y la comparación -que se vuelve literal-.

Veamos ahora qué elementos se presentan en cada cuento.

2.3 El espejo

Verosimilitud: en este cuento se logra gracias a los referentes con la realidad externa, es decir, con la presencia de hechos y personajes históricos.

Transgresión fantástica: desde el comienzo del cuento se menciona que el estado de desequilibrio de un mundo aparentemente normal, la alteración de la realidad, radica en la existencia de ese espejo, un objeto inocente en la cotidianidad, pero que, a diferencia de otros objeto (como un plumón, por ejemplo), en sí mismos ya traen una connotación bastante oscura, peligrosa, ambigua, como desdoblamiento de uno mismo, el sumergimiento en uno mismo, en su inconsciente, ver lo que no se ve a simple vista, como portal a otro mundo, otra dimensión, otro tiempo o espacio, o que no refleje nada, que la única imagen que transfiera sea oscuridad y vacío. Aunque, en este caso, esa oscuridad, esa ausencia de imagen es la afirmación de la presencia de una trasgresión, del portal al pasado, del contenedor de un personaje del pasado que -parece- quiere escapar de su tiempo. Igualmente, con el vacío que indica a un personaje escondido, se encuentra la figura discursiva del oxímoron, al combinar estos términos contradictorios, es "la manifestación discursiva de la contraposición y fusión de dos órdenes de realidad en el nivel semántico" (Campra 177).

Indicios en el lenguaje: que a su vez expresan la exageración o la hipérbole, a través de la repetición, en oraciones como "Era pequeño y redondo, como cualquier otro, pero poseía una *rara* particularidad: no reflejaba las cosas" (Mauleón 63, cursivas mías), "el espejo mantenía su fijeza *extraña*" (Mauleón 67, cursivas mías) o "el abuelo revolvía los libreros en busca de historias sobre espejos *mágicos*, *aberrantes*, *premonitorios*, abiertos, simples o *magníficos*; espejos de agua, de tinta, de jade o de cristal" (Mauleón 69, cursivas mías). El autor usa esas palabras para enfatizar que ésa es la única forma de describir el espejo presente en el cuento. Para Campra, se trata de un proceso de denotación, que "tiene como caso límite la caracterización fantástica a través de adjetivos que dicen que algo es fantástico, según un léxico canónico en el género" (176). Asimismo, se presentan indicios temáticos de la naturaleza

fantástica del objeto, ya que el narrador busca encontrar respuestas por medio de la intertextualidad con otras historias donde se presenta un espejo extraño: retoma a los vampiros y su incapacidad de reflejarse, se remite a tiempos prehispánicos con Moctezuma y Tezcatlipoca, e incluso recuerda los cuentos clásicos de Alicia y Blancanieves.

Modalización: se presenta con "fórmulas fijas como «parece», «tal vez», que indican desconcierto o incertidumbre sobre el acontecer, se expresa explícitamente la condición inasible de la realidad" (Campra 176). En este cuento se presenta, "*Quién sabe* por qué artes…" (Mauleón 63, cursivas mías). No obstante, "los «tal vez», los «quizá», los «puede ser» señalan la tentativa de racionalizar el fenómeno, y al mismo tiempo, a causa de su marcada reiteración, subrayan la inutilidad de las explicaciones propuestas" (Campra 125), es decir, estas fórmulas y su uso continuo son formas o intentos de racionalizar la trasgresión fantástica, a saber, una incapacidad en el espejo, pero es justo en esa multiplicidad de explicaciones que radica la falta de explicación primigenia, dando como resultado observaciones u opiniones diversas, por ejemplo, para Clara, la ausencia de vida reflejada en el espejo se debía a que "La dueña del espejo fue una de las hijas de don Porfirio. Cuando ella se fue, el pobre se entristeció tanto que prefirió cerrar los ojos para siempre" (Mauleón 67); para Fernando, "—O le cortaron la luz, o de plano se quedó dormido…" (Mauleón 69); para el narrador-protagonista "quien lograra arrancarle una imagen podría hacerse inmortal, o por lo menos convertirse en rey" (Mauleón 67), pero ninguna convence o es útil para descubrir la verdad.

Literalización de la metáfora: ocurre cuando ciertas expresiones metafóricas se pueden descifrar literalmente, en este caso se encuentra en oraciones como "se niega a devolver las cosas" (Mauleón 63), "tras los cristales no transcurría el tiempo" (63), "si el tiempo es una sucesión de actos, y en el espejo no suceden los actos, en el espejo no está ocurriendo el tiempo"

(63), pues hacia el final del cuento se descubrirá que es justo lo que ocurría al espejo: es un vehículo de la anulación del tiempo y el espacio. A su vez, las opciones que ofrece el narrador crean una literalización, ya que, al final se descubre que dentro del espejo se encuentra inmortalizado don Porfirio Díaz, o, más que inmortalizado, congelado hasta llegar a un tiempo diferente.

Quebrantamiento de la causalidad por motivación paradigmática: la causalidad es "la posibilidad de remitir a una motivación coherente los procesos que configuran el relato" (Campra 128), y se puede manifestar por medio de dos motivaciones, la primera es la paradigmática, "donde todo es explicable porque remite a un paradigma previo al texto y por lo tanto el texto no provee instrucciones al respecto" (Campra 129); la segunda es la sintagmática, "donde los hechos no son explicables en referencia a un paradigma, y el texto debe generarlo" (Campra 129). En el espejo, este principio es usado para eliminar la trasgresión fantástica, pues, el abuelo, al darse cuenta que el narrador-protagonista se estaba obsesionando con la falta de respuestas ante tal objeto, decide llevarlo a reparar con un espejero y lo que sucede es lo siguiente: "Cuando entramos en el local, no hallé el ambiente que había imaginado. Tampoco magos ni caldero. Sólo un señor muy serio que nos clavó una mirada profesional y dictaminó: / —Pasa algunas veces. El espejo está mal azogado[1]" (Mauleón 70-1, nota mía).

De esta manera, al mencionar que el espejo sufre de la ausencia o la deficiencia del proceso manual que le otorga su capacidad de reflejo, propone una solución racional para el evento fantástico, usa un paradigma previo e independiente al texto, como forma de hacerle olvidar al lector que la concepción del mundo alguna vez se inestabilizó, y que, en su lugar, sigue siendo la reconocible, garantizando así que las leyes y el orden de la realidad funcionan tal cual

[1] Azogar es el proceso por medio del cual los espejos obtienen su característica inherente de reflectividad, para ello se cubre la parte posterior de los cristales con azogue -forma popular de mercurio-.

se sabe, perpetuando la existencia cotidiana del objeto y los posibles defectos que éste puede tener. Sin embargo, en seguida, la propuesta se resquebraja, se cae a pedazos, desbarata la causalidad del evento, anula el momentáneo equilibrio, desequilibrio, lo condena y el elemento demuestra su rasgo de fantástico en amplitud: "Cómo olvidar el gesto que hicimos al asomarnos y no encontrarnos; hallar un uniforme negro plagado de medallas, un rostro antiguo que nos miró con cansancio, un pedazo de habitación, casi un palacio, donde el tiempo, otro tiempo, reanudaba su marcha, comenzaba a correr, como si deseara alcanzarnos" (Mauleón 71).

2.4 El cielo de antes

Cotidianidad y verosimilitud: el cuento comienza con una de las situaciones más humanas posibles: el duelo, el dolor ante la pérdida de un ser querido y la resignificación de la propia vida después de eso, con ello, el recuerdo de los momentos juntos. Igualmente, la verosimilitud con la realidad extratextual, puede establecerse con la inclusión de fechas, lugares específicos y eventos históricos como la rebelión delahuertista.

Literalización de la metáfora: las oraciones siguientes pueden tomarse de forma literal para tratar de comprender la transgresión fantástica y el final del cuento; "me fui despeñando hacia un letargo salvador, profundo, inevitable: galerías oscuras del sueño, breves zonas de luz con rostros y cuerpos y escenas recortadas" (Mauleón 123-4), "en ese tiempo el abuelo ya había descargado en mí las imágenes de toda su vida, y en ellas siempre acababa irrumpiendo María" (125), "Sin mi abuelo todo desaparecía" (126), y las más reveladoras de todas "Me llevó de la mano hasta el panteón" (128) y "Siempre son dos los que mueren" (130).

Tiempo cíclico: más que hablar del tiempo, se tendría que hablar de situaciones que se repiten casi con exactitud, porque no es que el tiempo se encuentre en un bucle, sino que un momento en el tiempo encuentra la forma de volver a ocurrir, como cerrando ciclos. Por un lado, esta especie de cambio de papel entre el abuelo y el hijo, con el nacimiento y la muerte:

> "Sé que mi primer recuerdo del mundo está relacionado con él. Yo lloraba en una cuna cuando me tomó en sus brazos, y entonces le sonreí. Nadie me cree capaz de tener un recuerdo tan lejano. Pero sé también que la última vez que lo vi con vida él tenía la boca seca por efecto del oxígeno y las sondas: le di a beber un poco de jugo de manzana y entonces, inalcanzable desde su lecho, me miró en silencio durante un segundo, y después sonrió. Sonrió como yo, en aquella cuna, debí haber sonreído" (Mauleón 125).

Otro ejemplo de situación repetitiva es el sueño que creyó que era realidad y el sueño del final, donde posiblemente sí tenga repercusiones reales, el primer momento es el siguiente:

> una noche abrí los ojos y el abuelo no estaba a mi lado. Vi la puerta de la habitación abierta, encendida la luz del pasillo. /—¿Abuelo? —pregunté—. ¿Abuelo…? / Nadie respondió. Entonces salí al corredor silencioso. En la casa, todos dormían. / Caminé sobre las baldosas frías y me detuve ante una puerta inesperadamente abierta a mitad del muro, una puerta que no había visto, que no debía estar ahí. Sin saber que estaba atravesando un sueño asomé la cabeza: toscos escalones de piedra descendían hacia una habitación subterránea. / —¿Abuelo? —volví a preguntar. Y sólo llegó el silencio. / Entonces bajé muy despacio. En el centro de aquel recinto mi

> abuelo acariciaba la mano de un esqueleto vestido de novia que yacía sobre una plancha de piedra (Mauleón 128-9).

Y el sueño del final inesperado, un sueño que ya había tenido antes, pero con pequeños cambios que pueden hacer la diferencia en la elección que va a tomar y las repercusiones para su vida:

> Así llegó esta tarde en la que abrí la vieja maleta y la llené con libros, brandy y un poco de ropa. Esta tarde en la que crucé la puerta sin decir palabra y me dirigí a la estación para esperar la salida de ese tren en el que, sin saber por qué, abandoné, como un barco de papel, el equipaje. / Esta noche en la que despierto de pronto, y el abuelo no está a mi lado, y veo encendida la luz del pasillo; esta hora en la que todos duermen mientras yo me pongo de pie, y camino hasta encontrarme con él, con el abuelo que dice «Ven, ven», llamándome hacia esa puerta, tras de la cual me esperan las manos sin piel de María (Mauleón 131).

Indicios en el lenguaje: denotación en "Miré la tumba *oscuramente asustado*" (128), "me detuve ante una puerta *inesperadamente* abierta a mitad del muro, una puerta que no había visto, que no debía estar ahí" (128); modalización en "*pareció sugerir* que el abuelo estaba allí" (123), "*No recuerdo* cuándo hice aquel hallazgo" (125), "*No comprendí* de qué manera profunda todo esto iba echando raíces en mi imaginación. Pasaron meses, *tal vez* años" (Mauleón 128, cursivas mías).

Transgresión fantástica: la transgresión fantástica de este relato pareciera comenzar con el personaje de María, pues es quien invade la mente del narrador-protagonista después de la

muerte de su abuelo y es quién tiene la mano extendida llamando en el sueño. El sueño también es un motivo importante, porque, como ya se mencionó anteriormente, cuando se menciona la palabra explícitamente en el cuento, es difícil encontrar el lugar en el que acaba, por lo que, desde mi interpretación, no acaba. Asimismo, también podría identificarse una especie de metamorfosis entre el abuelo y el héroe fantástico, ya que, en uno de los momentos cíclicos, parecen cambiar lugar uno con el otro, además de que el narrador, de repente, parece formar una especie de conexión con María y referir la relación de su abuelo como una descarga de recuerdos e información.

