

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Facultad de Filosofía y Letras



LO SINIESTRO EN OCHO CUENTOS DE ADELA FERNÁNDEZ

Tesis presentada para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana

PRESENTA

Isabel Crisalys Carmona González

DIRECTOR DE TESIS

Dra. Alicia V. Ramírez Olivares

Puebla, Puebla, 21 de noviembre de 2018

Índice

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1. ENTRE LUMINARIAS, MITOS Y LEYENDAS: LA NARRATIVA DE ADELA FERNÁNDEZ ..	11
1.1 <i>El perro o el hábito por la rosa</i>	14
1.2 <i>Duermevelas</i>	16
1.3 <i>Vago espinazo de la noche</i>	18
1.4 Otras obras: <i>El miedo y sus aliados, Voz de acanto e Híbrido</i>	21
1.5 Libros que se quedaron en el umbral.....	24
1.6 La autora habla de su cuentística.....	25
1.7 Estudios a la obra	28
CAPÍTULO 2. LO SINIESTRO	31
2.1 Concepto general (Sigmund Freud y Eugenio Trías)	31
2.2 Características y sensaciones negativas	37
2.3 La relación de lo siniestro con lo fantástico y el horror.....	39
CAPÍTULO 3. DEVELACIONES E INCIDENCIAS DE LO SINIESTRO	43
3.1 La mano y el rostro.....	43
3.2 Animalización	54
3.3 Alcanzar a Dios desde la oscuridad.....	66
3.4 La inquietante presencia	74
Conclusiones	78
Bibliografía.....	81

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XVIII, las ideas estéticas viraron hacia lo que siglos atrás se había considerado como negativo, esto a partir del concepto filosófico de lo sublime. Gracias a ello, en la actualidad, lo feo, lo grotesco y lo siniestro gozan de un lugar dentro de las categorías estéticas¹. Si nos remontamos a la antigüedad clásica advertimos que ya ahí existía, aunque no tan manifiesta, una concepción de la dualidad humana: lo apolíneo y lo dionisiaco² que respondían a los binomios de orden/caos y razón/instinto. Eugenio Trías en su libro *Lo bello y lo siniestro* señala que es la idea de infinito sugerida en la teología judeocristiana lo que cambiará la sensibilidad, además de la incursión de las ideas filosóficas de Immanuel Kant sobre lo sublime –que el idealismo alemán se encargaría de consumir, al sintetizar lo bello y lo sublime en una misma categoría– y el Romanticismo que surge a principios del siglo XIX en Europa (20 y 28).

El salto que se da en el Romanticismo de la razón a la imaginación y hacia la subjetividad humana y sus misterios, define un nuevo periodo que se aventura a un encuentro con lo Otro y el horror (instalados en la cotidianidad), un ejemplo de ello fue la literatura gótica. Vemos cómo en este movimiento artístico, la fantasía se desborda y escapa por lares oscuros y secretos. Este nuevo arte, esta nueva literatura se centra en la conciencia y el subconsciente, en los enigmas, en las contradicciones, en lo que parece

¹ En su libro *Invitación a la estética*, Adolfo Sánchez Vázquez define a las categorías estéticas, a partir de las ideas de Aristóteles, Hegel y Marx, como “determinaciones generales y esenciales del universo real que llamamos estético [...] aquella que permite apresar en sus redes la multiformidad de cierta realidad específica, o de cierto comportamiento del hombre con ella” (145).

² La dicotomía literaria y filosófica de lo apolíneo y lo dionisiaco tiene sus orígenes en la mitología griega, dicha contraposición hace referencia a Apolo y Dionisio, hijos de Zeus. Apolo es el dios del sol, de la belleza, el arte, la adivinación, del sueño; conocido también como el representante de la civilización. Dionisio por su parte, es el dios del éxtasis místico, del vino, de la liberación, de lo irracional; representante de la naturaleza.

irracional, pero sin alejarse de la realidad, pues el individuo más que nunca está consciente de su naturaleza. Es durante este movimiento que se da la mudanza del sentimiento de lo sublime al sentimiento de lo siniestro, lo cual tiene sus antecedentes en las ideas sobre lo sublime de Edmund Burke e Immanuel Kant quienes sientan las bases que permiten la transición entre estas dos categorías³.

En su ensayo, *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas de lo bello y de lo sublime*, Burke fundamenta la idea de lo sublime en la del placer estético-dolor y terror, es decir, en una sensación ambivalente; esto se da porque el objeto sublime se cierne como una amenaza sobre el individuo al ejercer poder sobre él y al ocultar el terror, a la vez que le propina placer (negativo): “detrás de lo sublime siempre está el terror” (47).

Burke categoriza lo sublime en natural y artístico, señalando como condición de ambas categorías la distancia entre el objeto y el individuo para que se dé lo sublime. En otras palabras, cuando el individuo se ve amenazado directamente por el objeto, y el dolor y el peligro son reales no se da la experiencia de lo sublime; si, por el contrario, es únicamente una idea de ese dolor y peligro lo que hace sentir amenazado al individuo se experimentará lo sublime como una ambivalencia.

Algunas de las cualidades de lo sublime mencionadas por el filósofo irlandés en su estudio son la soledad, el silencio, la oscuridad y la vacuidad que llevan a la vulnerabilidad al individuo porque le sugieren una amenaza y porque lo privan, de alguna manera, de su capacidad de relacionarse, de escuchar, de hablar, de ver y de proveerle un sentido a la vida. Lo sublime, nos dice Burke es el “estado del alma en el que todas las facultades

³ No es nuestra labor hacer un estudio profundo de las propuestas de ambos autores, únicamente señalamos a *grosso modo* las similitudes y discrepancias entre una y otra categoría para encuadrar nuestro concepto de lo siniestro que desarrollaremos posteriormente, bajo los postulados de Sigmund Freud y Eugenio Trías.

quedan suspendidas con un cierto grado de horror”, en la medida en que la mente del individuo se ve absorbida por el objeto, por lo “que no puede [...] razonar sobre el objeto que lo absorbe (42).

Kant, por su parte, establece en su *Crítica del Juicio* que, en lo sublime, el sujeto aprehende algo grandioso y superior a él, lo cual le produce la sensación de lo informe y caótico. Ante esto, sobreviene el dolor; el sujeto queda suspendido e indefenso frente al objeto que lo sobrepasa, al presentirlo como una amenaza sobre su integridad. Sin embargo, a diferencia de la postulación de Burke, en Kant es la razón lo que salva al sujeto, pues éste reflexiona acerca de su insignificancia, de la que logra emerger mediante una segunda reflexión, la de su superioridad moral (Trías, *Lo bello y lo siniestro...* 23). Al igual que para Burke, en Kant lo terrible y lo amenazante del objeto que produce lo sublime, crea un tipo de embelesamiento y placer, siempre que se contemple desde una zona segura, pues no hay placer de un terror real.

De acuerdo a Kant, el sujeto pasa por cinco etapas durante la experiencia de lo sublime: 1. El hombre toca aquello que le espanta y sobrepasa: lo divino se hace presente y patente a través del sujeto humano, en la naturaleza. 2. El sentimiento de lo sublime es ambiguo y ambivalente, pues se encuentra entre el dolor y el placer. 3. El objeto debe despertar dolor en el sujeto al aproximársele. 4. Sólo se llega al goce mediante la distancia. 5. El sujeto experimenta placer luego de que se sobrepone del miedo y a la angustia como resultado de un conflicto interno (25). En coincidencia con Burke, vemos cómo nuevamente lo sublime es una experiencia fundada en una sensación ambivalente, en lo amenazante, en lo que causa turbación y placer.

En los postulados de Burke y de Kant sobre lo sublime, se establecen vínculos directos con lo siniestro, a continuación, especifico las diferencias y similitudes:

1. El objeto en la experiencia de lo sublime causa temor y turba los sentidos del sujeto, pero es siempre desconocido. En lo siniestro lo que causa horror y extrañeza está dentro de lo familiar, es decir, de lo conocido.
2. El poder de lo sublime es objetivo, aunque amenazante por la intensidad aterradora que causa en el sujeto el placer negativo. En lo siniestro la amenaza se percibe de forma subjetiva, los objetos o situaciones no son introducidos o experimentados de forma abrupta, sino sutil y camuflada, por ello causan turbación.
3. La experiencia de lo sublime se afina en sentimientos ambivalentes: placer-dolor y terror. Lo siniestro también es ambivalente, en esta experiencia coexisten emociones o sentimientos opuestos, por ejemplo, deseo-temor, sin embargo, la experiencia de lo siniestro no lleva al placer sino al confinamiento, al horror.
4. La suspensión de los sentidos en lo sublime se relaciona directamente con la incertidumbre ejercida por la magnitud del objeto que sobrepasa al individuo y también porque, de alguna manera, lo hipnotiza y mantiene fuera de sí. En lo siniestro, esta incertidumbre que E. Jentsch conceptualizó se da por la incompreensión del evento o del objeto, al no distinguir de manera clara lo real de la fantasía, en esta indeterminación la situación o el objeto pueden tornarse amenazantes.

La conceptualización de la categoría estética (negativa) de lo sublime dada por Burke y Kant tendrá su impacto en el movimiento Romántico y culminará con la teorización de lo siniestro como categoría estética⁴. A mediados de la segunda década del siglo XX, Sigmund Freud, en su estudio *Das unheimlich/Lo siniestro* realiza un compendio

⁴ Una de las primeras aportaciones se encuentra en el ámbito psicológico, en 1906 Ernst Jentsch realiza su estudio *Zur Psychologie des Unheimlichen/La psicología de lo siniestro*, en el cual se destaca la incertidumbre intelectual como la responsable del efecto siniestro.

de las características y cualidades de la literatura romántica a través del cuento “El hombre de arena” de E. T. A Hoffman, además elabora un profundo estudio lingüístico de la palabra alemana *Unheimlich* para superar la ecuación propuesta en *La psicología de lo siniestro* de E. Jentsch: insólito=siniestro.

Eugenio Trías, por su parte, retoma el aforismo de Rainer María Rilke “Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”, así como la definición de Shelling que también Freud considera: “Lo siniestro (*Das Unheimlich*) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha manifestado” (*Lo bello y...* 17), además del estudio de Freud para reflexionar y formular su propuesta de lo siniestro desde la estética.

Para Freud, lo siniestro (en la vida real) sería “aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (*Lo siniestro* 2484); no así en la obra artística donde “la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real” (2503). Para Trías, lo siniestro es condición y límite de lo bello, un velo que oculta lo terrible y que no debe revelarse, pues al hacerlo se anularía el efecto estético (*Lo bello y...* 17).

Por lo anteriormente expuesto, aquí entenderemos lo siniestro como una experiencia negativa que causa incertidumbre y horror dentro de lo familiar, precisamente por su carácter ambivalente; a raíz de un evento u objeto descontextualizado con un halo amenazante y funesto que nunca se revela del todo. Partiendo de esta idea, analizaremos ocho cuentos de la escritora mexicana Adela Fernández (1942-2013), pertenecientes a su segundo y tercer libro de cuentos, *Duermevelas* y *Vago espinazo de la noche* respectivamente; en cuyos textos, lo siniestro es utilizado como estrategia para hacer patente el abuso, el rechazo, la soledad, la venganza, la crueldad, el desamor y la desesperanza (sea bajo los códigos de la realidad o de lo fantástico).

El objetivo de nuestra investigación será analizar las incidencias que detonan lo siniestro en los ocho cuentos, las cuales hemos agrupado de la siguiente manera: la pérdida de un miembro del cuerpo (“Ana y el tiempo”, “Los mimos vacíos”); el deseo por llegar a Dios (“Vago espinazo de la noche” y “Reloj de sombra”); la animalización (“La jaula de tía Enedina” y “Sapo rojo”); y la inquietante presencia (“Reencuentros” y “La venganza de Flaubert”), todo ello desde de la óptica de la instancia narrativa de los textos.

Realizar el presente estudio es importante por tres razones. Primero, porque no se ha realizado un estudio de lo siniestro desde la perspectiva de estrategia. Segundo, la literatura de esta autora ha sido abandonada casi por completo debido a la poca difusión, a las publicaciones financiadas por la autora en editoriales que no gozan de un renombre y a los tirajes siempre cortos, además de la ausencia de becas y premios adscritos a ella. Estas razones también han contribuido a la falta de estudios sobre su cuentística tal como detallo en el apartado: Estudios a la obra.

Sin embargo, existen excepciones que no sólo contribuyen al rescate de su obra, sino que pretenden valorarla por su calidad, me refiero a las antologías de *Cuento mexicano moderno I* (2003), *Cuentos mexicanos inolvidables* (1983) en las que se incluyen dos excelentes cuentos: “La jaula de tía Enedina” y “El montón”, respectivamente. Asimismo, en la antología temática: *Con los tiernos infantes terribles* (1988) preparada por *El Cuento Revista de Imaginación* (en su versión electrónica) es incluido también este último título. En esta misma revista fueron publicados los cuentos: “La jaula de tía Enedina”, “El montón” (1976), “Los Zarabaos” (1985), “La venganza de Flaubert” (1990) y “De todos los oficios” (1997). A esta lista añadimos la antología *El hilo del minotauro. Cuentistas*

mexicanos inclasificables (2006) publicado por el FCE, en la que se incluyen “La jaula de tía Enedina” y “Agosto mes de los ojos”.

Tercero, la presente investigación pretende, de la misma manera, contribuir a dicho rescate, ya que tras la muerte de la autora ocurrida el 18 de agosto del año 2013 se expresó públicamente el deseo de difundir la obra que realizó como antropóloga, historiadora, indigenista, cineasta (web), sin embargo, nada se dijo acerca de difundir su trabajo netamente literario⁵. Hoy en día su cuentística se sigue manteniendo en un hermetismo que pareciera impenetrable, en el que apenas un grupo muy reducido es dueño de alguno de sus libros de cuentos, y otro más por azar o destino conoce y ha leído dos o tres cuentos a lo sumo.

Por todo lo anterior, en el capítulo primero creemos necesario realizar un recorrido de la obra de la autora: a) Su incursión a las letras; b) libros representativos y los que no fueron publicados; c) la cuentística de Adela Fernández desde el propio decir de la autora; d) y los estudios que se han hecho en torno a su cuentística. En el capítulo dos haremos una revisión teórica de lo siniestro de forma general desde los conceptos de Sigmund Freud y Eugenio Trías para comprender mejor el sentido del término; b) realizaremos una lista de

⁵ En el *Diccionario bibliográfico de escritores de México 1920-1970* de Josefina Lara Valdez y Russel M. Cluff se lee: Adela Fernández ha escrito cuento, teatro, ensayos antropológicos y guiones para cine, en los que plasma su interés por los fenómenos de carácter mítico, mágico y ritual. Los personajes de sus cuentos son seres atormentados, solitarios y en conflicto permanente y sólo encuentran la paz en la muerte.” Además de ser autora de cinco libros de cuento, Fernández también es autora de otros textos. **Ensayo:** *Las drogas: paraíso o infierno* (1973), *Las drogas. ¿Viaje sin retorno?* (1973), *Fenomenología del suicidio. ¿Es usted un suicida en potencia?* (1976), *Los mayas* (1981), *Dioses prehispánicos de México* (1983), *El Indio Fernández. Vida y mito* (1986), *La tradicional comida mexicana* (1989). **Teatro y cine:** *Claroscuro* (cortometraje, 1966), *Aquarimántina* (monólogo, 1969), *El sepulturero* (monólogo, 1970), *Sin sol... ¿hacia dónde miran los girasoles?* (monólogo, 1972), *La tercera soledad* (1981) (163-164).

las características y sensaciones producidas por lo siniestro; c) y señalaremos la relación de lo siniestro con el horror y lo fantástico. Finalmente, en el capítulo tres, analizaremos los ocho cuentos seleccionados que agrupamos, de acuerdo al motivo de incidencia que detona lo siniestro, tal como se mencionó con anterioridad.

La metodología para estudiar los cuentos consistirá, primero, en hacer una revisión teórica para delimitar el término y especificar las características y sensaciones propias de lo siniestro, así como la de establecer su relación con lo fantástico y el horror; y, segundo, con base a lo establecido en la teoría se realizará un estudio textual de los motivos de incidencia que detonan lo siniestro, considerando algunos símbolos que interpretaremos para entender la construcción de lo siniestro. Lo anterior con la finalidad de entender el modo en el que lo siniestro, como una estrategia hace patente el abuso, el rechazo, soledad, la venganza, la crueldad, el desamor y la desesperanza.

CAPÍTULO 1. ENTRE LUMINARIAS, MITOS Y LEYENDAS: LA NARRATIVA DE ADELA FERNÁNDEZ

Adela Fernández nació el 6 de diciembre de 1942. Su camino hacia las letras comenzaría en la infancia: el ambiente nacionalista de la época, la atmósfera mágica de los mitos, las leyendas, los cuentos contados a la luz de la fogata por indígenas y mestizos mexicanos al servicio de la Casa Fortaleza de su padre, Emilio “El Indio” Fernández, serían la semilla de un destino ineludible, tal como lo refiere en el prólogo a su obra reunida: *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche* (2009), publicada en Estados Unidos de América por la Editorial Campana (15).

Otro acontecimiento que influiría en el despertar de su imaginación y la proveería de imágenes fantásticas, serían los episodios extraños entre la vigilia y el sueño: “Mi nana decía que a mí me atacaban las *Duermevelas*⁶ porque de pronto me quedaba dormida en cualquier sitio y hasta de pie podía conciliar el sueño. Era una caída repentina en otro mundo lleno de imágenes, sin embargo, no perdía por completo la conciencia, mantenía los ojos abiertos y podía escuchar todo cuanto decían: “A la niña ya la atrapó otra duermevela y cuando despierte se soltará a contarnos historias insensatas y sin juicio.”⁷

Asimismo, la influencia del cine y la literatura de artistas extranjeros y del país –en donde destacan los nombres de Juan Rulfo y José Revueltas como figuras “indisolubles” para la autora– influirían en su vocación escritural. Seducida desde niña por aquel mundo que la rodeaba, y en su constante guerra contra el aburrimiento, inventaba y escribía sus propios textos –un haz importante de aquellos escritos se perdería lamentablemente al

⁶ Las cursivas son de la autora.

