



División de Ciencias Sociales y Humanidades
Posgrado en Humanidades (Literatura)

**“Muertes y demonios: la literatura finisecular decadentista en
tres autores mexicanos”**

Para obtener el grado de Maestra en Humanidades (Literatura)

Tesis que presenta:

Gretel Xiadani López Murillo
Matrícula 2203802879

gretellopezm@gmail.com

Directora: Dra. María Guadalupe Correa

Jurado:

Presidenta: Dra. María Guadalupe Correa
Secretaria: Dra. Jazmín Guadalupe Tapia Vázquez
Vocal: Dr. Christian Curt Sperling

Iztapalapa, Ciudad de México, 26 marzo 2024.

ÍNDICE

Introducción.....	3
1. Acercamiento teórico.....	7
1.1 Lo fantástico como género literario.....	7
1.1.1 El problema de la polisemia.....	7
1.1.2 Definición de lo fantástico en el estudio de la literatura.....	16
1.2 Evolución literaria.....	37
1.2.1 Posibilidad de la evolución en los géneros literarios.....	37
1.2.2 Factores a considerar: cultura y época.....	43
1.3 Una nota acerca de mi corpus: lo fantástico decimonónico.....	48
2. El decadentismo y el cuento fantástico en México.....	50
2.1 El decadentismo mexicano.....	50
2.1.1 Origen.....	50
2.1.2 Arribo a México.....	55
2.1.3 La literatura decadentista.....	66
2.2 El cuento fantástico decadentista.....	70
3. Convergencias decadentes y fantásticas en la narrativa finisecular: Carlos Díaz Dufoo, Ciro B. Ceballos y Bernardo Couto Castillo.....	79
3.1 Carlos Díaz Dufoo.....	79
3.1.1 El centinela.....	79
3.1.2 El vengador.....	96
3.2 Ciro B. Ceballos.....	107
3.2.1 Un crimen raro.....	107
3.2.2 Homo dúplex.....	120
3.3 Bernardo Couto Castillo.....	130
3.3.1 Rayo de luna.....	130
3.3.2 Lo que dijo el mendigo.....	138
Conclusiones.....	148
Bibliografía.....	153

Introducción

Corría la primavera del año 2017. Me encontraba desesperada por acumular créditos en mi historial académico de la licenciatura y se me hizo fácil tomar una materia titulada “La literatura fantástica hispanoamericana. Siglo XIX y XX”. No tenía idea de qué se trataba y el primer día de clases estuve a punto de renunciar porque la profesora inició preguntándonos qué habíamos leído sobre el género, con temor –y duda– copié a mis compañeros y mencioné “a Borges”. Sin embargo, un impulso y la compañía de un amigo me motivaron a quedarme, el resto es historia.

A partir de ese momento lo fantástico ha tenido un gran magnetismo sobre mí, dentro de mis pasatiempos literarios está la lectura de las teorías y caracterizaciones que han surgido sobre el género. Como es comprensible, mi primer acercamiento fue con Todorov, más adelante leí a Barrenechea, Vax, Alazraki, Campra, etc. Mientras elaboraba mis lecturas pude percatarme de las diferencias que existían entre determinadas propuestas y cómo cada una de estas dirige su mirada a ciertos corpus concretos, unos más amplios que otros. Más tarde, la misma profesora de aquella clase –que se convirtió posteriormente en la asesora de mi tesis de licenciatura– me recomendó leer *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* de Óscar Hahn, donde el autor describe las correspondencias entre lo social y la literatura fantástica decimonónica. Lo anterior me hizo pensar que si los elementos sobrenaturales que se utilizan en la literatura fantástica encubren un trasfondo social, entonces, en cualquier momento literario se podría descubrir cómo los mecanismos fantásticos son utilizados con este fin. Así que me dispuse a resolver el entramado que velaba las producciones decadentistas mexicanas, las cuales se jactaban de tomar temas u motivos escabrosos para atemorizar y aniquilar a sus personajes.

Mientras realizaba mi investigación, descubrí que los rasgos de este tipo de relatos mantenían más correspondencias con algunas teorías de lo fantástico que con otras. Más adelante creí tener una forma de responder a esta cuestión gracias a la lectura de dos textos, con un título curiosamente similar, que el profesor de una de las primeras clases del posgrado nos dejó leer. Las lecturas de “Sobre el realismo artístico” de Jakobson y “Sobre la evolución literaria” de Tinianov me permitieron entender que la literatura posee un carácter mutable, en especial la fantástica, en algunos momentos aparenta una forma y en otros mantiene otra.