Capítulo III: Análisis de dos cuentos fantásticos de *La perfecta espiral* de Héctor de Mauleón

De forma general, a lo largo de su trayectoria como escritor, tanto la narrativa de Héctor de Mauleón como su periodismo y el punto en el que ambos se cruzan tienen la particularidad de que se enfocan en el recuerdo, el pasado, la historia de México y sus implicaciones con la actualidad, ya sea en temas de política, ideología o sentimiento de nacionalidad. En otras palabras, su trabajo es una abolición de fronteras en el tiempo, pues evoca la unión que el pasado tiene con el presente y el futuro, además de su función como un modificador de nuestra actualidad y nuestra concepción de mundo, es decir, la forma en la que repercute en ellos. Por consiguiente, el mundo diegético de ambos cuentos seleccionados se encuentra en el punto medio de dos tiempos, es así que, en "El espejo", una familia, en especial un integrante, se obsesiona con una reliquia del pasado, o, en "El cielo de antes", el protagonista se sumerge en los recuerdos para mantener viva la memoria de su abuelo recién fallecido.

Esto mismo, traducido a sus cuentos, crea una atmósfera potencializadora del efecto fantástico, en palabras de José Joaquín Blanco, quien publicó una reseña de *La perfecta espiral* (1997) en Nexos 1999, la obra literaria fantástica de Mauleón corresponde a cuentos fantásticos, a ratos casi matemáticos, con juegos de espacio y tiempo, en los que el pasado invariablemente se une con el presente a través de los pasadizos secretos del amor, el misterio, el terror. Son verdaderas invenciones: "artefactos meticulosamente fabricados para abolir el mundo concreto, algo superficial, y poblarlo de enigmas intensos" (Blanco pár. 5). Por lo tanto, la forma en la que narra estos relatos sobre historias antiguas -personales, familiares, nacionales- demuestra la conexión e influencia entre tiempos.

Para este capítulo propondré el análisis de dos cuentos de la primera antología de relatos fantásticos de Héctor de Mauleón, desde una perspectiva que enfatice sus elementos fantásticos, oníricos y simbólicos, con el fin de evidenciar que tanto la fantasía, como el sueño y el simbolismo, funcionan para develar la relación trascendental entre pasado y presente.

A modo de pequeño resumen, el primero de los cuentos: "El cielo de antes", aborda la historia de un joven que recién regresaba de enterrar a su abuelo cuando las conexiones emocionales que tenía con este último lo envuelven en una espesa niebla de nostalgia y melancolía que lo llevarían a lo que parece ser un estado onírico y poco después a ser llamado por los muertos. El segundo cuento: "El espejo", relata la historia de una reliquia familiar, un espejo, que no reflejaba nada, la familia jamás le dio mayor interés, hasta que el narrador lo encuentra y le provoca un estado de ansiedad descubrir su origen, la razón de su vacío y una forma de repararlo, pero en la reparación del objeto enfrentará los secretos que *contiene*.

De esta manera, ambos textos presentan un suceso fantástico que, como rasgo característico de la literatura fantástica, resulta incierto e inconcluso, es decir que, como lector, es imposible otorgar un final o una explicación concreta y razonable a los acontecimientos presentados, pues estos se mantienen abiertos a la incertidumbre, a las innumerables posibilidades de cierre y efectos, por lo tanto, este capítulo se enfocará en descifrar cómo se configura el sueño y el símbolo del espejo en dichos cuentos, a través de la teoría del sueño romántico y el simbolismo (hermenéutica); con el fin de comprender, de mejor manera, las causas, las posibles conclusiones y las consecuencias de ambos eventos.

La teoría fantástica y del sueño romántico -cuyos principales exponentes a retomar son Albert Beguin y Walter Benjamin- permitirán identificar que, en "El cielo de antes", el estado onírico se presenta como un lapso de tiempo en una especie de limbo, en otras palabras, el joven

se encontraba en un mundo de remembranzas que, posteriormente, podrían llevarlo a su propia muerte. Este limbo es provocado por el suceso de impacto de la muerte de su abuelo y, dada la naturaleza de la relación y las conexiones que tenía con éste, su propósito corresponde a la transportación del joven a la época en la que fue feliz: una época en la que su abuelo existe. De esta manera, el sueño se presenta como una delgada línea entre el mundo de los vivos y el de los muertos, además de ser un reflejo de la memoria involuntaria: una huella que responde a un llamado de atención sobre el pasado pleno que se intenta recordar.

Respecto al segundo cuento, con ayuda de la teoría fantástica y los diccionarios de símbolos pertenecientes a Juan Cirlot (1992) y Jean Chevalier-Alain Gheerbrant (1986) se evidenciará que, en "El espejo", el símbolo homónimo alude a la realidad en la que vive la familia portadora de éste, su pasado y la historia del propio espejo, debido a que corresponde, en primer lugar, a la manifestación del elemento anulador de la distancia entre el pasado y el presente: lo que en algún momento estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía; en segundo lugar, a un reflejo del alma y conciencia de quién lo observa. Además, se trata de un portal transdimensional, más bien transtemporal, por el cual alguien pretende escapar una vez que la familia ha *arreglado* el espejo, por lo tanto, la acción de arreglar representa la revelación de la verdad. Así entonces, el estado vacío del espejo, su ausencia de reflejo, se relaciona intrínsecamente con el desconocimiento e incertidumbre de la historia familiar.

3.1 "El espejo": Simbología

El análisis de este cuento se hará con base en la simbología presentada por el elemento homónimo al título, según las consideraciones tomadas de la teoría hermenéutica analógica y su relación con el símbolo, con el fin de profundizar en las representaciones, significados e

interpretaciones de éste, para ello se recurrirá a los diccionarios de símbolos pertenecientes a Juan Cirlot y Jean de Chevalier-Alain Gheerbrant y las nociones de Mauricio Beuchot. Asimismo, se tomarán en cuenta los antecedentes del elemento del espejo, tanto en la literatura como en la teoría fantástica, es decir, en la tradición y la estética inherente a él, con el fin de evidenciar cómo la configuración del efecto fantástico en este cuento comienza con la existencia de un objeto que no sirve para lo único que ha sido creado: devolver un reflejo. En menor medida, se abordará la relación del evento fantástico con el porfiriato en México.

3.1.1 El espejo en la literatura

El elemento más característico del espejo es el reflejo, en ese sentido, cualquier área reflectante puede considerarse un espejo, ya sea agua, metal, cristal e, inclusive, fotografías, películas, cuadros, retratos, pues, de alguna manera, estas formas artísticas también coinciden con el reflejo de algo, con una imagen estática y duplicada de un momento o un sujeto, con la idea o la percepción que, el ojo de quien la crea, tiene de la realidad, de un lugar o de una persona, esta realidad sería una realidad trastornada, relativamente diferente a la real, tal cual funciona con la realidad que se obtiene de la observación de un espejo, que es inversa.

En ese sentido, se puede comenzar con los antecedentes en la literatura en donde se presenta un evento relacionado con el reflejo y no propiamente con el espejo tal como lo conocemos en la actualidad. Es así que desde la mitología griega con Narciso, el ser que se enamoró de su reflejo en las aguas, se identifica la tradición instaurada alrededor de los objetos reflectantes como duplicadores de formas -en las que alguien potencialmente podría quedar atrapado en sí mismo-, ya que los cuerpos de agua poseen la misma capacidad reflejante, pero, al tratarse de una superficie movible y mutable, a veces muestran una imagen tan clara de

nosotros si la atmosfera está suficientemente tranquila, a veces distorsionada por el movimiento (dependiendo de la situación encontrada, el mensaje que el relato pretende trasmitir y la simbología a emplear, tendrán variaciones); en este mito, reconocerse en las aguas, identificarse, contemplarse y amarse más a uno mismo que a la vida, era estancarse y morir.

Otra de las propiedades del espejo, según la literatura, radica en su función como proyector de imágenes visuales y hasta auditivas, ya sea futuras, actuales, pasadas, de algún punto del mundo, es decir, un visualizador. En este aspecto, dentro de una de las culturas más predominantes en la época prehispánica en nuestro territorio, se encuentran relatos donde predomina la visión por medio de un objeto, por ejemplo, los bien conocidos presagios sobre la llegada de los españoles a lo que hoy conocemos como México, específicamente, el séptimo presagio, en el que unos pescadores encuentran un ave con una especie de espejo, justo en medio de su cabeza, a través del cual se podían los observar las estrellas y el cielo, pero, cuando Moctezuma vio en él, encontró gente, armaduras y caballos que indicaban guerra, destrucción y muerte, no obstante, todo desaparece después, tanto las imágenes como el ave. Otro ejemplo es el dios Tezcatlipoca, cuyo nombre quiere decir “espejo negro o humeante” y quien poseía un espejo que le permitía observar todas la cosas del cielo y la tierra. En ambos casos, se trata de un espejo con la capacidad de dar a observar algo, ya sea el porvenir o no, además, es importante puntualizar que ambos ejemplos son mencionados en el cuento de Mauleón.

Asimismo, otra alternativa a este visualizador se encuentra en uno de los cuentos clásicos occidentales: Blancanieves de Charles Perrault, en el cual se presenta un espejo que no solo busca, analiza y transmite las imágenes del mundo real en su superficie según los deseos de la Reina malvada, sino que tiene vida, capacidad de pensamiento y opinión.

Por consiguiente, otra cualidad de los espejos es como proyector de nuestro deseos, no solo aquellos expresados lingüísticamente, sino pensados y hasta no identificados en nuestro inconsciente, esta última idea es ejemplificada en la popular y actual saga juvenil de Harry Potter, específicamente en *La piedra filosofal* (1997), donde se presenta el espejo de Oesed, un espejo mágico que muestra "el más profundo y más desesperado deseo de nuestro corazón" (Rowling 147), aunque se advierte que a veces la imagen puede ser consuelo y esperanza aliviadora, otras resulta ser locura y perdición en los sueños. Ese espejo, como si fuera un lector de almas, muestra aquello que más anhela el ser que se encuentra frente a él, aquello que aunque ya no esté o no se concrete, puede ser, una imagen de la verdad del alma. Otro de los ejemplos del espejo como revelador del alma, pero no respecto a deseos, sino a pureza y a conciencia se encuentra en el cuento de Amparo Dávila, también titulado "El espejo" -el cual tiene considerables similitudes con el de Mauleón-, donde la oscuridad paralizante y enloquecedora proveniente del espejo, se entiende no solo como una puerta que conduce a una dimensión monstruosa, sino como un producto de los sentimientos del hijo hacia su madre, que terminan por consumirlo también a él.

Es así que se llega a la manifestación del espejo como portal a otra dimensión, a otro mundo, a otro tiempo, a otro espacio; donde también se ubica la ya novela clásica de Carol Lewis, continuación de *Alicia en el país de las maravillas* (1865), *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1891), donde dicho objeto funciona como portal para acceder al cuarto que se ve al otro lado y que pareciera ser un simple reflejo inverso del original, pero se descubrirá que hay más vida. Inclusive, se puede rastrear una "dimensión espejo", encontrada en los comics de Doctor Strange, pertenecientes a Marvel, en los que, para acceder a dicha dimensión se necesita dominar cierta clase de magia, llamada Eldricth.

Estos son solo algunos pocos de los ejemplos donde se pueden ubicar distintas funciones otorgadas a los espejos a los largo de la historia, pero uno de los factores comunes en todas ellas es la presencia de magia, de mitología, como si el espejo fuera en sí mismo producto de la fantasía. Para no continuar con la lista, en resumen, variados movimientos, corrientes y autores lo han retomado y se han apropiado de él para establecer su estética literaria, es aquí donde cabe mencionar a uno de los escritores latinoamericanos más reconocidos como Jorge Luis Borges, pues su uso del objeto reflectante tiene múltiples significados, según una estudiosa de su obra, Perilli, el simbolismo del espejo recae en que "en la superficie del cristal el objeto es nuevamente presentado por la imagen que la reflexión devuelve. El espejo es el símbolo por excelencia de la representación de la realidad. Esta representación es fiel sólo en apariencia, pues ofrece una imagen idéntica pero invertida" (Perilli 149).

