



Connnotas. Revista de crítica y teoría
literarias
ISSN: 1870-6630
connnotas@unison.mx
Universidad de Sonora
México

NAVA HERNÁNDEZ, MARISOL
Restituciones borgeanas: "El otro Aleph" de Cecilia Eudave
Connnotas. Revista de crítica y teoría literarias, núm. 19, 2019, pp. 119-142
Universidad de Sonora

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672671039006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Restituciones borgeanas: “El otro Aleph” de Cecilia Eudave

Borgean restitutions: “El otro Aleph” by Cecilia Eudave

MARISOL NAVA HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE TLAXCALA
marinav00@hotmail.com

Resumen:

En el cuento “El otro Aleph” de la escritora mexicana Cecilia Eudave se presenta una valiosa propuesta en torno al discurso fantástico sostenida por la alteridad tempo-espacial y por los desdoblamientos de los personajes, lo cual se complementa con sus vínculos transtextuales, en tanto remite al célebre cuento “El Aleph” de Jorge Luis Borges. El objetivo de este artículo consiste en analizar “El otro Aleph” de Eudave, a partir tanto de sus registros fantásticos como de sus relaciones transtextuales. La confluencia de ambos elementos demuestra que lo fantástico, en tal relato, surge gracias a sus vínculos con el cuento borgiano. Para el análisis recuperó los postulados teóricos de Tzvetan Todorov y de Rosalba Campra. En concreto, de Todorov recobro el uso del imperfecto, las frases modalizantes, el sentido literal, la vacilación representada y los temas del Yo. A lo cual añuo la propuesta de Rosalba Campra, a través de las convalidaciones, los silencios, los indicios y las categorías sustantivas. Respecto a la transtextualidad, me centro en la propuesta de Gérard Genette, noción puntualizada en el paratexto, el intertexto y el hipertexto. Por todo ello, “El otro Aleph” de Cecilia Eudave configura un seductor mecanismo que implica el reconocimiento de la literatura anterior, pero también habilidad y talento para, a partir de una obra precedente, proponer un nuevo universo ficcional.

Palabras clave:

cuento, fantástico, transtextualidad, Aleph, Jorge Luis Borges, Cecilia Eudave.

Abstract:

The short story “El otro Aleph”, written by the Mexican writer Cecilia Eudave, is bursting with a valuable proposal around the fantastic discourse, supported by the temporal-spatial otherness and character’s unfolding, which is complemented with its transtextual links, Jorge Luis Borges’ tale “El Aleph”. The confluence of both elements shows that the fantastic, in Eudave’ story, arises from its links with the Borges’story. The analysis recovers the theoretical postulates of Tzvetan Todorov and Rosalba Campra. Specifically, Todorov’s use of the imperfect, modalizing phrases, the literal sense, represented hesitation and, themes of the Self. To which Campra’s proposal of validations, silences, signs and substantive categories, is added. Transtextuality is, as proposed by Gérard Genette, a notion pointed out in the paratext, the intertext and the hypertext. For all these reasons, “El otro Aleph” by Cecilia Eudave sets up a seductive mechanism which implies recognizing previous literature, as well as the skill, intelligence and talent to create a story where, without excluding the previous work, a new fictional universe is proposed.

Key words:

Tale, fantastic, transtextuality, Aleph, Jorge Luis Borges, Cecilia Eudave.

Introducción

Cecilia Eudave se ha destacado como una de las más importantes escritoras de la literatura mexicana contemporánea en sus múltiples facetas: narradora, ensayista, poeta y antóloga.¹ Sin embargo, su

¹ Nacida en 1968, estudió Letras en la Universidad de Guadalajara y el doctorado en Lenguas Romances en Montpellier, Francia. Obtuvo la beca “Salvador

cuentística, por encima de sus poemas, ensayos y novelas, ha llamado la atención de varios críticos, quienes resaltan sus cualidades y originalidad. Gabriela Zúñiga López la cataloga como “una de los exponentes de la renovación de la literatura fantástica hispanoamericana”. Otra mirada, más analítica y sustentada, es la de Ana Rosa Domenella, quien analiza sus dos primeros libros, *Técnicamente humanos* e *Invenciones enfermas*, y pondera las virtudes de estos, desde su excelente edición integrada con notables ilustraciones, hasta sus rasgos estéticos: “Textos breves que sobrevuelan entre el grotesco, el humor negro y los rasgos ‘neofantásticos’, y cuyos títulos sugieren una línea de lectura: la escritura como un ‘constructor’ de otros géneros literarios, o sea, la línea del pastiche y la parodia” (“Tres cuentistas” 364). Asimismo, indica otros rasgos escriturales como la focalización constante en el cuerpo humano, el cual se presenta fragmentado, degradado, producto de una mercantilización que exhibe el “cuerpo del horror”, en tanto la violencia signa cada uno de esos cuerpos y relatos percibiéndose una constante pulsión de muerte,

Novo” en 1990-1991 y también fue becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco en 1997. Actualmente es profesora e investigadora en la Universidad de Guadalajara. Entre sus libros de ensayo, estudios y crítica se encuentran los siguientes: *Aproximaciones. Afinidades, reflexiones y análisis sobre textos culturales contemporáneos* (2004), *Las batallas desiertas del pensamiento del 68: acercamiento analítico a Ciudades desiertas de José Agustín* (2006), *Sobre lo fantástico mexicano* (2008) y *Diferencias, alteridades e identidad: narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX* (2015). Sus novelas son *Bestiaria vida* (2007), *La criatura en el espejo* (2007), *El enigma de la esfera* (2008), *Pesadillas al mediodía* (2010) y *Aislados* (2015). Sus libros de cuentos son *Técnicamente humanos* (1996), *Invenciones enfermas* (1997), *Registro de imposibles* (2000), *Países inexistentes* (2004), *Sirenas de mercurio* (2007), *Papá Oso* (2010), *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas* (2010), *Para viajeros improbables* (2011), *Los genios de las botellas* (2011), *En primera persona* (2014) y *Microlapsos* (2017). Cecilia Eudave ha ganado varios reconocimientos, entre los que destacan el Premio Nacional de Novela Corta “Juan García Ponce” en la Bienal de Literatura de Yucatán 2007 por *Bestiaria vida*; Mención Honorífica por el libro *Sobre lo fantástico mexicano*, en el Annual International Latino Book Awards; y finalmente, un año después, obtiene otra mención honorífica en el mismo evento, pero ahora con la obra *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*. “Algunos de sus cuentos se han traducido al chino, coreano, italiano, japonés y portugués” (“Cecilia Eudave”).

mediante escenas masoquistas o sádicas, siempre destructivas que, en lugar de unir los cuerpos, los destruyen (368), todo ello salpicado con humor y una gran dosis de absurdo (“Introducción” 39).