La presente investigación recupera el constante trabajo de reflexión sobre las características del género fantástico a lo largo del tiempo, sus posibles correspondencias con lo social y largas horas de un diálogo invisible con los teóricos del género. Por lo tanto, en el primer capítulo de este trabajo me dedicaré a señalar una problemática que ha padecido el género a lo largo de toda su vida: la polisemia. A través de un breve recorrido sobre las diversas definiciones de lo fantástico y posteriormente de algunas caracterizaciones, pretendo exteriorizar su mutabilidad y alertar a futuros estudiosos del género para concientizar el uso entre una teoría y otra, así como recordar que tales nociones tienen el mismo objetivo en común: entender a lo fantástico; por lo que un diálogo horizontal entre ellas me parece lo más adecuado para su discusión. También propongo al proceso evolutivo como la principal razón de la variedad semántica, y explico que los factores sociales y culturales son los principales agentes del cambio, por lo mismo que Hahn y muchos investigadores más han señalado: lo fantástico necesita apegarse a un mundo verosímil para su problematización.

El diálogo entre las posturas de las y los investigadores tomados como acercamiento teórico (Vax, Cauillois, Tododorv, Barrenechea, Campra, Alazraki, etc.), permite visualizar diferentes periodos, facetas o paradigmas de lo fantástico. Mediante las propuestas de Omar Nieto, Mery Erdal Jordan y Olea Franco la distribución de éstos se despliega en tres: el

tradicional, el moderno y el posmoderno. Como mi objeto de estudio radica en las producciones decadentistas, me centraré el paradigma tradicional o decimonónico; en consecuencia, el análisis elaborado utiliza como marco teórico las investigaciones centradas en atender los aspectos propios de este paradigma.

Sin embargo, debido a que mi propósito es develar las correspondencias sociales manifestadas entre el paradigma de la literatura fantástica decimonónica y los textos decadentistas mexicanos, es necesario entender el contexto sociohistórico en el que se desarrollaron los textos mis autores: Carlos Díaz Dufoo, Ciro B. Ceballos y Bernardo Couto Castillo. Por ello, en el segundo capítulo realizo un repaso sobre los acontecimientos sociales, políticos y culturas que acaecían durante sus años de escritura. Expondré la manera en la que el decadentismo surge y el momento de su arribo al país mexicano, así como sus correlaciones con el modernismo. De igual forma, me parece pertinente brindar un repaso rápido sobre la literatura fantástica en México: como es una labor monumental, solo trataré la cuestión de sus inicios hasta llegar a la época finisecular; donde señalaré sus principales influencias y características.

Finalmente en el tercer capítulo pongo a prueba lo planteado anteriormente, a través de un análisis minucioso de cada relato, exploraré las correspondencias entre lo fantástico decimonónico y la ideología decadentista; demostraré cómo la estructura fantástica se apega a la realidad extratextual de sus autores para conformar su plano real, y cómo cada uno de los eventos sobrenaturales simbolizan una lucha por enfrentar a la burguesía.

En los relatos de Días Dufoo: “El centinela” y “El vengador”, la muerte toma los reflectores de forma escandalosa. El primer texto exhibe dos suicidios y el segundo un matricidio, ambos cuentan con apariciones fantasmales que causan un gran impacto para sus protagonistas llevándolos a cometer actos inmorales. Los relatos de Ceballos, “Un crimen

raro” y “Homo duplex”, también perfilan a protagonistas asesinos, por un lado encontramos a un hombre nervioso que apuñala a su pareja por adquirir temperaturas gélidas; y, por otro, a un sacerdote cuyo desdoblamiento lo guía a asesinar a otro hombre. Por último los cuentos elegidos de Couto Castillo, “Rayo de luna” y “Lo que dijo el mendigo”, expresan a la muerte de una manera más reflexiva, desafiando su alcance por medio del tiempo y el espacio, y conducen a sus protagonistas a padecer trastornos mentales luego de su acercamiento con ella. Cada uno de los textos revela entre sus líneas conexiones con normas, ideas o conductas conservadoras de su momento, las cuales consciente o inconscientemente son expuestas por los decadentistas y su manejo del género fantástico.

1. Acercamiento teórico

1.1 Lo fantástico como género literario

1.1.1 El problema de la polisemia

En las últimas décadas el interés por los textos fantásticos ha incrementado notablemente, tanto su crítica como las obras de creación han obtenido un papel protagónico en los espacios literarios de estudio y divulgación. Algunas librerías cuentan con una sección exclusiva para este género e incluso se han creado múltiples encuentros de investigación literaria dedicados especialmente a lo fantástico. Entre los de más renombre se encuentran el Congreso Internacional de Narrativa Fantástica, organizado por el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar en Lima, Perú; y el Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, creado por el Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguay, en Montevideo.