Igualmente, se le atribuyen características que influyen en el significado que engloba a la obra, dependiendo de un contexto literario, se dice que el espejo tiene un simbolismo positivo o negativo. Es positivo cuando alude al "autoconocimiento y el encuentro con la propia identidad" (Perilli 149). Es negativo cuando parece "deformar la realidad, como esos esperpénticos espejos de feria que devuelven una imagen distorsionada, o crea laberintos imposibles de los que no se puede escapar" (Perilli 149).

En pocas palabras, los espejos no solo reflejan y confiesan, sino que también ocultan, manipulan y deforman la realidad, o, en palabras del narrador-protagonista del cuento "Miente…" (Mauleón 69). Un espejo, como ya se ha visto, puede ser usado para representar la puerta o portal a otro mundo, realidad o universo imposible, incluso a otro tiempo y espacio de nuestro mismo mundo; puede aludir al narcisismo derivado de la autocontemplación y la fascinación enfermiza por la propia imagen; puede reflejar la verdadera esencia del alma, vida y

mente del observador, y adivinar sus deseos más profundos; puede adivinar el futuro, traer el pasado, visualizar una imagen -no siempre requerida-; o simplemente reflejarnos.

Ahora, la literatura fantástica no se podía quedar atrás en la apropiación de un recurso tan rico como éste, de manera que, hay hasta una tradición y motivo primigenios que lo respaldan, una línea fantástica dedicada al uso del espejo, su reflejo y hasta la ausencia de este último, como se nota en el personaje del vampiro y su imposibilidad de reflejarse. Como parte de esta temática, sus variaciones y múltiples manifestaciones, se han escrito relatos que contienen una pequeña parte o esencia de todo aquello que engloba el espejo.

Este objeto genuinamente mítico y fantástico ha sido recuperado por una cantidad exorbitante de escritores en busca del recurso que les permita reflejar continuamente una realidad alterna, siempre viviente más allá de su estructura física, a través del espejo. Incluso hay quienes creen que la literatura misma es un espejo de la vida. Tal como menciona Andrés Ibañez en la entrevista que le realizó Valenzuela debido a la publicación de su antología *A través del espejo* (2017), "El espejo es quizá el único objeto verdaderamente metafísico que conocemos; el único objeto verdaderamente mágico; es un objeto que duplica el mundo, que crea un mundo paralelo; como el arte; como nuestra mente" (párr. 5).

3.1.2 Configuración fantástica del espejo según David Roas, Rosalba Campra y Flora Botton

3.1.2.1 David Roas y el doble

David Roas, un teórico español que centra su atención en la actitud que toma el lector ante el relato, expresa en *Tras los límites de lo real* que el doble es “uno de los motivos centrales

del universo fantástico" (88), un motivo clásico, que "se relaciona con lo más íntimo de nosotros mismos, con nuestra identidad" (Roas 88). Asimismo, perpetúa la idea de que el espejo es un objeto con mucha fantasticidad en sí mismo, sin la necesidad de agregarle algún elemento o situación extra, puesto que "la idea de un ser duplicado nos hace dudar no ya solo de la coherencia de lo real, sino que rompe con la concepción que tenemos de nosotros mismos como algo único, como individuos" (Roas 89). Es así que partiendo de la idea de que el doble es un duplicado de determinada persona, se explica cómo puede ser un motivo antecesor del espejo, ya que, si bien el principal objetivo del espejo es reflejar la imagen de quien lo observa, al mismo tiempo está creando otro yo, una especie de doble que vive del otro lado del espejo, en el mundo paralelo que éste proyecta -que además puede tratarse de otro mundo, realidad, dimensión-.

Ahora, refiriendo al motivo específico del cuento de Mauleón, se presenta una especie de viceversa o motivo contrario, ya que, actualmente, estamos acostumbrados a que un objeto de la realidad duplique nuestra imagen, el espejo se ha vuelto un objeto cotidiano, familiar, normal, por lo tanto, se puede decir que ha perdido la cualidad de fantástico a través del tiempo, sin embargo la forma de colocarlo nuevamente lejos de la razón es, en este cuento, con el encuentro de un objeto que ya no hace lo que se espera que haga, creando un nuevo evento imposible. Es incomprensible e incontrolable.

Retomando el motivo del doble, el teórico español establece que "los precedentes de dicho motivo, el doble, se hallan por un lado en la historia de narciso y en otras elaboraciones clásicas de esa figura; y, por otro, en multitud de leyendas y supersticiones relacionadas con la sombra y el reflejo" (Roas 89), que en parte ya han sido mencionadas en la sección anterior. Con base en estos orígenes del espejo según Rank y esta características narcisista inmanente a él, algo que también advertía Gaston Bachelard con su ensayo *El agua y los sueños* (1978), el reflejo es

positivo cuando idealiza la belleza de un personaje e incluso del mundo; es negativo cuando es neurótico y nos inclina hacia el propio destino de Narciso, la muerte. Es este último aspecto el que destaca en el relato, ya que el personaje principal crea una especie de obsesión con el objeto y su incapacidad de reflejar, insistiendo a lo largo del relato en obtener un reflejo de él.

Además, Roas profundiza en el ensayo de Otto Rank, titulado *El doble* y publicado en 1914, donde ya advierte esta relación con lo fantástico, además de expandir su explicación hacia dos de los componentes más importantes al hablar del doble y el espejo, así, dice que "la sombra y el reflejo son representaciones de la inmortalidad del alma humana (como reacción narcisista contra el temor a la muerte)" (Roas 89). Por consiguiente, la ausencia de alguno de estos dos complementos vendrían a ser un indicativo de un estado de muerte, la sombra es considera como un doble de la esencia de alguien, ese ente que nos acompaña siempre que hay luz, el que nos da la ilusión de vida, al igual que el reflejo. Cuando alguno de estos dos componentes desaparece, estamos ante un símbolo negativo, de oscuridad y maldad, "un signo de mal agüero, siempre relacionado con la muerte o el diablo" (Roas 89), justo por esa razón es que el vampiro no puede reflejarse, pues es un ser que ya ha estado muerto.

Ahora, el motivo clásico del doble en todo su esplendor "se relaciona tanto con el horror a la pérdida de la identidad, como con la posibilidad de que salgan a la luz nuestras pulsiones naturales reprimidas" (Roas 90), aquello que se halla en nuestras profundidades, en lo más íntimo de nosotros, lo que tratamos de esconder a los demás y a veces hasta a nosotros mismos, pero que pareciera significar la verdad absoluta de nuestro ser, lo que realmente somos o queremos, un ejemplo de esto es el relato de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, el cual pretende aludir a que el monstruo, aquellos a lo que más le tememos (o deberíamos temerle) vive dentro de nosotros mismos.

Con base en esta teoría de Roas, el cuento “El espejo” pareciera adquirir características propias de un portal a otro mundo, pues el espejo de la familia no era capaz de reflejar el mundo que tenía enfrente, en su lugar, presentaba total oscuridad, sin embargo, cuando al fin se logra *reparar*, se abrieron las puertas al mundo que existía dentro de él, un mundo del pasado. También se puede destacar un miedo a la muerte, una la necesidad de prolongar la existencia de algo, en este caso, de una época oscura en la historia, una oscuridad que se expandió hasta el objeto inhibiéndolo de su función primordial. Además, aunque en este relato no exista un desdoblamiento del yo, si se encuentra la pérdida de la identidad y el encuentro con lo que realmente somos, ya que, nadie en la familia conocía la procedencia del espejo, solo especulaciones y negaciones de la verdad, que finalmente terminan por convertirse en realidad, ya que el espejo en realidad si perteneció, de alguna forma, al militar Díaz, puesto que quedó atrapado dentro de él.

Por último, según esto, se encuentra la perpetuación del cuerpo y esencia de Porfirio Díaz en el espejo, que a su vez podría explicar la ausencia del reflejo en éste, como forma de tratar de hacer notar que una presencia de muerte (alguien que debería estar muerto) está dentro de él.

3.1.2.2 Rosalba Campra y la categoría sustantiva

Como se vio en el capítulo anterior, en su obra *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (2008), Campra divide los temas fantásticos según dos categorías que permitan comprender el nivel semántico del texto: sustantivas y predicativas. La categoría sustantiva se establece a partir de la situación enunciativa y sus datos esenciales creando así ejes de oposición (yo/otro, aquí/allá, ahora/antes-después). En esta categoría es donde se encuentran tópicos como las usurpaciones y desdoblamientos de yo provocados por el doble, juegos de identidad, abolición de fronteras espacio-temporales, creando paradojas, convergencias y superposiciones de aquello que

define la realidad: “el yo se desdobla, o se desliza a otros soportes materiales, anulando la identidad personal; el tiempo pierde su direccionalidad irreversible, por lo que pasado, presente y futuro se desplazan, se reiteran, se engloban unos a otros; el espacio de disloca, borrando o intensificándolas distancias” (Campra 34). De esta manera, Campra apertura una interpretación que sienta las bases de la hipótesis para este cuento, pues esas temáticas son justamente las que podemos apreciar por medio del espejo y que están bien delimitadas en el cuento de Mauleón.

Primero, se puede establecer que el espejo pertenece a la categoría sustantiva que propone Campra. Segundo, el objeto en cuestión se presenta como un anulador del tiempo y espacio, de tal forma que es capaz de contener una época que ocurrió hace ya bastantes años y aún contiene la fuerza superposición, de ese sentimiento de inmersión que envuelve a la familia cuando logran observar el otro lado, a través del espejo. Así, se concluye que la vida pasada se encarna en el reflejo-imagen del militar.

En este cuento, el espejo funciona, por una parte, como un anulador y a la vez contenedor del tiempo/espacio, por otra parte, como un portal a través del cual la familia involucrada observa a Porfirio Díaz, la aseveración de que se trata de un portal se debe a que se menciona que “el tiempo reanudó su marcha como si intentara alcanzarnos”, la semántica de alcanzar, implica llegar a alguien e inclusive tocarlo, comunicarte con él, interactuar con él, por lo tanto, existe la posibilidad de que el militar, que los involucrados observan a través del espejo, lo atraviese cual si fuera puerta.

3.1.2.3 Flora Botton y la temática tratada

Para Botton, lo fantástico se logra según la temática y el tratamiento que se dé a esos temas, pues no todos los objetos presentados en los relatos fantásticos son transgresores en sí

mismos, sino que las situaciones que se crean con base en ellos, les otorgan ciertas características inquietantes, por ejemplo, los espejos

> a veces, adquieren características que amenazan miedo: es bien sabido que lo vampiros no se reflejan en los espejos; un espejo puede servir de puerta para pasar a un mundo diferente (Lewis Carroll, *Through the looking-glass*) o de ventana a través de la cual se ve el futuro (Agatha Christie, "In a glass darkly"); Borges ha de decir que los espejos son abominables porque multiplican el número de los hombres (Tlön, Uqbar, Orbis Tertius); y no olvidemos la superstición, tan extendida, según la cual romper un espejo atrae mala suerte (Botton 32).

Según eso, lo que provoca la inquietud, el extrañamiento y la obsesión en los personajes del cuento de Mauleón es que su espejo es necio, su superficie es inalterable, su reflejo es inexistente y no conocen la forma de hacerlo funcionar, no obedece las leyes conocidas, no sigue las reglas de ningún espejo presente en los relatos.

