

South Dakota State University
**Open PRAIRIE: Open Public Research Access Institutional
Repository and Information Exchange**

Modern Languages and Global Studies Faculty
Publications

Department of Modern Languages and Global
Studies


2012

“La Modernización y sus Fantasmas: Violencia, Exceso y Ritual en ‘La Gata de Mi Madre’ de Carlos Fuentes

Jose J. Alvarez

South Dakota State University, jose.alvarez@sdstate.edu

Follow this and additional works at: http://openprairie.sdstate.edu/mlgs_pubs

 Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Alvarez, Jose J., "“La Modernización y sus Fantasmas: Violencia, Exceso y Ritual en ‘La Gata de Mi Madre’ de Carlos Fuentes" (2012). *Modern Languages and Global Studies Faculty Publications*. Paper 14.
http://openprairie.sdstate.edu/mlgs_pubs/14

This Article is brought to you for free and open access by the Department of Modern Languages and Global Studies at Open PRAIRIE: Open Public Research Access Institutional Repository and Information Exchange. It has been accepted for inclusion in Modern Languages and Global Studies Faculty Publications by an authorized administrator of Open PRAIRIE: Open Public Research Access Institutional Repository and Information Exchange. For more information, please contact michael.biondo@sdstate.edu.

LA MODERNIZACIÓN Y SUS FANTASMAS:
VIOLENCIA, EXCESO Y RITUAL EN “LA GATA DE MI
MADRE” DE CARLOS FUENTES

JOSÉ ÁLVAREZ
PENN STATE UNIVERSITY

Carlos Fuentes ha observado que la literatura mexicana entró en un acelerado proceso de renovación durante la década de los 50. La publicación de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz marca—afirmaba Fuentes en 1971—el salto de la literatura mexicana más allá de sus fronteras geográficas (*Tiempo* 85-6). Pero este novelista no es sólo un teórico de dichos cambios, sino también, uno de sus más conspicuos artífices. Aludiendo a su rol en dicho proceso, Georgina García-Gutiérrez afirma que “en 1958, [Fuentes] y su primera novela [*La región más transparente*] inauguraron una época literaria identificada con la modernidad... la agitación, la controversia y la censura de la crítica mexicana marcaron el ingreso del autor y su primera ‘nueva novela’, [sic.] en la literatura universal” (*Carlos Fuentes* 10).

Refiriéndose de modo implícito a la modernización social, económica y política de la década de los 50 (a la que el mexicano ya había aludido en el 71), García-Gutiérrez vincula la labor literaria de Fuentes con el llamado modernismo anglosajón.¹ De acuerdo con ella y con críticos como Luis Leal, Claude Fell, Maarten Van Delden, Chalene Helmuth y Raymond L. Williams, Fuentes ha sido influenciado por autores como James Joyce, John dos Passos y William Faulkner. A partir de su herencia modernista, nuestro escritor emprende la labor de renovar la prosa mexicana tanto en lo temático como a través de la incorporación de innovaciones técnicas tales como el monólogo interior y la fragmentación (Van Delden 990-995).²

Partiendo de la premisa de que la obra de Fuentes exhibe, desde la década de los 50, una marcada preocupación por las implicaciones económicas, sociales y culturales del proceso de modernización, y bajo la consideración de que su trabajo ha venido promoviendo también una renovación estilística, ideológica y formal, el objetivo del presente ensayo es explorar la producción literaria más reciente del autor mexicano a la luz de lo que parece ser su proyecto.³ Con este objetivo en mente, mi análisis se concentra en un relato representativo de su último periodo creativo: “La gata de mi madre”—el segundo de los seis cuentos que componen *Inquieta compañía* (2004)—pero al mismo tiempo identifica fenómenos y problemas que recorren la obra de Fuentes desde sus inicios.⁴

La primera parte de este ensayo es un análisis de temas y motivos que se propone problematizar la manera en la que Fuentes representa, celebra y critica la modernización. Para acercarme a este fenómeno, exploro la coexistencia del pasado y el presente en “La gata de mi madre” y, apoyándome en las ideas de René Girard, describo los mecanismos a través de los cuales el relato genera un espacio propicio para el establecimiento de estructuras rituales al interior de la ciudad contemporánea. La parte final de este trabajo propone, en cambio, una discusión acerca de algunos recursos formales, y explora los problemas de género literario que “La gata de mi madre” suscita. En esta sección, bastante más breve, sugiero que la narración propone una suerte de modernización formal que resulta paradójica: “La gata de mi madre” pretende ganar contemporaneidad y vitalidad a través de la recuperación de ciertos elementos característicos de un género que ha caído en relativo desuso, la literatura gótica. Además de recurrir a los lugares comunes de lo gótico para crear una atmósfera sobrenatural, la narración los manipula para materializar un problema constitutivo a su estructura y a su temática: la repetición.

La acción en “La gata de mi madre” gira en torno a cuatro personajes femeninos que viven aislados del mundo moderno en una antigua casa de reminiscencias coloniales: doña Emérita Lizardi; Leticia, su hija; Estrellita, la mascota de la anciana; y Guadalupe, la sirvienta de la casa. La monótona vida de Leticia, la narradora, es alterada súbitamente, cuando su madre le revela que planea casarla con el anciano Licenciado José Romualdo Pérez, su abogado y socio. Inmediatamente entran en escena dos personajes disímiles: Dormouse, un ratoncillo que alborota a doña Emérita y que Leticia adopta como mascota; y Florencio, un “joven galán” del que Leticia queda prendada durante una visita a la fuente de soda *Sanborns*.⁵ La acción se precipita:

Florencio — secretario del Licenciado Pérez — comienza a frecuentar a Leticia; Guadalupe desaparece sin dejar rastro. Poco después, el día 12 de diciembre, Guadalupe retorna, esta vez a la cabeza de la procesión de la Virgen homónima. La visión de su sirvienta transformada en objeto de culto exacerba a doña Emérita y le causa la muerte. Su hija, libre al fin, se casa con Florencio.

En la sección final del relato la narración toma un giro inesperado. Tras un breve periodo de felicidad conyugal, Florencio comienza a maltratar a su esposa. Finalmente, la convoca a un acena presidida por el cadáver del fallecido Sr. Lizardi. Allí, Leticia se entera de que su padre había sido un sacerdote renegado y conoce las circunstancias de su muerte. Se le revela también que Florencio y Guadalupe son los espíritus de dos herejes asesinados por la Inquisición en el siglo XVI. Sus fantasmas, junto con una plaga de ratones iniciada por Dormouse y junto con un misterioso leopardo blanco, toman posesión de ella y de la casa en el marco de un extraño ritual.

