

2022

Transgresiones y otredades góticas en la ficción de Carlos Fuentes

Antonio Alcalá González
Tecnológico de Monterrey, Ciudad de México

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

González, Antonio Alcalá (August 2023) "Transgresiones y otredades góticas en la ficción de Carlos Fuentes," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 95, Article 19.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss95/19>

This Nuevas Lecturas desde el Tec de Monterrey is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in INTI: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

TRANSGRESIONES Y OTREDADES GÓTICAS EN LA FICCIÓN DE CARLOS FUENTES

Antonio Alcalá González

Tecnológico de Monterrey, Ciudad de México

En las narraciones de Carlos Fuentes que permiten la lectura desde una perspectiva gótica, los eventos llevan a sus personajes a tener que aceptar un conocimiento devastador y previamente desconocido acerca de su propia existencia. Este artículo estudia la forma en que los motivos góticos de la transgresión y la otredad monstruosa le permiten a Fuentes confrontar a sus protagonistas con dicho conocimiento. El propósito final es proponer este proceso en ambos textos como un canal que le posibilita al autor expresar sus ansiedades respecto a un México que sufre de tener un proyecto nacional inconcluso debido a que le ha dado la espalda al pasado y no ha entendido que el futuro sólo se puede planificar tras confrontar lo que se ha reprimido dentro de dicho pasado. Las obras en cuestión son el cuento “La gata de mi madre” y la novela corta *Vlad* que aparecieron en 2004 dentro de la colección *Inquieta compañía*. La primera parte del artículo se basa en una revisión de las características góticas con las que Fuentes empapa ambos relatos, además de la presentación de la Ciudad de México como un escenario en el que diversas épocas confluyen, pero el diálogo entre ellas permanece ignorado. La segunda parte consistirá en el análisis propio de los dos relatos como ejemplos de transgresión y otredad góticas.

Lo gótico es la escritura donde los límites se rompen; históricamente ha enfatizado los peligros de cruzar las líneas que separan lo correcto de lo inapropiado; la cordura de la locura; los cuerpos orgánicos de los inorgánicos. En el México de Fuentes, lo gótico se encuentra con un país nacido de un proyecto colonial: el Virreinato de la Nueva España. En éste, la guerra de independencia abrió el camino para que las clases altas, las nacidas en territorio del Virreinato, pero de ascendencia española directa, pudieran llegar a la cima de una sociedad jerárquica claramente

definida tras arrebatarse ese lugar a los peninsulares. Como resultado, se produjo un país independiente donde lo que ha importado desde un inicio no es más que dar la espalda al pasado para avanzar en la búsqueda por estar en la cima de la escala social. El pasado para los mexicanos se reconoce como una herencia e incluso se le venera; sin embargo, no se le considera un punto de referencia para planificar el futuro. El resultado es la existencia de un ayer que se ubica recónditamente, como mera pieza de museo, en el discurso social. Esto cual impide cualquier posibilidad de diálogo con él.

Una de las dos zonas limítrofes recurrentemente invadidas en los textos góticos, y que se adopta claramente en la ficción de Fuentes, es la que se encuentra entre el presente y su pasado. Lo gótico hace una alusión constante hacia lo que no se puede recuperar; señala la historia personal y cultural que se encuentra en el ayer sin que existan las posibilidades lingüísticas o geográficas de recobrarlo. El resultado es la presentación del pasado como un *otro* perdido cuando se le contrasta con el presente (Savoy 6-7). Los reencuentros con esta alteridad generan terror en los dos textos considerados para este estudio. David Punter explica que el terror puede producir preguntas sobre recuerdos y reconstrucción (146). Éstas ofrecen la oportunidad de examinar los acontecimientos desde una perspectiva diferente que desafía a las aplicadas tradicionalmente. La intención final de este nuevo punto de vista es señalar hacia la indeterminación desesperada y engañosa en torno a cualquier posibilidad de definir y comprender nuestro propio ser y el mundo que nos rodea. Al reconocer esta imposibilidad, surgen una serie de encuentros con *otros* que van más allá de los límites de lo conocido.