⁷ Esta memoria de la autora antecede las narraciones de su segundo libro (en su reedición a cargo de la editorial Aliento), el cual lleva, precisamente, el título de *Duermevelas*.

abandonar su casa de infancia en 1957. Lecturas como *La metamorfosis* de Kafka, *El desplazado* de Colin Wilson y *La lucha contra el demonio* de Stefan Zweig conformarían sus predilectas por esos años, así lo manifiesta la autora en el prefacio de *Híbrido* (9), su último libro publicado en el 2011 por la editorial Laberinto.

En 1958, luego de huir de la Casa Fortaleza, su acercamiento con los surrealistas la llevarían más tarde a escribir de manera formal en la revista *Snob*⁸ –patrocinada por Gustavo Alatríste. Dichos textos eran el resultado de algunos juegos como “cadáver exquisito”⁹. Uno de los pasatiempos en aquel círculo era crear poemas con versos que se construían a partir de palabras que debían iniciar con la misma letra, ésta obtenida de un sorteo previo. “Mórbidas mujeres mordiendo muerte” fue la primera frase que Fernández construyó y que dio lugar a la creación del poema “La rosa en el vaso” (*Cuentos de Adela...* 16-17), incluido en su primer libro: *El perro o el hábito por la Rosa*.

Artistas del surrealismo como Leonora Carrington, Remedios Varo y la expresionista, Marysole Wörner Baz fueron compañeras inexcusables en estos encuentros y reuniones dedicados a la escritura, la lectura, la pintura y la interpretación de sueños. En este mismo periodo, Adela Fernández dirigía pequeñas obras de teatro surrealistas bajo los títulos “Cuentos breves escenificados” y “Teatro efímero”, además de que participaba en otros grupos con los que publicaba en gacetillas hechas en mimeógrafo, tirajes que no

⁸ La autora señala en el prólogo a su obra reunida: *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*, que los textos publicados periódicamente en la revista *Snob* eran firmados bajo seudónimo (16), ante el desconocimiento de éstos, los textos permanecen hoy en día sin identificar.

⁹ El juego cadáver exquisito era una técnica de creación a menudo utilizada por los surrealistas, la cual consistía en escribir en una hoja de papel ideas, posteriormente era doblada para ocultar dicho escrito y pasaba a manos del siguiente jugador, quien solo podía ver la última línea o palabra con la que continuaba la idea y volvía a repetir la operación. El resultado era una creación automatizada y grupal.

rebasaban los 50 ejemplares y que eran repartidos por las calles o en casas de cultura (16-17).

En el periodo de 1961-1963 se ausenta del país y se va a vivir a Nueva York, en donde convive con los beatniks¹⁰. Los textos escritos en los años 60 y 70 están basados en hechos reales (*Híbrido* 11), corolario de las vivencias con los relegados, víctimas de la enajenación, la pobreza, la desolación; con los débiles, los melancólicos, los incomprendidos dentro del sistema social y político. Con este cuadro a contraluz, la autora se vio identificada y se abrazó a la idea de que el sufrimiento era su aliado en la labor escritural, idea que más tarde reconocería como equivocada, sin embargo, el sufrimiento y el dolor aparecerán como *leitmotiv* a lo largo de toda su obra.

Algunos de los cuentos escritos en las décadas mencionadas, fueron enfrentados a la crítica de una primera lectura de oyentes en una azotea de la calle Ebro, en donde la escritora rentaba un cuarto: “Tu lenguaje es muy rebuscado, pero me he reído mucho con tus sufriditos personajes. Tienes el don del sarcasmo, del humor negro” (11), fueron las palabras de Carlos Monsiváis aquel día. Por su parte, la poeta costarricense, Eunice Odio le otorgó un título único: “Eres una *Beat Neck* [...] nada que ver con Nick terminación relacionada con el sputnik lanzado al espacio cósmico. Neck, cuello. Golpe en el cuello; desnucada. [La] calificó así por haber comprendido que la vida [la] había golpeado” (12).

Después de estas lecturas casi anónimas, le seguirá la publicación de su primer libro, gracias a la insistencia y motivación de Edmundo Valadés –quien entonces dirigía la segunda época de *El cuento Revista de Imaginación*–, y al apoyo de imprenta de Consuelo Moreno, posteriormente fundadora de la Editorial Katún (*Cuentos de Adela...* 19). Con este

¹⁰ El texto de tinte autobiográfico: “Sin sol... ¿Hacia dónde mirarán los girasoles? Apuntes para un monólogo”, incluido en *Híbrido*, da cuenta de ese periodo en la vida de la escritora (49-65).

libro, Adela Fernández incursiona a las letras mexicanas, aunque de manera casi silenciosa, ya que a diferencia de otros narradores nacidos en los cuarenta como Gustavo Sainz (1940), José Agustín (1944), María Luisa Puga (1944), Silvia Molina (1946), Guillermo Samperio (1948) por mencionar algunos, no formó parte de ninguna generación o grupo que le diera un lugar dentro del canon literario y la hiciera “meritoria” de la atención de la crítica literaria. Por estas razones, en el siguiente apartado hacemos un recorrido de su obra literaria.

1.1 *El perro o el hábito por la rosa*

Con ilustraciones de Marysole Wörner Baz y bajo el título de *El perro o el hábito por la rosa*, en 1976 es publicado su primer libro. Cada texto está antecedido por el nombre del lugar en donde fue escrito y por los años que van de 1970 a 1974. En esta obra de singular factura, la autora explora el cuento, la poesía, el teatro y textos de tipo experimental que mezclan poesía y narrativa. Desafortunadamente el libro transitaría por la penumbra de la crítica literaria, sin embargo y pese a este dejo, la edición se vio agotada y más tarde Editorial Katún incluiría de este volumen los cuentos “Agosto mes de los ojos”, “La jaula de tía Enedina”, “Los vegetantes” y “Una distinta geometría del sentimiento” en *Duermevelas*, el segundo libro de la autora.

Esta primera obra reúne cuentos cortos que optan por finales sorprendidos y abrumadores; algunos se deslizan por los caminos de lo fantástico y dejan ver claramente las obsesiones en la escritura de Fernández: la crueldad, lo siniestro, la ironía, el humor negro como la piedra angular de su cuentística, además de los tópicos: locura, tristeza, desamor, abandono, soledad, muerte, entre otros, claros ejemplos son los cuentos de

“Cracovia”, “En espera del epílogo”, “Realización simbólica”, “Agosto mes de los ojos”, “La jaula de tía Enedina”, “Los vegetantes” y “Una distinta geometría del sentimiento”.

Los textos que mezclan narrativa y poesía son “El perro (Estudio lento para perro largo adelgazándose al amanecer)” y “El hábito por la rosa”, en ellos se advierte el tema del amor imposible a raíz del conflicto entre la realidad y el deseo que no logran conciliarse. “Fuga y puntuación” es, por su parte, un texto que tiene tres opciones de lectura, en cada una de ellas los signos de puntuación colocados de diferente modo u omitidos alteran el sentido al modificar la sintaxis y la semántica del mismo.

Por otra parte, “Obra instantánea para títere melancólico”¹¹ es una pequeña obra de teatro de corte existencialista permeada de un humor negro y fatídico. En ella se exalta la falta de fe del personaje (títere melancólico), el absurdo de un Dios vestido de payaso que fracasa en sus esfuerzos por proveerle esperanza y felicidad, y de cómo el público (enunciado como un “tú”) permanece indiferente frente a la desoladora representación.

Finalmente, “La rosa en el vaso” es un poema en verso libre que expone el desencanto de un suicida respecto al mundo, la soledad inmensa y el vacío, en donde la rosa aparece como el símbolo sagrado de salvación, únicamente asequible a través de la muerte.

¹¹ Este texto será nuevamente publicado en 2011, en *Híbrido*, el último libro de la autora, pero bajo el título de “Títere melancólico” y con algunas modificaciones respecto del primero. En la página electrónica de Círculo de poesía aparece, junto con “La rosa y el vaso” como un poema, en una versión distinta a las dos anteriores. Desconozco si estos cambios fueron hechos por la autora o se trata de un error o descuido de quienes seleccionan los textos. Dejo el link de la página para futuras consultas: <https://circulodepoesia.com/2011/04/poemas-de-adela-fernandez/>

1.2 *Duermevelas*

A través de la Editorial Katún, en 1986 se publica *Duermevelas* con viñetas de Edgardo Villalba. El presente libro nace por una suerte de azar, al verse agotado *El perro o el hábito por la rosa* y tras el rechazo del consejo editorial de Katún para su reedición –por poseer textos diversos y no exclusivamente cuento– la editorial acoge únicamente, como mencionamos con anterioridad, cuatro de los títulos, los otros serán escritos en los años setenta y ochenta para esta segunda publicación.

Dentro de la crítica literaria, Federico Patán será el único que aborde y celebre dicho cuentario ese mismo año: “Adela Fernández trabaja la literatura en la línea de Cortázar, aunque dándole sabor propio. Ello le sirve para revelarnos varias contantes del mundo, según lo entiende o interpreta” (*Sábado*, 1986 12). Esta línea es lo fantástico y/o sus mecanismos que dominan a casi a todas las narraciones, un fantástico ominoso, pero que encuentra su originalidad en la superstición, en el pensamiento mágico, en las imágenes perturbadoras, muy cercanas a las de las pesadillas. En los cuentos “La jaula de tía Enedina”, “Cordelias”, “Yemasanta”, “Los vegetantes”, “Reloj de sombra”, “Heliocidio y “Juegos de poder”, la metamorfosis reluce como el medio para alcanzar u obtener aquello que les es negado a los protagonistas, en su mayoría niños malignos o bien, niños sometidos a la maldad de los adultos.

En otras de las narraciones, el humor negro es el conducto, aunque estrecho, de luz y esperanza para la condición desvalida o desafortunada de los personajes; pareciera una opción para huir del horror, el amuleto contra el mal y la tristeza de personajes confinados a la soledad a causa del rechazo de los otros. Vemos cómo mediante el humor negro y la ironía, las historias desmitifican al dolor, los finales de estos cuentos dejan atrás el sufrimiento de los personajes al serles otorgada la salvación con lo que logran alcanzar

aquello soñado o muchas veces fantaseado como sucede en “Un hombre umbrío” y “Polifemo”. También en “Las gallinitas” y “Una distinta geometría del sentimiento”, el humor negro aparece como una ventana que nos permite ver la realidad triste y retorcida; el vacío del ser humano, sus miedos y su condición terrible.

Por otra parte, los textos “Hipocausto”, “Agosto mes de los ojos” y “Reencuentros” son cuentos que no clasifiqué en conjunto porque en cada uno de ellos se aborda un tema distinto, en el primero, por ejemplo, se cuenta la historia de una pareja en la que el tiempo y la rutina acaban con el amor, a través de un incendio (pacto suicida de los amantes), su amor vuelve a avivarse. En el segundo cuento, se narra la historia de un anciano dedicado al oficio de paraguero, que al morir deja a cargo a su nieto, el anciano como presencia espectral lo guía y ayuda para que continúe con la tradición. “Reencuentros” es un cuento en el que se repite un evento que se vuelve a amenazante, un presagio de muerte. Finalmente, “Ana y el tiempo” y “Los mimos vacíos” –que al igual que “Reloj de sombra” y “Reencuentros” son objeto de nuestro estudio– narran la peripecia de personajes que pierden un miembro del cuerpo, y en la búsqueda de éste se enfrentan a un destino aciago.

Debido a la poca atención por parte de la crítica literaria, considero necesario citar lo que se escribió sobre la obra de la autora, en *El cuento Revista de Imaginación* en 1990:

A través de sus personajes obsesivos y maniáticos, Adela Fernández penetra en el ámbito del subconsciente. Hábitos, atmósferas y creencias abordan las fuerzas del miedo, y más impresionante que los misterios que nos sobrepasan, surge en el ser humano el pavor de sí mismo, incursionando en lo ilusorio, mediante el humor negro, en el lenguaje satírico o cáustico, los lectores son conducidos a la crueldad y a lo inesperado (XXIX).

Para 1993, Edmundo Valadés referirá constantes y características de la literatura de Adela en el *V encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano* que tuvo como sede la ciudad de Tlaxcala. Este texto fue publicado un año después en *Hacerle al cuento (La ficción en México)*, bajo el título “El insólito mundo de Adela Fernández”: “Una rica invención de personajes insólitos, casi siempre alucinados, y extrañas situaciones que les toca vivir son la constante en los cuentos [...], reunidos en sus libros *El perro o el hábito por la rosa* y *Duermevelas*” (69). Asimismo, señala la brevedad, la concisión en los textos y el modo singular de contar de la autora: directo y sin digresiones, sentencias también hechas por Federico Patán anteriormente.

En suma, *Duermevelas* es un libro de historias que causan estremecimiento y horror porque se gestan en el umbral del sueño y la realidad, y es en lo fantástico donde encuentra su expresión más feroz y desafiante. La brevedad y las estructuras ceñidas a la anécdota dotan a las historias de una fuerza que penetra en la psique, de un solo golpe llevan al lector al laberinto de la angustia.

1.3 *Vago espinazo de la noche*

En 1996 se publica por primera vez *Vago espinazo de la noche (Cuentos negros, crueles y cínicos)* escritos entre 1975 y 1994. Para ese año, Editorial Katún ya había desaparecido; durante dos años la autora buscó una editorial que publicara este tercer libro, luego de este tiempo finalmente son publicados 500 ejemplares en Ediciones de la Correa Feminista, de la colección Las hijas de Carmenta que por esos años había creado Ximena Bedregal Sáenz. En la segunda edición hecha por la Editorial Aliento, se prescinde del cuento “Apostasía” y se incluye “Taciturno” (escrito en 1968).

Las historias de este libro se afincan en un realismo bárbaro, violento y también en lo fantástico, aunque son las menos. Continúan las historias redondas, breves, de finales sorprendidos, tristes y reconocibles en la realidad, que estremecen a quien las lee. Ya desde el título, la autora nos advierte la naturaleza de los cuentos: negros, crueles y cínicos; sin atajos en el lenguaje para denunciar la crueldad humana, el horror y el desgarramiento de los habitantes de estas historias que culminan en muerte, sea real o simbólica al entender de Manuel Capetillo:

De muertes y de La Muerte tratan estos cuentos dolidamente rebeldes, [...] de una invención adicta a descubrir la culpa y castigarla [...]. El ropaje que Adela Fernández proporciona a sus historias sin duda muestra propiedades mexicanas, locales, extremadamente reconocibles en las verdades ceñidas por la realidad de nuestros horrores. [...]. *Vago espinazo...*, ha dado voz a la voz de nuestra muerte: a la voz del poder que ejercemos y del que somos víctimas: a la voz de la miseria que se pone en alto a fin de proyectar el acabamiento de la ruina humana: a la voz de protesta contra esa muerte que se anticipa al nacimiento de cada uno de nosotros. [...], los 18 textos son también estampas inyectadas de religiosidad primitiva, devocionales y en el orden de las rogativas que jamás serán escuchadas en esta vida (*Novedades* 4 y 5).

Ricardo Díazmuñoz complementa la idea anterior:

La obsesión de Fernández por la muerte se manifiesta apremiante en todos los cuentos de este libro; una muerte niña, adolescente. Sus pequeños suicidas voluntarios o involuntarios, provocan en el lector una obstinada reflexión en torno a la moral, al ejercicio de la religión, la intolerancia y la brutalidad de los adultos. [...]. La búsqueda de Adela Fernández no está en las estructuras ni en los giros sintácticos,

está simplemente en los recovecos de las almas poseídas por la frustración, la soledad, lo demoníaco, lo incestuoso, en el vacío del pasado y el futuro (*Unomasuno* 21).

Si bien, el tema de la muerte se resuelve como lo evidente en las narraciones porque domina el final de los personajes –una muerte que entienden como una puerta para salir del purgatorio en el que normalmente se les instala– será la crueldad lo que conduzca a las historias por el laberinto del horror. En la “Presentación” de *Vago espinazo de la noche*, Ximena Bedregal acierta al decir: “Adela no nos pone en las manos un libro fácil, sino que denuncia lo que hay detrás de la crueldad [...] esa ética que crea un mundo donde la risa, que debería ser la expresión feliz de la alegría, se ha vuelto un gesto para exorcizar el dolor”¹².

En los tres libros, cabe destacar, la autora hace evidente su interés por construir una crítica social, mediante historias que reflejan la vida de personajes reconocibles en nuestra realidad, donde los débiles son sometidos y marginados por aquellos que ejercen su poder despiadadamente. Lo fantástico, lo siniestro, la ironía, el humor negro y el realismo mágico son los recursos preferidos por Adela Fernández para mostrar las aberraciones y atrocidades que coexisten con la vida tranquila y límpida, así como “su profunda compasión por toda miseria humana”.

¹² Citado por la Dra. Marisol Nava en “La otredad en el laberinto: *Vago espinazo de la noche* de Adela Fernández”, en *Nuevas narrativas mexicanas*. Barcelona: Red Ediciones S.L, 2012, p. 150.

1.4 Otras obras: *El miedo y sus aliados*, *Voz de acanto*¹³ e *Híbrido*

Después de la publicación de *El perro o el hábito por la rosa*, *Duermevelas* y *Vago espinazo de la noche*, en el año 2009 la autora inicia un proyecto al que denomina *El miedo y sus aliados*, nuevo libro de cuentos que no logró ver la luz, pero que dejó como prueba un cuento de buena factura: “Truncadora y tornadiza”, el cual fue integrado, posteriormente, a su obra reunida publicada por la Editorial Campana. Dicho cuento se publicó en editorial Aliento –misma que reeditó *Duermevelas* en 2003 y *Vago espinazo de la noche* en 2005– en formato de plaquette, con la intención de que llegara a más lectores.

Considerando que la plaquette no cumplió con su propósito, me permito hablar de “Truncadora y tornadiza” en este apartado. Dicha narración, continúa por la línea de lo siniestro, la historia inicia con un epígrafe anónimo que reza así: “Cuidado con quienes soportan en silencio burlas y vejaciones: ellos son capaces de urdir las más siniestras venganzas”. La historia cuenta la vida de Oswalda, una mujer que vive diciéndose a sí misma lo magníficas que son sus ideas, las cuales nunca llega a concretar en la realidad, porque siempre son sustituidas por otras que terminan en proyectos como todas las anteriores.