Hasta el momento en que la pareja contrae matrimonio, la historia discurre de modo predecible. Leticia actúa, básicamente, como la variante local de una heroína de melodrama. Correspondientemente, doña Emérita asume el rol del villano y Florencio encarna al héroe que ha de rescatar a la víctima. Esta fórmula tiene un antecedente muy específico dentro de la obra de Fuentes. Nos remite a *Aura* (1962). La anciana Consuelo Llorente y la joven Aura, protagonistas de la novela, prefiguran a doña Emérita y a Leticia; del mismo modo, Felipe Montero prefigura a Florencio.⁶ El trillado drama amoroso anticipa, sin embargo, afinidades más reveladoras que conectan ambas obras. Tanto *Aura* como “La gata de mi madre” están ambientadas en casas antiguas que remiten a un México colonial. Estos espacios y sus ocupantes (matriarcas de una estirpe semejante y herederas oprimidas) habitan un tiempo singular que es paralelo al presente histórico. Se trata de espacios en los que el pasado pervive y en los que subsisten prácticas mágico-religiosas extrapoladas de otros tiempos. Esta coexistencia de universos — afirma Fuentes — es evidente para todos los mexicanos e invita a preguntar “hasta qué grado siguen vivas las formas cosmológicas de un México perdido para siempre y que, sin embargo, se resiste a morir y se manifiesta, de tarde en tarde, a través de un misterio, una aparición, un reflejo” (Carballo 428).

En “La gata de mi madre” — tal como en *Aura*, y en algunos relatos de *Los días enmascarados* (1954) — encontramos un espacio excepcional, donde el pasado y sus ritos son centrales. En este espacio, el presente histórico, un “tiempo profano”, como diría Mircea Eliade, queda abolido.⁷ Es sintomático,

por lo mismo, que Fuentes comience esta historia aludiendo a lo sagrado: “[la casa estaba] en el lejano barrio de Tepeyac en la ciudad de México, cercano a la Basílica de la Virgen de Guadalupe. Esta fue la razón por la que mi madre nunca se mudó de su vieja y destartalada casa...” (*Inquieta* 45). El posicionamiento de la Basílica (en oposición a la casa) al inicio mismo del cuento tiene entonces dos objetivos complementarios: establecer una conexión entre la casa y el templo; enfatizar el contraste entre lo nuevo y lo viejo.

Al incidir en la antigüedad de la Basílica y la casa, el fragmento antes citado las distingue del paisaje urbano moderno que las circunda. La supervivencia de estos edificios dentro del barrio de Tepeyac — y dentro de la ciudad de México, por sinécdoque — nos sugiere que allí conviven, integrados, diferentes tiempos y distintas cosmovisiones.⁸ En un primer nivel encontramos el espacio — anónimo, cotidiano, ordenado y planificado racionalmente — de la ciudad contemporánea. Dentro de él (diferenciados, pero integrados en su estructura) subsisten los vestigios de un mundo antiguo. Unidas inicialmente por su antigüedad material, la casa y la Basílica comparten además ciertos atributos rituales.⁹ Tanto en la una como en la otra se encierran secretos y se ofician ritos: mientras que en una se celebran el misterio de la muerte de Jesús y la aparición de la Virgen de Guadalupe, en la otra se ocultan misterios como la muerte del padre y los crímenes de la Santa Inquisición. Estos secretos pueden ser de una naturaleza distinta, pero ambas estructuras cumplen una misma función: propician la confluencia de lo privado y lo público; del pasado y el presente. Al final, la casa es, tanto como el templo de la virgen, espacio propicio para la ejecución de ceremonias a través de las cuales se alcanza dicha comunión.

Aunque son espacios simbólicos de comunión y de contacto, la Basílica y la casa son también espacios restringidos. El poder y la fascinación que ejercen, así como su sustrato ritual, adquieren vigor a causa del hermetismo que el relato les atribuye. En el caso de la Basílica, dicho hermetismo es inseparable de su función ritual y se manifiesta en símbolos y misterios religiosos; el de la residencia de los Lizardi es, en cambio, más complicado. Sólo al final de la historia sabemos que la casa guarda secretos que relacionan fe, crimen y culpa. Inicialmente su hermetismo parece bastante más mundano y se manifiesta sólo tímidamente en algún detalle de su arquitectura. Describiendo su casa como una suerte de claustro, Leticia Lizardi abre el relato señalando que la única habitación con vista al exterior es la sala de estar, la cual cuenta apenas con “un balcón saboreado por mi madre para ver el paso del pueblo al

que, sin embargo, despreciaba profundamente” (*Inquieta* 46). El pueblo que desfila bajo la ventana de Leticia es el que acompaña la procesión en honor de la Virgen de Guadalupe.

La protagonista sugiere así, inadvertidamente, una continuidad entre los misterios del culto católico y el hermetismo de la casa. Su intervención equipara además los valores constitutivos de ambos edificios y los somete a escrutinio. Leticia añade: “Doña Emérita Labráz de Lizardi no estaba contenta en el mundo o con el mundo” (46). Santurrona e hipócrita, la anciana desprecia al prójimo y maltrata a su hija y a su sirvienta ocultándose tras patéticas muestras de fe: “Me gusta sentirme cerca de la Virgencita—decía, muy devota” (*Inquieta* 46).

Hemos sugerido que, al localizar la acción en el México contemporáneo, Fuentes crea una ilusión de familiaridad y de proximidad que contrasta con el misterio y el secreto que caracterizan a la Basílica y a la casa. La coexistencia de estas dos fuerzas es una característica prevalente en la obra de Fuentes y ha sido discutida desde diferentes perspectivas. Para Luis Leal, por ejemplo, dicha familiaridad está relacionada con la presencia de elementos históricos; el misterio, en cambio, pertenece a los dominios del mito. El crítico concluye: “The novels of Fuentes, with some exceptions, can be considered as mythical approaches to history, or creative history. The success of his novels is due in great part to this use of myth to interpret history” (6). Partiendo de premisas semejantes, Maarten Van Delden propone una conclusión bastante más cauta y, a mi entender, más precisa. En *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*, Van Delden afirma: “Fuentes leaves his readers suspended between a world ruled by profound mythological rhythms and an alternative, modern world of drift and contingency” (19).

Mitos, supersticiones, misterios y rituales pertenecen pues a un universo semejante, antiguo que, en “La gata de mi madre”, es la contraparte de nociones como historia, racionalidad y modernidad. Pero Fuentes no parece privilegiar una de estas series sobre la otra, sino que juega más bien con el lector, manipulando sus certezas. Como parte de este juego, el relato nos lleva a identificarnos con Leticia. Compadeciéndola y adoptando su perspectiva, el lector se acerca a la casa como a un objeto cotidiano y se aproxima a sus secretos con suspicacia, con un escepticismo que hace eco de la actitud de la narradora. Así, el conflicto entre doña Emérita y su hija se plantea como un asunto generacional. El misterio, la religión y el secreto se asocian con el fanatismo de la anciana y son sancionados. El relato se puede leer, entonces,

como “confrontación de una identidad individual y la acción unificadora y alienante de los valores católicos-burgueses” (da Silva).¹⁰ Vis-à-vis ideas aparentemente seculares como modernización y progreso, dichos “valores católico-burgueses” presuponen un impulso tradicionalista (colonialista y racista además) esencialmente anti-moderno. Mientras doña Emérita actúa desde este punto de vista religioso-tradicional, su hija la juzga desde una perspectiva más bien “moderna”, asumiendo que la religiosidad y la moralidad de su madre son retrógradas e hipócritas.