La otra zona liminal abordada por Fuentes es la que yace entre las fronteras que separan al observador del *otro*. Por sí misma, la escritura gótica es una encarnación de otredad. Es el lado irracional, ambiguo, ilógico y oscuro hacia el que, desde el siglo XVIII, hemos decidido proyectar todo lo que nos alienaría de la civilización e incluso podría amenazar la continuidad de nuestras propias construcciones sociales si su mera existencia se convirtiera en posibilidad. Los personajes góticos están atrapados en espacios oscuros que replican la misma penumbra que rige sus dudas sobre los límites de sus propios seres y del mundo circundante. Una sensación tan incómoda surge de tener que enfrentar y aceptar la presencia aterradora de experiencias y cuerpos que rompen los límites de lo familiar y obligan a reconocer la fragilidad de los límites que hemos establecido para definir nuestro mundo y a nosotros mismos. No importa de qué entorno haga uso, lo gótico siempre vuelve a interrogar las convenciones sobre las que la humanidad ha construido sus discursos de significado y definición. Cuando se lleva a cabo este cuestionamiento, los sistemas humanos se vuelven borrosos dado que operan de manera caprichosa. Las transgresiones que rompen límites en lo gótico apuntan a la idea de que existen tantas versiones del mundo

como percepciones de él. Aunque hay un recuento oficial aceptado por el grupo social, siempre existen innumerables formas de versiones no reconocidas de los eventos que vivimos. Lo gótico cumple el papel de dar expresión a tales manifestaciones de la historia no reconocida; al hacer esto, permite a los autores cuestionar y revelar lo que hay más allá de las versiones de un evento que buscan apegarse a una perspectiva realista (Punter 186).

En su adaptación de lo gótico al contexto mexicano, Fuentes cuida el uso del espacio narrativo y busca un reemplazo para los antiguos castillos y ruinas europeas del gótico clásico. En las historias abordadas en las siguientes páginas, el autor juega con dos opciones: en "La gata de mi madre," toma una antigua casona urbana como ideal para este propósito, mientras que en *Vlad*, una construcción contemporánea se transforma al final en "un castillo antiguo, derruido, inhabitable, impregnado ya de ese olor podrido que percibí en las tumbas del túnel" (Fuentes 2004, 169). Los acontecimientos aterradores en la vida de sus protagonistas ocurren dentro de las paredes de estos lugares que pertenecen al centro neurálgico de un país centralizado, la Ciudad de México. Ésta es un escenario donde coexisten edificios y otros elementos arquitectónicos provenientes de todas las épocas que han modelado el presente de la nación. La ciudad ha sido descrita como un espacio donde se empalman los vestigios de sus distintos tiempos: el pasado azteca coexiste armoniosamente con un presente posmoderno, mientras la cultura occidental vive al lado de las tradiciones de origen indígena, pues elementos de la cultura precolombina aún prosperan entre el caos de la ciudad moderna (Gallo 7). El pasado está ahí, justo delante de los habitantes de la ciudad o muy cerca bajo sus pies. Sin embargo, aunque palpable en la metrópolis, es casi ignorado y no se le da su importancia adecuada como parámetro crucial en la identidad de sus habitantes. Se encuentra evidente, pero casi olvidado mientras se pudre detrás de vidrio y acero modernos. El propio Fuentes afirma que la antes ciudad azteca de Tenochtitlan se encuentra sobre un subsuelo rocoso y tembloroso en el que todos sus tiempos e identidades: "la indígena, la barroca, la neoclásica, la decimonónica, la moderna" (Fuentes 2002, 287) se han superpuesto a través de muchos siglos. La combinación de roca y barro sobre la que ha evolucionado la capital del país refleja la presencia descuidada en la que se encuentra ahora el pasado mexicano. Mientras que algunas de sus características son sólidas y permanentemente presentes, otras yacen abandonadas y se hunden en los rincones de la mente mexicana. Este pasado es el patrimonio autóctono que se ha relacionado con la parte inferior de la escalera social desde los tiempos de la Nueva España. Como opción a tal desprecio del tiempo, Fuentes reconoce que la poderosa imaginación de la literatura puede llenar los vacíos que ni siquiera la historia alcanza (Merino 47). En su ficción, muestra una preocupación casi obsesiva con la reescritura de la historia. Para él, el pasado no es un campo cerrado,