3.1.3 El espejo como símbolo

En el *Tratado de hermenéutica analógica* (2000), Mauricio Beuchot apunta que "la hermenéutica es el arte y ciencia de interpretar textos, entendiendo por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado" (15), es decir que este método busca crear una vía totalizadora para comprender un texto y le permite al intérprete identificar aquellos puntos clave y sus posibles significados para llegar al mensaje global del texto. Según Beuchot,

> la hermenéutica analógica nos hace buscar vías intermedias e integradoras de interpretación, esto es, no solamente tener un rango mayor de interpretaciones posibles y válidas en las que se pueda trazar una jerarquía de aproximación a la verdad textual, sino además tratar de interpretar de un modo más abarcador y completo, buscando interpretaciones de los textos que no descuiden sus entresijos más recónditos (en los que se da la diferencia) y se haga justicia a los diversos elementos que están en juego dentro del texto (12).

El filósofo mexicano también recalca constantemente que la hermenéutica necesita del proceso de *contextuación*, lo cual implica "conocer (a veces de adivinar) la intencionalidad del autor" (Beuchot 28). La intencionalidad se puede reconocer por medio de la investigación exhaustiva del contexto del autor, ya sea "su identidad, su momento histórico, sus condicionamientos psicosociales o culturales, lo que lo movió a escribirlo. También exige saber a quién o quiénes quiere decir lo que dice" (Beuchot 28). No obstante, es importante tener en cuenta que "cuando [un texto] es recibido por otros que no son los receptores originales, puede no decir lo mismo que decía en un momento preciso" (Beuchot 28-9), en otras palabras, depende de la cosmovisión y del contexto del propio receptor la forma en la que las imágenes, símbolos y componentes que un texto alberga se trasformen en interpretaciones, por consiguiente, el significado original, que en un primer momento el autor planteó y creó a través de su letra, cambia y se mueve dependiendo del lector.

Asimismo, considera que "todo lo que es y es percibido puede convertirse de algún modo en signo o en símbolo" (Beuchot 117), aún más, concluye que para llegar realmente a una hermenéutica analógica se necesita considerar la iconicidad y la simbolicidad -es importante

apuntar que en este caso ícono y símbolo son tomados como sinónimos según las nociones de Peirce y Ricoeur-, pues "el ícono-símbolo era lo análogo, lo que únicamente podía aspirar a la analogicidad" (Beuchot 186). Tomando en cuenta esta relación, el uso de los diccionarios de símbolos permitirán pasar, de forma más certera, de un objeto como el espejo a la totalidad del mensaje del cuento.

Para Beuchot, "la naturaleza de la hermenéutica es ser un arte y ciencia de la interpretación que tiene por objeto la comprensión del texto con cierta sutileza y penetración" (34), es decir que mira y busca más allá de la superficie, considerando al autor, al texto y al código con el que se va a comprender. Además, "se divide en hermenéutica teórica y en hermenéutica práctica o aplicada; la primera es la recolección de principios y reglas que guían la interpretación sutil y adecuada, la segunda es la aplicación de esos principios y reglas en la interpretación concreta de un texto" (Beuchot 34-5). La parte teórica de este método -o su código de comprensión- proviene de las acepciones encontradas en ambos diccionarios de símbolos, para evitar caer en significados arbitrarios al momento de guiar la interpretación.

3.1.3.1 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant

La primera cláusula relacionada con el símbolo del espejo que se encuentra en el diccionario de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant corresponde a la etimología del objeto, explica que proviene del latín *speculum*, palabra que se creía también dio origen al término 'especulación' -cuando en realidad se trata de *speculari*, no obstante, esta palabra refiere a algo que tiene relación con el espejo, por lo que se trata de una variante-. Según esto, se entiende que "el espejo, en cuanto superficie reflectante, sea el soporte de un simbolismo extremadamente rico en el orden del conocimiento" (Chevalier 1152), pues, en cualquiera de los casos, una de las

acepciones de ‘especular’, usado como verbo, comprende la observación atenta o la examinación de algo con el propósito de llegar a una reflexión, contemplación y hasta meditación, y así, comprenderlo y reconocerlo; usado como adjetivo es relativo al espejo.

Los editores mencionan que “originalmente especular era observar el cielo y los movimientos relativos de las estrellas” (Chevalier 1152), medio a través del cual, en la antigüedad, las personas conocían y comprendían el universo de las cosas, es decir que el conocimiento del mundo era obtenido según los movimientos y posiciones de los cuerpos celestes. Entre los ejemplos claros de esta acepción, se encuentra en la España medieval, en específico resplandece en las ideas de Alfonso X respecto a la importancia de la astrología como posible guía en las decisiones y acciones de las personas, además de que este impulso por considerar e inclusive basar la vida en lo que dicen los astros fue un rasgo característico. en personalidades importantes de la época.

Otro de los grandes ejemplos, recae nuevamente en la época prehispánica, ya que, continuando con la idea originaria del término ‘espejo’ como objeto a través del cual se logra observar el cielo, especialmente el nocturno, destacan las ya antes mencionadas historias de Moctezuma y Tezcatlipoca en las que obtienen cierto grado de información y conocimiento sobre acontecimientos importantes o futuros, por medio de un tipo de espejo. En consecuencia, se perpetua la idea de que un espejo puede ser símbolo de conocimiento, traducido al cuento de Mauleón, el espejo alude, entonces, al estado de ignorancia bajo el cual vive la familia, al desconocer, negarse a recordar y reconocer cómo llegó la reliquia a ellos y por qué se mantiene dormido.

Ahora, al enfocarse en aquello que se obtiene de un espejo, Chevalier y Gheerbrant comentan algunas posibilidades de significado que recaen en lo que dice el reflejo: el espejo es el

instrumento a través del cual se obtiene “la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia” (1152), esta acepción coincide con algunas de las manifestaciones encontradas en los antecedentes literarios, por ejemplo, en los relatos de J.K. Rowling o Amparo Dávila, aunque, considerando el cuento de Mauleón, al presentarse un espejo sin reflejo se puede entender que la familia no ha logrado profundizar o aceptar la verdad, manteniendo un estado de insinceridad con ellos mismos y cómo se relacionan con el coronel Valencia o con Díaz.

Continuando con esta línea, este diccionario toma en cuenta que el símbolo del espejo aparece en diferentes relatos, culturas, religiones, pero entre los significados que interesan para este cuento destacan solo algunas de ellas, como la tradición nipona, en la que “aunque su significación profunda sea otra, el espejo también se relaciona con la revelación de la verdad y no en menor grado de la pureza” (Chevalier 1153), en este aspecto, destaca la mención de la pureza, la cual en el cuento no está bien definida, pero resulta interesante la forma en la que el abuelo niega rotundamente que Valencia se los vendió, pero las únicas opciones que quedan es que fue un regalo o un robo, entonces tal vez la impureza sea de actos pasados o presentes. Aunque siempre existe la posibilidad de que esa impureza corresponda a la persona que contiene dentro, Díaz. En este punto, lo que se puede afirmar es que el desconocimiento del origen y las causas que mantienen al espejo así tienen que ver con la oscuridad de él, la ausencia de información equivale entonces a la ausencia de reflejo, este encuentro con la verdad no se ha concretado con los personajes del cuento.

No obstante, también retoman aquellas culturas que piensan que la verdad que el espejo revela, muchas veces corresponde a una proveniente de un orden superior; a pesar de que en el cuento no se trata de una iluminación divina, resulta importante destacar esta simbología por cómo pueden llegar a mostrar causas de actos pasados y cómo un espejo cubierto de polvo

implica un déficit de conocimiento, debido a que esto es lo más próximo a un espejo oscurecido en su superficie, puesto que en ambos hay una imposibilidad de observar de forma correcta -o nula- el reflejo.

> evocando el espejo mágico de los Ts'in, Nichiren lo compara con el espejo del Dharma búdico, que muestra la causa de los actos pasados. El espejo será el instrumento de la iluminación. El espejo es efectivamente símbolo de la sabiduría y del conocimiento; el espejo cubierto de polvo es el espíritu oscurecido por la ignorancia (Chevalier 1153).

Otra de las acepciones importantes es que la función de un espejo es regresar las cosas, aunque no se trata de una devolución literal. En ese sentido, si se quiere buscar una posible respuesta al evento fantástico de "El espejo" que implica la forma en que Díaz logró permanecer en el espejo hasta el tiempo actual del relato, se ubica una especie de literalización de la metáfora, ya que al considerar el funcionamiento del objeto, metafóricamente, tiene la capacidad de procesar y absorber una imagen para devolverla, en el cuento de Mauleón, esto se observa al pensar en que no solo la imagen del general, sino también su persona física fueron absorbidas por la reliquia, para después tratar de ser expulsadas, una vez que el objeto ha sido bien azogado.

Finalmente, es importante recalcar el hecho de que observar un espejo obliga a aceptar la imagen que éste devuelve, tanto física como respecto al alma, incluso se puede decir que un espejo es una materialización del alma, pues hace ver la realidad en todo sentido, o que el humano es una especie de espejo, según se entiende que es un reflejo de su contexto de vida:

> la imagen de un ser está dispuesta a recibir la influencia de su modelo, como un espejo (Ennéadas, 4,3). Siguiendo su orientación, el hombre en

> cuanto espejo refleja la belleza o la fealdad. Lo importante consiste ante todo en la calidad del espejo, su superficie debe estar perfectamente pulida y ser pura, para obtener un máximo de reflejo. Porque según Gregorio Niseno, así como un espejo cuando está bien hecho, recibe sobre su superficie pulida los rasgos de aquel que se le presenta, así el alma, purificada de todas las suciedades terrenas, recibe en su pureza la imagen de la belleza incorruptible. Es una participación y no un simple reflejo: así el alma participa de la belleza en la medida en que se vuelve hacia ella (Chevalier 1157).

No obstante, todo reflejo obtenido de un espejo tiene pequeñas variaciones en relación con la imagen original, considerando que "el espejo da de la realidad una imagen invertida" (Chevalier 1555), puede que ligeramente trastornada, extraña o solo diferente respecto a la de la realidad. Además, "el espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla" (Chevalier 1158), es así que, dependiendo del espejo, el reflejo cambia, y, ya que este espejo resguarda a alguien dentro de sí, cualquier imagen que proyectara tendría considerables diferencias, en consecuencia, no existe reflejo, prefiere la oscuridad, no puede devolver una imagen porque no puede tomarla y procesarla, está lleno.

3.1.3.2 Juan Cirlot

Por su parte, el apartado del símbolo a estudiar en el diccionario de Juan Eduardo Cirlot comienza con el hecho de que "el mismo carácter del espejo, la variabilidad temporal y

existencial de su función, explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del objeto" (194), por lo que, encontrar un significado definitivo no es viable en el análisis y la relación del objeto en un relato, sino que debe existir una variedad de significados que se complementen entre sí para nutrir el mensaje, además de que como su existencia y presencia en diferentes épocas, con diferentes formas y diferentes significados en cada una de ellas, puede abrir las puertas a múltiples cosmovisiones, tan solo en el cuento de Mauleón presenta más de una función, lo que permite construir un mejor sentimiento fantástico de la situación que vive la familia.

Continua con que el espejo es un objeto que en sí mismo representa un sentir fantástico, ya que su existencia y su función es la de detener una imagen y regresarla a quien observa, de leer y comprender a quien observa y hacerle ver la realidad, ya que, "se ha dicho que es un símbolo de la imaginación —o de la conciencia— como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal" (Cirlot 194), de manera que aquí se conecta con una de las ideas recopiladas de Chevalier, pues el reflejo no solo muestra la realidad, sino que nos hace aceptarla, igualmente "se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto éste —según Scheler y otros filósofos— es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. Este sentido conecta el simbolismo del espejo con el del agua reflejante y el mito de Narciso" (Cirlot 194).

La siguiente definición importante es que la imagen que nos regresa el espejo es una duplicación, y por consiguiente esa duplicación corresponde "como imagen en el espejo, un símbolo de la conciencia, un eco de la realidad" (Cirlot 178). Al ser un eco de la realidad, significa que es prácticamente igual que la realidad original, pero tal cual un eco, tiene ciertas distorsiones, alteraciones en el volumen o en el tono.