Los estudios destinados al género fantástico muestran una pluralidad de voces y perspectivas respecto al fenómeno observado. Si bien, la literatura de esta índole puede explicarse, a grandes rasgos, como toda aquella que narre o describa la intervención de sucesos inverosímiles en un contexto verosímil¹ y produzca con esta unión una problematización, su definición y limitación siguen siendo una discusión vigente. Una gran variedad de investigadores e investigadoras han aportado al diálogo sus propuestas para especificar lo fantástico, pues, como sucede en muchas ocasiones, su delimitación muestra

¹ Cuando utilizo el término “verosímil” en relación a creaciones literarias, me refiero a todas aquellas que exhiben en su trama elementos apegados a una realidad extratextual específica –y con ello a su horizonte cultural–. Por lo tanto, los términos “no verosímil” o “inverosímil” aluden a las obras que no proyectan dichos elementos, o que alguno de ellos no se relaciona con dicha realidad extratextual.

cierto grado de complejidad debido a su cercanía con otros géneros. Ana María Morales en “Las fronteras de lo fantástico” refleja la dificultad de este deslinde; menciona que su demarcación exige no solo la reflexión de la cercanía con otros géneros, sino también con otras categorías: “Hablar de lo fantástico es, de una u otra manera, hablar de fronteras, de deslindes, de límites entre dominios, entre estéticas, entre modos discursivos, incluso –por engañosa que pueda resultar tal postura– entre maneras de apreciar un fenómeno desde distintas perspectivas” (241). A partir de esta premisa, la investigadora dirige su estudio hacia la diferenciación de “lo fantástico” desde ambas perspectivas, por un lado lo contrasta con las categorías estéticas o descriptivas de lo maravilloso, lo mágico, lo exótico, lo extraño, lo prodigioso y lo milagroso; y por el otro, con los géneros o formas discursivas como la literatura policiaca, la novela gótica, los cuentos de hadas, las historias de terror, los milagros, las utoías y la ciencia ficción.

La familiaridad que se conserva tanto con estos géneros como con las categorías estéticas ha incitado a algunos investigadores a presentar nuevas formas de clasificación que atiendan a estas conexiones. En su texto “El reverso de lo real: Formas y categorías de lo insólito” David Roas, evidencia la tendencia que ha surgido de entender a dichos géneros y categorías como parte de un macro grupo –denominados macrocategorías o macrogéneros– capaz de englobarlos. El crítico explica que en investigaciones de índole portuguesas y brasileñas se suelen utilizar los conceptos “literatura do sobrenatural y de lo insólito” para denominar a todas las obras que revelen una fenomenología sobrenatural (12). Como paso siguiente, se aventura a dar una breve caracterización de lo fantástico, lo maravilloso, el realismo mágico y la ciencia ficción; concluyendo que, aunque el elemento de lo insólito se muestra como caracterizador, su uso, sentido y efecto “resulta muy diferente en cada una de ellas, lo que permite, a mi modo de ver, rechazar la injustificada tendencia de numerosas

propuestas teóricas a reunir las como variantes de una misma macrocategoría” (26). Añadiendo a lo mencionado por Roas, creo que esta propuesta puede ser un tanto peligrosa, pues relega a la periferia las cuestiones internas respecto a la historia de la literatura fantástica y descuida el nutrido diálogo teórico creado en torno a ésta.

Por ello, para la elaboración de este trabajo prescindiré de los puntos de vista que generalizan las producciones no verosímiles y me enfocaré en los textos teóricos que proporcionan reflexiones dedicadas a la definición de lo fantástico como género. La tarea a realizar no es sencilla, ya que al parecer diversos autores y autoras brindan su propia noción, así como utilizan su propia terminología para designar los mismos eventos. Por ejemplo, para señalar la relación dicotómica verosímil-inverosímil en la que se basa lo fantástico, los críticos utilizan múltiples términos: natural-sobrenatural (Todorov), normal-anormal (Barrenechea), posible-imposible (Reisz), concreto-abstracto (Campra), real-imaginario (Vax), real-maravilloso improbable (Bessière), leyes de la naturaleza-saltos del caos (Lovecraft), etc.

Lo anterior recuerda a lo expuesto en el texto “Sobre el realismo artístico” de Roman Jakobson, donde demuestra que el uso desmesurado del término “realismo” le otorgó un valor polisémico a la palabra en el ámbito literario. Parte de su origen incide en la manera en la que se estudiaba a la literatura durante el siglo XIX; según Jakobson, el desarrollo de su estudio comenzó entre charlas cotidianas, lo que causó que careciera de una terminología precisa y, al utilizar términos propios del lenguaje cotidiano, se enfrentó al problema de la polisemia (99):

La causerie no conoce terminología precisa. Por el contrario: la variedad de términos, los vocablos equívocos que sirven de pretexto para el juego de palabras, son las cualidades que dan encanto a la conversación. Es así como

la historia del arte no conocía terminología científica y utilizaba las palabras del lenguaje corriente, sin pasarlas por el tamiz de la crítica, sin limitarlas con precisión, sin tener en cuenta su polisemia. (99)

Varias palabras sufrieron tal descuido, no obstante, para Jakobson la del realismo fue la “que tuvo en especial mala suerte” (100), puesto que su empleo en el campo artístico ocasionó tres principales significaciones. La primera, A, “Se trata de una aspiración, de una tendencia, es decir que se llama realista la obra propuesta como verosímil por el autor” (100); la segunda, B, “llama realista [a] la obra que es percibida como verosímil por quien la juzga” (100); y la última, C, “consiste en la suma de los rasgos característicos de una escuela artística del siglo XIX” (100). El autor identifica, después de reflexionar sobre este problema, un total de nueve posibles definiciones para la palabra “realismo”, cada una de ellas obedece a la idea de verosímil que tengan las personas que interactúan con la obra artística en el momento histórico de su acercamiento. De tal modo que si en algún periodo de tiempo las posturas no coinciden, correspondería a un evento anacrónico, puesto se cae en la confusión de denominar a una obra de un modo cuando se refiere en realidad a otro: “Así bajo la apariencia de A (más precisamente de A2) los historiadores del arte se refieren en realidad a C” (105-106).