Por su lado, Pablo Brescia examina tanto los aspectos formales como temáticos de *Técnicamente humanos*. De principio, subraya la brevedad, la cual “pautada desde el inicio, se transforma en el código formal desde donde Eudave narra sus microhistorias. No obstante, la matriz formal se hace más compleja, ya que un factor intratextual —un personaje que viaja de relato en relato— modifica la idea de brevedad, al hilar un relato más largo, narrado a través de los otros cuentos del libro” (376-77). Dicho personaje es Mercedes, quien desde su papel “al margen”, como lo considera Brescia, va urdiendo la trama de la obra. En este agudo análisis, Brescia propone un registro narrativo para la obra de Eudave denominado “*pasaje lúdico entre mundos imaginarios*”, el cual consiste en una apuesta por la imaginación, por la construcción de mundos alternos y por un diálogo entre personajes de distintos cuentos y con otros discursos como la historia o algunos tópicos de la literatura medieval, todo presentado con una pátina de humor e irreverencia, desplegando una “perspectiva irónica que socava las imágenes preestablecidas” (386) mediante recursos metaficcionales en donde surge “una estructura narrativa de textos interrelacionados” (390).

En “Lo fantástico lúdico (La narrativa de Cecilia Eudave)”, me centro en el libro *Registro de imposibles*, particularmente en los cuentos fantásticos, examinando sus características discursivas y temáticas. En esa medida, enfatizo el papel de la ambigüedad y de los silencios que funcionan como soporte narrativo, los cuales “incrementan la tensión narrativa e intención lúdica” (287). Asimismo, analizo la presencia del absurdo (288), de cuyo resultado “el miedo, angustia o intimidación son inexistentes, atributo debido al arpegio estilístico, donde se aúna lo paródico con un fino ingenio, humor y literalización, resultando un delicioso discurso sardónico” (289). En cuanto a las temáticas de *Registro de imposibles*, señalo el predominio del doble y del otro, concretados mediante algún miembro autónomo del protagonista (un ojo, una boca, un tatuaje) o en insólitos personajes (un vampiro, una araña, una fantasmal joven, unas hormigas). Por

todo ello, considero que los cuentos de este libro exponen una narrativa lúdica, en tanto, se advierte en ellos “la intención de jugar con el lenguaje, con las acciones y los personajes” (292), mediante un pulimento onírico, absurdo y fantástico.

Sobre *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*, donde se reúnen las dos primeras obras de Eudave, junto a nuevos relatos, Elizabeth Vivero comenta:

Acidez, extrañeza, asombro, turbación, son algunos de los adjetivos con los que se puede describir la escritura de Cecilia Eudave . . . recrea en sus textos esos mundos interiores que nos carcomen, que nos causan pesadillas, que nos seducen por el terror que despiertan en nosotros mismos. Sus historias, salpicadas de ciertos elementos fantásticos que le imprimen a la narración esa sensación de irrealidad, sacuden al lector a cada frase al mostrarle el reflejo de lo que somos o de lo que somos capaces de llegar a ser.

Este libro resulta de particular interés, pues integra el cuento que analizo, el cual se ubica en la sección “Historias extraviadas” donde, a decir de Elizabeth Vivero, “Los personajes son lanzados sin más a enfrentarse con sus propios temores, con sus angustias y sus obsesiones inalcanzables”. A pesar del interés en torno al libro, “El otro Aleph” de Cecilia Eudave no ha sido comentado ni analizado por la crítica, por lo que se instaura en un terreno fértil y significativo para el estudio, sobre todo por sus vínculos borgeanos.

El otro Aleph

En 1996, Cecilia Eudave publica su primer libro de cuentos bajo el título *Técnicamente humanos*. Catorce años después, en 2010, vuelve a editar esta obra, ahora nombrada *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*, donde incluye, además de sus primeros cuentos, dos secciones más: “Historias extraviadas” e “Hiperbreves”. Esta ampliada reedición, como la propia Cecilia Eudave lo indica, deviene significativa en el aspecto personal, pues representa:

el principio y ahora con esta publicación el fin de una etapa, la de esa escritura antes y después de perder a mis padres, la de esa escritura joven, nerviosa e inmediata, cargada de imaginación, de reminiscencias a mis lecturas favoritas; pero también la escritura de la transición adolorida, triste y amarga, pero siempre cargada de esa ironía, de ese humor negro que van marcando mis textos más allá de ser algunos fantásticos y otros terriblemente posibles... (“Técnicamente humanos”)

Los cuentos integrados a *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas* evidencian un apego a los registros estéticos de lo fantástico, lo cual se percibe en toda la obra de Cecilia Eudave. Ruth Escamilla lo refrenda al considerar a Eudave una experta en literatura fantástica y en cuento, donde las huellas de Borges, Quiroga, Cortázar, Poe, la mitología clásica y la imaginería medieval son constantes. “El otro Aleph”, integrado a la sección “Historias extraviadas”, lo demuestra cabalmente.