Otra de las grandes acepciones retomadas del diccionario de Cirlot es que “desde la Antigüedad el espejo es visto con un sentimiento ambivalente. Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe” (194), ya que contiene una de las especificaciones del espejo presentado en el cuento de Héctor de Mauleon, un espejo con la capacidad de contener, una literalización de la función: espejo como contenedor. Esta idea permite perpetuar la idea de que, de alguna forma, Díaz, consiguió que su espejo lo absorbiera y así eliminar las fronteras de su tiempo y espacio y existir en el espejo desde entonces hasta que la familia lo encuentra y busca una forma de repararlo, tal forma que, a la vez, le permite un escape.

Asimismo, dice que “aparece a veces, en los mitos, como puerta por la cual el alma puede disociarse y «pasar» al otro lado, tema éste retenido por Lewis Carroll en Alicia” (Cirlot 195), de esta manera y como se ha visto en diversos relatos, no solo el alma puede pasar al otro lado del espejo, sino que también el cuerpo físico, perpetuando así la idea del espejo como portal, tal cual sucede con Díaz tratando de salir a través de él.

Casi para finalizar, el espejo alude y confirma su propio pasado, a quien perteneció, debido a que “sirve para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado, o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía (Cirlot 195), tal caso sucede en el cuento, pues una vez que el espejo es *remediado* lo primero que logra reflejar es la imagen de lo que todo parece indicar es Porfirio Díaz tratando de escapar de su época, esto puede conducir a la conclusión de que en realidad si le pertenecía al general y que de alguna forma de las antes explicadas quedó atrapado en él, un reflejo pasado que anula la distancia y el tiempo.

Por último, Cirlot menciona que, para M. Loeffler, una investigadora francesa, “los espejos son símbolos mágicos de la memoria inconsciente (como los palacios de cristal)” (Cirlot

195), como el palacio mental de Sherlock Holmes, donde puede albergar todas las imágenes que ha visto para regresar a ellas una y otra vez, sin perder los detalles de la situación. Aplicado al cuento de Mauleón, el espejo se mantiene oscuro porque guarda en su memoria inconsciente la presencia de Díaz.

3.1.4 Relación con el Porfiriato

Como se mencionó en el primer capítulo de este trabajo, la estética de Héctor de Mauleón oscila entre la necesidad de tener conocimiento sobre el pasado y la forma de identificarnos con él. Por consiguiente, entre las razones por las que se asegura que el personaje que está tratando de salir del espejo es Porfirio Díaz, es que la descripción de la vestimenta y el lugar coinciden con la idea del general, además de que en el cuento el abuelo menciona que la primera persona a la que le perteneció fue dicho presidente. Asimismo, entre la investigación se logró encontrar una posible frase perteneciente a Porfirio Díaz relacionada con el objeto reflectante: “El pasado es el mejor espejo en el que se refleja el porvenir”. Esta frase indicaría una innegable relación no solo entre el personaje del general y el espejo, sino una especie de conexión o concordancia entre pensamiento de Díaz y de los objetivos de Mauleón al tratar de preservar el pasado como fuente de un presente y futuro mejor. Pero, si el pasado que se encargó de formar el presidente Díaz durante su dictadura solo creo un porvenir vacío, qué reflejo podría ofrecer su espejo más que oscuridad.

Por otra parte, considerando que el Porfiriato fue una etapa en la que el general Porfirio Díaz se mantuvo en la presidencia por más de 30 años, a pesar de que su objetivo al llegar a la presidencia era abolir la reelección y terminó por reelegirse a sí mismo con el fin de mantener el

poder e implementar un gobierno sin cuestionamiento o críticas, autoritario; puede tomarse como hipocresía, la cual resalta en el personaje del abuelo.

Otra relación con el Porfiriato se encuentra en la relevancia del positivismo en la época, como mencionaba Roas, la fantasticidad resultó ser el medio de escape para quienes buscaban algo fuera de la razón, algo inexplicable que se postulara como una alternativa a la ciencia, debido a la necesidad de creer en algo más, de cuestionar el raciocinio y la lógica, evadir la causalidad científica, puesto que, el propio narrador-protagonista buscaba desesperadamente las respuestas más congruentes o posibles para la incapacidad de reflejar de su espejo, que se olvida de lo imposible, de lo transgresor, como se observa cuando el abuelo le propone consultar la situación con un profesional: "¡Un espejero! Cómo no lo pensamos antes: una especie de mago inclinado sobre los magmas rojizos de un caldero, un anciano atareado en fundir, pulir y cortar los vidrios que ayudan a conocer la forma de nuestro rostro, era el único hombre que, en vez de callar, podría extendernos un puñado de respuestas" (Mauleón 70). Se observa que el niño esperaba encontrarse con un personaje tan mágico como la ausencia del reflejo, pero lo único que encontró fue una respuesta equivocada que liberaría la personificación de Porfirio Díaz como vehículo de la trasgresión fantástica.

Finalmente, retomando la identidad mexicana que tanto busca recuperar Héctor de Mauleón, destaca la presencia de las historias de Tezcatlipoca y Moctezuma, pues ambos poseyeron un espejo que les permite obtener conocimiento, esto puede traducirse en la necesidad de retomar el pasado para descubrir un mayor conocimiento de nosotros mismos.

3.2 “El cielo de antes”: sueño y Romanticismo

3.2.1 Configuración fantástica del sueño: los orígenes del relato fantástico

El marco de interpretación y análisis del cuento “El cielo de antes” corresponde al Romanticismo europeo, debido a que el surgimiento de la literatura fantástica atañe esa época, además de que la temática abordada en dicho relato se relaciona con los gustos estéticos propios de la corriente, como la abolición de fronteras vigilia-sueño o real-irreal. Para profundizar en esta elección, en el primer capítulo del texto teórico *Tras los límites de lo real* (2011) de David Roas, titulado “La realidad”, se habla de cómo la realidad es una de las consideraciones primordiales que se deben tener en cuenta en la creación, y, por ende, en el análisis, de los relatos fantásticos, pues ésta marca los límites de lo que se entiende como real y, por lo tanto, también el momento en que estos se quebrantan, para originar lo fantástico.

En este mismo capítulo, Roas desarrolla justo las ideas que involucran el origen de la literatura fantástica, pues, es una de las piezas importantes para entender sus fundamentos, sus esencias y sus funciones. Explica formalmente que “el siglo de las luces había revelado, al mismo tiempo, un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar. Y ese lado oscuro será el que nutrirá a la literatura fantástica en su primera manifestación: la novela gótica, que surge en las letras inglesas en la segunda mitad del siglo XVIII” (Roas 19), en otras palabras, con el comienzo y auge de la Ilustración, la ciencia, la historia y lo factible se convirtieron en la única forma en la que se podía comprender el mundo, es decir, con base en hechos, lógica, razonamiento, y todo aquello que no podía obtener una explicación era ignorado al punto de entenderlo como no existente, como una mentira. Sin mencionar que la única manera de solucionar las dolencias, los problemas emocionales y las ausencias era con el conocimiento, todos los vacíos debían ser llenados con la lectura. Es entonces que, como parte de recuperar la

emoción de lo imposible, surge el Romanticismo, el movimiento que enaltece los sentimientos, los sueños, lo inexplicable, el arte, los ideales, el amor por alguien más, por la vida o la naturaleza, y con él también llega la literatura gótica, más tarde transformada en fantástica.

Por consiguiente, el Romanticismo y la literatura fantástica nacen como forma de llenar los vacíos o responder las preguntas que la ciencia no podía, de alimentar el ama humana deseosa de misterio, de lo desconocido, de creatividad:

> Si para el ilustrado solo existía aquello que podía demostrarse, lo que escapaba a los límites de la razón era, por tanto, irracional, ilusorio, sin sentido. Los románticos, sin rechazar las conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el ser humano para captar la realidad. La intuición y la imaginación podían ser otros medios válidos para hacerlo (Roas 19).

Se validaron formas diferentes de pensar el mundo, la realidad y la vida misma; formas transgresoras. Transgresiones que posteriormente se materializarán en los textos fantásticos para la creación de efecto imposible pero real. Además, "empezaban a desarrollarse nuevas ideas y gustos estéticos que el Romanticismo hará suyos: lo onírico, lo visionario, lo sentimental, lo macabro, lo terrorífico, lo nocturno" (Roas 19), por lo tanto, el Romanticismo se convirtió en el medio en que todo aquello que escapaba a la razón tenía un lugar al que llegar, desarrollarse y expandirse, por medio de la literatura.

Igualmente, los románticos tuvieran la audacia de comenzar a desdibujar las líneas divisorias y marcadas entre las dicotómicas más establecidas, según Roas, "los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el

sueño, entre la ciencia y la magia" (19). Es aquí donde se abre paso la manifestación de lo fantástico, pues una de características importantes de esta literatura es el traspaso de fronteras que parecieran irrompibles.

Es importante puntualizar que la literatura gótica se basaba en cuentos alejados de la realidad más próxima a los lectores, pues el desconocimiento de aquellos lugares y épocas, creaban un efecto veraz de todo aquello que podía suceder en los relatos fantásticos, pero

> cuando el lector se cansó de aquellas historias macabras ambientadas en castillos en ruinas y en una brumosa edad media demasiado lejana como para poder tomarla en serio, los autores románticos empezaron a trasladar sus historias al presente, y sobre todo, a ámbitos conocidos por el lector, para hacer más creíbles y, a la vez, más impactantes los hechos relatados (Roas 20).

Por último, como se ha visto en el capítulo anterior, el sueño es uno de esos elementos fantásticos innegables, debido a su misterio y su imposibilidad de encontrar respuestas seguras ante lo que sucede en él, y comenzó a inspirar a autores desde el siglo XIX. De esta manera, el segundo cuento seleccionado de Mauleón será trabajado a profundidad con base en la teoría del sueño romántico, principalmente con los textos *El alma romántica y el sueño* (1994) de Albert Beguin y "Sobre algunos temas en Baudelaire" (1939) de Walter Benjamin. Es importante puntualizar que estos dos textos no están relacionados propiamente por los autores, sino que las temáticas que ambos presentan ayudarán a determinar y explicar ciertos aspectos del cuento seleccionado.

3.2.2 El sueño como limbo

El texto de *El alma romántica y el sueño* de Albert Beguin permitirá establecer, por una parte, la variable de las causas y las razones por las cuales el estado onírico, más bien el sueño, en el que se sumerge el narrador-protagonista -del cual explícitamente jamás se menciona despertar- corresponde a un limbo entre vida-muerte, en el cual él profundiza en las memorias que tuvo con su abuelo, en los recuerdos más significativos que compartió con él; por otra parte, a la variable de las consecuencias: cómo el dolor de su pérdida puede conducirlo a su inminente muerte -tal como su abuelo murió un poco cuando la mujer a la que en verdad amaba murió físicamente-.

El texto de Beguin es un ensayo, una recopilación de las características de la obra de distintos autores románticos, desde Lichtenberg hasta Rimbaud, agrupándolos según su estética, su género, sus rasgos más importantes, pero enfocándose siempre en la particularidad del sueño, la noche, lo onírico, el inconsciente y demás sentimientos románticos visibles en sus textos literarios, así como sus impulsos, sus motivaciones y sus mensajes. De manera que los fragmentos seleccionados como la parte teórica de esta sección corresponden a la introducción y el capítulo final titulado “El alma y el sueño”, principalmente, pero también se incluyen ciertos extractos de capítulos dedicados a algún autor en específico que ayudan a complementar las ides del sueño como refugio, como propia vida o como profecía.