La ambigüedad semántica del término “realismo” repercute de la misma forma en sus contrarios. Si Jakobson se preocupaba por el modo en que eran percibidas las obras que partían de lo verosímil, la denominación de todas aquellas que su núcleo estructural reside en lo inverosímil puede llegar a ser igual de incierta. Como fue señalado anteriormente, en el momento de entablar una discusión acerca de lo fantástico sus participantes recurren a una amplia gama de términos para caracterizar al género o a sus elementos.

Lo anterior explicaría la razón por la cual se tiende a confundir los géneros que parten de lo inverosímil –el fantástico, el cuento de hadas, la ciencia ficción, etc.–, e incluso explica el surgimiento de las propuestas macrogenéricas. A decir verdad, si hoy en día una persona utiliza el término “fantástico” para denominar una obra literaria, probablemente se referirá mínimo a una de estas tres acepciones:

- 1) Toda obra que muestre elementos no verosímiles, derivados del mundo de la imaginación.
- 2) Narraciones que por sus elementos estructurales pueden acceder a la definición de “literatura fantástica” propuesta por Todorov, una noción del género muy limitada, donde su carácter restrictivo hace que las obras decimonónicas sean las únicas pertenecientes.
- 3) Obras que manifiesten una confrontación de dos órdenes: una verosímil y otra inverosímil, dentro de sus límites se permite incluir textos de otras épocas; así como creaciones poéticas y teatrales.²

La primera acepción de ellos hace referencia al uso que se le dio a la palabra en los estudios teóricos iniciales de la literatura. En 1928, cuando estaba en boga el formalismo, Vladimir Propp realizó uno de los primeros análisis minuciosos de los cuentos folclóricos. En la edición española de su libro *Morfología del cuento* aparece un artículo que examina diversas alteraciones de los cuentos cuyo título en ruso es el siguiente: *Tramformacii volshebnykh skazok*. Su traducción al español pone en relieve la problemática del uso de la

² Reconozco que estas acepciones pueden no ser las únicas, así como las presento en términos muy generales. Por ejemplo, detrás de la acepción 2 existe una amplia discusión teórica sobre la clasificación propuesta por Todorov que, por motivos espaciales de este trabajo, no podré entrar en detalles. Sin embargo, expongo estas demarcaciones con el propósito de ilustrar el problema polisémico al que se puede enfrentar el uso del término “fantástico” desde el ámbito literario. Decidí específicamente estos tres puntos pues considero que coinciden con tres momentos que han sido cruciales en la historia del género fantástico para dirigir los estudios teóricos hacia una mayor exactitud en su especificidad.

palabra “fantástico”, pues en esta edición la podemos encontrar como “Las transformaciones de los cuentos maravillosos”; sin embargo, en la edición mexicana de la compilación de Todorov: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, donde también aparece antologado este artículo, el título se encuentra con un ligero cambio: “Las transformaciones de los cuentos fantásticos”. Esta indecisión entre el empleo de un término u otro evidencia la novedad del uso de la palabra “fantástico” como parte de los estudios literarios de la época, ya que recién cuando se tradujo el texto —entre las décadas de los 60 y 70—, el género comenzaba a asentarse y el término estaba adquiriendo especificidad para diferenciarse de otros relatos inverosímiles como los maravillosos. Por ello, posiblemente a los traductores les resultó difícil elegir una palabra específica para la traducción de un texto de los años veinte.

La segunda acepción corresponde a la propuesta teórica brindada por Tzvetan Todorov. Su libro *Introducción a la literatura fantástica* tuvo un doble efecto en el género: por un lado le otorgó una definición más clara, que por su especificidad se convirtió en la más reconocida entre los estudios literarios; pero por otro, lo orilló a adquirir un carácter sumamente restrictivo. El crítico señala que la duda es un elemento imprescindible para declarar que un texto es fantástico: “tanto la fe absoluta como la incredulidad total nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que le da vida es la vacilación” (30). Asimismo, incluye tres condiciones esenciales que todo relato, a su consideración, debe cumplir para clasificarse como fantástico. La primera es la propia vacilación, la segunda precisa que ésta debe producirse por uno de los personajes, y la última, prohíbe interpretar el evento sobrenatural como una metáfora o alegoría de un suceso verosímil y explicable bajo las leyes de la razón. En consecuencia, Todorov declara que el género únicamente aparece entre las producciones literarias del siglo