En dicho cuento, el narrador personaje, cuyo nombre se omite, rememora una etapa de su vida con angustiantes implicaciones para su presente y futuro. Antaño estuvo casado con Matilde, con quien comparte gustos e intereses; uno de ellos es su afición a la obra del escritor argentino Jorge Luis Borges. En cierta ocasión, la pareja se entera de que un hombre “de aspecto vulgar” (105) vende un ejemplar autografiado por Borges, en cuyo contenido se encuentra “El Aleph”, texto que cautiva a ambos personajes. Por ello, se entrevisitan con el dueño en el café Mandoka para negociar la adquisición del libro, pero ante el excesivo costo demandado por el hombre la venta no se concreta. Posteriormente, el propietario organiza una subasta del libro, a la cual acude la pareja, pues como informa el narrador “nos invadió a Matilde y a mí una necesidad malsana de poseer el libro, nos enloquecimos temporalmente...” (107). Debido a este arrebato, Matilde roba el ejemplar, mas sus hábiles argucias impiden que ella y el narrador sean descubiertos como los ladrones:

Yo no me acuerdo con exactitud en qué momento Matilde, con virtuosismo brutal –no se puede describir de otra for-

ma-, en medio de los convidados a la subasta (sí, el hombrécito vulgar invitó a los interesados a pujar por el libro), se aproximó como una sombra nacida de todos los deseos y ¡zas!, metió el libro entre la falda y su blusón negro. ¡Nadie lo notó! Todavía pienso en ello y sudo descomunalmente, ahogándome en silencio, viéndome ahí, en medio de esos seres que, con el dinero en sus bolsillos, esperaban llevarse el volumen a casa, mientras Matilde iba con él rumbo al auto y yo me quedaba ahí pasando a traguitos el vino espantoso que el anfitrión nos ofreció esa noche. (107)

La ilegítima sustracción del libro altera la relación matrimonial de la pareja, pues a partir de ese momento comienza la discusión sobre quién merecía más el libro: “Total, cada vez que hablábamos del suceso reclamaba mi cobardía: «*Collotas*», me decía, yo le respondía enfadado: «pero no rata»” (109). Dicho malestar deteriora su relación hasta divorciarse. En el presente, el narrador tiene un sueño, en el que Matilde le reclama el ejemplar autografiado por Borges que, según recuerda el narrador, se quedó entre sus posesiones. Él busca incansablemente el volumen sin hallarlo. Este hecho lo angustia sobremanera, pues además recibe constantes llamadas de Matilde. Notablemente preocupado, el narrador personaje recurre a Alfredo, un amigo de la pareja quien, tras una prolongada y digresiva conversación sobre sus absurdos proyectos escriturales, le informa al narrador que Matilde lo anda buscando, pues tuvo un sueño similar al de él, solo que invertido, pues él exigía el libro a ella, quien al despertar tampoco encontró el ejemplar. Por este motivo, el narrador acuerda una cita con Matilde para hablar sobre el extraño suceso. La pareja se reencuentra. Mientras caminan sin rumbo fijo, la atribulada Matilde le asegura a su exesposo que Borges era un tipo de Aleph, por eso, al robar el libro han alterado un orden que ahora puede restituirse en contra de ellos. Sin saber bien cómo, ambos ingresan al café Mandoka para continuar su charla y ahí observan una escena conocida: el hombre vulgar de antaño, dueño del ejemplar de Borges, conversa con una pareja cuyos miembros, anhelantes de ese libro, lo hojean; esa pareja se parece mucho a ellos. El narrador

quiere dirigirse a esas personas, pero Matilde lo detiene, hasta que la segunda pareja sale del café. Entonces, el narrador y Matilde se acercan al hombre para descubrir, mediante sus palabras, que los personajes recién marchados son ellos mismos; así, el pasado se ha fundido con el presente en una terrible y fantástica repetición de personajes y sucesos.

“El otro Aleph” está organizado en cuatro secciones marcadas con números. En la primera parte, el narrador personaje relata su sueño y la infructuosa búsqueda del ejemplar autografiado por Borges; en la segunda, mediante una analepsis, cuenta la historia del robo de aquel libro, en donde la protagonista es Matilde, su ex esposa; en el tercer apartado, recupera el orden cronológico de la historia, pues recurre a su amigo Alfredo, quien le informa de la también improductiva búsqueda del volumen por parte de Matilde; finalmente, en la cuarta sección, se reencuentra la pareja y sobreviene la irrupción fantástica gracias a la repetición de historias y personajes. La estructura presenta una sutil gradación basada en la intensidad narrativa de los hechos. En esa medida, el *crescendo* narrativo es pausado y poco perceptible, pues existen secuencias, como la inconsistente conversación entre el narrador y Alfredo, ubicada en la segunda parte del cuento, que atenuan su progresión.

La historia de “El otro Aleph”, según lo formulado por Rosalba Campra, presenta algunos datos extratextuales que exponen un “efecto de realidad”, en donde “El mundo del texto aparece así como un reflejo minucioso, y al mismo tiempo sutilmente deformado, de esa verdad que existe más allá del texto, en el mundo en que el lector lee su libro” (70). Las “convalidaciones” (70) con el mundo extratextual encuentran varios mecanismos: integrar referencias espaciales, mediante indicadores geográficos precisos, tan puntuales que “el lector, en sus mapas, puede verificarla con exactitud” (70); aludir a personas reales, quienes son ficcionalizadas; y finalmente, remitir a un conocido libro (u obra artística), el cual forma parte del registro bibliográfico y cultural del lector, por lo que es verificable y tangible en la realidad extratextual (72-73). Gracias a estos mecanismos, se acentúa el “efecto de realidad” que en determinado momento fractura lo sobrenatural. Por tanto, “Lo fantástico resulta así,

paradójicamente, el territorio ficcional más sujeto a las leyes de la verosimilitud” (68), pues sin ella no se evidenciaría como alteridad.

En este sentido, “El otro Aleph” expone los tres mecanismos, todos centrados en el escritor Jorge Luis Borges. Así, el dueño del ejemplar autografiado por el escritor argentino comenta las circunstancias en las cuales obtuvo el codiciado autógrafo: “Él afirmó que consiguió la firma azarosamente cuando estuvo de viaje en Madrid y le dieron el pitazo de que Borges se hospedaba en el Palace Motel, en la habitación 404. Aprovechó que un amigo lo entrevistaría a las 10:15 de la mañana. Entonces se coló para pedirle la firma” (105). Mediante un ligero cambio, el narrador alude al famoso Hotel Palace de Madrid, cuya hermosa arquitectura cautivó a Jorge Luis Borges: siempre que visitaba la capital española se hospedaba ahí, como lo refieren muchas anécdotas (“Palace de Madrid”). A esta referencia espacial, se suma la descripción del ejemplar firmado por Borges, volumen perteneciente a:

la insulsa colección titulada biblioteca básica de Salvat, el tomo 91, impreso en España en 1971, bajo el nombre de Narraciones . . . No nos importó que fuera un libro barato, ni que se hubiesen tirado miles de ellos con sus cubiertas a tres tonos: beige, con recuadros en amarillo y el central en naranja. No nos molestó la calidad del papel ni lo cetrino de las hojas. (105-06)

La Colección Biblioteca Básica de Salvat se publicó entre los años 1969-1973, bajo los sellos de Salvat Editores y Alianza Editorial. El número noventa y uno, efectivamente, corresponde a las *Narraciones* de Jorge Luis Borges; por tanto, forma parte del acervo cultural del lector, quien puede localizar el ejemplar en alguna biblioteca (“Biblioteca Básica de Salvat”). Estos datos sustentan con eficacia el marco realista del cuento, no solo al fundamentar su verosimilitud, sino también al evidenciar la fuerza de la alteridad fantástica que, hacia el final, sobreviene para quebrantar la lógica realista.