Lo mismo acontece en la intimidad con Manuel, su esposo, con quien se niega a llegar al orgasmo y tener un hijo. Tras el exacerbado egoísmo (señalado por el narrador omnisciente) y la obsesiva idea de dejar los proyectos trancos, su matrimonio termina en el

¹³ En una de las conversaciones con la autora (7 de febrero del 2009), en la Casa Fortaleza de Emilio “El Indio Fernández”, Adela nos compartió las ideas de su proyecto de cuentos *El miedo y sus aliados* y el de su primera novela *Voz de acanto*. En dicha conversación obtuvimos a manera de regalo el ejemplar del cuento: “Truncadora y tornadiza” y el archivo de la novela, aún inédita, además de la biografía conmovedora e intensa hecha en memoria de su hija fallecida: *Atenea*.

divorcio. Luego de este episodio, Oswalda se muda a un departamento y Manuel se dedica de lleno a la fábrica de juguetes (proyecto ideado por Oswalda, pero concretado exitosamente por su cónyuge).

Trascurridos cuatro meses, Oswalda continúa sin poder concluir algo, por más pequeño que este sea. Lo interesante en la narración comienza con la visita de Manuel y sus ochocientas muñequitas tuertas de porcelana con el corazón en relieve. Las muñequitas creadas por el propio Manuel, le son regaladas a Oswalda para ayudarla e incentivarla a terminar todo aquello que comience, pues cada vez que logre concluir algo deberá ponerle el ojo a una de las muñequitas.

La invasión de estas muñequitas tuertas le recordará constantemente a Oswalda lo trunco, lo incompleto, mientras que el otro ojo (azul) la hará sentir vigilada: “la acosarán las tuertas espantosas, marcando el tiempo perdido, demolidoras de todas sus fantasías” (29). Lo siniestro en esta narración se ve cumplido en las imágenes de las muñequitas tuertas que parecen cobrar vida y la duda respecto a si se trata de una venganza por parte del cónyuge o no. Vemos que el título del proyecto: *El miedo y sus aliados* mantiene una relación directa con el relato, ya que las muñequitas figuran como las aliadas del miedo y sugerentemente del cónyuge para terminar con la vida de la protagonista.

Por otra parte, en este mismo año, Adela Fernández también corregía su primera novela inédita, titulada tentativamente como *Voz de acanto*. La novela narra el viaje de Teresa Lantigua a Teoratos, Grecia que termina siendo un viaje alegórico al infierno de su pasado infantil, olvidado por una extraña enfermedad que la hace quedarse dormida en cualquier sitio. La narración se teje entre el misterio de dos voces: una que pertenece a la protagonista-narradora y otra cuyos mensajes parecen venir de otro tiempo lejano,

marcados textualmente con letras pequeñas que se van intercalando con el de la narración principal.

Finalmente, en el 2011, la publicación de *Híbrido* cierra el periodo escritural de la autora. El título señala el contenido heterogéneo del libro; en él se incluyen algunos de los textos rechazados por el consejo editorial de Katún para la segunda reimpresión de *El perro o el hábito por la rosa*, me refiero a “Obra instantánea para títere melancólico”, “La rosa en el vaso”, “Fuga y puntuación”, “Realización simbólica” y “El perro (Estudio lento para perro largo adelgazándose al amanecer)”.

En este libro, además, se incluyen otros textos como “Sin sol ¿Hacia dónde mirarán los girasoles? Apuntes para un monólogo”, texto de tono autobiográfico que mezcla narrativa y poesía: en la primera parte, nos es narrada la llegada de los beatniks a las playas de México, tras haber abandonado su país en busca de una nueva vida; en la segunda parte, escrita en verso libre, hallamos la experiencia poco afortunada que tuvo la autora en su estadía en Nueva York, en compañía de algunos amigos pertenecientes a este movimiento.

“Puntadas cortas, hilvanos largos” son pequeños textos que juegan a veces a ser preguntas universales; a veces proverbio; a veces poesía, pero que siempre conducen a la reflexión o dejan un aprendizaje, un ejemplo de ello es el siguiente: “Los árboles andantes son aquellos que van hacia todas partes sin jamás abandonar su sitio” (69).

Finalmente, los monólogos: “Feliz a quema ropa” y “El sepulturero” resumen la esencia del libro como acierta en el prólogo Agustín Monsreal: “*Híbrido* [es] una radiografía singular de corazones exiliados en la angustia, en la desesperación, en la crueldad, en el desorden interno, en los ardores blasfemos y también, pulsando el fragor incontenible de las venas, en la secreta, en la resignada añoranza del primer prodigio” (8). Como en sus primeros libros, la autora deja transcurrir una década o más para nuevamente

mostrarnos historias que de manera directa o sugerente, siempre denuncian una realidad aterradora que permanece a plena luz, pero que necesita ser contada para ser vista. Adela Fernández con su buen manejo de la lengua y su sagaz estilo e imaginación desbordada, logra historias fascinantes que merecen ser leídas y reconocidas dentro de la literatura mexicana.

1.5 Libros que se quedaron en el umbral

En la solapa de *Vago espinazo de la noche* se lee: “Adela Fernández nació el 6 de diciembre de 1942 en la Ciudad de México. Es autora de los siguientes libros de cuentos: *El perro o el hábito por la rosa*, *Duermevelas*, *Magismo* y *Sardana y el soñador*”. De este último título no existe ningún registro, del penúltimo se sabe por la autora: “De mis años trabajando en el Instituto Nacional Indigenista y en las exploraciones arqueológicas al lado de Demetrio Sodi Morales, tengo casi por terminar *Magismo* que, si bien está inspirado en el pensamiento mágico de los pueblos indígenas, es literatura de ficción” (*Cuentos de Adela...* 19). Así pues, de estos libros prometidos, como de aquellos que quedaron incompletos permanece, únicamente, la nostalgia de lo que no ha sido.

Por otra parte, la novela inédita *Voz de acanto* será publicada en un par de años, probablemente por la editorial Porrúa, los actuales dueños de los derechos de autor Emilio Quetzalcóatl, hijo de Adela Fernández y Laura Cerna así lo manifestaron en una conversación que tuvo lugar en la Casa Fortaleza de Emilio “El indio” Fernández, en septiembre de 2018. Dicha novela escrita en 2009, de la que poseemos un ejemplar, fue modificada gradualmente por la autora hasta el año de su muerte (2013), por esta razón y pensando en un proyecto inicial de doctorado, les solicité la nueva versión y el permiso –

que me fueron concedidos– para realizar un estudio comparativo de ambas versiones, en el que también se dé continuidad a la investigación presente, ya que la novela es otra muestra de lo siniestro. Emilio Quetzalcóatl añadió que muchos de los escritos de la autora, permanecen en el que fuera su ordenador, donde probablemente haya cuentos inéditos, los cuales esperamos ver publicados en un futuro.

1.6 La autora habla de su cuentística

Adela Fernández, desconocida para muchos y querida por otros, nos heredó una cuentística de voz grave, vibrante. Quienes la leen por vez primera siempre se ven sorprendidos por la crudeza de sus historias, por los episodios estremecedores y por esas imágenes alucinantes y fantásticas provenientes de su poderoso imaginario. Sus personajes nos recuerdan constantemente al protagonista de *Memorias del subsuelo* de Fiódor Mijáilovich Dostoyevski: marginados, infelices, antihéroes y trágicos.

Gabriel García Márquez apunta sobre su literatura: “Son obras magníficas, que me han seducido y son imborrables... de la seriecísima, tristísima y oscura Adela Fernández, nueva cuentista que nos sorprende”. La frase, atribuida a Márquez aparece coronando la portada de su obra reunida publicada por Editorial Campana que, apócrifa o no, describe de forma certera el mundo narrativo de la autora. En palabras de Eduardo Cerdán: “Adela Fernández es, como alguna vez dijo Monsiváis sobre Pitol, un clásico secreto de la literatura mexicana” (web).

En una conferencia dictada el 28 de octubre de 2005, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Tlaxcala¹⁴, Adela Fernández habló acerca de su proceso creador, de su literatura y de aquello que les dio a sus cuentos ese espíritu rebelde y esa escalofriante belleza. Para que estas historias entrañables de la literatura mexicana pudieran nacer fue necesario esperar diez años entre una muestra y otra. En aras de sanar la deuda de la crítica literaria y darle voz a la autora, al tiempo que penetramos en la esencia de su narrativa, me parece necesario compartir parte de la conferencia:

Escribo por intuición, por inspiración; sin más conocimiento que el de observar la realidad y permitir que ésta vaya de la mano de mi fantasía. Escribo por desahogo, porque deseo tender un puente entre mi intimidad y la percepción de algún lector lejano. [...] mi literatura es una constante denuncia del desamor, siendo que aborda personajes torturados por la vida misma; son mis cuentos tan estridentes en sus reclamos que no es precisamente amor a la escritura lo que inspiran. Incluso a mis cuentos les debo que la gente me califique de azotada, truculenta y desquiciante; y yo sostengo que no vivo como escribo; yo me muevo entre ternuras y voy hacia lo agradable, lo gozoso; quien me lee no lo adivina.

Sin duda, cuando escribo tengo una vena comunicante con mi subconsciente; sin duda, al escribir utilizo todo aquello que me ha impactado de la vida que vivo y de la que observo vivir; sin duda, mezclo mis sueños con la realidad. Para expresarme uso símbolos y metáforas. Cuando escribo, acuden a mi mente recuerdos, imágenes que he visto, personas, olores, sensaciones, estados de inquietud, duda, sueños, ensoñaciones, ocurrencias, qué sé yo, todo al mismo

¹⁴ La conferencia la obtuve por parte de la Mtra. Jacqueline Arana, docente e investigadora de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, el 12 de marzo de 2008.

tiempo brota como en un paquetito. Es entonces en la reflexión donde yo bordo una historia, un cuento que contar, y así esto de ser cuentista se convierte en un medio para conocerme mí misma para darme cuenta qué cosas de la vida cargo en mi memoria y, sobre todo, cómo han sido percibidas por mi sensibilidad.

Así, voy conociendo qué es lo que me provoca una serie de emociones que muchas de las veces no son congruentes con lo que vivo al momento: ese “siento una tristeza y no sé ni por qué”, o “no comprendo por qué me duele el alma si todo está bien”, o “traigo un coraje por algo que no logro definir”; resulta que son un acervo vivencial, esa carga que a pesar de mi esfuerzo por lograr el bienestar persistentemente punza y duele.

Percibo a mi mente como un gran receptáculo, una bodega, un archivo en completo desorden, que me exige ordenamiento, distinción, discernimiento y, sobre todo, una visión comprensible para mí, esa visión es la literatura, es el cuento. Mis cuentos son un juego de rompecabezas en los que he acomodado las piezas fragmentadas, un collage; son un bordado en el que tuve que elegir el color de los hilos, consiguiendo los correctos matices para su narración.

Con seguridad puedo decir que estoy marcada por el difrasismo del lenguaje culto de los antiguos nahuas que usaban dos palabras para expresar con ellas una tercera idea. [...] Resulta que mi mente, al mezclar un sueño con una realidad vivida me da como resultado un cuento, enlace un recuerdo con otro, mezclo dos personajes conocidos en circunstancias distintas y los coloco en una que habrán de compartir. Acudo a situaciones que correspondieron a dos hechos y que juntas dan la descripción de un hecho distinto, de mayor significado [...] Lo que a mí me

fascina en la literatura es el desencadenamiento de ideas, emociones y sensaciones que nos llevan a la reflexión.

Adela Fernández era una escritora consciente de su tiempo, de su escritura, era una mujer sensible, pero aguerrida. Escribía porque quería hacerlo, no porque debiera; cuando llegaba a hacerlo por encargo fallaba en las fechas de entrega; sus historias eran un cúmulo de experiencias y saber; una mirada profunda del mundo, de la humanidad. Su disciplina consistía en vivir para luego sentarse a escribir y repensar a los otros y a ella misma.

1.7 Estudios a la obra

Pocos son los textos que abordan la literatura de la escritora mexicana Adela Fernández, pues adquirir un libro suyo se convierte en una tarea titánica o en un sueño casi imposible (por razones antes expuestas). Como causa y efecto de este fenómeno, el material escrito en torno a su narrativa es escaso, lo mismo sucede con las fuentes de investigación e información. Los textos hallados para este trabajo, comprenden tesis, análisis y ensayos, éstos abordan su cuentística a través de diferentes perspectivas y/o propuestas teórico-metodológicas, los cuales se han enumerado a continuación de acuerdo al año de publicación:

1. “Catalogo fantástico y visiones femeninas en *Duermevelas*, de Adela Fernández”. En: “La letteratura fantastica al femminile.” Pablo Brescia (2002). *
2. La tesis de maestría de la Dra. Clara Angélica Ureta Calderón: *Lo masculino femenino en el cuento “El montón” de Adela Fernández* (2003) pertenece al Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la BUAP. La tesis apuesta por la relación que existe entre el lenguaje y género, resultado de la preocupación por la falta de propuestas teórico-metodológicas para abordar, específicamente, los textos literarios escritos por mujeres. El

cuento “El montón”, objeto de estudio da cuenta de dicha relación, es decir, de cómo mira el mundo el ojo femenino y cómo lo vive, pero más importante aún cómo lo expresa mediante la escritura, en este caso: la violencia ejercida hacia la mujer que se ve manifestada de forma “brutal y patética”. La propuesta se ciñe a la teoría semiótica de Algirdas Julien Greimas y a las estrategias metodológicas de Luz Aurora Pimentel y Susan S. Lanceres.

3. A la selección de trabajos presentados en el *III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica* celebrado en Austin 2001, –publicados más tarde como *Odiseas de lo fantástico* en el 2004– pertenece el texto: “Tonos mágicos y fantásticos en el siglo XX”. En este estudio Sara Poot Herrera realiza un acercamiento a diversos cuentos de autoras conocidas por ser maestras de lo fantástico: Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, Elena Garro y, por supuesto, Adela Fernández; de ella escribe sobre el cuento “Cordelias”: “Lo fantástico no sólo consiste en la reproducción de las Cordelias, sino también cómo la madre asume la maternidad de todas y en la manera cómo la narradora habla de las Cordelias, hijas, aunque adoptivas de su madre. Pero hay algo también fantástico, la historia se está contando no ha concluido, las Cordelias siguen reproduciéndose (167).”

4. En el estudio “Aves y metamorfosis” perteneciente a *El cuento: la casa de lo fantástico* (2007), Magali Velazco Vargas analiza de manera profunda el cuento “La Jaula de tía Enedina”: “se trata de un relato a caballo entre la estética del realismo mágico y los mecanismos de lo fantástico (104)”. Velasco opta por la segunda lectura destacando los elementos zoomórficos de tía Enedina, esa “mezcla de animales e imágenes icónicas siniestras”, y la importancia de los símbolos del ave y la jaula para concluir que la transformación del personaje reside en el deseo de maternidad, lo cual provoca dicha deformación.

5. “Infancia y muerte en Adela Fernández” es un ensayo incluido en *Mientras la voz es nuestra* de Jaqueline Bernal Arana publicado en el 2010. En él se aborda el tema de la muerte asociada con la infancia en la que se da una suerte de simbiosis siniestra con aquélla. Los protagonistas de los títulos elegidos son niños: “a través de estos personajes Adela Fernández estructura una dimensión vital, una aprehensión del mundo, un llamado de atención de carácter ético (31)”.

6. El estudio publicado en *Nuevas narrativas mexicanas* en el año 2012, de la Dra. Marisol Nava: “La otredad en el laberinto: *Vago espinazo de la noche* de Adela Fernández” opta por un análisis, precisamente, bajo el concepto de la otredad como aquel que implica lo diferente, monstruoso y anómalo (características que permean todo el libro, según la propuesta de la investigadora).

Nuestra investigación establece un diálogo con los estudios que abordan lo siniestro y lo fantástico, pues en ellos se estudian cuentos que también forman partes de nuestro *corpus*: “La jaula de tía Enedina”, “Reloj de sombra”, “Vago espinazo de la noche”, “La venganza de Flaubert” y “Sapo rojo”, sin embargo, nuestro trabajo se centra en estudiar lo siniestro como una estrategia que sirve a la autora para hacer patente el abuso, el rechazo, la soledad, la venganza, el desamor y la desesperanza, específicamente en incidencias que encontramos y que agrupamos en pares, con el fin de descubrir qué buscan los textos al presentarnos seres que sufren la misma experiencia siniestra.

CAPÍTULO 2. LO SINIESTRO

2.1 Concepto general (Sigmund Freud y Eugenio Trías)

Al término siniestro comúnmente se le relaciona con lo angustioso o inquietante. En su estudio *Lo bello y lo siniestro*, Eugenio Trías señala que en castellano aparece por primera vez en el poema del Mío Cid: “Hasta Bivar ovieron agüero dextero/ desde Bivar ovieron siniestro” (29). Por tanto, se opondría a diestro haciendo referencia a zurdo y torcido: “Agüero siniestro es mal agüero. [...] al hado malo, al destino aciago, a la suerte torcida” (30). La Real Academia Española define siniestro de la siguiente manera: 1. Dicho de una parte o de un sitio: Que está a mano izquierda. 2. Avieso y malintencionado. 3. Infeliz, funesto o aciago. 4. Suceso que produce un daño o una pérdida material considerable. 5. Propensión o inclinación a lo malo. 6. Mano izquierda (mano opuesta a la derecha). En español como en otras lenguas –revisadas por Sigmund Freud en su estudio *Das Unheimlich* (1919)–, resulta insuficiente y poco esclarecedor las definiciones ofrecidas en los diccionarios.

Partiendo de la dificultad que implica definir el término en cuestión, es necesario delimitar el concepto. Freud realiza la más amplia investigación lingüística, sobre todo cuanto se refiere a la palabra germana *Unheimlich* que, a diferencia de la definición en español que hemos referido arriba, no posee, etimológicamente hablando, nada próximo a izquierdo o torcido, sino a lo inquietante, extraño y misterioso que gracias a su evolución termina por coincidir con su antítesis *heimlich*: íntimo, secreto y familiar: “se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro. *Unheimlich* tan sólo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos, y no como contrario del segundo” (2487).