Leticia se define, entonces, como coetánea del lector. Ella entiende el mundo contemporáneo, pero vive todavía entre éste y el pasado. Este pasado, que ella reconoce como obsoleto, toma forma en la devoción de doña Emérita, en la fe del pueblo por la virgen de Guadalupe y en la relación que existe entre ambos. El odio de doña Emérita se presenta como un impulso anacrónico que combina prejuicios raciales (y económicos) con cuestiones religiosas. La anciana, quien presupone que los peregrinos son de extracción indígena, considera que éstos deterioran los vínculos que la unen con la Basílica, con la Virgen y con Dios. Desde esta lógica, doña Emérita busca venganza, tratando de despojar a la muchedumbre de sus símbolos: “La Virgen se apareció. Pero Juan Diego no era indito, eso es pura demagogia. Está comprobado que era criollo, como tú y como yo” (*Inquieta* 67). La anciana insta además a su hija a acompañarla en este proceso. El resultado es una historia que tiene ribetes de parodia y que revela modificaciones sustanciales:

—La Virgen le dio a Juan Diego el criollito rosas en diciembre
y estampó en su tilma.

—¿Su qué?

—Su capa española, madre. Se estampó ella a sí misma.

(*Inquieta* 67)

Tal como Fuentes la plasma, la historia es un palimpsesto. Ésta no sólo contiene los remanentes de la versión previa—que dejan constancia de la violencia inherente al ejercicio de reescritura—sino que documenta también una agresión: imposibilitada de agredir a los indígenas, Doña Emérita ataca sus símbolos.¹¹ Pero las agresiones se multiplican y hacen más claras a lo largo de “La gata de mi madre”. Pronto la anciana insulta a Guadalupe: “Mira, putita, mira. Mi gatita es virgen, no ha perdido la pureza, nunca ha parido en su vida... Tú, en cambio, ¿cuántos mocosos prietos no habrás dejado regados

en cuanta casa has trabajado?" (*Inquieta* 49). Inmediatamente después, doña Emérita golpea a la gata como si golpeará a su criada.

Aunque doña Emérita no golpea a Guadalupe, su intención es evidente. Se opera aquí una sustitución que no hace sino volver literal una conexión que poco antes había descrito Leticia: "Las sirvientas, en México son llamadas 'criadas' y como si esto no fuera insulto suficiente, cuando no nos oyen, las llamamos 'gatas'" (*Inquieta* 46). Doña Emérita golpea a su gata, como si golpeará a Guadalupe, como si agrediera a la anónima masa de feligreses indígenas. Al ser comparada con la gata Estrellita, Guadalupe es deshumanizada; y al representar a la masa de indígenas, se convierte en un símbolo. Como tal, no es objeto "real" de las agresiones de doña Emérita, sino chivo expiatorio: Guadalupe es, entonces, víctima de una violencia que la precede, la sobrevive y la trasciende. Este tipo de violencia tiene, según indica René Girard, un substrato marcadamente ritual y demanda un tipo específico de víctima: "the ritual victim is never substituted for some particular member of the community or even for the community as a whole: *it is always substituted for the surrogate victim*" (101; énfasis en el original).

Pero las sustituciones proliferan y se ramifican por todo el relato, manifestándose inclusive en el título.¹² En efecto, la frase *la gata de mi madre* permite tres interpretaciones. Primero, puede leerse como *la gata que pertenece a mi madre*, es decir, Estrellita. Segundo, en tanto "gata" significa también sirvienta, puede aludir a Guadalupe. Tercero, puede equivaler a la enunciación *la gata que es mi madre*. La multiplicidad e inestabilidad de relaciones que se tejen en la historia, determina que la sustitución de Guadalupe por la gata sea problemática: por un lado, la sirvienta (o "gata") es un avatar de la Virgen; por el otro, la gata Estrellita es reflejo de su ama. La relación entre Guadalupe y la Virgen es producto inicial del nombre. La relación entre la anciana y Estrellita se construye progresivamente. Al inicio del relato Leticia afirma: "Me llamo Leticia Lizardi y detesto al gato de mi madre" (*Inquieta* 45).¹³ Ambas relaciones se verifican en el centro mismo de la historia, durante la procesión de la virgen de Guadalupe:

La Virgen — nuestra Lupita — se llevó la mano a la nariz
y con los dedos medio e índice le pintó un violín a mi madre.

No contenta con ese insulto, la doble Guadalupe —
Virgen y sirvienta — le sacó la lengua y hasta le lanzó una
sonora trompetilla.

Doña Emérita pegó un grito desgarrador y cayó de bruces
junto al balcón. La toqué. Estaba muerta. Sus anteojos rotos
yacían al lado de la cabecita blanca. Tenía los ojos abiertos.
Uno era azul. El otro [sic.] amarillo. (*Inquieta* 68)

La procesión de la Virgen de Guadalupe ofrece la ocasión para reconfigurar las relaciones entre la gata, la anciana, la Virgen y Guadalupe, y para redefinir los roles de verdugo y víctima. Sintomáticamente, esto ocurre bajo el signo de la violencia. La transformación de Guadalupe de “gata” en Virgen es concomitante con su venganza y culmina con la revelación de que doña Emérita es también intercambiable por su gata. Ésta última es una revelación insólita, tal vez cercana al orden de lo siniestro (*uncanny*), que le permite a Leticia abandonar su rol de víctima y apoderarse de la muerte de su madre.¹⁴ Esta última transformación se sella con un nuevo despliegue de violencia: “Agarré de la cola a la gata Estrellita y la arrojé a la calle chillando. Fue a dar entre la masa de los fieles—miles y miles—que seguían el paso de la Virgen. Los maullidos de la bestia pronto se perdieron entre los rezos de la multitud” (*Inquieta* 68).

La importancia de este pasaje es doble. Marca, por un lado, el momento en que Leticia se libera y en que la historia se desvía de la trillada anécdota de la heroína en apuros. Por el otro, constituye una puesta en abismo de las reglas que dominan el universo del relato. En este universo, los roles de los personajes cambian violentamente. Un personaje puede reemplazar a otro (a cualquiera), puede ser su prefiguración, copia o antítesis. No quedan identidades fijas; todos son alguna vez verdugos y otra vez víctimas.¹⁵ Estos movimientos—que son a menudo excesivos y que desembocan en imágenes patéticas y situaciones risibles—son posibles debido a la naturaleza del espacio en el que toman lugar. El relato convierte la casa, reflejo distorsionado de la Basílica, en un espacio excepcional, sagrado, que resulta propicio para la ejecución de rituales cuya lógica interna no necesariamente conocemos. La casa es entonces un universo ritual (plagado de repeticiones y recurrencias) en donde el sujeto real se desvanece bajo la figura de la víctima sustituta (*surrogate*). En su tiempo circular, se hace posible el regreso de doña Emérita hacia el final del relato: “Por el patio se paseaba con pisadas silenciosas, pero con amenaza en cada movimiento, un leopardo blanco, blanco como la detestada Estrellita, un leopardo infame, con un ojo azul y otro amarillo...” (*Inquieta* 77).