Otro elemento importante en esta trayectoria hacia lo insólito es la “vacilación representada” (Todorov 30) a través de múltiples

preguntas formuladas por el narrador intradiegético, las cuales surgen de un sueño que ha tenido: “¿Por qué un sueño podía tomar esas dimensiones, salir de mi cabeza e inundarlo todo?” (103). Este onírico episodio, donde Matilde le exige al narrador el libro de Borges, le atormenta al despertar, pues recibe constantes llamadas de su ex esposa: “¿por qué la había soñado reclamándome el libro con tanta fuerza? ¿Por qué tenía ya varias llamadas suyas en mis teléfonos?” (106). Estas interrogantes son alimentadas por otras, relacionadas con la desconocida ubicación de aquel libro: “¿Dónde lo metí? ¿Qué le hice? Lo peor ¿a quién se lo presté? Algún día tenía que pasarme, nunca anoto a quién le presto un libro” (103). Tales dudas, conforme avanza la historia y el ejemplar no aparece, se tornan amenazadoras por las implicaciones que supone el narrador: “¿Y si he extraviado su paradero porque desde siempre su destino fue ser un objeto tan valioso que intrínsecamente se pierde para que otro lo encuentre? Luego me vino un pensamiento peor: ¿si el sueño era una advertencia que se sumaba al miedo de no lograr restituirmee si no daba con su paradero?” (107). La incertidumbre se observa nítidamente hacia el final, frente al hecho fantástico, cuando el personaje se pregunta sobre su posible desdoblamiento, como lo analizo después. Estas frecuentes preguntas configuran al narrador como un personaje vacilante, quien duda sobre el actual e insólito evento, pero también sobre sus acciones pasadas: “yo puedo *casi* jurar que me lo quedé” (104; las cursivas son mías), frase modalizante donde se traslucen sus titubeos. Como recurso verbal, la ambigüedad representada demuestra los cuestionamientos del narrador ante lo inusitado de los hechos y, con ello, la ambigüedad inherente al texto se explica.

Esta estrategia narrativa se vincula con un elemento sintáctico: los silencios (Campra 112), cuyos vacíos de información nunca se aclaran. Así, “El otro Aleph” se construye con un entramado de silencios apoyados en el constante uso de puntos suspensivos incluidos en las secuencias relevantes. Una de estas se relaciona con la desaparición del volumen: “el libro era un tesoro, nació para serlo y estar resguardado, para contemplarse de vez en vez, tan eventualmente que acaba por olvidarse dónde lo hemos escondido...” (106).

Igualmente, el uso de puntos suspensivos destaca en la secuencia retrospectiva, cuando el narrador y Matilde negocian el precio del libro: “Él me vio llegar con Matilde, sabía que estábamos deseosos de tener el libro, nos citamos dos veces para hablar de la posible venta, le regateamos casi lastimosamente...” (108). Más adelante, cuando la pareja revela que ninguno de ellos tiene el libro, el vacío de información resultante es eminente: “—Matilde, qué más quisiera yo, pero no lo tengo. Yo creía que tú...” (113). Finalmente, al sobrevenir el hecho fantástico, el narrador duda de lo percibido, lo cual expone con el uso de puntos suspensivos y con la vacilación representada: “Hablabá con una pareja como nosotros o... ¿acaso éramos nosotros?” (114). Estos recursos verbales y sintácticos delinean la condición ambigua del cuento.

El léxico vinculado con lo fantástico también resulta importante en “El otro Aleph”, pues funciona como indicio del suceso sobrenatural, especialmente los vocablos y las frases enlazadas a lo ominoso de los hechos y ubicados desde el íncipit del texto: “Al despertarme todo cobró un sentido catastrófico” (103). Este aciago sentimiento del narrador es constante: “no sabía el porqué de esa angustia de recuperar el libro a como diera lugar o si no, algo horripilante iba a ocurrir” (111). El uso del pronombre indefinido coadyuva a la ambigüedad de lo fantástico, pues al no aclarar ese “algo”, se intensifica el sentir inquietante, alimentado por la subsiguiente hipérbole en torno al acaecimiento de un posible desastre: “una catástrofe de dimensiones incontrolables” (111). Más adelante, una comparación aunada al mismo pronombre indefinido le sirve al narrador para remarcar este nefasto augurio: “Es como si el orden se hubiera alterado, como si algo catastrófico fuera a suceder si no localizo el volumen” (113). Este peculiar uso del léxico, en cuanto a una catástrofe, crea un azaroso panorama.

El oscuro presentimiento del narrador se complementa con los indicios, esas “señales que el texto manda desde distintos niveles y con distinto resplandor” (Campra 171), los cuales preparan la irrupción fantástica. El primer indicio se relaciona con el sueño del narrador personaje:

Había sido tan real, por eso me costó trabajo darme cuenta de que esa mujer, repleta de sí misma e inmensa, reclamando el libro, pidiéndolo a gritos, no era Matilde. Aunque tal vez sí, pues lo exigía con una necesidad absurda, reiterativa. Yo no comprendía del todo aquello, hasta que su mirada se me clavó tan adentro. (103)

Este sueño es fundamental en el texto al configurarse como un vaticinio para el narrador, ya que más adelante efectivamente es buscado por Matilde, quien al tener un sueño similar al suyo, desea saber el paradero del libro autografiado por Borges. Por lo tanto, este suceso onírico desencadena dudas e infortunados presagios en ambos personajes y además funciona como un indicio del posterior evento insólito: “¿si el sueño era una advertencia que se sumaba al miedo de no lograr restituirmee si no daba con su paradero?” (107).