XIX y establece su fin gracias al surgimiento del psicoanálisis, pues varias temáticas de lo fantástico se “solucionaban” con esta nueva ciencia:

el psicoanálisis ha reemplazado (y por eso mismo vuelto inútil) la literatura fantástica. Hoy no hay necesidad de recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni de los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis, y la literatura que, de manera directa o indirecta, se inspira en él, los tratan con términos no disimulados. (167)

Debido a la postura de Todorov frente al psicoanálisis y a la no aceptación del sentido alegórico de los textos fantásticos, la segunda acepción se limita a un número muy reducido de textos e interpretaciones. Otros como los poéticos, obras teatrales, o los narrativos posteriores al siglo XIX que no cumplen a rajatabla con las condiciones de Todorov son excluidos. Lo que sugiere que relatos propios del siglo XX y posteriores demanden una nueva definición del género.

Las limitaciones que Todorov le otorgó a su definición del género fantástico incitó a numerosos estudiosos y estudiosas a debatir sus propuestas. Una de ellas fue Ana María Barrenechea quien, luego de dos años, presentó su respuesta a la Introducción... de Todorov. En “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” se propone revisar algunos rasgos expuestos por el búlgaro y contrastarlos con la categorización que ella propone. Lo más significativo del artículo es su postura consciente sobre lo restrictiva que es la definición de Todorov y, en consecuencia, presenta una nueva donde “se amplía más el cuadro de lo fantástico, permitiendo incluir obras marginadas por su teoría, pero consideradas dentro del género por un consenso que parece justificado” (396). Asimismo, acepta las obras con sentido alegórico, siempre y cuando “en el plano literal aparezca el contraste de lo real e irreal centrado como problema” (395). La definición de Barrenechea pretende mostrarse lo

suficientemente abierta como para incluir textos tanto decimonónicos y contemporáneos, como creaciones propias de Hispanoamérica sin perder la especificidad del género. De este modo, su definición queda formulada de la siguiente manera: “Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita” (393).³

Como podemos observar, las contribuciones de Barrenechea responden a la tercera acepción de lo fantástico. Ésta se presenta como una definición más flexible en cuanto a las posibles obras que puedan ingresar al género y se concentra en las producciones del siglo XX. De igual forma, las caracterizaciones sobre la literatura fantástica de las y los investigadores posteriores se asemejan a la de Barrenechea, las cuales prescinden del elemento de la vacilación y enfatizan la problematización de ambos órdenes. Por ejemplo, Flora Botton Burlá afirma que “la aparición de lo fantástico significa necesariamente una *violación* de las reglas, una transgresión” (47, cursiva mía); y, por un mismo camino, Rosalba Campra señala que “no existe un fantástico sin la presencia de una *transgresión* [...] La *transgresión* aparece, pues, como la isotopía que, atravesando los diversos niveles del texto, permite la manifestación de lo fantástico” (163, cursiva mía).

Al igual que en el caso de la palabra “realismo” expuesto por Jakobson, el uso de “fantástico (a)” utilizado desde un contexto literario puede señalar, por un lado, ya sea una

³ Las aportaciones de Barrenechea a través de este texto son sumamente importantes, pues no solo logran ampliar los límites del género presentados por Todorov, sino también concilian la convivencia entre otras expresiones literarias como la poesía y los textos alegóricos. Asimismo, Ensayo de una tipología... se pronuncia como la primera respuesta hispanoamericana a la Introducción... de Todorov, lo que permite entender cómo las creaciones latinoamericanas se inscriben en el género, pues el corpus analizado por el búlgaro se limitaba exclusivamente a producciones europeas.

categoría estética o una forma discursiva; por el otro, una posible falta de correspondencia entre las tres ideas/definiciones que se han ido generando durante el establecimiento del género como forma discursiva a lo largo de la historia literaria. Las acepciones presentadas conciernen a tres nociones del término en tres momentos históricos diferentes: el primero data del principio del siglo XX –incluso desde un poco antes–, el siguiente de la segunda mitad –precisamente en la década de los 70– y, el tercero, posterior a la consolidación del estudio del género, es decir, en los 90 y los años correspondientes al siglo XXI.

Por consiguiente, cuando se juzga una obra literaria bajo el término “fantástico” es recomendable detenerse para reconocer el criterio que se está utilizando, ya que se le puede estar apreciando con base a una idea diversa. Lo anterior no deseo presentarlo como una limitante, mucho menos como un error; sin embargo, me parece apropiado que las personas que se lleguen a enfrentar con el término –ya sea utilizándolo o leyéndolo– lo tengan en cuenta, pues beneficiará al flujo de comunicación entre éstos y la idea expresada, evitando caer en el problema de la polisemia.