pasivo, sino un espacio activo y abierto que puede ser reinterpretado a través de la escritura creativa (Juan-Navarro 47). El propio autor se pregunta “¿por qué se ve obligada la escritura a la sucesión en vez de la coexistencia?” (Fuentes 2002, 279) De hecho, considera que la humanidad, y todo lo que la rodea, contiene rastros de lo que la antecede y lo que le seguirá: “Toda materia contiene el aura de lo que antes fue y el aura de lo que será cuando desaparezca. Vivimos por eso en una época que es la nuestra, pero somos espectro de otra época pasada y el anuncio de una época por venir.” (197) Menciona que, aunque nuestra cultura resulta de la combinación de varios elementos, hemos pospuesto o expulsado la posibilidad de un reencuentro con el pasado de la misma: “México es un país mestizo e hispanoparlante, pero sigue siendo, también, un país indio. Un repertorio de posibilidades que hemos olvidado y despreciado, la intensidad ritual, la sabiduría atávica, la imaginación mítica, la relación con la muerte, la manera de contar el tiempo” (278). La ficción gótica de Fuentes se llena de personajes que simbolizan la falta de materialización de un proyecto concreto para el futuro de México, debido a que no recuperan ni confrontan su pasado. Si ello ocurriera, podrían mirar hacia adelante y planear, tomando como la raíz de tal proceso sus propias historias.

“La gata de mi madre” y *Vlad* se construyen alrededor de transgresiones de tiempo, corporales y de otredad. Las del primer tipo provocan conflictos entre diferentes épocas. Dan como resultado una incertidumbre de identidad que hace caer a sus protagonistas en una lucha constante entre el cambio y la continuidad. Los eventos relacionados con estas rupturas entre barreras tienen lugar en un escenario de complejidades culturales e infinitas contradicciones: la citada Ciudad de México donde los pobres son más pobres y los ricos más ricos, y que se ha convertido en un monstruo, un desastre urbano, una pesadilla de los planificadores con su improbable elenco de personajes que convierten la ciudad en un vasto escenario para dramas cotidianos impredecibles, una ciudad caótica, vibrante, delirante (Gallo 3-6). Este es el espacio donde Fuentes permite la aparición de seres mutables que transgreden nociones del cuerpo; por un lado, está un vampiro puede encontrar 20 millones de nuevas víctimas sin tener que preocuparse por la policía, y por otro se encuentran los espectros de aquellos quemados por la Inquisición quienes son capaces de regresar y reclamar lo que una vez les perteneció en cuerpos que violan los límites entre especies, así como entre vida y muerte. La ciudad se vuelve entonces el estrado para la presencia de transgresiones en las que el *otro* irrumpe en el papel de monstruo. La capital del país es en sí misma un monstruo; sus habitantes y los acontecimientos que tienen lugar en su interior son las células de dicha monstruosidad (Ross 453). Las siguientes páginas de este artículo estudiarán el funcionamiento de estos tipos de transgresiones góticas en los dos relatos previamente señalados.