En este entendido, podemos decir que el término *unheimlich* adquiere su cualidad de inquietante por la relación con su contrario: *heimlich*, relación que se torna ambigua (semántica y psicológicamente) por la coincidencia hallada en su acepción, dando pie a lo extraño dentro de lo familiar. La definición de Freud de *unheimlich*/siniestro es la siguiente: “sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (2484). Para que un sujeto experimente dicha sensación o se suscite en él el sentimiento de lo siniestro (siempre ambivalente), es indispensable que un evento o situación sea familiar y comprenda cierta fascinación, así como inquietante extrañeza y espanto, es decir, un sentimiento contradictorio que le produzca placer y a la vez temor: “Algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante su represión” (2509).

Una de las condiciones, señaladas por Trías, es la no revelación del origen siniestro, por tanto, siempre aparecerá velado, en forma de ausencia: su manifestación debe ser casi silenciosa, delicada, pero lo suficientemente perturbadora para crear una amenaza invisible, presentida con la que pueda mantenerse la incertidumbre de aquello que se oculta: “Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo. [...] De ahí que no haya última palabra de la obra artística –ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva. Hace de ese espacio penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción” (*Lo bello y...* 43). Es decir, sin lo señalado por Trías, lo siniestro sedería paso a lo abyecto¹⁵. Por lo anterior, es importante destacar que lo siniestro

¹⁵ Lo abyecto, según Julia Kristeva, en su libro *Poderes de la perversión* es “aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. [...] Lo abyecto es perverso pues no abandona ni asume una prohibición, una regla o una ley; pero las altera, las corrompe” (23). Si en lo siniestro lo terrible se presenta camuflado, entre lo

encarna una complejidad que se inclina hacia lo enigmático, misterioso y secreto, por lo cual los recursos más utilizados para lograr el efecto sean la metonimia, la elipsis, la paradoja y la metáfora, con las que se favorece la ocultación y que omiten o sugieren aquello que se sospecha.

La incertidumbre destaca como una importante característica del efecto siniestro. E. Jentsch en su estudio *La psicología de lo siniestro*, subraya que la incertidumbre intelectual es un estado en el que el sujeto se encuentra perdido o desconcertado a causa de la experiencia siniestra (relación establecida entre lo novedoso y lo familiar); Freud se propone, de esta manera, superar dicha ecuación: siniestro=insólito. Otro estudio que deviene fundamental es el de Otto Rank: *Der Doppelgänger/El doble* de 1914, en donde el autor analiza a profundidad “las relaciones entre el doble y la imagen en el espejo o la sombra, los genios tutelares, las doctrinas animistas y el temor a la muerte” (*Lo siniestro* 2493).

De ahí que Freud en su estudio señale, a nuestro entender, que en la experiencia siniestra se da cuando existe un encuentro con lo reprimido que involucra una mentalidad primitiva-animista-infantil. Lo reprimido se situaría en la consciencia como algo estático, una vez animado por un motivo externo que alumbra aquella triada de forma negativa, la experiencia siniestra devendría inevitable. Como resultado, la relación entre lo familiar y la inquietante extrañeza se volvería confusa haciendo que el sujeto pierda las referencias de la realidad, ocasionándole dudas respecto a lo que percibe, esto lo llevará a fantasear o imaginar aquello que no alcanza a comprender, es decir, tratará de poblar lo que no se le dice, lo que no ve, llevándolo al horror.

familiar y lo extraño; lo abyecto lo hace de forma abrupta, entre lo monstruoso y repulsivo, siendo lo rechazado, lo censurado.

A partir de dichos estudios y tras reflexiones, Freud da una definición de lo siniestro vivencial: “se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación” (2503). La conclusión que ofrece para la ficción es una suma de su estudio lingüístico, de su análisis al cuento “El hombre de arena” de E. T. A. Hoffmann (a partir del cual realiza una lista de motivos que provocan lo siniestro) y de la definición de lo siniestro vivencial que le permiten discernir las posibilidades de la ficción y las limitantes en el acontecer diario: “mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real” (2503).

Los motivos que Freud señala como característicos o propios de lo siniestro, son retomados y enriquecidos posteriormente por Trías, en ellos se advierten tres ejes: el individuo siniestro como un yo-otro, por tanto, familiar y extraño; la percepción de la realidad siempre confusa y nublada; y el destino incierto inscrito en la fatalidad:

1. Un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio (fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia).
2. Un individuo siniestro, portador de maleficios y presagios funestos para el sujeto, tiene o puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo (el padre).
3. “La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”: figuras de cera, muñecas sabias y autómatas.

4. La repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez en que se presentó, en genuino retorno de lo mismo: repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural, acompañado del sentimiento de déjà vu; dicha repetición sugiere cierta familiaridad muy placentera respecto a lo que entonces se vive (en caso de que la repetición quede tan solo sospechada) o bien cierta sensación de horror, fatalidad y destino (en caso de que la repetición sea flagrante).

5. Unas imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo humano, órganos muy íntimos y personales como los ojos o como el miembro viril. Imágenes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos. Estas imágenes producen un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico cuando el ser despedazado es un ser vivo aparente, que parece humano sin serlo.

6. En general, sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado) (33-35).

Para Trías, lo siniestro es condición y límite de lo bello, el envés que se presenta siempre como algo familiar y conocido; condición y límite, que al ser develado destruye el efecto estético; velo ordenado donde se presiente el caos. En la definición dada por Trías se remarca la idea de ambivalencia: “siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida” (42). El arte, entonces, para el autor, situado entre lo real y lo

fantaseado es el terreno propicio de lo siniestro en la que se puede estudiar una respuesta puramente estética, de ahí que en su libro analice obras pictóricas y cinematográficas.

“Lo que hace a la obra de arte una forma viva es esa síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, sin ocultarlo del todo. El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, enteramente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ello lo que tienen de fuente de vitalidad” (51). Es así, que el límite estético propuesto por Trías es aquel que coincide con el narrativo, es decir, en donde se produce la incertidumbre, el suspenso: “El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que a punto está de ver aquello que no puede ser visto. Es como si el arte (el artista su obra, sus personajes, sus espectadores) se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse” (56).

De esto último, destacamos la imposibilidad de ver, que podemos traducir como ceguera ante lo presentido que permanece oculto y disfrazado en la familiaridad sin que pueda revelarse ni aprehender la causa. Pareciera que en lo siniestro lo importante es, precisamente, aquello que no se ve: el fragmento de tiempo que nos ha sido negado conocer y por el cual se crea la incertidumbre y la intriga.

La incertidumbre de la que tanto E. Jentsch y Freud se empeñaron hablar y que ubicaron en el inconsciente, puede medirse en función de la subjetividad de cada individuo, en la medida en que los afecte negativamente, es decir, que de alguna manera resulte amenazante, esto lo llevará a crear en su inconsciente posibles soluciones, elucubraciones que despierten angustia y temor.

En la experiencia de lo siniestro, la falta de acción es sumamente importante, ya que se relaciona con el límite que menciona Eugenio Trías, en donde la revelación nunca se

origina. Un ejemplo de inacción, podría ser cuando algo nos hipnotiza y mantiene fuera de sí, pues casi siempre es el preámbulo al acontecimiento siniestro. También puede entenderse como la pasividad que nos recuerda a la muerte, pues la acción correspondería a la vida, es decir, al eros; no así la inacción que pertenecería al tanatos.

2.2 Características y sensaciones negativas

En este apartado, hago una lista de las características y sensaciones que son recurrentes en el tratamiento de lo siniestro, las cuales nos sirven para el análisis posterior de los cuentos:

➤ Características

Secreto: Los personajes esconden secretos que no nos revelan. Aparecen enmascarados: hay ocultación sobre su verdadera identidad, dicho enmascaramiento se da por acciones y pensamientos que los delatan.

- Lo imaginado es más terrible que lo visto, por tanto, la amenaza se vuelve subjetiva.
- La impresión siniestra ante lo secreto crea una desviación del rumbo vital de los personajes.
- Lo siniestro no se presenta de forma abrupta, sino que utiliza mediadores como lo velado; sugiere lo terrible sin mostrarlo ni revelarlo del todo. Se presenta camuflado.

Extraño: Elemento ajeno que turba algo que es conocido y familiar. Se da una transgresión en lo ordinario. El comportamiento de los personajes se torna desacostumbrado o ambiguo.

- Lo siniestro deviene, muchas veces, de la puesta de un elemento inesperado o fuera de contexto como un miembro amputado o una presencia desconocida (con un halo funesto).

- El verdadero origen y contexto del elemento o personaje que detona lo siniestro se mantiene oculto (metonimia).
- Lo siniestro siempre entre lo familiar y lo otro-extraño.

Fatalidad: Causalidad siniestra a través de la cual, todos los hechos parecen relacionarse con una fuerza superior y no con el azar.

- La incertidumbre y falta de orientación llevan a la fatalidad, a lo inevitable, por lo que resulta imposible hallar una salida.
- La experiencia siniestra contradice el concepto de azar: las cosas y los hechos se conectan entre sí por una fuerza superior: la causalidad al intuirse se experimenta de forma negativa.
- La fatalidad de un destino se sugiere, nunca se revela.

Sugestivo: La atracción y la fascinación aparece acompañada de un peligro inminente.

- Belleza que paraliza los sentidos y lleva a la fatalidad.
- La inacción como previo al acontecimiento siniestro.
- Lo bello puede tornarse amenazante en su pasividad, por ejemplo, la presencia femenina en su inmutable calma, puede evocar la figura de un autómatas, la de un ser frío y sin vida.
- Inacción como un reflejo del miedo a estar dormido y vulnerable o bien, miedo a un estado de quietud que recuerda la muerte.

➤ Sensaciones

Inquietud: La sensación de inquietud se da por el quiebre acontecido en un contexto familiar, en el que se sugiere una amenaza.

- Imaginaria o real subjetiva: duda respecto a lo que se percibe y la falta de certeza frente al pasado o futuro.
- Suposición siniestra que lleva a pensar si se trata de una alucinación.

Ambivalencia: Coexisten dos emociones o sentimientos opuestos. El objeto o evento que provoca lo siniestro es ambivalente porque en él se reflejan influjos inconscientes adversas.

- Provoca temor el descontrol sobre la situación, porque podría culminar en muerte.
- Personajes siniestros ambiguos, que llevan al suspenso y a la intriga.
- El miedo, la curiosidad y el deseo.

Imposibilidad: Falta de comprensión ante el evento u objeto que detona lo siniestro, como consecuencia, aquello despliega poder sobre el personaje y lo vuelve vulnerable.

Incertidumbre: Las certezas de la razón se suspenden o se anulan, provocando temor por la falta de comprensión.

- La incertidumbre lleva a la soledad, al confinamiento.
- Lo amenazante no está precisamente en la realidad sino en quien lo contempla.
- La amenaza es subjetiva: imaginada o presentida.
- La paralización de la acción y falta de visibilidad por la incertidumbre, sirven para hacer más lento el relato.
- Partes de la narración que aluden al pasado para provocar lo siniestro en el futuro, esbozando el misterio de lo que está por suceder.

2.3 La relación de lo siniestro con lo fantástico y el horror

Dado que algunos de los cuentos de nuestro *corpus* de estudio, usan de los mecanismos de lo fantástico y en otros, el horror deviene como consecuencia de la experiencia siniestra, en

este apartado subrayo la relación que se establece entre uno y otros. En torno a lo fantástico, se han escrito un gran número de estudios, no busco hacer un recorrido por cada uno de ellos, ya que no es mi objetivo, únicamente esbozaré a grandes rasgos las coincidencias y algunas diferencias que me parecen importantes de mencionar. Las definiciones concernientes al género fantástico parecen concordar, en gran medida, con la concepción de lo siniestro. Sin duda, una teorización pionera al respecto es la dada por Tzvetan Todorov, quien sitúa a lo fantástico entre lo sobrenatural y lo insólito: una zona de incertidumbre y ambigüedad, en la cual la vacilación del lector es más relevante que el miedo provocado por el acontecimiento fantástico:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, [...] se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes del mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas (*Introducción a la literatura fantástica* 24).

Desde esta perspectiva, lo fantástico y lo siniestro compartirían las sensaciones de incertidumbre y ambigüedad; y la característica de lo insólito, además de la experiencia subjetiva que se produce en los límites de la cotidianidad extrañada, la cual origina un malestar en los personajes o en el lector al exponerlo a la vulnerabilidad psicológica. Lo siniestro pareciera experimentarse cuando hay una suspensión de las facultades, lo que obstaculiza la diferenciación entre lo real y la fantasía. Es en ese momento cuando la subjetividad funciona como un filtro que deforma la realidad, por lo que no es posible diferenciar, al menos no claramente, entre una y otra. Esta impresión puede ser causada por

un objeto, un personaje o un escenario al resultarnos familiar y extraño, ya que basta que este elemento desequilibre o irrumpa la razón y la serenidad. El objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador.

Por otra parte, y dando un salto en el tiempo, Ana María Morales menciona que hablar de lo fantástico es hacerlo “de fronteras, de deslindes, de límites entre dominios, entre estéticas, entre modos discursivos, incluso –por engañosa que pueda resultar la postura– entre maneras de apreciar un fenómeno desde distintas perspectivas” (*México fantástico* ix). Temáticamente estas fronteras se dan entre opuestos: sueño y vigilia, vida y muerte, realidad y apariencia; lo real e imaginario; la cordura y la locura. Igualmente, lo siniestro se ubica entre estas fronteras que, aunque distintas se encuentran en constante interacción, por lo que causan sensación de incertidumbre y ambigüedad en el individuo a causa de la familiaridad extrañada. En este punto, cabe señalar la diferencia entre lo fantástico y lo siniestro, la cual estriba en que lo siniestro no es un género, ya que no cuanta con las premisas propias de éste, no es un sistema codificado; es decir, no sigue una linealidad narrativa, es únicamente una categoría estética que produce una experiencia negativa, la cual tiene su impacto en los personajes y/o el lector.

De dicha experiencia negativa, sobreviene el horror (de los personajes o del lector), me refiero al horror como sentimiento intenso provocado por algo espantoso y extraño, no al género¹⁶ como tal. A partir de una impresión negativa, la imaginación se desborda

¹⁶ Los relatos de horror tienen su origen en el miedo producido por lo desconocido, cuando los primeros hombres tuvieron que explicar lo que acontecía en la naturaleza y al no poder hacerlo mediante la ciencia, recurrieron a la imaginación y así nacieron los mitos. El padre del horror cósmico, H.P. Lovecraft, introdujo

cuando resulta imposible, o somos incapaces de explicar la sensación de acecho que nos invade y que, hasta cierto punto, si se externara parecería absurda y fuera de contexto, pues es un proceso mental, “un movimiento interno, es asombro, y está más ligado al suspenso [...] produce miedo, un sentimiento que se forma con nuestras propias elucubraciones”, según el decir de Norma Lazo (*El horror en el cine...* 37).

Existe también un horror provocado por la descomposición de las formas, por ejemplo, la del cuerpo humano, Françoise Duviganaud en su libro *El cuerpo del horror* alude a éste como “un miedo imposible de gobernar que nos invade ante la mutilación del cuerpo [...] del varón y el de la mujer, que el arte se ha empeñado siempre en embellecer, se convierte, cuando se le ve deformado, en el principio de nuestra angustia y de nuestros terrores oníricos (9). El horror sería para el teórico una “reacción ante una situación de peligro, o ante estímulos externos muy intensos que sorprenden al sujeto en un estado de indefensión, al punto de impedirle protegerse de ellos ni gobernarlos” (15). El horror del cuerpo mutilado causa miedo o pavor por una amenaza de desaparición o de muerte, de no ser nada. El cuerpo es un instrumento, un intermediario y una fuente ominosa cuando se le deforma, por la ambigüedad de su nueva forma: una forma alterada nutrida del imaginario.

Para Paulina López Portillo, el horror es aquel “peligro de lo innombrable que amenaza sin venir de ningún lado y a la vez de lo concreto. El horror puede ser lo inhóspito de un mundo que se vive, habiéndose roto las referencias que nos permiten vivir en él [...] [una] situación límite de la existencia que acecha como el dolor, desde lo extraño” (*El*

en su literatura creaturas monstruosas, mitos ancestrales y entidades malévolas que le valieron el título del padre del horror cósmico. El miedo a lo desconocido es aún más terrible que lo figurativo. También existe el horror arquetípico, el cual pertenece al inconsciente colectivo, del que nadie puede escapar, pues es universal, por ejemplo, el miedo a la oscuridad, al silencio, al vacío que Freud menciona en su estudio *Lo siniestro*, pero en el que no ahonda.

horror 44 y 46). En este entendido, lo siniestro deviene horror, porque lo familiar deja de serlo y se desvanecen los límites de la realidad y la fantasía; es decir, toda frontera –como ya habíamos mencionado arriba con lo fantástico–, la angustia es tan real que nos deja pasivos, sin libertad, imposibilitados de volver al goce, a la calma: es una amenaza de degradación, de muerte que nos ensombrece y deja en soledad y en silencio.

CAPÍTULO 3. DEVELACIONES E INCIDENCIAS DE LO SINIESTRO

3.1 La mano y el rostro

En el primer grupo de cuentos “Ana y el tiempo” y “Los mimos vacíos”, la ausencia de la mano izquierda y la del rostro, respectivamente son el motivo que detona lo siniestro y con lo cual se hace patente el desamor, los celos y la soledad que sufren los personajes.

El cuento “Ana y el tiempo” inicia con un evento familiar que se torna extraño a través de la repetición incesante de una acción: “Ana toca el piano. [...] Escucho cómo Ana mi esposa, practica con la mano derecha la melodía del preludio No. 4 de Chopin. Pasan horas y sigue en lo mismo, sólo en la melodía. Siento primero el deseo y luego la desesperación por escuchar los acordes” (*Duermevelas* 135). Este evento, en el que la esposa del narrador-personaje toca durante horas la misma melodía, es el preámbulo a una revelación: “Me levanto y despacio me acerco al piano. Es entonces cuando recibo el impacto: Ana carece de mano izquierda. Ahogo un grito. Es una alucinación, pienso, pero pronto me cercioro de que es realidad” (135). Luego de este develamiento sobreviene el horror del protagonista, no porque Ana sea manca, sino por el hecho de que lo conocido es ahora incierto. Eugenio Trías menciona que, en español, el término siniestro hace referencia a zurdo y torcido (*Lo bello y...* 30). En relación, encontramos que una de las acepciones en

el diccionario de la Real Academia Española sobre siniestro es, precisamente, la de mano izquierda. En este entendido, en la narración, Ana pasa a ser la portadora de un mal augurio, la ausencia de su mano izquierda se manifiesta como un símbolo de lo nefasto que cambia el rumbo de vida del protagonista, hacia uno desconocido.