1.1.2 Definición de lo fantástico en el estudio de la literatura

Estudiar la delimitación de un término siempre atrae el riesgo de provocar en el lector la sensación de alguna referencia faltante. De hecho, tratar la problemática de un género tan rico en definiciones como el fantástico es una ocupación monumental, si se desea hacer de una forma histórica y completa. A su vez, presentar una noción definitiva de lo fantástico se revelaría como una labor utópica debido a los constantes cambios que ha presentado –y presentará– a lo largo del tiempo. Por tal razón, mi intención al redactar este capítulo no se encuentra en ninguna de las tareas anteriores, más bien considero a este acercamiento teórico como un ejercicio para señalar dicha problemática, así como subrayar su pluralidad. Me parece importante tener siempre presente la noción de que existe una gran variedad de manifestaciones conceptuales y entenderlas desde una perspectiva horizontal, donde se genere un diálogo transparente alejado de la jerarquización y/o anulación de otras caracterizaciones.

Cuando nos enfrentamos a la definición del término “fantástico” la mayoría de las veces nos topamos con una noción contradictoria: se dirá que se refiere a todo lo que no es “real”.⁴ Si acudimos al diccionario de La Real Academia Española, la idea se muestra reforzada: “Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación”.⁵ El origen etimológico de la palabra no esclarece del todo esta visión bipartita; sin embargo, ofrece ideas interesantes respecto a su caracterización. En el año del 2003 Tania Alarcón Rodríguez publicó un artículo donde hace un repaso sobre las diferencias etimológicas de las

⁴ Esta cuestión ya ha sido observada por Rosalba Campra en “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. *Teorías Hispanoamericanas de la literatura fantástica* (ed.) José Miguel Sardiñas. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007. 135-165.

⁵ Consultado el 26 de marzo de 2023 a través de la aplicación móvil DLE.

palabras “fantástico” y “maravilloso”. El estudio comienza señalando el empleo indiscriminado entre ambos términos para designar algo inexistente y nos menciona que el primer registro que se tiene en español de la palabra “fantástico” data de mediados del siglo XV, en el Corbacho de Martínez de Toledo (79). Posteriormente realiza un breve rastreo sobre el origen de la palabra.

En un inicio nos advierte que proviene del adjetivo latino *phantasticus* que, a su vez, surge de la palabra griega φανταστικός. Según la autora, en sus inicios la palabra designaba “hacer ver” o “mostrarse, aparecer” (80); no obstante, la palabra llegó a nosotros a través del verbo φαίνω que, mediante el sufijo ιζω (φαντάζειν), indica: “hacer visiones”, “hacer ver en apariencia” (81). En los textos de Platón se le otorga el significado de “aparecer como algo (por lo general engañosamente)” (81). Asimismo, esta palabra dio origen al sustantivo “fantasía” que en Aristóteles significa “aparición” e “imaginación” (81). Otra palabra que deriva de φαντάζειν es φαντάσμα que significa “aparición, fantasma; visión, sueño; imagen, apariencia” y que se forma con el sufijo μα (82). En resumen, todas las acepciones expuestas obedecen a un paradigma que apunta a algo que se puede manifestar ante la visión de una persona, pero no se tiene la certeza de que sea algo real –o materializado, si me permiten agregar–.

Por otra parte, la palabra maravilloso deriva del adjetivo latino *mirabilis* que, a su vez, proviene de *mirari*: “admirarse, quedarse en suspenso, maravillarse, admirar, mirar con admiración”, y del sufijo bilis: “que merece, digno de, capaz de, que puede, que puede ser (con sentido pasivo)” (83). Lo que sugiere que la palabra “maravilloso” se refiere a algo que sí es real –incluso que se puede tocar–. Finalmente, la autora concluye que la diferencia entre las palabras fantástico y maravilloso radica en que “la primera refiere a la «facultad de la mente para representar cosas inexistentes»; de acuerdo con Moliner, la palabra “fantasía” es

una creación mental, una imagen. En cambio, lo maravilloso está vinculado a lo que se puede ver, aunque resulte increíble: se trata de una imagen externa a la mente” (83).

El estudio presentado por Tania Alarcón Rodríguez sobre la etimología de ambas palabras ayuda a delimitar las obras que integran el corpus del género fantástico, ya que brinda una distinción entre los dos términos. Gracias a ello, se pueden descartar las obras de carácter maravilloso que presentan elementos irreales, pero que a fin de cuentas son aceptados por quienes entran en contacto con éstos a pesar del asombro que provoque su carácter inusual –como los relatos folclóricos, cuentos de hadas o las sagas denominadas de fantasía, etc.–. Por otro lado, en las obras fantásticas los elementos irreales no terminan por ser admitidos, lo que causa un ambiente de tensión en la trama de los textos, además de que no se tiene la certeza de que sean tangibles. A su vez, el artículo de Alarcón Rodríguez resuelve la primera acepción del uso de la palabra fantástico presentada anteriormente, la cual señalaba el empleo de este término para designar a todo lo relacionado con lo irreal.⁶ Sin embargo, si se atiende únicamente a la parte etimológica, la cuestión de la caracterización de los relatos fantásticos sigue difusa. En este sentido, el campo de la teoría literaria proporciona ideas más claras, puesto que la discusión sobre la definición del término ha tenido un constante intercambio de ideas entre varias y varios investigadores. A continuación daré un breve recuento sobre algunas definiciones y caracterizaciones del género fantástico. Comenzaré por uno de los primeros escritos registrados que se aventura a reflexionar sobre la naturaleza del género y, posteriormente, presentará de manera cronológica algunas otras