A modo de introducción, Beguin comienza con que “toda época del pensamiento humano podría definirse, de manera suficientemente profunda, por las relaciones que establece entre el sueño y la vigilia” (11), por ende, el Romanticismo puede explicarse desde la necesidad de llegar al autoconocimiento o al conocimiento en general a través de herramientas subestimadas, de encontrar los significados del lugar al que llegan los deseos y los anhelos más profundos del ser,

porque no importa el grado de oscuridad que presentan, sino su sinceridad. Es aquí donde comienza una de las dicotomías marcadas por la época, la distinción entre un ser que solo busca la racionalidad o la de un ser que prefiere la imaginación, según por cuál de las dos la vida se sienta más llevadera:

> es posible limitarse a las actividades conscientes, como también querer ser el que imagina, el que sueña y el que inventa. Podemos no conceder sino un valor inferior a estas actividades misteriosas, o bien conferirles toda la dignidad de instrumentos de conocimiento y hasta podemos adorar en ellas esa parte de nosotros mismos en que, cediendo el gobierno a 'otro', no somos ya sino el lugar de una presencia (Beguin 13)

Más adelante explica que "el romanticismo buscará el camino que conduce a las regiones ignoradas del alma; no por curiosidad, no para limpiarlas y hacerlas más fecundas para la vida terrena, sino para encontrar en ellas el secreto de todo aquello que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito" (Beguin 21), en ese sentido, se entiende por qué el Romanticismo toma al sueño como uno de sus temas más trabajados, pues potencialmente contiene la esencia de cada ser humano.

Pasando al análisis, Beguin menciona que los sueños fueron trabajados según dos posibilidades: "en unos se trata de los sueños nocturnos que tienen un alcance estético o metafísico particular, y en otros, de sea constante vida de imágenes más cargada de afectividad que la vida de las ideas y hacia la cual se inclina un espíritu en busca de un refugio acogedor" (20). Este segundo uso es el que se encuentra en el cuento del Mauleón, ya que cumple con una

serie de imágenes o vivencias revividas gracias al grado de amor que existió entre los familiares y que, de alguna manera, significaban las ganas de vivir, y ahora que ha desparecido esa conexión física y la línea de recuerdos ha sido interrumpida pues no se pueden crear más, esos recuerdos se convierten en el lugar de protección al que acudir.

El texto menciona que cuando soñamos "lo que paso por alto y lo que desciende al olvido vuelve a salir un día de improviso, pero transformado y enriquecido con una sustancia que yo ignoraba" (Beguin 12) solo basta algo que nos haga recordarlo y dada la naturaleza de la situación por la que atraviesa el joven, la muerte de su abuelo, su memoria evocó aquellos recuerdos que no eran propiamente suyos o respecto a él, pues solo fungía como espectador de la situación del pasado de su abuelo. Pero el factor que provoca la reminiscencia comienza desde el momento en que el joven volvió del cementerio y se vio envuelto en el clásico olor de su abuelo.

Beguin menciona que "de nuevo el hombre quería aceptar los productos de su imaginación como expresiones válidas de sí mismo. De nuevo las fronteras entre el yo y el no-yo se trastornaban o se borraban; se invocaban como criterios testimonios que no eran los de la sola razón; y esa desesperación, esa nostalgia de lo irracional orientaban a los espíritus en su búsqueda de nuevas razones para vivir" (13). Esto se observa en "El cielo de antes", pues la conducta que origina el sueño es la necesidad de no olvidar a su abuelo, el impulso de permanecer junto a él, incluso cuando en la realidad parezca imposible, entonces el sueño se fundamenta en la abolición de las fronteras que dividen la vida de la muerte, con el objetivo de perpetuar la relación entre abuelo y nieto, como una forma de encontrar sentido a la vida, como el lugar seguro al cual volver cuando la realidad golpee tan fuerte como las olas chocan contra el mar, y aceptar no solo el carácter de un mundo proveniente de la imaginación, sino de una vida alterna real en el borde la muerte.

Una de las cualidades más notables en el romántico y también en el narrador-protagonista del cuento es que "la humanidad vuelve a su pasado y trata de hacerlos *revivir*, no lo hace solo por simple curiosidad o por necesidad de un saber más vasto, sino que vuelve a él como se vuelve a una fuente o como se persigue en el recuerdo una melodía de la infancia" (Beguin 15), es decir, que como característica innata en la humanidad destaca cómo se trata de alcanzar algo que se ha perdido o que se ha dejado atrás. Un aspecto importante aquí es el énfasis que se hace en *revivir*, porque es justamente lo que sucede en el cuento, puesto que se siente como si el héroe fantástico intentara revivir a su abuelo por medio de sus sueños, de hacer que se mantenga viva su relación, de volver a vivir y procesar lo que experimentó con él, al grado de que, en ciertos momentos, parece que se estuviera convirtiendo en su abuelo, al ir entendiendo a profundidad lo que su era vida. Además de que retorna a su pasado, a los recuerdos de una época de la vida donde fue plenamente feliz, sin complicaciones, por la seguridad que irradian esas memorias, por la presencia de su abuelo y así tratar de encontrar formas de lidiar con los tiempos de incertidumbre, nostalgia y dolor que le esperan -pero no las encontrará-.

Asimismo, "las imágenes y los ritmos que suscitan el despertar de nuestros gérmenes subterráneos y el estremecimiento de inexplicables ecos interiores podrán ser para nosotros síntomas de deplorables relajamientos de las facultades, o bien signos de un movimiento de concentración y de retorno a lo mejor de nosotros mismos" (Beguin 13). En este caso, el sueño se presenta precisamente como el retorno del joven a su infancia plena: época en la que su abuelo vivía, específicamente, época en la que su abuelo fue feliz y después impactado. La causa de este estado onírico se debe a que él tenía conexiones afectivas intensas con su abuelo, por lo tanto, al momento de su muerte su espíritu siente la necesidad de buscar nuevas razones para seguir viviendo, pero al no encontrarlas en la vida real, recurre al refugio acogedor de su sueño.

Posteriormente, se puede afirmar que el sueño representa una especie de estadio entre la vida y la muerte, pues “algunas veces el sueño es el lugar terrible que frecuentan los espectros, y otras es el pórtico suntuoso que da entrada al paraíso” (Beguin 20), para el joven el paraíso era su abuelo y la única manera de acceder a él dejando que lo alcance la muerte que se esconde en su sueño.

Para Schubert, dentro de aquello que pueden expresar o decir los sueños de forma privilegiada “concuerda con la marcha del destino; parece como si una ley encadenara los acontecimientos de nuestra vida y ordena a las imágenes de nuestros sueños. Y por consiguiente, los sueños nada tienen de inexplicable: el poeta escondido que hay en nosotros calcula, por un algebra superior, las relaciones entre el día de hoy y el de mañana, entre el pasado y un porvenir lejano” (Beguin 144), esta es una de las definiciones del sueño como profecía, como el sistema que ordena el mundo que se ha vivido para descifrar cómo se puede seguir viviendo, descubrir cuál es el futuro más certero para evitar el sufrimiento, en el caso del cuento, esa visión profética recae en la mano extendida de María muerta pidiendo pasar que el nieto pase al otro lado.

Uno de los atributos que Tieck usa es sus obras resulta interesante porque ilustra la forma en la que los sueños pueden tener la función de revelar o esclarecer lo que realmente se desea, de exteriorizar el inconsistente para comprender qué hacer o a donde ir, Beguin dice que “toma del mundo secreto sus revelaciones inmediatas sobre nuestra vida profunda, sobre nuestros terrores y nuestra nostalgia; y si atribuye a sus personajes sueños frecuentes, es en general para poner de relieve lo que ellos mismo ignoran todavía sobre sus deseos terrestres o sobre sus más altas aspiraciones” (294).

Hacia el final del texto de Beguin, concluye con la explicación de los mitos románticos, el primero mito es el alma, el cual confirma la existencia de un núcleo interior en el ser humano

que potencia el sentimiento de vida, el segundo de ellos es el inconsciente: “el alma, en busca de salidas abiertas hacia sus propias prolongaciones, se empeña en creer que el sueño, el éxtasis, todos los estados de liberación más o menos perfecta de los límites del yo son más ella misma que la vida ordinaria” (Beguin 482). Es así que se traduce en ciertas bases del sueño y advierte que éste tiene dos facetas, la primera nos impulsa a creer que el mundo exterior puede ser igual de bello, pero en la segunda también “este mito del sueño trae consigo peligrosas tentaciones. Podemos llegar al extremo de divinizar el inconsciente, de renegar la otra mitad de la vida: lo que había aparecido como una salida hacia la luz amenaza con ser la puerta abierta sobre el abismo” (Beguin 482-83), en ese sentido tiene un lado negativo, lado que prefiere el narrador-protagonista del cuento.

Para finalizar cabe destacar la relación del sueño con la angustia, tanto a la vida como al despertar de un sueño, ambos se relacionan, a su vez, con cierto deseo de muerte, pero algo que destaca constantemente Beguin es que el sueño pretende ser el refugio del angustiado para que al despertar se haga con la ilusión de una vida mejor, con la esperanza del provenir, en sus palabras, “cuando salgo del sueño, cuando vuelvo a esa existencia que es la nuestra, todo en ella es distinto, como tras una larga ausencia. Los lugares y los rostros han recuperado esa apariencia que tuvieron para mis ojos de niño. Regreso del sueño con ese poder de amar a la vida, de amar a los hombres, de amar a las cosas y los actos, que había olvidado y desprendido al salir del paraíso infantil” (488), el sueño es una remembranza del pasado, vista con los ojos del ser del pasado, un niño, por lo tanto, es cierto que el narrador-protagonista regresa a él para tratar de sanar de su reciente perdida, para afrontar el duelo y resignificar su vida, sabiendo que “la soledad […]del sueño nos libera de nuestra desoladora soledad. Del fondo del abismo de la tristeza que nos había apartado de la vida se levanta el canto de la más pura alegría” (Beguin

488). No obstante, lo que le ocurre en el cuento es todo lo contrario, algo que advirtió Beguin anteriormente, “al huir de la prisión del inconsciente, hay que evitar el peligro de quedar encerrado en la prisión del sueño, de la cual nadie regresa” (483), aquí se encuentra la confirmación del final del cuento, pues el nieto ha preferido volver al sueño, aceptar sus condiciones y consecuencias y quedarse en él, vivir enteramente en el sueño, y por ende, morir, a seguir viviendo sin su abuelo.

3.2.3 La memoria como causa

Si hay algo que podemos relacionar entre el texto de Beguin con el de Benjamin es que la memoria es uno de los factores importantes para la creación de sentimiento romántico, puesto que en el recuerdo y el deseo del inconsciente es donde nace la configuración del sueño y el misterio inherente a él.

El texto de Walter Benjamin es un análisis acerca de la obra poética de Charles Baudelaire, con base en diversos estudios que penetran el sueño, los shocks traumáticos y la diferencia entre memoria voluntaria e involuntaria, todo esto traducido a los poemas del autor francés, asimismo, se puede notar en la obra de Beguin que Baudelaire tiene un espacio especial en la literatura romántica poesía, francesa, de manera que es otra forma de conexión. Dichos términos son los que interesan para el análisis, pero Benjamin también incluye conceptos como la multitud o el juego de azar, además de algunas puntualizaciones con otros autores como Victor Hugo o E.A. Poe. Igualmente, resulta interesante como este articulo conecta los pensamientos románticos con la en ese entonces nueva disciplina de la psicología y el psicoanálisis para develar cómo funciona la memoria y el cerebro en el momento en que alguien no es capaz de procesar completamente un trauma o un suceso, además de que los poemas de Baudelaire son un

buen ejemplo de este funcionamiento. Por consiguiente, este texto permitirá profundizar a fondo la variable de la memoria involuntaria que provoca el contenido del sueño del joven, así como la importancia de la presencia del sueño.

Bergson considera la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia, pues ésta "no consiste principalmente en acontecimiento fijados con exactitud en la memoria, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria" (Benjamin 3), proyectado en el cuento: el narrador-protagonista no era capaz de recordar la situaciones evocadas por el sueño de manera cotidiana porque no era totalmente consciente de éstas, hasta que la muerte de su abuelo lo obliga a pensar en ellas.