La figura del Leopardo, anunciada al inicio de la historia, es una manifestación hiperbólica de la culpa.¹⁶ A través del leopardo—que encarna una violencia mucho más radical que aquella que representaban la gata y/o la madre—Leticia sucumbe nuevamente a la opresión de la que se creía liberada. Lejos de terminar con la muerte de doña Emérita, la culpa y el recuerdo de la violencia se eternizan garantizando la supervivencia del pasado en el presente. En consecuencia, el ciclo de opresión y violencia no termina, sino que se repite renovando sus agentes. Es decir, la violencia—la misma que determinaba las relaciones y que daba cohesión a la casa—genera un tiempo fijo, estable e inamovible en el que no hay avance posible. Este tiempo, además de ser consustancial con la casa, es un tiempo ahistórico que críticos como Eliade y Girard identifican con el tiempo circular del rito: “The sole purpose of ritual is to ensure total immobility, or failing that, a minimum of disturbance. Wherever there is potential for dangerous change, the remedy lies in ritual; and the rites invariably entail a repetition of the original solution, a rebirth of differences” (Girard 284).

Si el ritual tiene una estructura circular y si tiene como objetivo frenar el cambio, cabe preguntarse de qué cambio se trata. En la obra de Fuentes, el *cambio*, que es equiparable con *modernización*, toma distintas formas, y genera también ansiedades de distintos tipos. En el ciclo que va desde *La región más transparente* (1958) hasta *Terra nostra* (1975), este cambio es resultado directo de la bonanza económica de los años 40-70. El resultado de esta modernización (que permitió el desarrollo arquitectónico y la expansión urbana manteniendo vivos los restos de la aristocracia colonial y del pasado indígena) genera la urbe híbrida que el autor recrea en narraciones como “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, “ChacMool” y en novelas como *Aura*.¹⁷ Destacando específicamente estructuras como la basílica y la casa colonial, “La gata de mi madre” conjura el eclecticismo de este mismo paisaje urbano, pero le añade otros elementos. Estas adiciones son producto de los cambios que se han venido desarrollando en México desde la década de los 80 y que críticos como Van Delden relacionan con la globalización:

Since 1988, the year in which Carlos Salinas became president, the economic policies of Mexican government have been based on the assumption that economic globalization is not only inevitable, but also potentially beneficial for Mexico. Hence the efforts that culminated in the creation of

a free-trade zone linking Mexico with Canada and the United States. In his commentaries on Salinas’s economic policies, Fuentes has consistently indicated his agreement with their underlying premise. (*Mexico and Modernity* 197-98)

Para a un crítico agudo como Fuentes, esta modernización no está, desde luego, libre de problemas. Van Delden añade: “The problem that most excites Fuentes [in *Nuevo Tiempo Mexicano*, for instance] is the threat economic globalization poses to Mexico’s sovereignty” (198).

Tal vez sería excesivo caracterizar “La gata de mi madre” como un relato en el que se discute la soberanía de México y en el que se problematizan las consecuencias del polémico Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN o NAFTA). Sin embargo, es posible sostener que el ingreso de México en una economía global deja su impronta en varios pasajes de “La gata de mi madre”. Vemos, por ejemplo, que Leticia, va a *Sanborns*, que reconoce a actores y deportistas famosos y que usa un lenguaje bastante coloquial y contemporáneo: “Aquí estoy siempre que nos visita, como me lo has pedido... parada como indio de cigarrería” (*Inquieta* 53). Este tipo de expresiones llegan a la Leticia a través de canales de información muy contemporáneos tales como el cine y la televisión, que ella consume con la misma avidez con la que lee a Elena Poniatowska y a *La familia Burrón* (*Inquieta* 62).¹⁸ Estos signos se encuentran, a lo largo del relato con elementos de otro orden como la procesión de la Virgen de Guadalupe, la Basílica y la casa de los Lizardi. La función de estos últimos es oponerse al cambio y dar cuenta del pasado de México, de su historia y de su identidad.

En “La gata de mi madre” — lo mismo que en obras como *Auray* y *La región más transparente* — Fuentes combina signos del pasado y del presente. Así, cuando Guadalupe desaparece descubrimos que “se había llevado sus cosas. Los santos, las veladoras, los pin-ups de Brad Pitt y Blue Demon” (*Inquieta* 65). Fe y *mass media* (modernidad y antimodernidad) entran en contacto aquí, creando una imagen que articula tiempos disímiles y que sugiere una superposición entre realidad y fantasía, historia y mito, fe y entretenimiento, y, eventualmente, entre lo autóctono y lo foráneo. Estas fuerzas no se cancelan entre sí, sino que producen imágenes híbridas, y construyen un texto en el que símbolos religiosos e íconos mediáticos coexisten de una manera extraña.

En última instancia, “La gata de mi madre” propone un escenario en el que la religiosidad y el ritual siguen operando en la imaginación popular,

aunque a veces de un modo confuso, a través de símbolos que se yuxtaponen, se superponen y combinan en distintos tipos de imágenes y creencias. Podríamos argüir entonces que el objetivo de esta narración es doble: aboga, por un lado, por la modernización, proponiendo una revisión crítica del pasado; propone, por otra parte, la necesidad de resistir el avance de un modelo de progreso que absorbe e iguala todo. La prevalencia de elementos anti-modernos en “La gata de mi madre”, lo mismo que su énfasis en el misterio y en el rito, se revela entonces como mecanismo para combatir los efectos nocivos de los ideales de progreso y racionalidad que la modernidad impone. El texto se presenta, entonces, como un espacio de tensiones irresueltas. Estas tensiones son las mismas que, en *Five Faces of Modernity*, Matei Calinescu atribuye al “modernismo literario”:

Literary modernism... is both *modern* and *antimodern*: *modern* in its commitment to innovation, in its rejection of the authority of tradition, in its experimentalism, *antimodern* in its dismissal of the dogma of progress, in its critique of rationality. (265; énfasis añadido)

La crítica de Fuentes se traduce en protesta contra una modernización que, en México, se mide sólo por sus signos más superficiales, pero que carece de contenido. Estos elementos proliferan no sólo en el altar de Guadalupe, sino sobre todo en el habla de Leticia, que se satura pronto de referencias vacías a la cultura popular y de anglicismos gratuitos. El abuso de un léxico que pretende ser juvenil—y que resulta impostado y truculento cuando se nos revela que ella es una mujer de 35 años—crea un exceso material de modernidad, que se convierte en *kitsch*.¹⁹ Esto es hasta cierto punto esperable; al final, lo *kitsch* es un subproducto de la modernidad y la modernización:

The link between kitsch (whose dependence on fads and rapid obsolescence makes it the major form of expendable ‘art’) and economic development is indeed so close that one may take the presence of kitsch in countries of the ‘Second’ or ‘Third’ world as an unmistakable sign of ‘modernization’.
(Calinescu 226)

Desde esta perspectiva, el lenguaje de Leticia funciona como reflejo de la pseudo-modernidad tercermundista del México contemporáneo. Aun cuando la religión y el fervor de la gente que acompaña la procesión intentan contrarrestar el efecto alienante de estos cambios, “La gata de mi madre” ofrece señales inequívocas de que dichos mecanismos de resistencia han sido absorbidos por el mercado y sugiere que ya no logran oponerse a la racionalidad instrumental que impera en la ciudad moderna. Pese al sincretismo distintivo de la cultura mexicana, la convivencia de santos, veladoras, Brad Pitt y Blue Demon, en el cuento, satiriza y critica el papel de la religión en el proceso de modernización.