⁶ Otros estudios que aportan argumentos relevantes a la discusión sobre las diferencias y caracterizaciones de lo fantástico y lo maravilloso son: Tzvetan, Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*; Louis Vax. *Arte y Literatura Fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965. Roger Caillois. “Del cuento de hadas a la ciencia ficción”. *Imágenes, Imágenes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970. 9-42. Flora Botton Burlá. *Los Juegos Fantásticos*. México: UNAM, 1984. Ana María Morales. “Las fronteras de lo fantástico”. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Ed. José Miguel Sardiñas. La Habana: Editorial Casa de las Américas, 2007. 241-254.

nociones de diversos estudiosos y estudiosas que, a mí parecer, brindan información interesante acerca de su delimitación.

En el año de 1940 Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publican la primera antología hispanoamericana de cuentos fantásticos. El prólogo, escrito por Bioy Casares, expone una serie de elementos del género que, si bien no se presentan con una intención teórica, manifiestan un esfuerzo por caracterizarlo. A pesar de que Bioy Casares señala que el cuento fantástico mantiene una versatilidad ya que, a su consideración, “no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos” (12), advierte que la mayoría de ellos reúnen características que ayudan a establecer una técnica en común para su elaboración. El ambiente o la atmósfera, la sorpresa y la cantidad límite de espacios, personajes y eventos conforman los tres principales rasgos de este tipo de relatos. En el primer aspecto Bioy Casares divide dos diferentes modos de construir la atmósfera; por un lado, explica que los autores de los primeros cuentos fantásticos solían construir un ambiente propicio para incitar el miedo: “Una persiana que se golpea, la lluvia, una frase que vuelve, o, más abstractamente, memoria y paciencia para volver a escribir, cada tantas líneas, esos *leitmotive*, crean la más sofocante de las atmósferas” (12). Sin embargo, los escritores posteriores se inclinaron por crear un ambiente que se perciba verosímil al mundo extratextual y colocar dentro de éste un solo evento fantástico, por lo cual el efecto resultaría más intenso, “algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte” (12-13). A esto lo llamó “la tendencia realista en la literatura fantástica”.

El segundo elemento, la sorpresa, se presenta como la impresión resultante del montaje espacial de la atmósfera. Se puede encontrar en el texto por pautas de puntuación,

verbales o de argumento. Ya sea atenuada o repentina su aparición, ésta siempre adolecerá de temporal. El tercer aspecto, denominado como “el cuarto amarillo y el problema amarillo”, lo anota como un desiderátum; sencillamente lo explica como “un hecho, en un lugar limitado, con un número limitado de personajes” (14). Finalmente, cierra el apartado de la técnica con una breve lista sobre los argumentos –o temas– fantásticos. Lo importante a destacar de esta sección se encuentra en la última parte, donde se menciona que los cuentos fantásticos también pueden clasificarse por su explicación:

- a) Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural.
- b) Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural [...]
- c) Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural. (18)

Las observaciones realizadas por Bioy Casares en su prólogo no solo demuestran un acercamiento temprano a la necesidad de la especificación del género fantástico, sino también revelan una consolidada tradición de su cuentística desde la primera mitad –e incluso antes– del siglo XX. Asimismo, la distinción que realiza acerca de la clasificación a partir de su explicación manifiesta un aspecto que se iría desarrollando posteriormente: lo sobrenatural. El hecho de mencionar que un relato fantástico puede o no contener una explicación sobrenatural abre la pauta para entender que la esencia de lo fantástico recae en algo más allá que un tema sobrenatural. Años más tarde, las y los estudiosos del género demostrarán lo anterior con creces al descartar la necesidad de investigar a los relatos fantásticos desde sus temáticas sobrenaturales y se enfocan, en cambio, en examinarlos a partir de la manera en la que se manifiesta el evento inverosímil.

Durante el año de 1960 Luis Vax publicó *Arte y Literatura fantásticas*. En dicho libro percibe la complejidad para establecer una noción clara sobre el género: “No nos arriesgaremos a definir lo fantástico, los mismos editores de *Checklist of fantastic literature* han renunciado a ello, y las definiciones que nos dan los diccionarios se contradicen entre sí” (5); por lo que decide delinear lo fantástico a través de las diferencias que encuentra con producciones pertenecientes al mundo de la irrealidad como lo feérico, lo macabro, lo policiaco, la utopía, entre otros.