La mano izquierda (ausente) viene a ser, además, la metáfora de un tiempo perdido en el que yace la verdad, dicho fragmento de tiempo al ser omitido acrecienta el suspenso y la duda respecto al pasado de la vida en común de los personajes quienes se nos dice, llevan quince años unidos en matrimonio. Si como nos dice Roupnel en *Siloë*, “[l]a idea que tenemos del presente es de una plenitud y de una evidencia positiva singulares. [Porque] en él nos encontramos a nosotros mismos con nuestra personalidad completa. Sólo allí, por él y en él, tenemos la sensación de existir. Y hay identidad absoluta entre el sentimiento del presente y el sentimiento de la vida” (Gastón Bachelard 18). En la instancia narrativa de “Ana y el tiempo”, la plenitud del presente de la que goza el protagonista al escuchar a Ana tocando el piano, se quiebra con el descubrimiento de la mano ausente (elemento descontextualizado), por lo que se crea un desfase entre el presente y el sentimiento de vida, es decir, se produce un desequilibrio negativo:

La introducción de los elementos ligeramente nuevos en nuestra manera de actuar nos da ciertas ventajas: lo nuevo se funde entonces con lo antiguo y ello nos ayuda a soportar la monotonía de nuestra acción. Pero si el elemento nuevo nos es demasiado ajeno, no se produce la fusión de lo antiguo con lo nuevo, pues la Naturaleza parece también sentir igual horror ante toda desviación demasiado grade de nuestra práctica ordinaria que ante la ausencia de toda desviación (72).

Esta desviación se da cuando el protagonista se obsesiona con el paradero de la mano e inicia una búsqueda entre elucubraciones que lo llevan a dudar de él, de Ana y de la

realidad. Las cavilaciones van desde un accidente; el engaño por parte de Ana al utilizar una prótesis; un cortejo fúnebre en el que los músicos tocan el *Réquiem* de Fauré, mientras Ana, en el entierro, se despide de su mano (depositada en una cajita blanca): un acto en el que pulsa la vida y la muerte; la mano conservada en un frasco que Ana contempla constantemente; la mano como una ofrenda de Ana para el que fue su primer amor; hasta llegar a la sospecha de que ha sido él quien la cortó. Las cinco primeras son descartadas mediante la lógica del protagonista, no así la última en la que el miedo permanece latente ante la posibilidad de que Ana confirme lo temido:

quizá yo mismo se la amputé en uno de esos múltiples pleitos que hemos tenido. Puede ser, porque son muchas las veces que Ana me es molesta, sobre todo cuando se comporta cariñosa con alguien, con cualquiera [...] Bien sabe cuánto me disgusta eso. No sería raro que en circunstancias tales yo se la cortara en señal de castigo. Pero... una cosa así se recordaría. No, seguramente ella perdió la mano hace mucho tiempo. [...] La tensión me impide hablar. Siento pavor de que ella confirme lo que hace un momento pensé: que he sido yo quien se la ha arrancado. Ana –le digo–, ¿por qué no tocas los acordes? Ella voltea y sonrío. Veo que su sonrisa es amarga. [...] Me molesta su sonrisa. Hay algo en ella que nunca había visto: un odio maniatado con hilos de dulzura. Ana me complace, y con la misma mano derecha se desplaza hacia los bajos del piano y toca los acordes. Son graves, es un sonido que emerge del averno, un *De Profundis* en el que clama la mano muerta (136-138).

El hecho de que la enunciación sea en primera persona hace que los problemas de multipliquen como menciona Rosalba Campra, en su libro *Territorios de lo fantástico. La ficción*: “A un testigo se le puede exigir que jure decir la verdad [...] Pero, ¿cómo solicitar – y sobre todo cómo obtener– tal garantía de un «yo» ficticio, como lo es el de un relato?”

(14). De esta manera se condiciona al lector a fiarse de la única mira que le es ofrecida, a aceptar lo que sucede en el texto, por ello, como lectores sospechamos e inquirimos junto al protagonista a través de la información que nos proporciona, permaneciendo a oscuras ante la verdad igual que él. Aunque el protagonista se reconoce capaz de cortar la mano de Ana y la mirada de odio que percibe en ella, parecen confirmarlo, la incertidumbre se mantiene. La música del piano, por otra parte, vuelve a crear una atmosfera inquietante para el narrador-personaje: si al inicio del cuento fue la repetición de un mismo sonido, aquí es el sonido grave de los acordes “que proviene del averno” desde el que clama la mano, como si ésta tuviera vida propia y aun estando en las profundidades tuviera el poder de atormentarlo.

Lo siguiente es una investigación, a la manera de un detective, el narrador-personaje comienza a indagar en cosas, lugares y familiares el tiempo que no recuerda, el tiempo en el que la mano desapareció. Las enumero a continuación:

1. Fotografías familiares: la imagen de Ana aparece capturada de manera tal, que es imposible ver si tenía o no la mano izquierda antes y después del día de la boda.
2. Mesón de la Concordia (lugar en el que tuvo efecto la luna de miel): el narrador-personaje se encuentra con la noticia de que el viejo hotelero murió, siendo el único testigo que podría ayudarlo a resolver el misterio.
3. Hijo Virgilio: En narrador-personaje cuestiona a su hijo mayor sobre la habilidad de Ana para ayudarlo a él y a su hermano con las tareas, con la intención de que éste le revele la verdad, pero la respuesta sin un ápice de desconcierto de su hijo no le permiten seguir indagando.

4. Visita con la madre y las tías de Ana: Ninguna de las mujeres menciona nada respecto a la mano; y en el álbum familiar que le es prestado, Ana aparece siempre retratada de perfil derecho.

Una de las características de lo siniestro, como vimos, es lo secreto, aquello que no debe ser revelado, por tanto, no debe pronunciarse ni verse; la ceguera resulta ser, entonces, una derivación de esta característica. En la investigación presentada en el texto, se advierte claramente que el narrador-personaje a pesar de ver, vive, a partir del suceso, en la oscuridad, en la incertidumbre. Ante la imposibilidad de ver, la imaginación se convierte en un aliado peligroso que lo conduce a un laberinto sin salida. Por otro lado, está la condición ambigua de los personajes, la imposibilidad de definir a estos seres, de dibujarlos. Las confesiones, percepciones y elucubraciones del narrador-personaje muestran lo ambiguo de su condición. A continuación, realizo un concentrado de las características de cada uno de ellos, las cuales me llevaron a dicha afirmación:

Narrador-personaje:

- La música es lo único que le provoca emoción.
- Se reconoce capaz de amputarle la mano a Ana.
- Se describe a sí mismo como amante de la belleza y poseedor de una gran sensibilidad.
- Siente una mórbida curiosidad por ver la mano amputada.
- Celoso y posesivo.
- La presencia de Ana lo incómoda.
- Menciona su clara aversión por los lisiados.
- Siente que todo en él es impreciso.
- Desconoce el motivo por el que está casado con Ana.

- Confiesa, en medio de la angustia y desesperación, que Ana es solo un testigo contratado para comprobar su soledad.
- Experimenta extrañamiento al darse cuenta de que Ana y sus hijos están vivos a pesar de su indiferencia.
- La muestra de cariño a Virgilio, su hijo mayor, le resulta incomprensible.
- No comprende su obsesión por buscar la mano de Ana, cuando ella nunca le ha importado.
- El imaginar que le corta mano a Ana, lo lleva a disfrutar de una paz que acalla su soledad.
- Le atormenta no ser él el autor de la carencia de Ana, al descubrirse incapaz de odiarla.

Ana

- Parece no ser consciente de su carencia: vive entregada al piano, como un autómatas.
- Es depresiva y gris, “semejante al inicio de la oscuridad”.
- Parece que desea desaparecer, la ausencia de la mano es el inicio.
- Hermética.
- Según la madre y las tías, Ana es un personaje legendario, bella, con una personalidad híbrida; inteligente y misteriosa.
- En algunas fotografías, su mirada es satánica, lo que revela que le vendió su mano al diablo a cambio de la obsesión del narrador-personaje que no termina; por la habilidad de vivir con él a la manera de una estatua que ni sufre ni se alegra.
- De su pacto con el diablo proviene su forma invisible de hacerle daño.
- En otras fotos parece dulce, encantadora.
- Un ser manco y taciturno, capaz de realizar atrocidades.

La investigación del narrador-personaje concluye cuando se da cuenta que es imposible tratar de regresar el tiempo y de que ha agotado las opciones para poder hallar la verdad. Hacia el final de la narración nos es descrita la última cavilación del narrador-personaje, a manera de recuerdo, como si este deseo en el que volviera a incidir, revelara de alguna manera lo sucedido: “De pronto se me ocurre que al llegar a la casa encontraré a Ana tocando el piano. Vista de espaldas será la imagen misma de la languidez. Volteará a sonreírme, y con sus dos manos, sanas y salvas, reales, absolutamente reales, se acomodará sus cabellos. Yo disfrutaré de una paz interior que me llevará a tomar el hacha y dejársela caer sobre la mano izquierda cuando ésta empiece a tocar los acordes” (150-151).

En esta última cita, vemos que el narrador-personaje, vuelve a situar a Ana tocando el piano, pareciera que, ese escenario con el sonido del piano y el personaje femenino a la manera de un autómatas no cesaran de repetirse, como los momentos terribles en la mente de los locos. El límite como condición de lo siniestro del que nos habla Trías es, precisamente, la no revelación, cuando lo terrible se mantiene tras bambalinas y únicamente nos es sugerido, por lo que se mantiene en la ambigüedad:

Regreso a casa y a la manera de un rumiante repaso todos los momentos de su vida. Su imagen cae en mi estómago, me recorre las venas y se agolpa en mi cerebro. En este estado llego a casa. Abro el garaje...la mano de bronce que está en el portón me llama la atención irresistiblemente y mis dedos van hasta su encuentro, la palpo, la aprisiono. El bronce es frío y golpea la madera; los toquidos son monótonos pero paulatinamente adquieren una sonoridad atávica. La mano se va calentando hasta que tengo la impresión de estar llamando a la puerta con una mano viva, ardiente (151).

La dificultad para discernir entre lo que es real o fantasía es también una cualidad de la experiencia siniestra, la incertidumbre ante lo que no es posible comprender. El protagonista que se ve a sí mismo como un rumiante, ha perdido la referencia con la realidad, esto se afirma cuando al llamar a la puerta, la aldaba parece ser la mano de Ana, una mano viva. Si bien, una cualidad de lo siniestro es que nunca se les revelará a los personajes o al lector la verdad, el origen del que proviene el evento u objeto descontextualizado, sí revela y hace evidente el desamor, la apatía, los celos, el olvido que sufren estos personajes, esto a partir del horror que experimentan dentro de lo familiar.

*

En el segundo cuento, “Los mimos vacíos”, de corte fantástico, Adela Fernández aborda el tema del doble como la aniquilación de la identidad del protagonista quien nos narra su propia peripecia. La narración inicia con un recuerdo del mimo, en el que se nos cuenta cómo nació su miedo a lo efímero y a la muerte: “El único arte que vale la pena (me refiero a la gloria que merece el sufrimiento invertido en toda creación) es aquel que puede vencer al tiempo. Pero tú... has elegido mal, muchacho” (175); dominado por las reflexiones del amigo de su padre, el protagonista utilizará todos los medios y las formas para salvaguardar sus actuaciones de mimo y así poder vencer el tiempo.

La primera oportunidad se la ofrecen las fotografías, Roland Barthes veía en éstas una forma de repetición mecánica de “lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella[s] el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa” (*La cámara lúcida* 29), es decir, no dice nada más allá de su imagen misma; ésa es su limitante primordial, además de la estaticidad de las tomas, con lo cual se ve anulado el movimiento que es imprescindible y significativo en el arte de la mímica. Pese a estas limitaciones, el protagonista diseña un álbum que al paso vertiginoso de las hojas crea la ilusión óptica del

movimiento de la imagen capturada en la fotografía. La segunda oportunidad viene con el proyector de imágenes. El mimo ve, por un momento, realizadas algunas de sus inquietudes. Sin embargo, su deseo de trascender no se cumple pues le son robados los libros y las placas. Una tercera alternativa se ofrece perfecta: “unos hermanos excéntricos, de apellido Lumier, recientemente inventaron una máquina [...]. Es posible ver y revivir esos sucesos del pasado cuando uno quiera y cuantas veces se nos dé la gana” (*Duermevelas* 179). Tras hallazgo del cinematógrafo, el protagonista planea la filmación de *Reflejos*, su mejor espectáculo.

La filmación próxima coincide, curiosamente, con el descubrimiento de Basilio, un alumno genio de siete años, capaz de reproducir extraordinariamente las actuaciones del mimo: “Un día lo descubrí tras bastidores imitando mi actuación con tal rapidez y exactitud que sentí que él era simplemente mi reflejo” (180). Aquí se produce el efecto del *Doppelgänger*, pero de una manera particular, pues de la anterior afirmación del mimo, llama la atención el hecho de que vea en un niño su reflejo, quizá por su deseo de vencer al tiempo mediante la grabación de su acto, en la que subyace la idea del doble como autopropagación del yo: el doble inmortal (idea que desarrolla Otto Rank en su libro *El doble*). Este cruce o encuentro físico y real de ambos personajes, pasará a ser algo más que una coincidencia azarosa. Contrario a esta idea, el espectáculo de *Reflejos*, muestra a un doble (antítesis) que se convierte en una amenaza, una réplica abominable y maligna que al revelarse devasta al sujeto (tesis):

En esta obra interpreto a un hombre que se descubre ante el espejo, éste representado por Basilio. Ahí, reflejado, deja fluir todas sus emociones, pasa de la realidad al sueño, de la fascinación por contemplarse hasta el horror de sí mismo. De pronto el reflejo se revela, se vuelve otro con vida propia, con gestos personales,

y el hombre pasa a ser reflejo de aquél. Aturdido por la pérdida de identidad, destruye el espejo. Arrepentido trata de reconstruirlo, pero resulta imposible unir los numerosos añicos. El hombre se hunde en la soledad (180).

La grabación del espectáculo, al igual que los proyectos anteriores para mitigar su angustia y hacer de sus actuaciones algo imperecedero, también se ve afectado, ahora, por un evento fantástico: “Dormí profundamente y cuando desperté tuve la sensación de vacío en el rostro y tenía los músculos tan muertos que era incapaz de lograr la más mínima gesticulación. Ya frente al espejo descubrí que todas mis expresiones habían desaparecido y mi cara una especie de máscara inanimada, sin el menor asomo de vida” (181). A partir de este punto, el personaje comienza a vivir la experiencia siniestra, en el sin sentido que representa el existir como un remedo humano que lo llevan a pensar en el suicidio, sin embargo, al igual que el protagonista de “Ana y el tiempo” su curiosidad por saber qué ocurrió es más grande, incluso, que el sentimiento de muerte.

Con esta gran curiosidad y las interrogantes en su mente, decide salir a las calles de París, luego de una lluvia nocturna para no ser visto. En esta caminata, se cruza con un hombre, el autor de su tragedia y la de Basilio: “Llevaba una botella grande, sumamente transparente y de forma lánguida, y en su interior advertí el rostro de Basilio. Increíblemente me acerqué unos pasos y lo vi ahí adentro, tristísimo, como ahogado dentro de una lágrima. Luego al darse cuenta de mi presencia, agrandó los ojos y gesticuló un grito insonoro” (184). Cruzarse con un hombre siniestro, nos dice Trías, trae el malinfortunio, un destino aciago, por ello aquí adquiere sentido el descubrimiento que hizo el mimo de Basilio, pues no fue una coincidencia azarosa, sino un destino terrible lo que en el fondo los ha unido.

Para recuperar el rostro de Basilio y hallar el suyo, el mimo sigue al hombre hasta su guarida. Mientras aquél va, como se sugiere en el texto, en busca de otros rostros. La

casa en la que habita el hombre es una especie de museo, donde, en medio de la oscuridad, varias botellas contienen infinidad de rostros: “Alumbrando uno por uno me di a la esperanzada tarea de encontrar mi propio rostro, y cuando por fortuna lo hallé, me miraba con todo cuanto yo estaba sintiendo” (185).

Luego de hallar su rostro, el personaje busca el de Basilio. Al encontrarlo, abandona la casa, sin control y aturdido por lo que ha mirado. El hecho de recuperar los rostros le dan nuevamente la esperanza de vida, sin embargo, su destino marcado como fatal, lo hace tropezar y tirar las botellas: “Desfigurados, alargados, rotos, se hallaban alterados en el pánico. Finalmente disgregándose, casi diluidos se precipitaron por la coladera. En vano todos los esfuerzos. Los perdí definitivamente” (187).

Sin rostro, el mimo y Basilio quedan condenados a la soledad. Una entidad desconocida y, al parecer maligna, ha propiciado el cambio de destino de ambos personajes. Y la vida se vuelve una ilusión, como menciona Clément Rosset, en su libro *Lo real y su doble*:

el doble siempre es concebido intuitivamente como si gozara de una realidad mejor que la del propio sujeto -y, en este sentido, puede aparecer como una especie de instancia inmortal con relación a la mortalidad del sujeto-. Pero lo que angustia al sujeto, mucho más que su muerte próxima, es en primer lugar su no-realidad, su no-existencia. Morir sería un mal menor, si al menos estuviera seguro de haber vivido; ahora bien, en el desdoblamiento de personalidad, el sujeto llega a dudar precisamente de esta vida, por precedera que pueda parecerle. En la pareja maléfica que une el yo con un otro fantasmal, lo real no está del lado del yo, sino del lado del fantasma: el otro no me dobla, soy yo el doble del otro. Para él lo real, para mí la sombra. Yo es otro; la verdadera vida está ausente (82).

En la literatura romántica, la obsesión del doble fue la pérdida del doble, del reflejo y la sombra que al perderlo no significaba liberación sino lo contrario, la perdición: al no tener reflejo el temor a no ser y a la muerte se hacen presentes. El reflejo le garantizaba su existencia, como si éste fuese el testimonio exterior que, de alguna manera lo reconcilia con él y el mundo. Al estar solo siente que no es nada. Otto Rank en su tesis desarrollada en *El doble*, lo ve como una consecuencia del miedo ancestral a morir y de la autoconservación del yo, es decir, este doble inmortal es el encargado de proteger al sujeto de su propia muerte, sin embargo, para Clément Rosset, el motivo del doble está ligado a uno más profundo, el de dudar de la propia existencia. Si necesito un doble para dar testimonio de mi ser, y si sólo hay dobles de papel, debe concluir que necesariamente mi ser es de papel y también mi alma (82).