El narrador desconoce el influjo de ese ejemplar; sin embargo, por escasos momentos, sus palabras adquieren la categoría de una siniestra afirmación: “me percaté de que la ausencia de ese libro nos llevaría a los dos a un precipicio y después a la nada. Sin discutirlo conmigo, ni siquiera un segundo, tomé aquel reclamo onírico como una sentencia real que amenazaba con destruirme como a ella” (103). Este augurio se precisa en un hecho inferido por tal personaje: “imaginarme tragado por ese Aleph” (107). Esta amenaza es asumida por Matilde con un asombroso aplomo, quien expresa categóricamente las consecuencias del hurto: “No debimos robar el libro. Destituimos el orden del Aleph; él escoge con quién quiere estar, no a la inversa” (113). Varios de los indicios del cuento asumen su “sentido literal” (Todorov 63) que coadyuva a la irrupción fantástica, pues al final se concretan en un hecho específico. En esa medida, Matilde utiliza análogas palabras a las del narrador para describir lo que les sucederá por haber sustraído ese volumen: “Ahora seremos tragados por su oscura boca” (113).

El último indicio, como la postrera ficha de un rompecabezas, crea la imagen completa y fulminante de lo fantástico, a través de una literalización, cuando la pareja ingresa al café Mandoka y se enfrentan a una realidad palpable: “*En esos lugares nada parece cambiar,*

ni los meseros, ni la gente que está jugando dominó, sonando las fichas con fuerza cuando hacen un cierre espectacular” (114; las cursivas son mías). Al verificarce tal suceso sobreviene lo fantástico, pues justamente en ese lugar nada se modifica, ni siquiera ellos mismos, quienes se encaran al ineludible suceso fantástico de las repeticiones espaciales, temporales y de personalidad que los elementos verbales y sintácticos anunciaban:

y mientras los *esperábamos* lo *vi*. El mismo hombre, con su guayabera impecable. *Hablabía* con una pareja como nosotros o... ¿acaso éramos nosotros? *Estaban* anonadados con el ejemplar que les *mostraba*. Ella era la más interesada, lo *tomaba* entre las manos, *sonreía*. El chico, nervioso, se *limpiaba* las manos en el pantalón, no *quería* y sí tomar entre sus manos aquel ejemplar. *Me pareció* tan familiar la escena, como un *déjà vu* (sic) que se repite infinitamente. (114; las cursivas son mías)

Las características de esta secuencia previa al final son significativas por varias circunstancias. Una de ellas se refiere al uso del imperfecto como tiempo verbal predominante, en tanto apela a la incertidumbre en que se encuentra la voz narrativa al referirse a una acción probablemente inconclusa. Tzvetan Todorov recurre al siguiente ejemplo para analizar las implicaciones del imperfecto en el discurso fantástico: “si digo ‘Yo quería a Aurelia’, no preciso si aún la sigo queriendo; la continuidad es posible, pero por regla general, poco probable” (33). De este modo, el uso del imperfecto es relevante para el discurso fantástico por la ambigüedad resultante. Es así como en el “El otro Aleph”, antes de la última secuencia, el tiempo sobresaliente de construcción narrativa era el pretérito; sin embargo, justamente en esta sección, el imperfecto surge con su inherente carga de ambigüedad respecto a la superposición del presente y del pasado, apoyado también por el verbo de percepción, la pregunta y la frase modalizante, donde el narrador expone la ambigüedad en torno a su posible desdoblamiento.

Los hechos continúan y las palabras del narrador traslucen el ineludible surgimiento de lo fantástico: “Matilde *miraba* lo mismo,

absorta, quedó como clavada a la mesa sin posibilidad de moverse, con la cabeza un poco hacia delante como queriendo que sus pensamientos estuvieran ahí, poniendo en orden aquellas imágenes insólitas. ¿Esos jóvenes éramos nosotros? Quizá la imaginación nos estaba jugando una mala pasada” (114; las cursivas son mías). Una vez más, la pregunta y la frase modalizante del narrador por medio del “quizá” son sustanciales, pues impulsan la ambigüedad narrativa. En ese panorama, resulta sobresaliente el uso de las comparaciones para describir el estupor de Matilde. Por ello, figuras retóricas como la metáfora, la hipérbole y la comparación ostentan su necesaria existencia en un texto como este al posibilitar lo imposible, es decir, el doble y sus implicaciones fantásticas:

Esperamos a que la pareja se despidiera del hombre. Aterrados de la semejanza, *los vimos salir*. Luego, como sacando fuerzas de quién sabe dónde, agarrados de las manos (hermanados, después de habernos hecho tanto daño tiempo atrás), fuimos hasta la mesa donde el hombre estaba guardando el libro. *Nos miró* sin contrariarse y nos sonrió afable.

—¿Ya tan rápido se decidieron? Siéntense podemos llegar a un mejor precio. (114-115; las cursivas son mías)

“El otro Aleph” plantea el desdoblamiento de los personajes, mediante la repetición de un mismo tiempo y espacio, lo cual crea ese *déjà vu* previsto por el narrador personaje. Por tanto, el cuento recupera los temas del Yo planteados por Todorov al enfatizar problemas de tiempo, espacio y personalidad, lo cual no tiene una causalidad definida; además, al ponderarse los verbos de percepción, se confirman estos como temas de la mirada.

Por su parte, Rosalba Campra recupera los planteamientos teóricos de Tzvetan Todorov y, a partir de su influjo, propone agrupar los temas fantásticos en dos categorías: sustantivas y predicativas. Ambas categorías se organizan con base en la situación enunciativa, como antaño lo formulara Todorov. En este sentido, me interesan las categorías sustantivas, en donde el sujeto, como productor de la palabra, define los datos básicos de toda enunciación, es decir,

el yo, el aquí y el ahora; a partir de ello, surgen sus formas especulares, el no-yo, ni aquí, ni ahora; de este haz de oposiciones resultan tres temas, yo/otro, aquí/otro espacio y ahora/otro tiempo (Campra 33-34). Respecto a esta clasificación, en “El otro Aleph” se apelan las tres categorías sustantivas: el yo-otro, pero también el ahora-otro tiempo y el aquí-otro espacio, los cuales se problematizan, no porque se plantea una específica alteridad, sino porque esa otredad surge precisamente por ser lo mismo, es decir, se trata de idénticos personajes, localizados en el mismo espacio y tiempo de antaño, como si no avanzara la línea temporal con sus efectos subsiguientes, lo cual se percibe en las palabras finales del narrador: “Nos puso el libro entre las manos y sí, fuimos devorados por la boca inmensa, oscura y luminosa del Aleph, que nos condenaba a compartir su reinado en el espacio infinito de las repeticiones y en su conciencia porosa” (115). En este final abierto, las dudas del narrador y las certezas de Matilde se concretan y literalizan al acaecer lo fantástico con toda su carga angustiante de una apertura hacia la conciencia de la nada, pues los personajes han caído irremediablemente en ese Aleph de repeticiones infinitas.