Así, por una parte, “La gata de mi madre” despliega rituales institucionalizados que la ciudad contemporánea ha relativizado; estos rituales se han vaciado de contenido y han sido confinados a momentos y lugares específicos, como la procesión y la Basílica. Por otra parte, el cuento propone nuevos rituales. Estos rituales también son sincréticos (mezclan símbolos paganos y cristianos, elementos antiguos y contemporáneos) y se multiplican, paralelos al ritual oficial, por todo el relato. Confusos y a veces absurdos, dichos rituales se despliegan en ceremonias que tienen lugar en la intimidad de la casa. Desde allí contribuyen, de un modo que la narración no explica, a revitalizar el misterio en un mundo lleno de signos caóticos y sin sentido. Estos rituales y símbolos reemplazan entonces a los de un culto oficial que ya parece exhausto.

Hemos dicho antes, ateniéndonos a la definición propuesta por Girard, que la función del ritual es contener el cambio. El crítico sugiere además que todo ritual presupone la repetición de un evento original que él denomina “the original solution” (284). Dada su configuración, este evento supone un despliegue de violencia que, de acuerdo con Henri Hubert y Marcel Mauss, necesita de un destinatario peculiar: “The repetition of these ceremonies in which, either by custom or for any other reason, an identical victim reappears at regular intervals, ends by creating a sort of personality” (Hubert and Mauss 81). Establecimos, además, que en cierto momento este destinatario era Guadalupe, la sirvienta, quien era simultáneamente objeto del odio de doña Emérita y objeto de culto en la procesión de la Virgen. Queda pendiente, sin embargo, determinar cuál es esa “solución original” a la que invariablemente se regresa y qué pasa con dicha personalidad (*personality*) cuando los rituales se proscriben o se renuevan.

Ahora bien, la búsqueda de la solución original nos lleva hasta debajo de las baldosas de la casa. Allí, se encuentra enterrado el cuerpo del padre de

Leticia, que Florencio exhuma hacia el final del cuento. Él es la víctima que empieza y termina el ciclo de violencia al que alude Girard. Podemos afirmar, en consecuencia, que los rituales que tienen lugar en la intimidad de la casa y que contribuyen a su hermetismo remiten, de un modo u otro, al asesinato del padre. Este acontecimiento, por su parte, posee valores sumamente ambiguos:

[Tu padre] era un cura renegado, obligado a casarse para no ser fusilado durante la persecución de Calles. Escogió a tu madre por católica... y por rica. Doña Emérita no sabía quién era su marido. Cuando se enteró de que estaba casada con un sacerdote, lo envenenó y lo enterró bajo el piso de la sala. (*Inquieta* 77)

Paradójicamente el asesinato convierte el cadáver del padre en un objeto sagrado. Éste actúa simultáneamente como una reliquia y como un agente contaminante cuya acción se disipa gradualmente:

The taint of impurity diminishes, however, as one draws away from the body. It is as if the scene of a violent act, and the objects with which the violence has been committed, send out emanations that penetrate everything in the immediate area, growing gradually weaker through time and space. (Girard 29)

Las circunstancias de la muerte del padre han sido violentas, y su presencia tiene un efecto contaminante. Su proximidad afecta la casa y condena primero a doña Emérita y luego a Leticia a vivir encerradas.

Aunque el asesinato del padre es un acto de fe que redime a doña Emérita del pecado de haberse casado con un sacerdote, es un evento esencialmente violento, y también lo es su revelación. Hacia el final del relato, Florencio exhibe el cadáver del padre de Leticia en una escena bastante intensa y sumamente efectista: “Un esqueleto vestido de negro—saco, pantalón, corbata, cuello talar—estaba sentado en la cabecera de la mesa” (*Inquieta* 76). Más adelante explica: “Tu madre se disfrazaba detrás de su beatería y su intolerancia. Pero nosotros—Guadalupe y yo—no podíamos vencerla. Bajo la superficie tenía la voluntad de la fe. Era invencible por eso. Era sagaz. Se hacía acompañar de una bestia asociada al Demonio. Su gata Estrellita era un súcubo infernal que

la protegía de nosotros” (81). Nos enteramos en este momento del poder de doña Emérita. Esta revelación, que hace eco de la revelación que acompaña la muerte de la anciana, propicia un nuevo cambio.

La aparición del cadáver del Sr. Lizardi no sólo revela un crimen, sino que convierte a doña Emérita en oficiante de un ritual. Si su crimen es un acto de fe y su casa es el lugar de un rito, su marido es, por lo tanto, la víctima ritual. Al develar el secreto, la estructura religiosa de la casa se desarma; en consecuencia, Florencio y Guadalupe encuentran la posibilidad de modificar el culto. Después de todo, como explica Girard, el rito no puede subsistir sin un cierto grado de secreto: “the sacrificial process requires a certain degree of *misunderstanding*. The celebrants do not and must not comprehend the true role of the sacrificial act” (7).

En “Lagatade mi madre”, sin embargo, no sólo el secreto es fundamental, sino también la confusión. Las revelaciones que confluyen en la parte final de la historia confunden el universo católico y el mundo pagano. Del mismo modo, se disuelven las diferencias entre culpables e inocentes, y entre Dios y el demonio. Esta indefinición alcanza su cúspide en el nuevo ritual (auto de fe) que los personajes instituyen después de exhumar al padre de Leticia. El nuevo ritual ocurrirá en la casa, con Leticia como único testigo-víctima y, por lo tanto, en abierta oposición al ritual público, desgastado, que se lleva a cabo en la Basílica de la Virgen de Guadalupe. Este evento es tan rico en teatralidades como en excesos. Así, Guadalupe, que asiste a su muerte disfrazada de Virgen, exhibe un letrero que reza “SOY LA MUJER ANÓMALA” (78; mayúsculas en el original). Florencio, en cambio, aparece como una ridícula y confusa mezcla de elementos: “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” (*Inquieta* 78). Juntos se presentan como mártires: “Míralos [a los ratones]—dijo la voz que se alejaba—. Tienen nombre. Fueron hombres y mujeres. Nos sacrificamos por ellos” (*Inquieta* 84).

Aludiendo una vez más a la circularidad del rito, el texto termina con Leticia confinada, agobiada por su rol en el nuevo ritual y asediada por el leopardo blanco que vigila el patio de la casa. En algún sentido, se trata de los mismos elementos que aparecían al inicio del relato, en otro sentido, no. Ha habido un deterioro progresivo de las imágenes que abrían el relato. Leticia, por ejemplo, es otra vez una heroína en apuros, pero no es la joven heroína ideal, sino una mujer de 35 años que carece de iniciativa para independizarse y que no actúa con madurez. Los fantasmas que asedian a Leticia tampoco

son ya intimidantes. La sorpresa se ha diluido y sus disfraces los han vuelto ridículos. Aun el leopardo parece risible. No es, después de todo, más que una repetición de Estrellita, una reproducción sobredimensionada de la mascota de la anciana.