Transgresiones temporales y corpóreas

En “La gata de mi madre”, tenemos que considerar primero que, en español, este título puede tener una triple interpretación. Para empezar, puede referirse a Lupe, la criada, ya que los sirvientes son peyorativamente llamados “gatas” en México (Fuentes 2004, 25). Sin embargo, también puede referirse a la mascota de la madre de la narradora, pero también a su propia madre porque el título puede reinterpretarse como: “Mi madre gata”. Además, tenemos que considerar que Leticia, la narradora y protagonista, insiste en la presencia constante del animal en los brazos y el regazo de su progenitora, además de que comparten intimidad al orinar juntas (25, 34 y 42). Esta dualidad de madre y gata (Emérita y Estrellita) se destaca cuando Leticia señala que ambas poseen la misma combinación de color de ojos: uno azul y el otro amarillo (27, 38 y 42). Este tipo de transgresión entre entidades animales y humanas se anticipa en el título, y se confirma cuando Florencio revela que las ratas y el leopardo (otro tipo de gato) que han irrumpido en la casa fueron víctimas de la Inquisición. Aunque en un estado de encarcelamiento permanente dentro del lugar, los que una vez fueron hombres y mujeres ahora permanecen vivos, aunque en forma animal, gracias al sacrificio de Florencio y Lupe (47). A partir de una transgresión entre cuerpos, los acontecimientos en la casa de Emerita conducen a la transgresión en el tiempo. Las ratas y el leopardo no sólo han transgredido los límites de lo que una vez fue humano, sino su permanencia en el siglo XX (después de un período de alrededor de 300 años), también rompe cualquier periodo de vida concebible. Todas estas transgresiones han tenido lugar gracias a la peor infracción que se pudo haber llevado a cabo, en el fervientemente catolicismo de la Nueva España: un pacto con el Diablo. Tal acuerdo otorgó a Florencio y Lupe lo que parece una existencia sin fin que se renueva continuamente de la misma manera que comenzó: a través del fuego y la consecuente destrucción de sus cuerpos de los que resurgen una y otra vez. Cuando esto ocurre, el poder destructivo del fuego se transgrede, convirtiéndolo en una fuerza renovadora como se vivía en el ritual mesoamericano llamado la ceremonia del Fuego Nuevo¹. Además, Florencio hace una revelación asombrosa cuando le dice a Leticia que su historia familiar y su propia vida también se basan en el incumplimiento de los límites: su madre estaba protegida por un súcubo infernal en la forma de su mascota. Además, ella misma es el producto de la violación de un límite como se lo revela Florencio cuando le muestra el esqueleto de su padre: un sacerdote que se casó con su madre para escapar de la persecución religiosa en México durante los 1920s.

De manera similar, la realidad monótona en la familia de Yves, narrador y protagonista de *Vlad*, es violentada por la llegada del monstruo que da nombre a la historia. Vlad es un ser anómalo que, como Florencio y Lupe, ha sobrevivido a lo largo de centurias. Desde el siglo XV, ha

permanecido en la tierra cambiando edades y apariencia a voluntad gracias a su pacto con Minea, la chica también “de otra época” (159). Al final, la nube de murciélagos, el séquito del conde, se va, mientras es descrita por Yves como una “parvada de ratones.” Se trata de “ratas monstruosas dotadas de alas varicosas... guiados por el poder de sus inmundas orejas largas y peludas, emigrando a nuevos sepulcros.” (170) Al igual que los amantes que escaparon del castigo a través del fuego, el conde, como su tribu de seres alguna vez humanos, es un monstruo cuyas acciones y cuerpo marcan los límites que no deben cruzarse si uno, como los narradores que se enfrentan a ellos, quiere seguir perteneciendo a la humanidad.

El disgusto visual es el encargado de denunciar las transgresiones dentro de ambos relatos. A largo de su historia, Yves experimenta dicha sensación alrededor de la apariencia del conde, especialmente cuando se encuentra con él desnudo:

Vlad emergió de la ducha, abrió la puerta y se mostró desnudo ante mi mirada azorada. Había abandonado peluca y bigotes. Su cuerpo era blanco como el yeso. No tenía un solo pelo en ninguna parte, ni en la cabeza, ni en el mentón, ni en el pecho, ni en las axilas, ni en el pubis, ni en las piernas. Era completamente liso, como un huevo. O un esqueleto. Parecía un desollado. Pero su rostro guardaba una rugosidad de pálido limón y su mirada continuaba velada por esas gafas negras, casi una máscara, pegadas a las cuencas aceitunadas y encajadas en las orejas demasiado pequeñas, cosidas de cicatrices. (143).