Como es notorio y, de acuerdo con la propuesta de Gérard Genette, el cuento de Cecilia Eudave mantiene una relación trans-textual (mediante paratextos, hipertextos e intertextos) con “El Aleph”, uno de los cuentos borgeanos más célebres, integrado al libro del mismo nombre, publicado en 1946, el cual ha suscitado una copiosa biblio-hemerografía en varios idiomas y bajos diversos enfoques² debido a “su relación con la cábala, con la memoria, con la magia o con la geometría; otro aliciente se encuentra en el plantearse de temas como la nominación, los límites del lenguaje, la parodia o la autobiografía” (Ortega 9).

² Como mínima muestra, véase la edición crítica de “El Aleph”, de Julio Ortega y Elena del Río Parra, cuya bibliografía da cuenta de la vasta producción crítica. Véase también “Derrida y Borges: una lectura deconstrutiva de ‘El Aleph’” de Evodio Escalante.

Como elemento paratextual, el título “El otro Aleph” resulta explícito en esta relación, aunque con el señalamiento de una otraidad. Para analizar sus vínculos hipertextuales, partamos de la definición de hipertexto:

toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al cual llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario . . . Para decirlo de otro modo tomemos una noción general de texto en segundo grado . . . o texto derivado de otro texto preexistente. (Genette 14)

De este modo, el hipotexto es “El Aleph” de Borges y el hipertexto es el cuento de Cecilia Eudave. Bajo este enfoque, la relación hipertextual de “El otro Aleph” respecto al cuento borgeano es de un suplemento, en tanto, según palabras de Genette:

sugiere la idea de una adición facultativa, o al menos excéntrica y marginal, en la que se aporta a la obra de otro un plus informativo del orden del comentario o de la interpretación libre, o abiertamente abusiva . . . el hipotexto no es aquí más que un pretexto: el punto de partida de una extrapolación disfrazada de interpolación. (250)

Por lo tanto, “El otro Aleph” implica una adición al hipotexto, la cual le aporta un plus informativo que implica una interpretación libre.

De este modo, el texto de Cecilia Eudave parte del cuento de Jorge Luis Borges en torno a la existencia del Aleph, cuyo enigma se instaura como el centro de ambas obras, aunque en diferentes direcciones, pues en el hipotexto el

Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos . . . Sí, el lugar donde están sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos . . . Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz. (Borges 664)

Bajo estas consideraciones, el autoficcionalizado Borges comenta ampliamente lo observado en dicho Aleph:

vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (667)

En el cuento de Eudave, la descripción del Aleph deviene una interpretación de lo ya planteado en el cuento borgeano: “con sus enormes huecos de luz por donde cabe el mundo y por donde sale el mundo. Poseedores del pasado y del futuro, de la conciencia y del destino de los hombres...” (Eudave 106). Estas palabras son empleadas por el narrador para referirse a Jorge Luis Borges representado por la obra robada. Más adelante, surge una metáfora vinculada con el aspecto semántico del texto, cuyo resultado es una interpretación de “ese Aleph, boca oscura, boca luminosa” (107); un léxico que vuelve a recuperar el narrador para enfatizar la función de ese órgano: “Ahora seremos tragados por su oscura boca” (113). Hacia el final del texto, el narrador invierte las palabras iniciales para dar cuenta del acontecimiento fantástico: “y sí, fuimos devorados por la boca inmensa, oscura y luminosa del Aleph” (115). El libro de Borges hurtado por los protagonistas, como una sinécdote del escritor argentino, adopta esta naturaleza de Aleph, cuyas páginas atesoran un extraordinario influjo: “Me sentía en una heladera, congelado, ajeno a una vida propia, donde lo mío ahora *se ensombrecía* por un libro extraviado” (104).

Esta capacidad del libro, propuesta por el narrador, para oscurecer la existencia, encuentra un apoyo en la imagen de Matilde, quien posee una relación muy estrecha con el cuento borgeano, incluso “conocía de memoria el texto” (106). En ello estriba que los rasgos del ejemplar sean trasladados a este personaje femenino: “Yo no

comprendía del todo aquello, hasta que su mirada se me clavó tan adentro y vi, a través de sus ojos, ese *profundo pozo ennegrecido de carencia*” (103; las cursivas son mías). Posteriormente, el narrador utiliza reveladoras palabras cuando recuerda el robo del libro por parte de Matilde: “se aproximó como una sombra nacida de todos los deseos y ¡zas! Metió el libro entre la falda y su blusón negro” (107). La comparación con la sombra alimenta esta lectura que, finalmente, se corrobora en la incursión fantástica: “en sus ojos se coló un vacío tan oscuro que me tragó de golpe” (114). Es importante destacar la función de los ojos de Matilde, quien transmite al narrador esa oscuridad. Es así como se utilizan los mismos referentes, incluido el verbo “tragar”, tanto para el libro de Borges como para Matilde; por tanto, la relación libro-Matilde es de afinidad.