Los doblajes y las repeticiones del final de la historia se construyen sobre el mundo ritual que Fuentes genera y consolida a lo largo de “La gata de mi madre”. Estos contribuyen en un sentido a crear una cierta sorpresa, a des-familiarizar aquello que era familiar. Así, la casa, la ciudad, la procesión, las relaciones amorosas y familiares, entre otros, se nos presentan bajo una luz diferente. Sin embargo, también se desgastan con la repetición. Esto no equivale a decir que el relato pierde fuerza hacia el final. Por el contrario, las imágenes desgastadas con las que termina la historia, dan cuenta de la manera en que el exceso y la repetición que imperan en la ciudad moderna homogenizan y deterioran todo. Para resistir este poder unificador del cambio, “La gata de mi madre” genera un movimiento incesante que convulsiona el texto. A causa de este exceso de movimiento, el relato se traslada a otro nivel, a un espacio que Georgina García-Gutiérrez caracteriza como fantástico y que describe en los siguientes términos:

[Lo] fantástico en la obra de Fuentes es la irrupción desde otro tiempo y otro espacio, de lo inexplicable. . . , lo fantástico acarrea el trastocamiento del antes y el después, la animación de lo inanimado y la reanimación de los muertos, el deambular a través de continentes, de vampiros y fantasmas. (24)

Aunque podríamos cuestionar la pertinencia del rótulo “fantástico”, es cierto que “La gata de mi madre” propone una problemática irrupción del pasado en el presente y explora la desarticulación de la racionalidad contemporánea y de su conciencia de los límites.²⁰ En gran medida, esto ocurre porque los fantasmas de esta historia se mueven por el espacio y por el tiempo de modo descuidado, impertinente. Las deformaciones históricas y las alteraciones temporales que sus movimientos producen tienen que ser repensadas a la luz de la superproducción y saturación que caracterizan al texto. Es decir, más allá de abolir el tiempo histórico, lineal, y de cuestionar el progreso, como hace el ritual, estas intromisiones generan una superabundancia que remite también a los excesos propios de la sociedad de consumo.

Tomando en cuenta que “La gata de mi madre” despliega una serie de

elementos extraídos del cine, la televisión y de otros medios que sugieren la presencia de un mundo globalizado, resulta curioso que Fuentes decida establecer un diálogo entre esta historia y un género de consumo y circulación masivos: la novela gótica. En efecto, los muertos, las bestias, los fantasmas, y las revelaciones que se despliegan aquí son extrapolados directamente de esta tradición, y buscan, como otros ejemplos del género gótico, generar una respuesta intensa de parte del lector²¹: “The emotions associated with Gothic fiction are similarly ambivalent: objects of terror and horror not only provoke repugnance, disgust and recoil, but also engage readers’ interest, fascinating and attracting them” (Botting 9).

Usualmente, horror, terror y miedo emergen ante la presencia de un suceso inesperado que sacude al lector y desbarata sus certezas más elementales. Sin embargo, sería difícil afirmar que “La gata de mi madre” llega a estremecer a sus lectores. En ese sentido, es también un texto representativo de la última etapa creativa de Fuentes. “La gata de mi madre”, lo mismo que las otras narraciones de *Inquieta compañía*, revisita abiertamente los lugares más comunes de la literatura gótica y presenta personajes, temas y situaciones que, dentro de las convenciones del género, son altamente predecibles.²² En la medida en que la narración apela a figuras y situaciones harto conocidas, parece que lo inesperado hubiera sido desterrado de antemano. En “La gata de mi madre”, lo interesante no es el uso de elementos góticos para generar sorpresa; sino, aunque resulte paradójico, para enfatizar la repetición.

Autores como Fred Botting y Robert Miles han demostrado que la novela gótica, como género definido, duró muy poco (entre 1760 y 1820) y sugieren que, a fuerza de repetición, sus fórmulas y clichés se agotaron pronto y dejaron de impresionar a sus lectores (Miles 60, Botting 10). En la medida en que remite a este género, se puede afirmar que Fuentes explora tanto en “La gata de mi madre” como en *Inquieta compañía* las repeticiones constitutivas de un género en desuso. De ahí que los fantasmas, las santas, las brujas, los vampiros, las doncellas y los milagros que desfilan por esta colección de cuentos no horroren ni impacten por su novedad; perturban, en cambio, porque son parte de una narrativa donde el extrañamiento se alcanza a fuerza de excesos y repeticiones incómodas.

Como hemos visto en la primera parte de este ensayo, la idea de repetición tiene implicaciones temáticas muy importantes en “La gata de mi madre” y tiene también una función clara. La repetición crea un espacio ritual o pseudo-ritual donde el avance se suspende y el pasado regresa. La

superposición da lugar a la crítica. Vemos así un pasado cuya densidad atrapa y oprime, y un presente en el que la modernización, la razón, el consumismo y la secularización se han convertido en una nueva fe. En términos de género y de estructura, la iteración es también un problema en este relato. Además de ser repetición de un género que es ya prolijo en repeticiones, “La gata de mi madre” exhibe una lógica de acumulación. El relato amontona símbolos religiosos, imágenes mediáticas y abusa de estrategias textuales como la prefiguración. Bajo esta lógica, los rituales se repiten y multiplican como se multiplican y repiten también las víctimas y los verdugos. La historia nos confronta además con personajes que anticipan a otros, que repiten sus crímenes y acciones, y que repiten y evocan otras historias. El exceso de repeticiones crea fantasmagorías. Los personajes se presentan como espectros de otros, de personajes de otras historias; se desvanecen, pierden densidad y se revelan como pura materia textual.

En su famoso libro *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Jacques Derrida señala que el regreso y la repetición son acciones que definen a los espectros: “A question of repetition: a specter is always a *revenant*. One cannot control its comings and goings because it *begins by coming back*” (11; énfasis en el original). Al ser una historia de fantasmas, “La gata de mi madre” no es una historia de apariciones, sino más bien de regresos y repeticiones. Pero no hablamos aquí sólo del regreso de individuos específicos. Sobre todo, lo que esta narración dramatiza es el regreso del fantasma de un género ya muerto—regreso que se verifica en cada uno de los cuentos de *Inquieta compañía*. En ese sentido, el relato se revela como ejercicio metaliterario. Su espectralidad supone el reconocimiento de que la literatura es un producto altamente artificial que está construido sobre la base de repeticiones y variaciones: la escritura, en el último ciclo narrativo de Fuentes, es siempre re-escritura.

ENDNOTES

¹ Sobra decir que el modernismo anglosajón es diferente del modernismo hispanoamericano. El modernismo hispanoamericano—que rinde culto a la belleza, la musicalidad, y la perfección formal—sigue modelos franceses, y tiene entre sus más renombrados exponentes a José Martí, Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera. Ver, por ejemplo, *A Companion to Modern Spanish American Fiction*, de Donald L. Shaw, y *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herera y Reissig and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, de Gwen Kirkpatrick.