El cuerpo del conde es una indicación de su pertenencia a algo escandaloso, más allá de lo ordinario que ignora las fronteras entre la muerte y la vida. De modo similar, Florencio (cuyo nombre comienza con “flor”) también posee una forma monstruosa que rebasa la división entre lo humano y lo vegetal. Cuando tiene que realizar su ritual en llamas, Leticia lo describe como: “Él todo verde, cubierto de ramas y hojas que salen de sus orejas pero no logran esconder el bosque de vello animal renacido en todo su cuerpo tan esmeradamente rasurado.” (44). Los cuerpos de estos dos monstruos y aquellos que los rodean no son más que transmutaciones fluidas que los colocan entre el humano y otra cosa. El animal, la planta y la muerte son parte de lo que parece un cuerpo humano, pero no lo es. Ellos invaden las normas alrededor de la humanidad no sólo en sus acciones, sino también en su anatomía. Cuando Florencio todavía no parece planta, y cuando el conde no ha sido contemplado desnudo ni dentro de su ataúd, aún existe consuelo en los protagonistas; sin embargo, a partir del momento en que los cuerpos monstruosos se mueven más allá de los límites, los narradores se dan cuenta de que su mundo es más amplio de lo que pensaban. Sólo cuando se enfrentan con el otro anómalo, se percatan de que ellos son los verdaderos seres anormales e incompletos pues son incapaces de

dominar sus vidas estáticas como erróneamente pensaban que podían hacerlo antes del comienzo de sus relatos.

La liberación ominosa del *otro* y la caída del protagonista

En la teoría gótica, el término “ominoso” toma su significado de la definición de Freud como el regreso de algo secretamente familiar que ha sufrido represión y luego ha regresado de él (Freud 245). Dado que lo ominoso irrumpe desde fuera de los límites de lo conocido, también tiene la calidad de volver inciertos todos los límites (Botting 11) porque provoca el retorno de elementos que habían sido reprimidos en aras de la continuidad de la civilización. Como lo muestran las historias de Leticia e Yves, el resultado de la llegada del *otro* monstruoso proporciona a estos personajes un espejo que los hace enfrentarse al arribo ominoso de un secreto devastador, una sombra que ha sido reprimida pero que vuelve a perseguirlos imponiendo el reconocimiento de su existencia. Ambos se ven obligados a reconocer sus papeles sin sentido en la vida cuando se enfrentan con ese *otro* que tiene una visión más larga del tiempo como un movimiento fluido. Sus antagonistas son criaturas monstruosas que emergen de brechas salvajes y desconocidas para la comprensión humana. Su irrupción impulsa a los observadores de ésta a aceptar la terrible revelación de su débil condición que surge tras haberse aislado del pasado en su intento de vivir sólo en un presente inamovible. Los protagonistas de Fuentes son presas de estas criaturas monstruosas porque son ejemplos individuales del mismo error cometido por todo el país en el que viven.

Leticia desdeña la importancia del pasado. Su experiencia tiene lugar en una casa que se enfrenta a dos de los símbolos más emblemáticos en la formación de la identidad mexicana: el Cerro de Tepeyac y la Basílica de Guadalupe. Mientras que la madre de Leticia es descrita como alguien que vive en un presente permanente, ya que se ha despojado de las evidencias materiales de su pasado, su criada, Lupita, tiene la apariencia física de los antiguos habitantes indígenas de México. Además, se llega a su habitación a través de una escalera en espiral que es análoga a un caracol, un símbolo común en la cultura azteca. En su habitación, sus dominios privados, ella está orgullosa y aparece bajo una luz de seguridad, mostrando su “cabellera no sólo larga sino lustrosa, arraigada, invencible, negra y nutrida de chile, maíz y fríjol” (27) que habla por la grandeza del pasado indígena mexicano y la dieta de sus habitantes de los cuales la sirvienta es una imagen viva. Justo antes de la revelación de Lupita como la pareja de Florencio, ella causa la muerte de Emérita tras provocarla con gestos ofensivos en el momento en que representa a la Virgen de Guadalupe dentro de un desfile que pasa frente a la casa de la protagonista. Lupita y su amante son espíritus transgresores que han sobrevivido a través de los siglos y nunca han olvidado su pasado como