Parte de este vínculo se debe a la consideración de Matilde sobre el cuentista argentino: “afirmaba que el escritor Jorge Luis Borges se sumaba a la selecta lista de Alephs regados por el mundo, como la copa de Kai Josru o el espejo de Tarik Benzeyad; como la lanza especular del Satyricon de Capella o el espejo de Merlín” (106), palabras reveladoras para la relación intertextual del cuento con la obra borgeana, pues recurre a una alusión de “El Aleph”, donde se lee:

Burton menciona otros artificios congéneres –la séptuple copa de Kai Josrú, el espejo que Tárik Benzeyad encontró en una torre (*Las mil y una noches*, 272), el espejo que Luciano de Samosata pudo examinar en la luna (*Historia verdadera*, I, 26), la lanza especular que el primer libro del *Satyricon* de Capella atribuye a Júpiter, el espejo universal de Merlín “redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio” (*The Faerie Queene*, III, 2, 19). (669)

En “El otro Aleph”, la alusión al cuento borgeano radica en usar casi las mismas palabras de este, pero levemente modificadas, además de omitir los indicadores de cita textual, lo cual no elude el reconocimiento del hipotexto. Mediante este recurso, Matilde cataloga a Jorge Luis Borges como un Aleph, apreciación sustentada en que dicho objeto puede ser “centro del mundo disfrazado de

“objeto u hombre” (Eudave 107). La opinión de Matilde se ratifica cuando se encuentra con su ex esposo para discutir el problema del similar sueño que ambos han tenido y entonces ella afirma: “¿Ves?, no estaba tan zafada cuando te dije que Borges era un Aleph” (113).

El considerar a Borges un Aleph halla en el cuento de Cecilia Eudave una hermosa interpretación apoyada por el constante léxico en torno a la oscuridad y a las sombras, lo cual conduce a la ceguera de Borges: “antes de que el escritor fuera arrebatado por los libros para siempre, en esa oscuridad adquirida, de seguro, por tanta tinta que sus ojos devoraron” (105). El campo semántico propuesto en el cuento para el Aleph, mediante la acción de tragarse y el adjetivo “oscuro”, se traslada al personaje de Borges quien, comenta el narrador, ha quedado ciego debido a la desmesurada cantidad de libros leídos y cuya oscura tinta le ha heredado un trágico efecto, pues le ha dejado ciego, inmerso en ese mundo de sombras y penumbra.³ Esta fascinante imagen del Borges recordado por todos es abordada en el cuento de Cecilia Eudave, en un claro homenaje al escritor argentino: “ese Borges de mirada perdida, apoyado en su bastón, hablando, recitando versos y fragmentos de memoria, mirando desde dentro de sí, volúmenes y volúmenes que se le ofrecían virtualmente en *ese mundo oscuro*, al cual sólo él podría tener acceso” (105; las cursivas son mías).

La propuesta del cuento radica en que Jorge Luis Borges, cuyo libro robado lo representa, constituye “el otro Aleph”. Así, en la poética borgeana, “el singular objeto [el Aleph], que terminará por designar un libro entero” (Ortega 12), en el texto de Eudave incrementa sus alcances al abarcar al propio autor. Bajo esta consideración, se puede elucidar otra lectura del cuento, pues el léxico predominante crea un ilustrativo campo semántico mediante la boca y la

³ Esta consideración de la ceguera como una total penumbra difiere de lo expresado por el propio Jorge Luis Borges, quien en una conferencia comenta “no es la ceguera perfecta que piensa la gente”, pues aclara que lograba ver algunos colores como el amarillo, el verde y el azul, excepto el rojo, el blanco y, significativamente, el negro (véase “Conferencia sobre la ceguera”).

acción de deglutar avorazadamente (tragar, devorar), lo cual puede sugerir la pasión por la lectura, sostenida por la tinta negra que la posibilita. A partir de esta idea, tanto Borges como los personajes del cuento de Eudave son literalmente tragados por el acuciante deseo de la lectura.

Finalmente, aunque el panorama se torna terrible para los personajes, el cuento posee un singular y característico tono observado en la narrativa de Cecilia Eudave: un lúdico humor, registrado mediante absurdas situaciones. Una de ellas se relaciona con la ruptura matrimonial del narrador: “¡Qué sangre fría! La misma que tuvo cuando me dijo adiós en la churrería La Bombilla. La desgraciada me citó ahí, como para confirmar que le valía madre, pues a mí ni me gustan los churros” (108). Posteriormente, Matilde sugiere reencontrarse en la misma churrería para comentar sus respectivos sueños y el narrador responde con una expresión similar: “«Ah no, en la churrería no». Nada más faltaba que nos diéramos cita donde habíamos finiquitado nuestro matrimonio, y con este calor, ¿a quién se le antojan los churros? Además, a mí, ni me gustan” (112). Otra situación humorística surge en torno a Alfredo, el amigo de la pareja, cuya trayectoria como escritor es cuestionable: “Es que, ya ni la hace, todos esperábamos un éxito literario y nos sale con una publicación absurda y sin sentido: Sobre la verdad y la mentira de los 01-800 atención a clientes...” (109). Incluso estos desatinos se conservan en su actual empresa: “por ese entonces visitaba las jugueterías del centro comprando material para su nuevo proyecto: la resistencia del juguete corriente versus el juguete fino” (110), para cuya realización está contrastando la resistencia de los luchadores tradicionales de plástico en oposición al G.I Joe y a ello le continúa “la hojalata versus el tonka. Luego sigue la Barbie versus las monas de cartón y las negritas” (111). Tanto el motivo de la churrería como estos disparatados proyectos de Alfredo crean secuencias humorísticas sostenidas por el absurdo de los hechos.

“El otro Aleph” de Cecilia Eudave destaca por la relación trans-textual sostenida con uno de los más afamados cuentos de la literatura universal: “El Aleph” de Jorge Luis Borges. Al plantearse como un suplemento de este colosal hipotexto, el cuento de la escritora

jalisciense aporta un plus al considerar que el escritor argentino y su obra configuran en sí mismos un Aleph. Asimismo, el desafío fantástico del cuento, mediante los desdoblamientos de personajes, espacios y tiempos, crea el escenario idóneo para abordar una de las grandes pasiones borgeanas: la lectura como un Aleph, donde todo el universo conocido se halla y se fundamenta, donde el hombre se sostiene para encontrarse o para perderse. Además, “El otro Aleph” posee un sutil humor y una audacia notable al recuperar:

uno de los instantes supremos del arte borgiano de la ficción, que aquí se demuestra en sus operativos peculiares, sus mecanismos explícitos y su autorreferencialidad inclusiva. Toda la obra de Borges cabe en esta página, como si ella fuese, a su vez, un Aleph del alfabeto borgiano, donde caben sus precursores y sus continuadores, la textualidad misma del conocer literario. (Ortega 17)

Por todo ello, Cecilia Eudave crea un destacado cuento, donde la imagen de Jorge Luis Borges y de su Aleph son homenajeados y valorados en toda su trascendencia.