² Críticos como Williams (“Fuentes the Modern, Fuentes the Postmodern”) y Helmuth (*The Postmodern Fuentes*) discuten en gran detalle la modernidad de Fuentes y lo vinculan además con la llamada post-modernidad. Para fines de este ensayo, he preferido considerar a Fuentes un autor moderno o modernista, siguiendo más bien lo propuesto por autores como Maarten Van Delden en *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity* (1998) y en “The Spanish American Novel and European Modernism” (2007).

³ Los trabajos críticos acerca de la obra ensayística y literaria del autor—por ejemplo “History and Myth in the Narrative of Carlos Fuentes,” de Luis Leal; “Mito y realidad en Carlos Fuentes,” de Claude Fell—sostienen que la preocupación por la cuestión del cambio, y la supervivencia del pasado en el presente son problemas que caracterizan la obra de Fuentes desde sus inicios. El proyecto literario de Fuentes, entonces, es problematizar la concepción lineal del tiempo, y representarlo dando cuenta de su complejidad y densidad (Leal 13-15; Fell 151).

⁴ En *Inquieta compañía* (2004) encontramos los siguientes seis relatos: “El amante del teatro”, “La gata de mi madre”, “La buena compañía”, “Calixta Brand”, “La bella durmiente” y “Vlad”. El último de estos relatos ha sido publicado recientemente en formato de libro: *Vlad*. México, D.F.: Alfaguara, 2010. Print.

⁵ Un dato curioso en torno del proceso de modernización económica que Fuentes recrea en su relato es el siguiente: *Sanborns* es una cadena de fuentes de soda/restaurantes que cuenta con más de 150 sucursales en México. Fue fundada por Walter y Frank Sanborn (originarios de California) en 1903. En 1916, cuando Pancho Villa y Emiliano Zapata entraron a ciudad de México, visitaron el célebre *Sanborns* de la calle Madero. Por un lado, y debido a que es una cadena, *Sanborns* ilustra procesos de modernización social y económica, incluso la inserción de capitales foráneos. Por otro lado, es, en sus orígenes, un negocio familiar, tradicional cuya historia se confunde con la historia de México.

⁶ El protagonista de *Aura*, Felipe Montero—un joven historiador contratado para traducir las memorias del general Llorente—supone que Aura es hija de la viuda Llorente, asume que está encerrada en la casa contra su voluntad y se propone salvarla. Hacia el final de la novela, el joven interroga a su amada: “Dime si la señora Consuelo te impide salir, hacer tu vida;... dime que te irás conmigo en cuanto...” (*Aura* 120). En “La gata de mi madre”, Florencio no se propone salvar a Leticia, pero ella lo ve así, y él manipula las expectativas de su enamorada.

⁷En *The myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*, Eliade identifica un vínculo indisoluble entre el espacio sagrado y la ceremonia: “Just as profane space is abolished by the symbolism of the Center, which projects any temple, palace, or building into the same central point of mythical space, so any meaningful act performed by archaic man, any real act, i.e. any repetition of an archetypal gesture, suspends duration, abolishes profane time, and participates in mythical time” (36).

⁸Muchos críticos de la obra de Fuentes inciden en este hecho. Chalene Helmuth observa, por ejemplo, que en *La región más transparente* y en *La muerte de Artemio Cruz*: “the past continues as a living force, still exerting its influence on the present” (27). Otros críticos, como Richard Reeve, enfatizan la agencia erosiva de este pasado: “El tema de los tres [“Pantera en jazz”, “Por boca de dioses” y “Chac Mool”] es la destrucción del hombre moderno por elementos del pasado” (476). Lo mismo se ha dicho de *Aura*, por ejemplo, en “El fantasma de Eros: *Aura* de Carlos Fuentes”, de María Albín, y en “El regreso del pasado: el quiasmo en los textos de Carlos Fuentes”, de Wendy B. Faris.

⁹En uno de los pocos trabajos críticos que se han publicado sobre *Inquieta compañía*, “Las criaturas del tiempo: los últimos cuentos de miedo de Carlos Fuentes”, Matías Barchino Pérez alude, brevemente, a esta historia, subrayando la importancia del espacio: “Una vieja casa decimonónica llena de secretos, que confronta con la Basílica de la Virgen de Guadalupe... es el lugar que va a despertar los fantasmas de la historia de México en “La gata de mi madre”” (34).

¹⁰En su ensayo “Cuerpo místico / cuerpo erótico: *Las buenas conciencias* y la crítica a los valores católico-burgueses” María Aparecida da Silva identifica este tipo de discurso en *Las buenas conciencias* (1952) y en *La muerte de Artemio Cruz* (1962). No sé hasta qué punto se pueda hablar de una crítica a dichos valores en la obra de Fuentes. Aunque muchos de sus protagonistas burgueses y católicos encuentran algún tipo de fatalidad, su aburguesamiento y su fe no están necesariamente sujetos a escarnio. Son, hasta cierto punto, simples marcas de su identidad como mexicanos y, a veces, como intelectuales.

¹¹Esto equivaldría, en el argot crítico de Pierre Bourdieu, a “violencia simbólica”. Se trata de formas de violencia que no necesariamente tienen una base física, que no necesariamente son directas y que, a menudo, tienen que ver con la imposición de símbolos culturales e interpretaciones. El concepto ha sido formulado por Bourdieu en la primera mitad de su famoso libro *Reproduction in Education, Society and Culture* (1970).

¹²El relato sugiere también otras posibles sustituciones y las desarrolla en diferente medida. Dormouse, la mascota de Leticia, por ejemplo, anticipa a Florencio, su pretendiente. El vínculo entre ambos es inicialmente tenue —aparecen al mismo tiempo— pero se estrecha rápidamente. Leticia le atribuye al animal el rol de amante que luego desempeñará Florencio: “Ni siquiera podía mostrarlo, pasarlo, vamos: *tutearlo*. Sería mi misterio nocturno. Mi compañero” (*Inquieta* 58). Más adelante, Florencio le regala a Leticia una ratona y le encomienda: “Cúdalos. Son pareja, igual que tú y que yo” (*Inquieta* 64).

¹³Esperando a su madre a la salida del baño, Leticia remarca: “Sentí asco cuando adiviné que mi madre y su gata orinaban al mismo tiempo. Era inconfundible. Dos chorritos distintos” (*Inquieta* 61).

¹⁴Traduzco *uncanny* (*unheimlich*, en el texto original en alemán) como siniestro. Para Sigmund Freud, este término define aquello que pertenece al dominio de lo irracional, que es misterioso, y que puede evocar terror y miedo (Freud 123). Relacionado con lo desconocido, lo *uncanny* (*unheimlich*) parece oponerse a aquello que es íntimo u hogareño (*heimlich*). Sin embargo, el psicoanalista advierte que dicha oposición es problemática y reconoce que, finalmente, *heimlich* y *unheimlich* tienden a confundirse: “The uncanny (*das Unheimliche*, ‘the unhomely’) is in some way a species of the familiar (*das Heimliche*, ‘the homely’)” (Freud 134). Es decir, aunque podría parecer que lo siniestro es producto de lo súbito y lo no familiar, adquiere su mayor intensidad cuando lo familiar se revela como locus del secreto y del misterio. Esto ocurre en repetidas ocasiones en “La gata de mi madre”, como por ejemplo, en el momento en que los ojos de doña Emérita la desfamiliarizan ante su hija, revelando una dimensión completamente insospechada: “the uncanny is that species of frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar” (Freud 124).