3.2 Animalización

En su estudio *El horror sobrenatural en la literatura*, H. P. Lovecraft no se equivocó al decir que “el miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido” (web). Por ello, el hombre primitivo comenzó a poblar de monstruos aquello que en la naturaleza le resultaba ignoto y fue así como la convirtió en una fuente ominosa. A esto se sumaron los sueños, los cuales favorecieron la noción de lo irreal, ese otro mundo con sus propias leyes, criaturas, escenarios y personificaciones amables, pero también terribles.

Más tarde, a través del mito, el ser humano les confirió un rostro a sus miedos y explicó su mundo. Pobló con imágenes nuevas su realidad, de esta manera ese mundo imaginario e irreal comenzó a convivir con él. Los ejemplos de estos temores en occidente

fueron las erinias, el minotauro, las sirenas y otros seres fantásticos. En la Edad Media con la religión, la naturaleza significó para el hombre la cercanía con el universo y con Dios. La naturaleza era entonces, un símbolo a través del cual la vida cobraba sentido. Los animales, las plantas, los mares, los desiertos, incluso lo más pequeño y en apariencia insignificante, como las piedras, eran una clara representación de la creación divina.

Durante esta época, en la literatura y en la pintura se representó de manera abundante la ambivalencia de los animales. En su *Bestiario medieval*, Ignacio Malaxecheverría habla sobre la relación del hombre con los animales desde una mirada antropológica y mitológica, en donde puntualiza: “captar plásticamente a los animales es para el hombre hacerse dueño, en cierto modo, de todo aquello que desea y no puede realizar. Así, el animal es para el hombre el signo vivo de aquello que se le escapa y de lo que conquista de su limitación y de su dominio, testigo humillante [...] y exaltante de lo que puede el hombre” (198). De tal situación se deriva una relación de inferioridad y a la vez de superioridad con respecto al animal.

También está el temor a los animales, por su naturaleza instintiva en la que vislumbramos parte de nuestro ser primitivo a la que no deseamos volver: “El animal muerde, pica, araña, engulle. Terror ante el cambio y ante la muerte devorante, tales parecen ser, en opinión de Durand, los dos primeros temas negativos que el animal inspira” (198). No importa el tamaño de estos animales o insectos, la amenaza se vuelve real, ya sea en el mundo tangible o en el de los sueños.

En la literatura el temor a los animales se ha manifestado en los híbridos, en las metamorfosis, en lo innombrable y ambivalente: “el animal es lo impenetrable y lo extraño por excelencia, excelente razón para que el hombre proyecte en él sus angustias y sus terrores, aún oscuros e infundados. Tales terrores sufren una extensa y notoria eufemización

cultural; así, los animales son puestos en relación con el origen y evolución del hombre, según diversos mitos; los cuentos y leyendas los presentan como transportadores del héroe, donantes o adyuvantes” (199). En las narraciones, especialmente de corte fantástico, los animales adquieren un carácter simbólico con múltiples significados; los atributos de estos animales difieren muchas veces de los referentes reales o cumplen una función de espejo, en el decir de Roberto Marchesini y Sabrina Tonutti en su libro *Animales mágicos*:

Como un espejo, el animal no es sólo él mismo, sino reflejo de vicios y de virtudes del ser humano: somos nosotros los que hemos dispuesto que la hormiga sea trabajadora, el cerdo sea sucio y la paloma inocente. Los comportamientos humanos son tipificados y evocados por medio de ciertas asociaciones con el mundo animal: la astucia del zorro, el valor de león, la vanidad del pavo real. De las características de los animales escogemos las más adecuadas para representar a los humanos, pero así también falseamos las imágenes del animal y las limitamos al estereotipo creado por nosotros (143).

En los cuentos “La jaula de tía Enedina” y “Sapo rojo”, los animales aparecen como reflejo de los deseos de los protagonistas, aunque con una connotación negativa y siniestra. En el primero de ellos, el narrador en primera persona, cuenta la historia desafortunada de él y de su tía: “Desde que tenía ocho años me mandaban a llevarle la comida a mi tía Enedina, la loca. Según mi madre enloqueció de soledad. [...] vivía en el cuarto de trebejos que está al fondo del traspatio. Conforme me acostumbraron a que yo le llevara los alimentos, nadie volvió a visitarla, ni si quiera tenían curiosidad por ella” (*Duermevelas...* 9).

La infancia y la vida adulta del narrador transcurre en soledad igual que la de tía Enedina, pues ambos son personajes marginados, el primero por ser negro, y la segunda por su locura. Goyita, la cocinera, es la única que en la infancia habla con él y le explica el

porqué de su piel es oscura y el porqué al ser diferente, la gente teme de él: “Ella me dice que mi piel es negra por que nació aquel día del eclipse, cuando todo se puso oscuro y los perros aullaron. Por ella he aprendido a comprender la razón por la que no me quieren. Piensan que al igual que el eclipse yo le quito la luz a la gente.” (10) La creencia de que un eclipse trae desgracias y malinfortunio tras su aparición, es un miedo antiguo que se encuentra, no sólo en nuestra cultura, también en otras. En el decir de Chevalier, el eclipse “marca una desaparición, una ocultación accidental de la luz, [y] es considerado casi universalmente como un suceso dramático. Es un signo de mal augurio que anuncia acontecimientos funestos” (*Diccionario de...* 432). En este entendido, el personaje parece haber sido marcado desde su nacimiento con un destino aciago.

Goyita es también el personaje que le cuenta al narrador la historia de tía Enedina, de su encuentro con un hombre misterioso quien la privó de la felicidad: “en la víspera de su boda un hombre sucio y harapiento tocó la puerta preguntando por ella. Él le aseguró que su novio no se presentaría a la iglesia y que para siempre sería una mujer soltera. Compadecido de su futuro le regaló una enorme jaula de latón para que en su vejez se consolara cuidando canarios. Nunca se supo si aquel hombre que se fue sin dar más detalles era un enviado de Dios o del diablo” (*Duermevelas* 10 y 11). Uno de los motivos que desencadenan lo siniestro según el inventario que realiza Eugenio Trías en su estudio *Lo bello y lo siniestro*, con base en el libro de Sigmund Freud es que “Un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia) (33). En el cuento, Enedina tal como se lo pronosticó este hombre desconocido, nunca se casa y la soledad termina por enloquecerla; la jaula que queda como recuerdo de este presagio se convierte

en el receptáculo del sueño de vida de Enedina, pues lo único que anhela es un canario que le pide constantemente a su sobrino, pero éste al ser muy pobre no ha podido dárselo.

Al no poder cumplir el sueño de su tía decide darle caricias: “Entré al cuarto... ella, acostumbrada a la oscuridad, se movía de un lado para otro [...] Parecía una rata gris metiéndose entre la chatarra. Se subía sobre la jaula y se mecía con un balanceo más que triste. Era muy semejante a una de esas arañas grandes y zancudas, de pancita pequeña y patas frágiles” (*Duermevelas* 12) La soledad que viven los dos personajes y sus sueños que no se han visto cumplidos los llevan al incesto, en donde ambos buscan cercanía, la caricia, la mirada del otro. Sin embargo, la descripción particular de la tía a la hora del acto sexual es zoomórfica e híbrida, es rata, ave y araña. Una imagen siniestra proveniente de nuestras pesadillas que sólo halla su verdad en la ficción, como lo piensa Borges cuando dice:

Pasemos, ahora, del jardín zoológico de la realidad al jardín zoológico de las mitologías, al jardín cuya fauna no es de leones sino de esfinges y de grifos y centauros. La población de este segundo jardín debería exceder a la del primero, ya que un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito. Ello, sin embargo, no ocurre; nuestros monstruos nacerían muertos, gracias a Dios (*Prólogo de...*).

El cuerpo de Enedina y su comportamiento son una fuente ominosa y de horror, paradójicamente vulnerable por su carencia de amor. Es el cuerpo del deseo del sobrino, una oportunidad de sentir la vida, pues la tía es para él la única felicidad que puede alcanzar sin ser rechazado por su apariencia y origen, porque Enedina es un símbolo poderoso moldeado en la soledad y en la oscuridad.

Así, después del acto amoroso que se repetirá en otras ocasiones se irá tornando poco placentero, ya que Enedina es cada día más un animal, poco de ella queda de ser humano: “cada vez que llegaba con sus alimentos, ella sacaba la mano de uñas largas en busca de mi contacto [...] Tía Enedina me lastimaba, incrustando en mi piel sus uñas, mordiendo, y sus huesos afilados y puntiagudos se encajaban en mi carne. Así que decidí buscar la manera de darle un canario costara lo que costara” (13). En Esta parte de la narración, la metamorfosis, uno de los mecanismos de lo fantástico pareciera ser una metáfora de lo que en realidad la soledad, el olvido y la marginación pueden hacer de un ser humano.

La promesa del ave vuelve a ser el centro de la narración, luego de que el amor que ambos se propinan no es suficiente. Sin embargo, Enedina deja de pedir el ave, ahora, en su lugar, pide alpiste que el narrador comienza a robar del jilguero de Goyita. Transcurrido un año, el sobrino se resigna a que nunca podrá darle a su tía el canario, pues es imposible que alguien como él pueda obtener algo tan bello, motivo que lo conduce otra vez a los brazos de Enedina:

Me sentí demasiado solo, tanto que decidí volver a entrar al oscuro aposento de la tía Enedina. Desde aquellos días en que yo le hacía el amor, han pasado ya dos años. A ella la he notado más calmada, puedo decir que vive en mansedumbre. Pensé que ya no me arañaría. Por eso entré a causa de mi soledad y de haberla notado apacible. Ya dentro del cuarto, quise hacerle el amor, pero ella se encaramó en la jaula. Motivado por mi apetito de caricias, esperé largo rato, tiempo en que me fui acostumbrando a la penumbra. Fue entonces cuando dentro de la jaula, pude ver a dos niñitos gemelos, escuálidos y albinos. Tía Enedina los contemplaba con ternura y felizmente, como

pájara, les daba el diminuto alimento. Mis hijos flacos, dementes, comían alpiste y trinaban.

Finalmente, Tía Enedina ve cumplido su sueño de tener un canario, la espera que ha sido larga, le ha valido dos canarios, unos niños albinos, como símbolo de lo único bello y luminoso en su vida. Sin embargo, para el lector, este cuadro se torna siniestro: dos niños dementes comiendo alpiste, producto de un incesto entre una mujer zoomorfa y su sobrino marginado por su color de piel.

*

El cuento “Sapo Rojo” pertenece al segundo libro de la autora, la historia nos es relatada por un narrador heterodiegético, aquí la experiencia siniestra se inicia a partir de que el protagonista cree perder su corazón, al cual ve convertirse en sapo, horrorizado por el evento, inicia una búsqueda de su órgano y, en este lapso, el propio personaje poco a poco va sufriendo cambios hasta que termina comportándose igual que este anfibio y pierde así, parte de su humanidad. La primera oración de la narración nos informa del asunto: “Me quedé descorazonado hace siete años” (*Vago espinazo de...* 211).

El evento siniestro sucede durante la noche, horas después de que el protagonista, ahogado en alcohol, le augurara sinsabores a su sobrina el día de su boda. Bajo los efectos de esta droga sufre un delirium tremens:

Me despertó una sensación de ahogo. Un hipo persistente torturó mi abdomen, me fajé para soportar el dolor provocado por los espasmos y por último me vino aquel vómito. No era el agua agria y amarilla de las otras veces sino sangre. De mi boca brotaron gruesos coágulos malolientes. [...] Algo duro me subió por la garganta y tuve que abrir la boca, tanto como si por ella fuera a parir un niño. Lo que salió no

era tan grande, aunque me dolió como si lo fuera. Entre mis dientes sentí cómo resbaló mi corazón (212).

La pérdida del corazón resulta ser una alegoría de una presencia (ominosa) y, con ello, el fin de la vida como ser humano del personaje. Esta muerte anticipada en la aseveración de su esposa Marcela se convierte en una profecía en la que más tarde tendrá lugar un cambio: “[...] acudió a auxiliarme, ahora con un asco mayor y más harta que nunca de tener que lidiar como esposa con los estragos que me producía el alcohol. “Esta vez sí te mueres –me dijo- y a ver si con la muerte aprendes” (212).

Luego de este preámbulo lo siniestro cobra fuerza: “Latente cayó al suelo, justo en medio del charco, se infló y se transformó en un sapo rojo” (213). El corazón del personaje, ése musculo saltador para el que utilizamos el dicho “sentí que se me salía el corazón” obedece a una respuesta ante un estímulo de gran incidencia, sin embargo, el hecho de que lo anterior pueda cumplirse, es decir, se torne posible da lugar a lo siniestro, pues aquello conocido deja de serlo, vemos aquí como el corazón se transforma en un anfibio rojo y abandona el pecho del personaje.

Una de las cualidades de los anfibios, además de su misterio es el hecho de que pueden sobrevivir en el agua y la tierra. El simbolismo del sapo refiere: “[...] los animales malévolos: sapo, escorpión, rinoceronte, basilisco, son los antagonistas naturales y respectivos de los benéficos: rana, escarabajo, unicornio, gallo (Cirlot 253). Es decir, el sapo “[e]s el aspecto inverso e infernal de la rana. Le corresponde, pues, el mismo significado simbólico, pero en aspecto negativo (398). En una terminología distinta, la esotérica, se le asocia con la oscuridad, con aquello que irrumpe y emite un desequilibrio: “Existen también animales cuya misión no es otra que romper la luz astral por una

absorción que les es peculiar. Tienen en la mirada algo que fascina, el sapo y el basilisco” (398).

Siguiendo la idea de antítesis que mantiene con la rana, cuyo simbolismo es el de la fecundidad, el de la transición entre los elementos: tierra y agua, creo importante mencionar algo más específico de aquélla. Según Blavatsky, la rana fue uno de los principales seres asociados a la idea de creación y resurrección, no sólo por ser anfibia, sino por sus periodos alternos de aparición y desaparición” (Cirlot 380). En este sentido, el sapo vendría siendo símbolo de destrucción y muerte, y tendría un contacto directo con el inframundo, pertenece pues, a las sombras y a la oscuridad. Su croar misterioso y perturbador suele llenar los campos, los charqueríos sucios con su presencia.

Luego de la metamorfosis siniestra de corazón a sapo deviene el horror: “Pude haberlo atrapado de no ser por el horror que me causó mirarlo fuera de mí. De salto en salto se alejó metiéndose en un lluvioso paisaje de charcas y espadañas” (*Vago espinazo...* 213). Lo desconocido y repentino, según Lovecraft serían los creadores del horror, cuya presencia rebasa la razón acercándonos así a nuevos parajes, esta sensación comprende y requiere una amenaza, de alguna manera, de aquello desconocido que ocurre inusitadamente.

El escenario hasta hora descrito en la historia, contada por el personaje en su estado de delirium tremens se relaciona con la noche y con la lluvia. Respecto a esta última cita del cuento advertimos dos espacios que conviven y son uno solo: la habitación y el paisaje de charcas y espadañas, como si uno fuera la representación del otro y viceversa. Por tanto, no resulta extraño que el sapo aparezca en este cuadro, pues su actividad es crepuscular o nocturna, de día suelen ocultarse bajo piedras o lugares oscuros y húmedos, sin olvidar otra de sus características: el veneno, la fealdad y repulsa de su aspecto.

Pese a las aclaraciones de su esposa y de los médicos sobre que todo fue a causa de un delirio por el traumatismo sufrido bajo los efectos del alcohol, el personaje vive atrapado en una realidad representada, más, por el dolor sentido y su sentimiento de vacío en el pecho: “Siento en el pecho el hueco de su ausencia y lo escucho croar a lo lejos. Por su peculiar reverberancia puedo distinguir su canto tan distinto al de los demás sapos” (213). Ahora los latidos se transforman en sonidos, un llamado a su propio corazón, el cual antes no advertía en la cotidianidad o no escuchaba. Este sentimiento de la pérdida de su corazón, el que ha huido de él es el caro olvido de éste.

En la creencia de la expulsión de su mal corazón-sapo rojo sobreviene un cambio: “Dejé de beber sin el más mínimo esfuerzo, porque sí, dado que sin corazón no siento emoción alguna” (214). El cambio a simple vista ha hecho del personaje alguien mejor y ha eliminado la preocupación de la esposa por el alcoholismo de éste, por tanto, este suceso es, para los demás, un milagro. Pero para el personaje es un hecho espeluznante y horroroso, donde ha hallado la muerte que vive día a día y en la angustia de haber vomitado su propio corazón, angustia por no hallarlo y por la soledad terrible en la cual se ha ido colocando su vida, pues únicamente su hijo el menor parece creerle.

La transformación del corazón a sapo no es la única que se gesta en la historia, queda claro, el personaje está dejando de ser humano, siendo incapaz de sentir emociones, su vida se ha reducido a una espiral, una caída que no encuentra un fondo, una posibilidad de vida o una posibilidad real de la muerte: “Nada me causa felicidad, pero también no hay nada que me haga sufrir. En este limbo todo me parece anodino, hasta las ideas sobre Dios y el Demonio son algo bofo, sin esperanzas ni puniciones. No tengo gustos, ni miedo, ni hambre. Hace tiempo que no hago ningún esfuerzo para que la gente entienda lo angustioso que fue vomitar mi corazón” (214).

Paradójicamente, la obsesión de buscar a su corazón lo mantiene vivo, pero poco a poco el personaje comienza a comportarse como un sapo: “Durante el invierno permanezco quieto, mirando al vacío y dejándome alimentar. En los días invernales nada tengo que hacer porque los sapos están enterrados. Me activo a la entrar la primavera, cuando el saperío pone en los esteros millones de huevos” (214- 215). Es decir, el personaje vive al ritmo según su corazón-sapo y mediante su canto él puede sentir un poco la vida, aun cuando estén separados: “La obsesión no está dentro de mí sino allá, donde se encuentra ese corazón-sapo-enrojecido, y sólo me sensibilizo al ritmo en que él infla y desinfla su bolsa bucal” (215).