En el texto de Cecilia Eudave, Matilde y el narrador enfrentan un porvenir azaroso, a partir del robo del libro autografiado por Borges. Así, “El otro Aleph” expone claramente la “torcedura en el rumbo vital” provocado por lo siniestro, así como el hado fatal previsto para ambos personajes: “No debimos robar el libro. Destituimos el orden del Aleph; él escoge con quién quiere estar, no a la inversa. Ahora seremos tragados por su oscura boca” (113), lo cual efectivamente ocurre.

Este aciago destino que, mediante algún inesperado evento modifica la vida de los personajes, es el primer vislumbre de lo siniestro, pues esta categoría estética se concreta en varias temáticas. De esta forma, en el cuento de Cecilia Eudave se destacan cuatro temas: lo animado-inanimado, la realización de un deseo y de un temor, el doble y la repetición de un suceso en idénticas condiciones. Lo animado-inanimado se puntualiza en “El otro Aleph” mediante la dicotomía vigilia-sueño, es decir, en la quiebra de límites entre el

mundo onírico y la vigilia, en tanto el sueño del narrador personaje, donde Matilde le reclama el libro de Borges, se convierte en un hecho: “me di cuenta de que el sueño cobraba dimensiones reales” (104). En cuanto a la realización de un deseo, este surge respecto al libro autografiado por Borges: “la antología tenía los mejores cuentos y, aunque no hubiese sido así tenía uno que tanto a Matilde como a mí nos cautivaba: El Aleph” (106). La inclusión de dicho cuento y la firma de Borges, instauran el libro como un codiciado objeto, por eso Matilde lo roba, quien encarna “una sombra nacida de todos los deseos” (107).

A partir de la desaparición del libro, los personajes siempre tienen un tenaz presentimiento negativo en cuanto a su futuro: “la ausencia de ese libro nos llevaría a los dos a un precipicio y después a la nada” (103). La reiteración de esta idea crea ese hado nefasto que circunda todo el cuento y el cual se concreta hacia el final, cuando se revela el tema del doble y de la repetición de un hecho en un mismo escenario, pues los personajes se ven a sí mismos, en una idéntica escena pasada en torno a la adquisición del libro de Borges: “Nos puso el libro entre las manos y sí, fuimos devorados por la boca inmensa, oscura y luminosa del Aleph, que nos condenaba a compartir su reinado en el espacio infinito de las repeticiones y en su conciencia porosa” (115). Como lo aclara Trías, es siniestra

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 *dejá vu* (sic); dicha repetición sugiere . . . cierta sensación de horror, fatalidad y destino (en caso de que la repetición sea flagrante) (43), lo cual signa toda la trama de este cuento

La trascendencia de “El otro Aleph”, con base en uno de los cuentos más memorables de la literatura, “El Aleph” de Borges, radica en ejemplificar una de las formas más pulidas de lo siniestro, en tanto muestra esa condición y límite de lo bello al problematizar los límites de la ficción y su influjo sobre la realidad. Finalmente,

esta ficción en segundo grado (aludiendo al título de Genette) con sus fundamentos fantásticos, transtextuales y siniestros, origina una reflexión en torno a las sólidas certezas que no siempre son tan inquebrantables, pues en su compacta urdimbre se esconden fisuras que, por momentos, hacen trastabillar y dudar de su estable presencia, del insondable y misterioso universo que siempre atesora algo de fantástico.

Bibliografía

- “Colección Biblioteca Básica Salvat Libro RTV”. *La Flecha Negra – Siglo XV*, 23 agosto 2009, laflechanegrasiglovx.blogspot.mx/2009/08/coleccion-biblioteca-basica-salvat.html
- Borges, Jorge Luis. “Conferencia sobre la ceguera”. Archivo Histórico RTA S.E., 14 junio 2016, youtu.be/036yqajUDik
- _____. *El Aleph*. Edición crítica y prólogo de Julio Ortega y Elena del Río Parra, El Colegio de México, 2008.
- _____. “El Aleph”. *Obras completas I (1923-1949)*. Emecé editores, 2005.
- Brescia, Pablo. “Una página de la cuentística mexicana 1994-1996 (Registros narrativos y el margen de las mujeres””. *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala / Instituto Nacional de Bellas Artes / Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 2004, pp. 373-393.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Renacimiento, 2008.
- “Cecilia Eudave”. *Enciclopedia de la literatura en México*. elem.mx/autor/datos/336
- Domenella, Ana Rosa, editora. *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. Universidad Autónoma Metropolitana / Casa Juan Pablos, 2001.
- _____. “Tres cuentistas neofantásticas”. *Cuento y figura. La ficción en México*, editado por Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999, pp. 351-375.
- Escalante, Evodio. “Derrida y Borges: una lectura deconstructiva de ‘El Aleph’ ”. *Signos literarios*, enero-junio 2011, pp. 9-30.

- Escamilla, Ruth. “Presentan libro de Cecilia Eudave”, mundotec.com.mx/presentan-libro-de-cecilia-eudave/
- Eudave, Cecilia. “Técnicamente humanos y otras historias extraviadas”, 22 noviembre 2009, ceciliaeudave.blogspot.mx/2009/11/tecnicamente-humanos-y-otras-historias.html
- _____. *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*. Letra Roja Publisher, 2010.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Ortega, Julio, y Elena del Río Parra. Prólogo. “*El Aleph*”, de Jorge Luis Borges, El Colegio de México, 2008, pp. 9-21.
- Pavón, Alfredo, editor. *Cuento y figura. La ficción en México*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.
- Serrano, María Isabel. “Los rincones ‘íntimos’ del hotel Palace”. ABC Madrid, 10 marzo 2012, abc.es/20120310/madrid/abc-rincones-intimos-palace-20120310.html
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, 1994.
- Vivero, Elizabeth. “De Mercedes y extraviados”. literaturas.com/v010/sec1001/libros_resenas/resena-04.html
- Zúñiga López, Gabriela Karina. “La narrativa fantástica de Cecilia Eudave”, *Sincronía*, otoño 2010, sincronia.cucsh.udg.mx/zunigafall2010.htm