Para profundizar en el concepto de memoria, Reik dice que la función de ésta es "proteger las impresiones. El recuerdo tiende a disolverlas. La memoria es esencialmente conservadora, el recuerdo es destructivo" (Benjamin 6). Aunque parece un juego de palabras, aclara que los recuerdos son actos cuyo fin es eliminar las impresiones, mientras que la memoria las conserva en su estado original. Ahora, es necesario distinguir el tipo de memoria que se presenta, Proust dice que "las informaciones que [la memoria voluntaria] nos proporciona sobre el pasado no conservan nada de éste" (Benjamin 5). Sin embargo, la memoria involuntaria "conserva huellas de la situación en la que fue creada" (Benjamin 5). Por lo que, efectivamente, el tipo de memoria que se presenta en el cuento es la involuntaria, debido a que en realidad la situación rememorada sí ocurrió y el joven cumplía la función de observador y, para más precisión, lector del comportamiento que su abuelo tenía en su viaje y plasmaba en las cartas dirigidas, pero nunca enviadas, a María.

Un aspecto relevante en este texto consiste en la idead de que, según Freud, "la conciencia tendría la función de servir de protección contra los estímulos" (Benjamin 7), es decir

que el mecanismo de la conciencia tiene el objetivo de regular todo aquello que proviene del exterior, especialmente, si se trata de algo con una carga grande, con potencial desnivelador o incluso destructivo respecto a la estabilidad del individuo, puesto que éstas podrían transformarse en una amenaza y más tarde en un shock, para que así las energías que amenazan la estabilidad del individuo no se convierten en shocks. Esta regulación normaliza, minimiza o esconde los estímulos exteriores porque "cuanto más normal y corriente resulta el registro de shocks por parte de la conciencia menos se deberá temer un efecto traumático por parte de estos" (Benjamin 7). Valery profundiza en esto:

> Las impresiones o sensaciones del hombre consideradas en sí mismas, entran en la categoría de las sorpresas, son testimonio de una insuficiencia del hombre… el recuerdo… es un fenómeno elemental y tiene a darnos tiempo para organizar la recepción del estímulo, tiempo que en un principio nos ha faltado. La recepción de los shocks es facilitada por un refuerzo en el control de estímulos, para lo cual pueden ser llamados, en caso de necesidad, tanto el sueño como el recuerdo. El hecho de que el shock sea captado y detenido así por la conciencia proporcionaría al hecho que lo provoca el carácter de experiencia vivida (Benjamin 7).

De aquí se puede afirmar la importancia del sueño en el cuento, ya que, como se menciona anteriormente, es utilizado a fin de proteger al joven de la amenaza de la impresión o momento de impacto que ha sido la muerte de su abuelo, además de concretar que ha dejado una insuficiencia en él, a su vez, la característica de la narración como experiencia vivida e incluso la vacilación entre reconocer si se trata de un sueño o no se relaciona intrínsecamente con la memoria.

En este punto es donde sobresale el concepto de experiencia vivida, se tiene que puntualizar que “solo puede llegar a ser parte integrante de la memoria involuntaria aquello que no ha sido vivido expresa y conscientemente, en suma, aquello que no ha sido una experiencia vivida” (Benjamin 6), por lo tanto la conciencia otorga a los shocks el nuevo nombre de experiencias vividas, como recuerdos exactos a pesar de no serlos y así no penetrar en la memoria involuntaria, sin embargo lo que sucede en el cuento es que el sueño se encarga de reestablecer esto a sus momentos originales.

> Cuanto mayor es la parte del shock en las impresiones asiladas, cuanto más debe la conciencia mantenerse alerta para la defensa respecto a los estímulos, cuanto mayor es el éxito con que se desempeña, y, por consiguiente, cuanto menos los estímulos penetran la experiencia, tanto más corresponden al concepto de experiencia vivida. La función peculiar de defensa respecto a los shocks puede definirse en definitiva como la tarea de asignar al acontecimiento, a costa de la integridad de su contenido, un exacto puesto temporal en la conciencia. Tal sería el resultado ultimo y mayor de la reflexión. Esta convertiría al acontecimiento en una experiencia vivida (Benjamin 9).

Finalmente, Benjamin llega a la idea de que aquello que se encuentra en la memoria involuntaria, imágenes, representaciones, objetos sensibles, posee un aura, la cual “corresponde exactamente a la experiencia que se deposita como ejercicio en un objeto de uso” (Benjamin 30), en el caso del cuento de Mauleón, el aura de los recuerdos involuntarios que el héroe fantástico poseía con su abuelo se relacionan innegablemente con la presencia de María.

3.2.4 La muerte como desenlace

El desenlace con mayor potencial a ocurrir es el de la muerte del narrador-protagonista, como ya se ha visto anteriormente en la sección de Albert Beguin, es complicado volver de un sueño en el que el individuo siente que puede vivir más plenamente, por lo que preferir el sueño de una vida antes que la vida misma solo tiene un resultado posible, que es quedarse atrapado a elección en él. Además, a lo largo del cuento existen varios indicios textuales que conducen a esta muerte, y, en este apartado, se harán relucir.

La primera vez que el héroe fantástico de este cuento menciona el sueño, resalta el uso de palabras que implican seguridad y alivio pero también algo forzoso, como si no pudiera escapar de esa condición, tal vez porque le gusta o tal vez porque empieza a recordar lo atrapado en la memoria involuntaria: "Pero los olores son sólo una apariencia de las cosas. Y yo pensé en esto, y miré las estrellas, y me fui despeñando hacia un letargo *salvador*, profundo, *inevitable*: galerías oscuras del sueño, breves zonas de luz con rostros y cuerpos y escenas recortadas. Y al dar el último paso, un segundo antes de perderme, volví, después de muchos años, a pensar en María (Mauleón 123-4, cursivas mías).

Asimismo, dentro de la literalización de las frases hasta su punto sin retorno destaca el extracto en el que el abuelo lleva por primera vez a su nieto a su viaje de escape anual al pueblo en el que se encuentra enterrada su verdadera amada: "Esta vez, sin embargo, no pasamos mucho tiempo bajo la mañana azul del parque: el abuelo se puso en pie, y me llevó de la mano hacia las afueras del pueblo, entre casas antiguas y altas. *Me llevó de la mano hasta el panteón*" (Mauleón 127-8, cursivas mías). Esta clase de frases pueden pasar desapercibidas y tomadas como inocentes, pero si se toman como parte del todo, hacia el final de cuento, también hay una mano tendida de María y una voz del abuelo que piden llevar al protagonista al otro lado de la puerta

donde yacen los muertos. Son frases que no se dicen a la ligera en la realidad debido a que la carga semántica puede resultar ambigua, entonces, se puede entender que tal vez son esas mismas manos las que más tarde una María fantasma y un abuelo fallecido le tienden en sus sueños para tratar de llevarlo hacia ellos, hacia el panteón, hacia la muerte.

En el momento en que recuerda haber encontrado las cartas del abuelo a María y ve cómo se va apagando, comenta "*Siempre son dos los que mueren*" (Mauleón 130, cursivas mías)**.** Tal vez el segundo en morir después del abuelo, fue el héroe fantástico, su otra mitad, irse con el ser con el que pasaste la mayor parte de tu tiempo, con el que te daba la seguridad de existir, parece lo correcto.

En los últimos párrafos del cuento el aspecto cíclico resalta de nuevo, donde aparece de nuevo el sueño donde su abuelo acariciaba las manos huesudas de María, pero ahora ya no hay sorpresa, ya no hay dubitación, parece que ha obedecido la voz de su abuelo y ha aceptado el hecho de tomar las manos de la amada, como aceptando la muerte y el reencuentro con él. Igualmente, en el primer párrafo a continuación, resalta el abandono descuidado del equipaje, como si a donde se dirigiera no lo necesitara y la mención del barco de papel, que a pesar de flotar momentáneamente termina por hundirse en el agua y morir:

> Así llegó esta tarde en la que abrí la vieja maleta y la llené con libros, brandy y un poco de ropa. Esta tarde en la que crucé la puerta sin decir palabra y me dirigí a la estación para esperar la salida de ese tren en el que, sin saber por qué, *abandoné, como un barco de papel, el equipaje*.
>
> Esta noche en la que despierto de pronto, y el abuelo no está a mi lado, y veo encendida la luz del pasillo; esta hora en la que todos duermen

> mientras yo me pongo de pie, y camino hasta encontrarme con él, con el abuelo que dice «Ven, ven», llamándome hacia esa puerta, tras de la cual me esperan las manos sin piel de María (Mauleón 131, cursivas mías).

Como posible causa alternativa del final, pero que concluye en lo mismo, está la posibilidad de que el narrador-protagonista sufra una especie de metamorfosis en su abuelo, debido a su gran conexión, pero, ya que el abuelo está muerto, ese mismo término es el que le espera. Esto es posible ya que continuamente menciona que "en ese tiempo el abuelo ya había descargado en mí las imágenes de toda su vida, y en ellas siempre acababa irrumpiendo María" (Mauleón 125), pero entre la semántica de verbo descargar se encuentra la acepción de quitar una carga para llevarla a otra parte, de transferir de un espacio *a* a un espacio *b* cierta clase de información con el fin de que sea su nueva ubicación, asimismo, hablando en términos tecnológicos, implica la creación de una copia obtenida de un lugar para tener acceso a ella de forma más eficiente.

Esta ide se ve reforzada por una de las partes cíclicas del cuento en la que intercambian lugares, no debido a magia o fantasía, sino al paso del tiempo, como se observa en "le di a beber un poco de jugo de manzana y entonces, inalcanzable desde su lecho, me miró en silencio durante un segundo, y después sonrió. Sonrió como yo, en aquella cuna, debí haber sonreído" (Mauleón 125), pero, a fin de cuentas, se trata de un trueque de posiciones, uno tomando el lugar del otro.

Igualmente, retomando otros de los aspectos cíclicos, en el primer momento menciona haber visto a su abuelo tomando las manos de María:

> Caminé sobre las baldosas frías y me detuve ante una puerta inesperadamente abierta a mitad del muro, una puerta que no había visto, que no debía estar ahí. Sin saber que estaba atravesando un sueño asomé la cabeza: toscos escalones de piedra descendían hacia una habitación subterránea. / —¿Abuelo? —volví a preguntar. Y sólo llegó el silencio./ Entonces bajé muy despacio. En el centro de aquel recinto *mi abuelo acariciaba la mano de un esqueleto* vestido de novia que yacía sobre una plancha de piedra (Mauleón 128-9, cursivas mías).

Pero en la segunda parte, él es quien está dispuesto a tomar la mano de la amada de abuelo, además de que, como preámbulo al segundo sueño, menciona que él es quien toma el tren siguiendo exactamente los mismo pasos que su abuelo haría: "así llegó esta tarde en la que abrí la vieja maleta y la llené con libros, brandy y un poco de ropa. Esta tarde en la que crucé la puerta sin decir palabra y me dirigí a la estación para esperar la salida de ese tren en el que, sin saber por qué, abandoné, como un barco de papel, el equipaje" (Mauleón 131), como si se tratará de el abuelo mismo, pero, nuevamente, ya que el abuelo ha fallecido, al transformarse en él, le espera el mismo destino de la muerte.

Conclusiones

Tras la investigación y el análisis realizado se concluye que la estética literaria de Héctor de Mauleón, no solo la fantástica, sino también la narrativa y la periodística, confluyen en la idea de que el pasado tiene las respuestas que nos aquejan en el presente, es la mejor forma de retornar a la esencia propia, de (re)conocernos y comprender la historia de nuestro país, por lo que, en efecto, su literatura se construye con base en la relación trascendental e influyente entre tiempos y dicha relación es en sí misma fantástica debido que implica la superposición de la característica espaciotemporal en solo objeto, lugar o persona.