¹⁵Por un lado, es posible establecer paralelos y contrastes entre Leticia y Guadalupe, entre Florencio y Dormouse, entre Guadalupe y la Virgen, entre el padre de Leticia y su hija, entre otros. Por otro lado, Leticia, su padre y Guadalupe son víctimas (en diferentes momentos) de doña Emérita. Guadalupe y Florencio son víctimas del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición. Leticia es víctima de Guadalupe, de Florencio y paga por las culpas de su padre. A lo largo de “La gata de mi madre” estas relaciones se superponen, contradicen y redefinen repetidas veces.

¹⁶Cuando Leticia describe a la gata por primera vez, la compara abiertamente con un leopardo: “Corto el rabo, cortas las patas, un auténtico monstruito, un verdadero leopardo miniaturizado” (*Inquieta* 45). Dado que el leopardo del final de la historia es un avatar de Estrellita, el argumento opuesto es también posible: el leopardo es una amplificación y exageración de la gata.

¹⁷Se puede encontrar una descripción detallada de las causas y el impacto de estos cambios en *La Capital: The Biography of Mexico City* (1988), de Jonathan Kandell.

¹⁸*La Familia Burrón* es una historieta mexicana creada en 1948 por Gabriel Vargas. Su último número se publicó en agosto de 2009. La historieta es una representación crítica y humorística de la sociedad mexicana. En tanto historieta, es un producto de consumo popular y de circulación masiva. Su público, su formato, y sus mecanismos de circulación ilustran fenómenos con la emergencia de la cultura mediática y la modernización económica y cultural de México.

¹⁹Remitiéndonos nuevamente a Calinescu en *Five Faces of Modernity*, podríamos definir lo kitsch como aquello que es masivo, repetitivo, de fácil consumo y poco original (234-36).

²⁰Me refiero aquí, indirectamente, a la definición de lo fantástico propuesta

por Tzvetan Todorov: "The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event" (25). Esta definición, es necesario anotar, opera en las cercanías de la novela gótica. En efecto, Todorov dedica un espacio considerable de su libro a reflexionar acerca de la literatura gótica. Dentro de este género, Todorov identifica dos tendencias: una preferencia por lo supernatural explicado (*uncanny*) y una inclinación hacia la aceptación de lo supernatural (lo maravilloso), a los que este ensayo se aproxima de un modo bastante general (Todorov 41-42).

²¹ La influencia de la literatura gótica en la obra de Fuentes ha sido discutida por varios críticos. Trabajos como "Un fuentes gótico" (1999) de Federico Patán y "La creación del género gótico a través de la percepción sensorial: La construcción de la Hipotiposis en *Aura*, de Carlos Fuentes" de Javier Muñoz-Basols, entre otros, proveen un análisis detallado de temas y motivos góticos en la obra del mexicano. Algo semejante hace Ricardo Gutiérrez Mouat, quien, en su excelente ensayo "Gothic Fuentes" (2004), discute lo gótico en Fuentes en relación con la tradición de la literatura fantástica hispanoamericana. Aunque mi aproximación a lo gótico en Fuentes está endeudada con estos trabajos, se desvía intencionalmente del análisis temático. Me interesa, en cambio, enfatizar dos mecanismos formales constitutivos a la literatura gótica que son también sus dos grandes problemas: el exceso y la repetición.

²² Las historias de fantasmas, particularmente comunes durante la segunda mitad del siglo XIX (Punter and Byron 26), incluyen muchos de los componentes de "La gata de mi madre": heroínas en apuros, crímenes y secretos de familia, antiguas casas familiares, entre otros. Igualmente formulaicos son muchos de los elementos en otros relatos de *Inquieta compañía*, por ejemplo, "Vlad". Se trata de una historia de vampiros y Vlad, el personaje central, está modelado a la imagen de Drácula, el famoso monstruo de Bram Stoker, y recuerda también a Lord Ruthven, el vampiro de la historia de John William Polidori.

OBRAS CITADAS

- Barchino Pérez, Matías. "Las criaturas del tiempo: Los últimos cuentos de miedo de Carlos Fuentes". *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 34 (2005): 29-41. Print.
- Botting, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996. Print.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1977. Print.
- Carballo, Emanuel. "Carlos Fuentes." *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965, 425-48. Print.
- Da Silva, María Aparecida. "Cuerpo místico/cuerpo erótico: *Las buenas conciencias* y la crítica a los valores católico-burgueses". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 23 (2003): n. pag. Web. 24 enero 2011.

- Derrida, Jacques. *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Ed. Bernd Magnus & Stephen Cullenberg. Trans. Peggy Kamuf. New York, London: Routledge, 2006. Print.
- Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*. New Jersey: Princeton University Press, 1971. Print.
- Fuentes, Carlos. "La gata de mi madre". *Inquieta compañía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004. 45-84. Print.
- _____. *Aura, Bilingual Edition*. Trad. Lysander Kemp. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986. Print.
- _____. *Tiempo Mexicano*. México: J. Mortiz, 1971. Print.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Trad. David McLintock. Nueva York: Penguin, 2003. Print.
- García Gutiérrez, Georgina. "El enigma del amor y la muerte: Posibilidades de lo fantástico en *Constancia y otras novelas para vírgenes* de Carlos Fuentes." *Signos Literarios y Lingüísticos* 2. 2 (2000): 15-43. Print.
- _____. "Carlos Fuentes desde la crítica" *Carlos Fuentes desde la crítica*. México, D.F.: Taurus, 2001, 9-29. Print.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Trad. Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977. Print.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Gothic Fuentes." *Revista Hispánica Moderna* 57.1/2 (2004): 297-313. Print.
- Helmuth, Chalene. *The Postmodern Fuentes*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1997. Print.
- Hubert, Henri and Marcel Mauss. *Sacrifice: Its Nature and Function*. Trad. W.D. Halls. Chicago: Chicago University Press, 1964. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. Print.
- Leal, Luis. "History and Myth in the Narrative of Carlos Fuentes." *Carlos Fuentes, a Critical View*. Austin: Texas University Press, 1982. Print.
- Miles, Robert. "The 1790s: The Effulgence of Gothic." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 2002. 41-62. Print.
- Patán, Federico. "Un Fuentes gótico." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 4.10 (1990): 20-24. Print.
- Reeve, Richard M. "Un poco de luz sobre nueve años oscuros: Los cuentos desconocidos de Carlos Fuentes." *Revista Iberoamericana* 36 (1970): 473-80. Print.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Cleveland: University of Case Western Reserve Press, 1973. Print.