víctimas de la Inquisición cuyo castigo pudieron infringir. Por el contrario, Leticia, aislada por dos tercios de la historia en sus contemplaciones sobre su vida sencilla, no se da cuenta ni entiende que incluso su madre sintió la presencia de las entidades malvadas que estaban conspirando para tomar el control de su casa. Tampoco relacionó las implicaciones de la existencia de dos “Lupitas”, la sumisa y la orgullosa; es decir, la que se ha convertido en servidumbre como la mayoría de los nativos lo hizo después de la colonización española, y la que se rebeló contra una de las instituciones más poderosas de la Nueva España: la Inquisición. Una vez que ha tomado el control de la casa, Lupita porta permanentemente el signo penitente con el que fue originalmente quemada. Las palabras en concreto son: “SOY LA MUJER ANÓMALA” (44 y 45); sin embargo, es Leticia quien lee esa frase, misma que termina por enunciarla a sí misma pues ella es la anormal y débil que se convierte en criada de la casa ya que Lupe y Florencio necesitan una sirvienta para realizar el ritual que los mantiene vivos. Leticia es incapaz de escapar de la casa que guarda los secretos de su existencia, y permanece encerrada en una prisión donde el leopardo se asegura incesantemente de que continúe detrás de puertas y ventanas cerradas (47). Los fantasmas sobrevivientes en la casa de Leticia irrumpen y la obligan a reconocer su superioridad abrumadora como seres que han existido durante siglos y poseen poderes sobrenaturales, los cuales demuestran que lo real es más de lo que parece.

Al igual que ellos, Vlad es un sobreviviente de innumerables experiencias. Su existencia se remonta a tiempos anteriores a la colonización española en América. Al principio de la historia, Zurinaga, de quien el lector más tarde sabe que es un asociado del conde, critica la falta de interés de Yves por el pasado de su familia y enfatiza la importancia de ello: “Usted desciende de una gran familia, yo asciendo de una desconocida tribu. Usted ha olvidado lo que sabían sus antepasados. Yo he decidido aprender lo que ignoraban los míos.” (127). La única preocupación del protagonista parece ser lo que él considera un matrimonio sólido con constante intercambio “de miradas amorosas que contienen el recuerdo no dicho del amor nocturno” (130). Cree que su familia es perfecta, pero sólo se preocupa por ese presente, en el que evitan hablar de la muerte accidental de su hijo mayor. Yves sabe que el centro de la ciudad se encuentra sobre una “antigua ciudad hispano-azteca.” (134). Sin embargo, es incapaz de valorar este pasado del igual que ha descuidado el recordar la muerte de su hijo. Por el contrario, Vlad se preocupa por el pasado: “¿Siente usted la nostalgia de su casa ancestral?... -Debo decirle ante todo que yo siento la necesidad de mi casa ancestral” (136). El conde europeo, con su preocupación por la importancia del tiempo, corrompe a la familia del narrador y le arrebató a su esposa e hija para mantenerlos en una casa de ventanas tapiadas con el propósito de convertirlos en miembros de lo que él llama su “tribu errante” (167). Al igual que Leticia, Yves demuestra ser incapaz de apreciar la importancia

del pasado. Preocupados sólo por su presente, los dos protagonistas caen víctimas de otros: Lupe y Vlad, quienes son conscientes del pasado detrás de su situación actual, así como de la relación de influencia recíproca y en flujo permanente entre ambos tiempos.