Respecto a la segunda parte de este trabajo, que consistió en el encuentro y profundización de las propiedades fantásticas de ambos cuentos, resalta que la clasificación de la literatura fantástica no es inequívoca, totalizadora ni ácrona, sino que dependiendo del autor y de la época se pueden localizar diferentes formas de tipología o categorización de temáticas y motivos fantásticos, e, incluso, un solo cuento puede presentar varias de estas formas. Por ejemplo, para Rosalba Campra, los relatos fantásticos se clasifican según dos categorías: sustantivas y predicativas, que, a su vez, tienen tres ejes dicotómicos cada una. En este caso, el cuento de “El espejo coincide, mayormente, con las dicotomías sustantivas del aquí/allá y el antes/después, debido a que el espejo es un anulador del tiempo y contenedor del espacio -y personaje; en “El cielo de antes” destaca la categoría predicativa, debido a que hay un traspaso de fronteras entre vigilia-sueño, es decir en lo concreto/no concreto, pues las decisiones que tome el narrador-protagonista tendrán repercusiones en la realidad real.

Flora Botton propone dos clasificaciones, la primera es cuatro juegos fantásticos, ya sea con el tiempo, el espacio, la personalidad o la materia; la segunda es lo fantástico de situación y lo fantástico de acción. Los cuentos de Mauleón concordaron con un juego espacio-temporal,

pues se presenta una retención del tiempo y espacio, en “El espejo”, y una especie de evento cíclico, en “El cielo de antes”. Asimismo, coincidieron con lo fantástico de situación y de acción respectivamente, ya que, en “El espejo” ocurre un hecho imposible, que es la existencia de un espejo que no es capaza de reflejar nada y, en “El cielo de antes”, el personaje principal se encuentra inmerso en una situación insólita.

Por otra parte, los tres autores, Rosalba Campra, Flora Botton y David Roas, coinciden en ciertos elementos necesarios para la aparición y permanencia de lo fantástico, los cuales son la duda, la situación de equilibrio inestable, al vacilación, la ambigüedad, la incertidumbre permanente, tanto en el mundo diegético como en la lectura, esto se puede lograr por medio de la dubitación del personaje ante la presencia del evento fantástico o en el lector según la naturaleza e imposibilidad de dicho evento, es decir, si los eventos son productos o no de alguna situación extra, idiopática, al evento en sí. También concuerdan con el necesario final incompleto, interrumpido e inesperado, la carencia de solución, el silencio no resuelto o el vacío.

El vacío que destaca Campra se encuentra aunado al miedo, angustia para Roas, otra característica relevante para lo fantástico, puesto que se desarrolla a partir del desconocimiento del personaje ante la situación fantástica, ante el enemigo, así como la forma de combatirlo, este miedo es el que paraliza, desconcierta, hace dudar, provoca los sentimientos de inseguridad, además de inquietud y ansiedad.

Igualmente, se insiste en la verosimilitud y la mejor aproximación al mundo cotidiano, a la realidad conocida, pues, al establecer las leyes que rigen el mundo real, se pueden identificar no solo los momentos en los que se sufre de una transgresión, sino la identificación y el reconocimiento de que se trata del mismo universo para el lector.

Todos estos elementos imprescindibles son encontrados, en cierta medida y en cierta forma, en los cuentos trabajados para este análisis, desde en el comportamiento de los personajes hasta en los indicios en el lenguaje. Sin embargo, es importante puntualizar que cada autor tiene una forma específica de referirse a éstas y consideran diferentes manifestaciones para cada una, asimismo, distinguen muchas más características, pero las mencionadas anteriormente son solo la reunión de las más destacables para este trabajo. Hay otro apuntes importante como la marginalidad que recalca Botton y que solo se logra encontrar completamente en "El cielo de antes", pues la situación que vive el personaje principal es producida como resultado de su duelo, es una actividad individual; o la narración en primera persona para la identificación narrador-protagonista que resalta Roas.

Ambos cuentos presentan la verosimilitud con la realidad, literalización de la metáfora, hipérbole o exageración repetida, denotación fantástica, modalización por dubitación y transgresión fantástica, en "El espejo" llega a su punto máximo con el quebrantamiento de la causalidad por motivación paradigmática y en "El cielo de antes" con los eventos cíclicos.

Finalmente, pasando a los análisis individuales de cada cuento, se concluye que "El espejo", analizado a través de la simbología de dicho objeto, presenta un espejo cuya característica más sobresaliente es que ha dejado de tener su capacidad reflectante inherente, es decir, su superficie es oscura e inamovible, debido a que es una forma de aludir a la falta de conocimiento y autoconocimiento que tiene la familia sobre sí misma, la procedencia y la historia, en ese sentido, lo cual se conecta con la facultad de ser un lector de almas y conciencias. Asimismo, se descubrió que el espejo puede ser usado como visualizador de imágenes, pero, el del relato, al contener dentro de sí a una persona, es incapaz de devolver la imagen que se presente frente a él y esa ausencia de reflejo es ya un signo de mal augurio. En cuanto a su

función de portal, en este caso se trata de un portal transtemporal-espacial, debido a que, cuando la familia observa por primera vez una imagen en el espejo, observan al general Díaz, una personalidad de otra época, en un lugar alejo a ellos. Es importante destacar que todos estos usos se pueden rastrear tanto en los diccionarios de símbolos como en la literatura relacionada con el objeto reflectante, así como en el motivo antecesor que ubica Roas, pues el doble tiene que ver con el miedo más profundo de uno mismo materializado y la duplicación de algo más, sea lugar o persona.

Por último, el análisis de "El cielo de antes" fue realizado con base en la teoría del romanticismo europeo y confirma que el sueño es una manera de retornar a lo mejor de uno mismo, a un pasado pleno, a un deseo perdido, en el narrador-protagonista se presenta por el anhelo de seguir con su abuelo, de no olvidarlo, de reencontrarse con él, de seguir viviendo en la ensoñación que provoca su compañía. No obstante, lo más destacable es su ambivalencia entre una forma de revelación y recarga para recuperar la ilusión de la vida y el mundo real o, en el caso contrario, como tentación a una estancia eterna en él, a la preferencia de la comodidad en ese refugio acogedor, es decir, como entrada a la muerte, advertencia que Beguin subraya hacia el final de su texto, pero también hay indicios en el lenguaje del cuento que indican esta decisión final, a saber, seguir la voz de su abuelo, tomar la mano de María, cruzar al otro lado de la puerta. Igualmente, la relevancia de la memoria involuntaria como agente para evitar el daño de los shocks traumáticos queda especificada con el texto de Benjamin, puesto que el sueño, en primer lugar, fue evocado para evitar un desnivel amenazador en el protagonista, por elementos significativos como el olor pertenecientes a la memoria y lo que se desarrolla en él proviene de una experiencia vivida pasada, relativa a María.

Como nota final es importante puntualizar que este trabajo está enfocado exclusivamente en el análisis de dos cuentos de *La perfecta espiral* de Héctor De Mauleón, con base la teórica romántica europea y la simbólica-hermenéutica, y, si bien se puede aproximar a estos relatos por medio de otros marcos teóricos y metodológicos, sobrepasaría las delimitaciones del proyecto, asimismo considero que los cuentos seleccionados son un buen ejemplo de la estética literaria de Mauleón, pero, de ninguna forma, esto tiene un fin totalizador hacia otros relatos o textos del autor.

Bibliografía

Alanís Pulido, Armando. "Precipité mi memoria hasta un punto hipnótico de mis párpados, o por aquí no pasan ni el otoño ni la primavera". *La zona sucia*. 24 feb 2020. Web. Consultado 26 feb 2021. <https://www.lazonasucia.com/patricia-laurent-kullick-esta-y-otras-ciudades-precipite-mi-memoria/

Alvarado Díaz, Héctor. "Esta y otras ciudades". *Enciclopedia de la literatura en México*. Web. Consultado 26 de febrero de 2021. <http://www.elem.mx/obra/datos/1114#:~:text=En%20los%20cuentos%20de%20Esta,con%20la%20necesidad%20de%20sol.

Alvarado, Sergio. "La Perfecta Espiral, de Héctor de Mauleón". *Diario del Sureste*. 28 de diciembre de 2017. Web. Consultado el 26 de febrero de 2021. <https://www.diariodelsureste.com.mx/la-perfecta-espiral-hector-de-mauleon/

A. C. "Héctor de Mauleón descubre puertas hacia el pasado". *Contenido* (2011): 92-95. Web. Consultado el 08 de septiembre de 2020.

Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: FCE, 2003. Impreso.

Blanco, José Joaquín. "La Imaginación Histórica de Héctor Mauleón". *Nexos*. 1 de agosto de1999. Web. Consultado el 08 de septiembre de 2020. < https://www.nexos.com.mx/?p=9365

Beguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Colombia: F.C.E., 1994. Digital.

Benjamin, Walter. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Universidad ARCIS, 1939. Digital.

Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación.* México: Ítaca, 2000. Digital.

Bernal, César. *Metodología de la investigación: administración, economía, humanidades y ciencias sociales.* Colombia: Pearson, 2010. Digital.

Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos.* México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1994. Digital.

Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. España: Renacimiento, 2008. Digital.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. Digital.

Cirlot, Juan. *Diccionarios de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992. Digital.

De Mauleón, Héctor. *La perfecta espiral.* México: Cal y arena, 1999. Impreso.

De Mauleón, Héctor. "Impedir que los días se vayan sin memoria: Héctor de Mauleón". Entr. Alejandro García Abreu. *El economista*, octubre 2010. Web. Consultado el 29 de septiembre de 2020. < https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Impedir-que-los-dias-se-vayan-sin-memoria-Hector-de-Mauleon-20101026-0153.html

Dorantes, Adriana Irais. "El sueño y la muerte en Nostalgia de la muerte, de Xavier Villaurrutia, o de cómo definirse por la indefinición". *Valenciana* julio de 2012. Digital.

García-Galiano, Javier. "Breve entrevista a Javier García-Galiano". *Internacional Microcuentista*, 21 de febrero de 2013. Web. Consultado el 29 de septiembre de 2020. < http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/2013/02/breve-entrevista-javier-garcia-galiano.html

Morales, Ana María. “El cuento fantástico en México”. Comp. Alfredo Pavón. *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2021. 375-407. Digital.

Moreno Hernández, Hugo César. “Ningún reloj cuenta esto, de Cristina Rivera Garza”. *Suplemento de Libros*. 2 de junio de 2016. Web. Consultado el 26 de febrero de 2021. <https://sdl.librosampleados.mx/2016/06/ningun-reloj-cuenta-esto-crg/

Nava, Marisol. “La persistencia de lo imposible: el cuento fantástico en México”. *Tierra adentro*. 2017. Web.

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

Pacheco, Daniel Emilio. “La perfecta espiral. Héctor de Mauleón”. *Hojeando libros*. De enero de 2012. Web. Consultado el 08 de septiembre de 2020. < http://hojeandolibros.blogspot.com/2012/01/la-perfecta-espiral-hector-de-mauleon.html

Patán, Federico. “El cuento halla siempre sus veredas: 1997-1999”. *Cuento muerto no anda (La ficción en México).* Edición y prólogo de Alfredo Pavón. México: UATx, 2004. 395-412. Impreso.

Pérez-Espino, José. “La pequeña Estambul, de Javier García-Galiano, el viernes 6 de noviembre”. *Cafebrería SyL*. 1 de noviembre de 2009. Web. Consultado el 26 de febrero de 2021. <https://cafebreria.wordpress.com/2009/11/01/la-pequena-estambul-de-javier-garcia-galiano-se-presenta-el-viernes-6-de-noviembre/

Perilli, Carmen Noemí. “El símbolo del espejo en Borges”. *Revista Chilena de Literatura*, no.21, mayo de 2016. 149-157. Digital.

“Quién es el periodista y escritor Héctor de Mauleón”. *El universal*. 07 de mayo de 2019. Web. Consultado el 19 de septiembre de 2020. <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/quien-es-es-el-periodista-y-escritor-hector-de-mauleon

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

Rowling, J.K. *Harry Potter y la piedra filosofal*. México: Penguin Random House, 2020. Digital.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán, 1995. Impreso.

Valenzuela, Alfredo. “Una antología refleja como los espejos han inspirado a los grandes escritores”. *El día de Córdoba.* 13 de noviembre de 2016. Web. Consultado el 25 de marzo de 2021. <https://www.eldiadecordoba.es/ocio/antologia-espejos-inspirado-grandes-escritores_0_1081091918.html