La conexión con el sapo-corazón, esta especie de simbiosis sufrida por el personaje con la que se lleva a cabo esta transformación interna en el de actuar y de vivir, sucede cuando lo siniestro se presenta en escena, y lo hace a través del malinfortunio, la degradación del ser. Por ello vemos al personaje esperando encontrarse con su corazón, metáfora de vida. El deseo de vida, del recuerdo por ella se intensifica en el personaje, incluso lo pensado como malo es un deseo ferviente, una ansiedad por la vida, de lo que significa ser humano y no un sapo viviendo en los charcos, lagos y pantanos cumpliendo dos simples ciclos durante el año, una vida sombría y aburrida, misma a la que ha quedado reducida su vida actual: “Deseo volver a sentir en los momentos de serenidad, aquellos latidos míos, casi inadvertidos, de aburrición cardíaca; incluso me gustaría volver a estremecerme con la taquicardia causadas por mi iras y violencias. Andar descorazonado es estar muerto en vida” (215). Puede entenderse así que el sapo-rojo es el reflejo de sus emociones negativas y dañinas, un veneno para él y los demás, la expulsión de este no es sino la del mal.

Recuperar su corazón (su vida), implica la antropofagia, es decir, comerse a él mismo, volver a sufrir el dolor de la pérdida, ahora con el objetivo de recuperarlo. Comerse a sí mismo nos hablaría de un enfrentamiento del personaje con su lado oscuro y terrible: “¡Ah, si lo encuentro, me lo tragaré! Engullirlo será tan doloroso como fue vomitarlo, pero así, tal vez recobre mi condición humana” (215).

Sin embargo, la búsqueda que ha venido haciendo durante siete años no la ha realizado solo, sino en compañía de su hijo el más pequeño, Rutilo, el único que comprende su angustia. Con dedicación y fe ayuda a su padre, bajo la luz del relámpago, bajo condiciones indeseables soporta por el bien de su progenitor: “Sus ojillos son más audaces y es rápido y silencioso para atrapar la presa. Cada vez que coge un sapo lo lava bien para quitarle el lodo, y al ver que conserva el mismo color siena, se le enjuta la cara y me dice: “Tiene que ser rojo, ¿verdad papá? Rojo, sí, rojo es el sapo que venimos buscando desde hace siete años (216).

El cuento finaliza con esta búsqueda que continuará: el personaje descorazonado y su hijo, parece decirnos la autora, se verán forzados a seguir haciendo lo mismo una y otra vez, como Sísifo empujando la piedra hasta el fin de los tiempos. Lo siniestro, evento desafortunado trastoca el equilibrio de la vida del personaje — un mal hado— haciendo de ésta una angustia constante por la muerte. Vemos, así como el símbolo del sapo, resulta, pues, un símbolo de la inversión de la rana (origen y resurrección) vs sapo (destrucción y muerte). Como todos los símbolos de inversión se fusionan por un momento para luego invertirse con lo cual ocurre un cambio en el destino. Un ejemplo claro sería en la tirada del Tarot, cuya lectura e interpretación dependen específicamente de su posición ordinaria o invertida.

Atendiendo la historia del personaje, entendemos que si el corazón hubiera sufrido una metamorfosis para ser una rana el efecto no sería el mismo, ya la palabra rana nos suena amigable e inmediatamente la asociamos a la buena suerte, pues la connotación es más benéfica, no ocurre así con el sapo asociado en el colectivo imaginario con las brujas, las plagas, lo venenoso y repugnante. En esta vertiente se intuye ya un peligro y una amenaza: la muerte.

Sin embargo, lo siniestro y el horror logran hacerse latentes mediante este símbolo, es decir, utilizan como vehículo al cuerpo para levantar su reino, aunque el centro del terror se halle en la metamorfosis; la angustia de que nuestro cuerpo pueda sufrir algún cambio fatal o deformación: “El cuerpo es, pues, instrumento e intermediario; y cuanto más violenta sea la pulsión, más terror comunica” (*El cuerpo del...* 22). Por ello debe vencerse al mal, al monstruo que sería una “victoria sobre la angustia fundamental” (26), en esta batalla se mira a nuestro personaje, quien busca a su corazón para devorarlo y vencer así la causa de su desgracia, sin embargo, lo único que le queda es el miedo constante de desaparecer y una terrible soledad en donde triunfa lo siniestro.

3.3 Alcanzar a Dios desde la oscuridad

Dentro de la galería de los cuentos de Adela Fernández que presentan personajes-niños, “Vago espinazo de la noche” es un texto de tono amargo que transita por lo funesto y el horror en donde la felicidad se dibuja como un imposible. El mundo de la infancia aparece enfrentado al de los adultos, pero también a un plano divino que el personaje-narrador buscará (con esperanza) alcanzar, para así salir de la pesadilla en la que vive y del que, sin embargo, será rechazado.

Para Freud y Eugenio Trías, un rasgo de lo siniestro es la fatalidad, en el texto de “Vago espinazo de la noche” este primer rasgo lo hallamos en la condición de huérfano del personaje principal, donde él y otros niños son tratados vilmente en el orfanato: “Don Saturnino, el prefecto, nos castigó con un baño a manguerazos de agua fría [...] Estuvimos así durante horas, cansados de tanta temblorina y asqueados por el hedor que nos llegaba de la pocilga en la que agonizaba una cerda. Por la desnudez, el frío quemante, la neblina que todo lo entristecía y los estridentes gemidos del animal, nos sentimos más huérfanos que nunca.” (*Vago espinazo...9 y 10*).

El castigo impuesto por Don Saturnino tras la travesura de los niños (llenar de sal las azucareras de los maestros), deja ver la brutalidad con la que son tratados y las condiciones precarias e insalubres del orfanato. A raíz de este acto inicuo, el personaje nos narra el plan del mayor de ellos: un suicidio colectivo para vengarse del prefecto, suicidio que, además, los llevará a Dios mediante la invocación de la muerte, esta creencia de Ignacio con la que logra persuadir a sus compañeros proviene de sus orígenes familiares, pues su padre, nos dice, era curandero y su tío espiritista:

Ignacio [...] presumía de tener contacto con el más allá y conocimientos sobre los rectos caminos de la muerte, así que hicimos cuanto dijo era necesario. Nos enseñó a invocar a la Parca mediante rezos en idioma extraño con el fin de que no llegáramos a ser tristes ectoplasmas apegados a la tierra, sino espíritus puros, iluminados y elevados. Con palabras bellamente descriptivas nos dibujó la existencia del vago Espinazo de la Noche conformado de polvo de luz y de armoniosas constelaciones (11).

El deseo por alcanzar la felicidad se ve manifestada en el pensamiento de Ignacio, quien relaciona su conocimiento sobre el espiritismo con una posibilidad de escape para su

realidad hostil, en la que, como refiere, él y sus compañeros no son más que ectoplasmas tristes; se revela, además, su visión sobre la muerte, la muerte como benevolente y piadosa, a través de la cual podrán iluminarse y purificarse, la bella promesa de un Espinazo de la Noche, es decir, la unión con el universo, con Dios. Es así que prevalece la idea de que el cuerpo en la tierra es un cuerpo que sufre y con él, el espíritu que al morir el cuerpo es liberado del tormento, alcanzando un estado de dicha e iluminación:

Fue fácil imaginarnos esa inmensa y luminosa osamenta brillando en la negrura del firmamento nocturno. Nos prometió que ascenderíamos a Dios por ella; iniciaríamos ese viaje tanático por el coxis e iríamos trepando por las vértebras que nos revelarían misterios inimaginables. Al alcanzar las cervicales podríamos entrar al cerebro de Dios. Eso nos dijo. A todos nos pareció una aventura fascinante y con obediencia y devoción seguimos las órdenes de Ignacio (11).

La descripción del Espinazo de la Noche es un viaje hacia la luz, una promesa de felicidad que los huérfanos anhelan alcanzar. Víctor Toledo plantea que lo que se busca en el viaje sagrado es volver al paraíso, a través de la puerta de la vida y de la muerte: “El viaje es liberación, curación, [mediante] el encuentro del Sentido, regreso al reino de la luz, de la depresión a la felicidad” (*La poesía y...* 217 y 218). Este viaje, esta Anábasis, según nos cuenta el personaje, debe iniciarse en la vida, es decir, deben realizarse previamente rituales al suicidio: “Durante ocho noches, los cinco compañeros tomados de la mano y con los ojos cerrados, rezamos las letanías indicadas. Al llegar el noveno día hicimos ceremoniosamente el pacto” (*Vago espinazo...* 11). Dicho pacto tanático es la consecuencia de la ignominia del mundo adulto, de su nula comprensión y empatía hacia el mundo infantil, del abuso del fuerte sobre el más débil que nos presenta el texto. De esta manera, la pulsión de la vida de los personajes se ve demolida por la miseria y el horror sufridos en el orfanato, lo que los

conduce a entregarse a la muerte en un acto desesperado, pero pacientemente urdido: “A cada uno de nosotros Ignacio nos dio a masticar cinco bolitas de mezcalina y después entramos al laboratorio a robar cuatro frascos de éter que bebimos a grandes tragos.” (11).

La tragicidad de la vida de estos niños suicidas, nos es descrita por el personaje-narrador que sobrevive, de una forma dolorosa y en una completa desolación:

Recuerdo el mareo, el zumbido y la terrible visión: el inmenso espinazo gravitaba en el universo, iluminado por sus propios cuerpos siderales. Ahí estábamos todos escalando las primeras vértebras en el esfuerzo por no caer dada aquella viscosidad brillante. De pronto el miedo me paralizó y mientras mis compañeros trepaban hacia la cabeza en busca de la inteligencia numinosa, yo, atraído por una fuerza maligna, fui arrastrado desde el centro del espinazo hacia la cola, zona llena de partículas frenéticas. (12).

El segundo rasgo de fatalidad, lo hallamos en el destino del personaje que, a diferencia de sus compañeros, no le es permitido ascender, pues una fuerza desconocida se interpone entre él y Dios, dejándolo así, hundido en la tristeza y en el desamparo irremediable. Al no poder ascender y penetrar en la luz, el personaje queda atrapado en esa oscuridad terrena a la que también teme. Por ello, puede hablarse de un viaje catábico, el cual se opone a la Anábasis y significa, bajada, descenso: “No sé por cuántas horas descendí por entre los huesos respirando oleadas de cortante diamantina y sangrando por boca y nariz. La armoniosa luminosidad y sus reflejos estaban muy lejos de mí y yo, solo, quedé atrapado en la última vértebra del coxis, donde se gestan las miserias, el mal y el desconcierto. Preso en el terror me encontré entre los residuos del caos sin posibilidad de escapar de él y sin comprender por qué no logré el ascenso” (12 y 13).

Cabe recordar que, al inicio del texto, el personaje no estaba convencido de que morir fuera su deseo: “Al principio yo no quería hacerlo, pero fui seducido por la idea”, oración que retomamos como la posible respuesta a su negativa de ascender, ya que su pulsión de vida pareciera en el momento decisivo un impedimento que se vio representado por el miedo, el miedo a lo desconocido. Otro punto importante es la mención al coxis con la cual se establece, una analogía (implícita) con un útero, sin embargo, en éste se gestan las miserias, los desechos, el mal, todo aquello terrible.

Sin embargo, al despertar, el personaje nos hace saber la amargura que vive por haber sido rechazado: “Cuando desperté en la enfermería no sentí ningún alivio porque la parte más esencial de mí se quedó en aquella cósmica cárcel. Mis amigos murieron y quiero pensar que lograron llegar al cerebro de Dios. Han pasado siete años desde que se fueron y yo he sobrevivido desencantado con la realidad y humillado ante la Muerte que misteriosamente me rechazó.” (13). Al ser rechazado por la muerte y por Dios, parece decirnos el texto que hay leyes en el universo que desconocemos, las cuales rigen el destino y no pueden, bajo ninguna circunstancia ser violadas o alteradas.

La fatalidad del personaje se acrecienta al pasar los años, vive enfermo y sin poder hablar, conviviendo con Don Saturnino y su tormento, con esa culpa que lleva a cuestas:

Permanezco en la vida, ya crecido y aún marginado en el hospicio, con esta sensación de que la cabeza se me hincha cada vez más, zumba y se llena de agua espesa donde flotan o se hunden los astros del mal y del sufrimiento. [...] todos suponen que soy un idiota; sobre todo eso piensa Don Saturnino cuando lo miro fijamente. Lo que pasa es que cuando observo cuánto se agobia con sus culpas y cómo vive temeroso de los fantasmas, tal como lo planeamos, me asombro y quisiera preguntarle qué es lo que realmente pasa en su consciencia (13 y 14).

El destino fatal del personaje-narrador se une al del prefecto a través del sentimiento de culpa que ambos comparten, aunque por distinto motivo: Don Saturnino vive atormentado por el suicidio de los niños y el personaje-narrador lleva a cuestas la culpa terrible y la incertidumbre por haber sido rechazado, pues se sugiere en el texto que hay algo mal en él, ya que fue expulsado por la Muerte, lo cual le impidió llegar a Dios: “sé que cuando yo ordene mi propio caos, saldré de la cola y... vértebra por vértebra subiré, tendré acceso a la zona de polvo de luz y como lo hicieron mis amigos podré penetrar en el divino cerebro sideral del Bien y de la Inteligencia cósmica. Este sigue siendo mi único anhelo: llegar a Dios. En eso pienso cuando barro y en eso sueño cuando duermo. (14). La pena, el horror de su condición la vive gracias a la esperanza que conserva: poder ordenar su caos y alcanzar a sus amigos, quienes se sugiere, sí lograron penetrar en la inteligencia cósmica.

*

El narrador omnisciente de “Reloj de sombra” nos cuenta la historia de otro infante, Leopoldina que, al igual que el niño de “Vago espinazo de la noche” busca llegar a Dios. La figura del tío aparece nuevamente como definitiva, ya que es quien siembra en la cabeza de Leopoldina, mediante un libro de ilustraciones e historias, la idea de que las formas puntiagudas y elevadas de las iglesias y catedrales góticas son una manera en la que el hombre puede introducirse en la divinidad: “Le decía con énfasis que tal arquitectura es un enviar el alma hacia los altos espacios en difícil goteo de abajo hacia arriba para ser finalmente punta que zahiere, fina plegaría de piedra tallada, grito agudo: el hombre que penetra en Dios” (*Duermevelas* 105).

Seducida por estas formas –en donde subyace la idea antigua de los templos como el reflejo del mundo divino; la imagen del microcosmos que representa a la vez al mundo y al hombre (Chevalier, *Diccionario de...* 984-985) –, Leopoldina comienza a desarrollar una

obsesión por todo aquello que termine en punta. En noches de insomnio, modela su propia catedral hecha en plastilina en la que encaja alfileres, disfrutando de la sensación punzante que le provoca el contacto afilado de estos accesorios de costura, en las yemas de los dedos. Cirlot nos dice al respecto: “el simbolismo simétrico, con relación al plano cósmico, todo lo circular concierne al cielo, lo cuadrado a la tierra, lo triangular (con el vértice arriba) al fuego y al impulso de ascensión inherente a la naturaleza humana y, en consecuencia, a la función de comunicación entre la tierra (mundo material) y el cielo (mundo espiritual)” (*Diccionario de...* 85). Por ello, la obsesión que se gesta en la protagonista es un reflejo de la misma arquitectura gótica en la que vemos, hay una obsesión delirante por el triángulo proveniente del símbolo de la Trinidad, repetida en portales, arcos y puertas.

Al pasar los días, el desprecio por las formas redondas, planas o lisas en las que la protagonista ve la imperfección, la llevan a tapizar todos los objetos que no responden a la forma esbelta, puntiaguda y triangular, con alfileres comprados en cada salida al mercado con Manuela, la sirvienta: “Las porciones de alfileres y agujas adquiridas son tantas que ocupan cajas de todos tamaños, frascos, vasos y talegas. Todos los libros que de cuentos infantiles que le regala el tío Alfonso tienen estos instrumentos de costura, penetrando letras e imágenes. Otras grandes cantidades las ha dispuesto encajadas en las muñecas de trapo, en el Santo Niño de cera, fotografías de los abuelos y otros familiares, velas, y en el Cristo de madera” (*Duermevelas* 108). Este deseo por llegar a Dios tendrá un efecto negativo desde la mirada de los adultos quienes comienzan a ver a la niña como una bruja, no sólo por su obsesión por acumular agujas y alfileres, sino porque se verán amenazados ante su personalidad ambigua: convence al sacerdote de que su única intención es la de llegar a Dios, sin embargo, por otra, el profana con los alfileres y agujas las fotografías, el Cristo y el Santo niño, lo cual parecen evidenciar lo opuesto.

Los temores de la familia de Leopoldina se ven cumplidos tras una serie de eventos desafortunados: “suceden enfermedades, muertes, quiebras económicas y depresiones de ánimo. [...] La paz de la casa ha sido perturbada. Arcelia ordena a la sirvienta que tire todos los bártulos demoníacos a fin de aplacar la insania de su hija y la mala suerte que provoca” (109 y 110). La protagonista al ver que su madre está por trucar su plan para llegar a Dios, la amenaza con enterrarle alfileres en los ojos y como prueba de ello se lo hace al gato, Leopoldina se convierte en un ser maléfico que trae enfermedad y muerte, únicamente el sacerdote defiende a la protagonista acusando de la familia de supersticiosa, sin embargo, otro evento extraño confirma la personalidad ambigua de Leopoldina quien deja de ingerir alimentos y hace de las agujas y alfileres su único alimento sin que éstas le causen ningún daño.

La protagonista, consciente de que los otros le temen, se siente abandonada por su madre y quiere que ella vuelva a amarla, pero la sirvienta se encarga de hacerle saber todas las desgracias acontecidas luego de que iniciara su manía por las agujas y alfileres, por las que, según la mujer, acciona el diablo. Harta de las quejas y las culpas, trata por medio de los demonios comunicarse con su tío Alfonso para que la ayude a elevarse y pueda llegar a Dios, es decir, la figura del tío se convierte en un demonio del que la protagonista está consciente y no teme invocarlo:

en medio del jardín, levanta su mano izquierda en cuyos dedos tiene nueve alfileres encajados, y por primera vez conjura. Un aire violento avanza por los cuartos y corredores de la casa, mismo que despierta a sus moradores. Atraídos hacia la ventana contemplan estupefactos cómo Leopoldina se adelgaza, se metaliza y se convierte en una aguja de acero. [...] “un ser frío, metálico, agudo como un grito, que deshumanizado y en busca de una condición divina, ha penetrado en Dios. Y

más que mirar el agudo acero, Arcelia contempla la delgada sombra que gira a ras de suelo marcando las horas y testificando lo inexplicable” (*Duermevelas* 114).