En las dos historias, el más fuerte en el encuentro con el *otro* es siempre el que muestra un interés permanente por lo que existe detrás del presente, mientras que los dos habitantes del presente en la Ciudad de México demuestran creer erróneamente que la actualidad es lo único que importa. Su falta de preocupación por el ayer es el ejemplo literario categórico de Fuentes sobre el desastroso curso al que lleva el no comprender que el movimiento constante del tiempo nos atrapa a todos. Leticia e Yves experimentan encuentros góticos con monstruos que rompen límites de tiempo y cuerpo. Las transmutaciones evidentes en los seres a los que se enfrentan son reflejos de su capacidad para mantenerse en contacto con épocas previas. Estos antagonistas poseen la facultad de comprender la necesidad de entender el tiempo como un flujo continuo en el que todos los componentes se mueven dentro de una interacción recíproca. Como resultado del encuentro, los narradores pierden algo de su presente estático a manos de adversarios más fuertes. Leticia dice adiós a su libertad e Yves a su familia. En sus derrotas, los protagonistas confirman que ellos mismos son los monstruos de sus propias historias porque son seres incompletos que nunca se han dado cuenta de la necesidad del presente por entender el pasado. Si ellos se consideran la norma, entonces ésta es una construcción incompleta e inmadura que parece no ir a ninguna parte; ésta es la misma situación en que México está condenado a permanecer a menos que encare al tiempo como algo móvil, en constante cambio. Fuentes se apoya en los motivos góticos de la transgresión y la otredad monstruosa para señalar la existencia de más realidades que la tradicionalmente aceptada detrás de la formación del presente. Por ello, sus dos relatos, "La gata de mi madre" y *Vlad* reflejan en las experiencias de sus protagonistas el acto de ceguera que resulta el ignorar que la identidad nacional de México se basa en el flujo de múltiples realidades que lo moldearon del pasado.

NOTAS

1 De códices precolombinos y crónicas de misioneros españoles, se sabe sobre la ceremonia del Fuego Nuevo como un evento ritualista que ocurría cada cincuenta y dos años. Fue celebrado principalmente por los aztecas, y consistió en la extinción de todos los fuegos dentro de los templos y hogares con el fin de encender nuevos reemplazos de los mismos a través de una ceremonia que simbolizaba la renovación y el consiguiente comienzo de un nuevo período de cincuenta y dos años que concedía la continuidad de la civilización. (Von Hinning)

OBRAS CITADAS

- Asma, Stephen T. *On Monsters: An Unnatural History of our Worst Fears*. OUP, 2009.
- Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1999.
- Fuentes, Carlos. *En esto creo*. Alfaguara, 2002.
- ___ *Inquieta compañía*. Alfaguara, 2004
- Freud, Sigmund. "The Uncanny." *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud Vol. XVII*, editor general de traducción: James Strachey, Vintage, 2001, p.p. 217-52.
- Gallo, Rubén. "Introduction." *The Mexico City Reader*, editado por Lorna Scott Fox, Rubén Gallo, The University of Wisconsin Press, 2004, p.p. 3-29.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Gothic Fuentes". *Revista hispánica moderna*, Año 57 (No 1/2), 2004, p.p. 297-313.
- Jaeck, Lois Marie. "Houses of Horror or Magical Kingdoms? Past Times Revisited with Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes and Julio Cortázar." *Ciencia Ergo Sum*, Vol 6 (No. 3), 1999, p.p. 312-318.
- Juan-Navarro. Santiago. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: Una Perspectiva Interamericana*. Universidad de Valencia, 2002.
- Merino, Blanca. "Fantasía y relaidad en *Aura* de Carlos Fuentes." *Literatura mexicana*, Vol. 2 (No 1), 1991, p.p. 135-147.
- Punter, David. *The Literature of Terror Vol. 2, The Modern Gothic*. Pearson Education, 1996.
- Ross, John *El Monstruo: Dread and Redemption in Mexico City*. Nation Books, 2009.
- Savoy, Eric. "The Face of the Tenant: A Theory of American Gothic." *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, editado por Robert K. Martin & Eric Savoy. University of Iowa Press, 1998.
- Von Winning, Hasso. "The Binding of the Years and the New Fire in Teotihuacan." <[https:// docs.google.com/](https://docs.google.com/)>, (octubre, 2020).