El deseo de alcanzar a Dios, como ocurre en “Vago espinazo de la noche” trae desgracia, ya sea para el protagonista o para los otros personajes. Pareciera que, en ambos cuentos, Adela Fernández hubiera inscrito una advertencia, en la que el deseo por llegar a Dios les estuviera negado y al intentarlo, se desatara la furia de una fuerza desconocida que los hiciera pagar tal atrevimiento. Leopoldina a pesar de sufrir una metamorfosis, mediante el acontecimiento fantástico, con la cual pierde toda su humanidad, y aunque esbelta y puntiaguda apunta hacia el cielo, se sigue manteniendo en la tierra, es decir, el lector no está seguro de que haya alcanzado a Dios y menos aún que sea consciente, ya que ha dejado de ser humana. La sombra proyectada en el suelo que marca las horas es la prueba del suceso fantástico que nos recuerda que todo es posible.

3.4 La inquietante presencia

Aunque “La venganza de Flaubert” es otro de los cuentos en los que el protagonista es un niño enfrentado al mundo de los adultos, como acontece en “Vago espinazo de la noche” y “Reloj de sombra”, aquí, sin embargo, quiero destacar la inquietante presencia que se manifiesta en esta instancia narrativa. Flaubert, el protagonista y narrador, nos cuenta la crueldad con la que es tratado y lo agobiante que resulta vivir con su padre, quien diariamente efectúa un juego con él: “Cuando mi padre estaba en el desván solía mandarme a la cocina para ver si él se encontraba allá. Yo iba a buscarlo y regresaba para decirle que no, que en la cocina no había nadie. Insistía, me preguntaba si lo había buscado bien, y yo, motivado por la duda, volvía al lugar para cerciorarme” (*Vago espinazo...* 193). Con este

juego absurdo, el padre se burla y se divierte a desmedro de la ingenuidad de Flaubert quien, como niño, es incapaz de distinguir entre la fantasía y la realidad, por ello duda cuando el padre le cuestiona su negativa.

La insistencia del padre por ser hallado acrecienta la angustia y la sensación de desafecto en Flaubert, razón por la cual regresa al lugar a buscarlo, con la esperanza de ser amado y aceptado por él: “Las idas y venidas podían repetirse tantas veces como mayor fuera mi angustia ante su desprecio por mi incapacidad para encontrarlo.” (193). El juego se repite una y otra vez y la respuesta del infante es siempre la misma: “no papá, no estás en la cocina” (194). Ante las negativas constantes de Flaubert, los insultos y las burlas del padre son cada vez más mordaces: “¿No estoy allá? ¿Estás seguro? ¡Mira que eres un estúpido! Y diciendo esto soltaba una carcajada.” (194). Pese a ello, Flaubert se empeña y se esmera en encontrar a su padre, sin reparar en la imposibilidad de su encomienda que se convierte en un reto y en una obsesión.

En la siguiente parte de la narración se da un giro: el escenario de partida del juego y el lugar al que debe ir Flaubert a buscar a su padre cambian radicalmente, ya no es el desván ni la cocina, ahora es la terraza y la recamara; asimismo, los papeles de los jugadores se intercambian y, al hacerlo, este juego cruel, cotidiano y familiar se torna extraño por la intrusión de un tercero: “Hoy en la mañana cuando desayunábamos en la terraza, mi padre me mandó a ver si él se encontraba en su recamara. Regresé corriendo y asustado le dije: sí, estás allá y lo que estás haciendo es lamentable y vergonzoso. No debiste mandarme a mirar eso. Jamás te perdonaré tan abominable acto” (194). Esta develación por parte de Flaubert, es un misterio para el padre, ya que, como se nos ha dicho en la narración hasta ahora, el padre lo mandaba a buscarlo como pasatiempo para burlarse de él.

Por la aseveración de Flaubert, citada arriba, el cuento podría leerse desde el código de lo fantástico; o bien desde el código de realidad planteada en el texto. En el primer caso, la presencia del padre en dos lugares simultáneamente se justificaría a partir de un doble, lo cual implicaría la convivencia de dos órdenes con distintas leyes (que devino inestable); sin embargo, he elegido hacerlo a partir de la realidad planteada en el texto: el título es, sobre todo, el motivo que me llevo a hacerlo por esta vía: “La venganza de Flaubert”. La venganza comprende la consciencia de que otro nos ha hecho daño, en este sentido, la inocencia e ingenuidad de Flaubert sería disimulada, pues pareciera que lo que ha hecho es seguir el juego de su padre a sabiendas de la perversidad de éste y secretamente, luego de no soportar más la humillación, decide llevar a cabo su venganza.

Esta presencia inventada por Flaubert para vengarse del padre, no puede sino ser siniestra, pues el acto abominable que el niño es incapaz de perdonar, sugiere que más allá del juego que nos es contado, existe todavía algo más oscuro y terrible, el cual no se revela y que, por tanto, sólo nos es permitido imaginar: “Mi padre, turbado, enrojeció y rápidamente se fue a la recámara a ver qué era lo que él estaba haciendo allá y que a mí me había disgustado tanto” (194). El final del cuento mantiene la incertidumbre respecto al acto abominable del padre, así como la identidad secreta de ambos personajes.

*

En “Reencuentros”, la presencia anónima es fantasmagórica; en dicha narración nos es contado el viaje que Lucas, el protagonista, emprende por trabajo, sin embargo, a diferencia de otros muchos viajes, lo acecha un presentimiento: “besa a su esposa para despedirse. La boca le sabe a tierra. Un temor nunca antes sentido le recorre el cuerpo. Podría ser la premonición de una muerte, ¿la de ella, la de él o la de alguna persona cercana?”

(*Duermevelas* 59). En la oración, “la boca le sabe a tierra” se anuncia un augurio, inscrito en la fatalidad.

Luego de este presagio, la sugestión y temor en el personaje se acrecientan hasta llevarlo a imaginar durante el transcurso de su viaje, un toro muerto flotando en agua: “Entre los reflejos de las aguas Lucas cree ver un toro muerto. Por inflado seguramente debe tener varios días flotando por ahí. Conforme se aproxima, la visión se aclara. Se trata de un tronco enorme y retorcido. ¡Vaya susto! Vuelve a sentir ese sabor a tierra en la boca y el sudor frío le perla la frente” (61). Seguido de este evento, sobreviene el segundo: el miedo a morir en manos de los espíritus del bosque que, según los indios del lugar, se hacen presentes con la neblina.

Tras estas experiencias, el protagonista comienza a ver en cada sitio por el que pasa, un peligro de muerte: en la carretera, en la cordillera y en el puente. Cerca de su destino de viaje, vislumbra a dos ancianos: “Tres kilómetros después, vuelve a encontrarlos, visten de manera antigua. “Él lleva polainas y sombrero, ella luce un vestido de satín y encajes. [...] ¿Cómo es que el viejo no ha perdido el sombrero y a ella ni siquiera se le ondula el vestido?” (69). La presencia inquietante de los ancianos es un hecho fantástico que, por su naturaleza insólita, hacen que el personaje se cuestione sobre la realidad que ahora se torna confusa.

Después de un rato, los reencuentra de nuevo: “Y así de tramo en tramo reaparecen como una película que corre en un rollo circular, infinito y repetitivo. La recta parece no tener fin y no hay ningún entronque para huir de esas apariciones intermitentes y contantes. Los vientos no menguan y todo presagia muerte” (70). Freud, menciona que el retorno y la repetición de un mismo evento traían a colación lo siniestro, siempre y cuando la

experiencia se tornara flagrante, como en el caso de la narración, en la que el encuentro con estos seres se vuelve fatal.

Tras escuchar el concierto de Brandemburgo de Bach, segundo movimiento *affetuosso*, el personaje “se sobrepone al miedo, la más traidora de las emociones... conforme avanza Lucas se adueña de sí mismo, los viejos reaparecen con menos frecuencia hasta que son borrados a fuerza de valentía y entereza” (70); es en este momento cuando cree haber vencido al miedo y a las imágenes provocadas por éste, el viento cesa; sin embargo, esta calma sólo anuncia lo nefasto: “Al mirar por el retrovisor descubre que los viejos vienen sentados en su coche, en el asiento de atrás. Le sonríen complacientes” (71). Esta presencia inquietante, de seres que al parecer están muertos, pues se nos ha dicho parecen de otro tiempo, son la confirmación de lo temido, del presagio de Lucas, con la que se subraya la desesperanza ante un destino ineludible.

Conclusiones

Durante el desarrollo de esta investigación he pretendido describir cómo lo siniestro, (entendido como una experiencia negativa que causa incertidumbre y horror dentro de lo familiar, precisamente por su carácter ambivalente; a raíz de un evento u objeto descontextualizado con un halo amenazante y funesto que nunca se revela del todo) es una estrategia utilizada por la autora para hacer patente el abuso, el rechazo, la soledad, la venganza, la crueldad, el desamor y la desesperanza, que de otra manera no sería posible, ya que lo siniestro le permite llevar a los personajes a situaciones límite que muestran lo terrible de su vida y de su ser, tanto propia como la de los otros. En este punto, es necesario aclarar que no debe confundirse aquello que la autora hace patente (de acuerdo a nuestra hipótesis), con el límite que Eugenio Trías menciona, es decir, en los cuentos, lo siniestro conserva su valor estético, pues no se revela el origen de lo terrible que lleva a los

personajes a esta experiencia siniestra. También es importante mencionar, que en los cuentos en donde Adela Fernández usa de lo fantástico se hace evidente que la realidad bajo la que nos cobijamos es inestable, por tanto, peligrosa, en la que es posible sucumbir ante nuestros peores temores.

El objetivo de nuestra investigación se centró en analizar las incidencias que detonan lo siniestro en los ocho cuentos: la pérdida de un miembro del cuerpo (“Ana y el tiempo”, “Los mimos vacíos”); el deseo por llegar a Dios (“Vago espinazo de la noche” y “Reloj de sombra”); la animalización (“La jaula de tía Enedina” y “Sapo rojo”); y la inquietante presencia (“Reencuentros” y La venganza de Flaubert”). Para analizar dichos textos, recurrimos a los conceptos de lo siniestro de Sigmund Freud y de Eugenio Trías, los cuales nos sirvieron como punto de referencia para determinar si los textos analizados hacen patente, mediante esta estrategia, los factores señalados en nuestra hipótesis. Si bien, los textos escogidos presentan una estructura casi iterativa, en donde la sorpresa no se halla precisamente en los finales, sí es original en el despliegue de la fantasía de su desarrollo.

En el primer grupo de cuentos, en donde la pérdida de uno de los miembros del cuerpo es el factor que detona lo siniestro, Adela Fernández construye en “Ana y el tiempo”, un ambiente familiar y cotidiano que se ve trastocado cuando el narrador-personaje (esposo de Ana), descubre que ésta no tiene la mano izquierda. Este evento descontextualizado produce una desviación del rumbo vital, según Eugenio Trías, que llevan al protagonista a dudar de él, de Ana y de la realidad. Lo siniestro, en este texto, le sirve a la autora para hacer patente el desamor que existe en el seno familiar, los celos, el odio y el abandono en el que viven los seres de esta historia. En el segundo cuento, “Los mimos vacíos”, lo siniestro se da cuando el protagonista, luego de dormir, despierta sin rostro, sin expresión (una paradoja, dado que es un mimo). Y es, a partir de este evento

fantástico que sus sueños de trascender mediante la grabación de su espectáculo *Reflejos* se ven derrumbado, al descubrir, además, que su alumno Basilio al cual considera su doble, también ha sido víctima del coleccionista de rostros, un hombre desconocido y siniestro que le ha robado la identidad, confinándolos a la soledad.

En el segundo grupo, la animalización se convierte en un motivo siniestro. En el cuento “La jaula de tía Enedina”, la mujer de la historia se vuelve un ser zoomorfo, la imagen siniestra descrita en el texto venida de su apariencia y comportamiento como una rata, araña y ave sucia, son producto del abandono, la marginación y la soledad en la que vive. “Sapo rojo”, por su parte, es un cuento que deja ver, tras el evento siniestro (la creencia del protagonista de que su corazón se ha convertido en sapo), el sin sentido frente a la vida y la soledad y tristeza del personaje.

En el tercer grupo, se detona lo siniestro cuando los protagonistas- niños de “Vago espinazo de la noche” y “Reloj de sombra”, intentan llegar a Dios, uno mediante el suicidio y otro mediante la metamorfosis. Ambos cuentos hacen patente la crueldad de los adultos hacia los niños que trae como consecuencia el destino aciago de éstos.

Finalmente, en el cuarto grupo, lo siniestro lo detona una presencia inquietante por su anonimato, ya que en ambos cuentos su aparición es incierta y terrible. En “La venganza de Flaubert”, la presencia hace patente la humillación y la crueldad del padre hacia el niño, a la vez, revela la naturaleza ambigua de éste. Por otra parte, en “Reencuentros” la presencia inquietante se da por un evento fantástico, la aparición de dos ancianos que traen la muerte al protagonista y que hacen patente la desesperanza ante un destino funesto.

Bibliografía

Bachelard, Gastón. *La intuición del instante*. México: FCE, 1999.

—*El derecho de soñar*. México: FCE, 2012.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. España: Paidós, 1989.

Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1994. Impreso.

Bernal Arana, Jaqueline. *Mientras la Voz es nuestra*. Tlaxcala: UAT, 2010.

Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. España: Paidós, 1993. Impreso.

Bravo, Víctor Antonio. *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Editorial Tecnos, 1987. Impreso.

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

- Capetillo, Manuel. “Presencia oscura del poder ausente”. *Novedades*. (México, 9 de junio de 1996).
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1996. Impreso.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. España: Visor, 1999.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. España: Editorial Labor, 1992. Impreso.
- “Cuentalia” en *El cuento (Revista de la imaginación)*. México, GV editores, enero-marzo de 1990. Año XXVII, tomo XIX, núm. 113.
- Cuentos Mexicanos inolvidables*. Sel. y notas de Edmundo Valadés. México: SEP, 1993.
- Del Conde, Teresa. *Freud y la psicología del arte*. México: Random House Mondadori, 2006.
- Delgado, Javier. “Vago espinazo de la noche, regreso de Adela Fernández a las letras, después de diez años”. *Unomásuno*. (México, 19 de mayo de 1996).
- Dostoievski, Fiodor M. *Memorias del subsuelo*. México: Universidad Veracruzana, 2013.
- Duviganaud, Françoise. *El cuerpo del horror*. México: FCE, 1987.
- El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*. Sel. y pról. de Alejandro Toledo. México: FCE, 2006.
- Fernández, Adela. *El perro. El hábito por la rosa*. México: s.p.i., 1975.
- *Duermevelas*. México: ALIENTO, 2003.
- *Vago espinazo de la noche*. México: ALIENTO, 2005.
- *Híbrido*. México: LABERINTO, 2011.
- *Duermevelas y Vago espinazo de la noche*. Nueva York: Editorial Campana, 2009. Impreso.
- *¿Es usted un suicida en potencia? El trágico mundo de la autodestrucción*. México: Editorial Posada, 1976.

- Atenea*. México: ALIENTO, 2006.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Notas de James Strachey y Anna Freud, trad. de José Etcheverry, 1996.
- La interpretación de los sueños*, t. I, II y III, Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Gubem, Román. *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis*. Argentina: Ediciones B, 2016.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 2004. Impreso.
- Lara Valdez, Josefina y Russell M. Cluff. *Diccionario Bibliográfico de escritores de México 1920-1970*. México: INBA, 1994.
- Lazo, Norma. *El horror en el cine y en la literatura*. México: PAIDÓS, 2004.
- López- Portillo Romano, Paulina. *El horror*. México: Ediciones Coyoacán S. A. de C. V., 1999.
- Lovecraft, H. P. *El horror sobrenatural en la literatura*. Impreso.
- Morales, Ana María. *México Fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México: Oro de la noche ediciones/CILF/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
- Muñoz, Mario y otros. *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*. Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA/ITC, 2004.
- Nava, Marisol. “La otredad en el laberinto: *Vago espinazo de la noche* de Adela Fernández”, en Kunz, Marcos y otros. *Nuevas narrativas mexicanas*. Barcelona: Red ediciones S. L, 2012.

- Olea Franco, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.
- Patán, Federico. “De la crueldad como tema”, en *Sábado*. (México, 12 de junio de 1986).
- Pereira, Armando y otros. *Hacerle al cuento (La ficción en México)*. Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala: UAT/INBA/CNCA, 1994.
- Prada Oropeza, Renato. “El discurso fantástico contemporáneo: tensión, semántica y efecto estético” en *Semiosis*. Xalapa, Universidad Veracruzana, enero-junio de 2006. Vol. II, núm. 3.
- Rank, Otto. *El doble*. Buenos Aires: Ediciones Orión, 1976. Impreso.
- Rosset, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. España: Tusquets, 1993. Impreso.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. México: Random House Mondadori, 2007.
- Semiosis*. Xalapa, Universidad Veracruzana, enero-junio de 2006. Tercera época, vol. II, núm. 3.
- Siebers, Tobin. *Lo fantástico romántico*. México: FCE, 1989.
- Silva y Aceves, Mariano y otros. *Cuento mexicano moderno*. Sel. de Russell M. Cluff, Alfredo Pavón, Luis Arturo Ramos y Guillermo Samperio, pról. de Alfredo Pavón. México: UNAM/UV/Aldus, 2000.
- Toledo, Víctor. *La poesía y las hadas. Catábasis poética del reino vegetal*. México: BUAP/Ediciones EÓN, 2011.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 2006. Impreso.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1982.

Ureta, Clara Angélica. *Lo masculino femenino en el cuento "El montón" de Adela Fernández*. Puebla: BUAP, 2003.

Velasco Vargas, Magali. "Aves y metamorfosis", en *El cuento: la casa de lo fantástico*. México: Fondo editorial Tierra Adentro, 2007.

Wilson, Colin, H. *El desplazado*. Madrid: Taurus, 2000.

Zweig, Stefan. *La lucha contra el demonio*. Acantilado, 1994.