A través de las diferencias que muestra con lo feérico, el autor detecta una de las características esenciales del género fantástico, lo verosímil:

En sus dominios la fantasía se explaya libremente. La narración fantástica, por el contrario, se deleita en presentarnos a hombres como a nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real. Mientras que lo feérico coloca fuera de la realidad un mundo donde lo imposible y, por lo tanto, el escándalo no existen y lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo posible. (6)

La mención de “hombres como nosotros” demarca un plano u orden dentro de la realidad extratextual a la que lo fantástico debe de hacer referencia para que se lleve a cabo su efecto. Es decir, este apartado enfatiza la necesidad de presentar un espacio verosímil que se pueda problematizar mediante la intromisión de “lo inexplicable” como lo refiere el mismo Vax.⁷ Igualmente, dentro de esta cita podemos detectar que el autor menciona la palabra “escándalo” que no es nada más que su manera de denominar a la problematización entre los dos órdenes, el verosímil e inverosímil.

⁷ La importancia de este rasgo se vuelve evidente cuando en páginas consecutivas repite dicha problematización: “lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón” (10).

Más adelante el autor destaca al miedo como un rasgo diferenciador de lo fantástico sobre lo feérico. Escribe que “el arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real” (6). Lo anterior, como bien lo menciona Vax, obedece precisamente a “lo fantástico en las novelas góticas” (6) y se revela ante nosotros, las y los lectores, como una de las posibles formas de lo fantástico, la cual responde a la producción literaria decimonónica que en la construcción de sus relatos solía incluir castillos encantados que “pertenecen más bien al miedo que a la realidad” (6). Asimismo, en el momento de comparar lo fantástico con los eventos milagrosos, acentúa el valor del miedo cuando dice que Dios, la Virgen y los santos no son fantásticos pues ellos no inquietan al lector, algo que sí sucede con lo fantástico: “lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica” (10). Respecto a la temática del género, Vax revela que habitualmente se cree que “la literatura fantástica se ve reducida a tratar un número limitado de temas” (24) relacionados en su mayoría con las historias de aparecidos; sin embargo, reconoce que los motivos pueden ser fantásticos, cómicos, trágicos e incluso elegíaco, la verdadera importancia recae en la manera en que se utiliza dicho motivo (24). A pesar de mencionar lo anterior, Vax no se resiste a elaborar un pequeño listado de los posibles motivos y temas fantásticos donde engloba al hombre lobo, al vampiro, las partes separadas del cuerpo, entre otros.

Seis años más tarde, Roger Caillois empieza su texto “Del cuento de hadas a la ciencia-ficción” demarcando también la diferencia entre el género fantástico y lo maravilloso:

Es importante distinguir entre estas nociones próximas y demasiado a menudo confundidas. El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al

contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción, casi insoportable en el mundo real. (10)

De la misma manera que Vax, Caillois postula que los relatos fantásticos necesitan de una problematización, o escándalo, dentro de su realidad representada. Según el crítico el evento sobrenatural aparece como una agresión prohibida dentro de la coherencia universal: “Es lo Imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición” (11). Para que dicha ruptura sea viable, el autor de este tipo de cuentos requiere “acumular las pruebas circunstanciales de la veracidad del relato inverosímil” (28). Con lo anterior retomamos la idea de precisar un orden verosímil, ya que gracias a la solidez del mundo real, lo fantástico podrá devastarlo de una mejor manera (13).

Caillois también desarrolla la característica del miedo en los relatos fantásticos; a su consideración las narraciones transitan en un clima de terror y su desenlace se produce en un suceso siniestro que “provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe” (11). La razón del espanto se debe al mismo orden verosímil, ya que precisamente en un “mundo incrédulo donde las leyes de la naturaleza son tendidas por inflexibles e inmutables” (28) se manifiesta el evento sobrenatural que rompe con dichas leyes inquebrantables, lo que provoca el terror a sus personajes.

Siguiendo los pasos de Vax, Caillois elabora un registro sobre las posibles categorías del género fantásticos, las cuales las reduce a un listado de doce; no obstante, casi al final de su texto, el crítico declara que no tienen mucha importancia los temas que se utilicen para inscribir a un relato dentro de lo fantástico, pues lo esencial es su tratamiento (35).

Al inicio de la década de los setenta, Tzvetan Todorov publicó su famosa *Introducción a la literatura fantástica*. Como ya se mencionó anteriormente, este texto se aventuró a proporcionar la primera definición del género fantástico, la cual es la siguiente:

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

La noción que presenta Todorov evidencia una vez más la necesidad de lo fantástico por apegarse a un mundo verosímil; sin embargo, lo que difiere entre lo señalado por éste y los otros dos críticos, es que Todorov le otorga un valor de gran relevancia a la duda.⁸ Se indicó anteriormente que la vacilación se plantea en los eventos sobrenaturales, es decir, se cuestiona si son reales o no y, por consiguiente, se obliga a tomar una decisión para resolver la incógnita: “Lo fantástico, [...] dura apenas el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la realidad” (41). De tal manera, Todorov considera que el efecto fantástico tiene una duración efímera, puesto que al optarse ya sea por una respuesta apegada a la realidad o a la imaginación, causa que el relato que se contempló como fantástico se descubra como maravilloso o como extraño:

⁸ Junto a la duda presenta dos condiciones más para que se pueda producir el efecto fantástico, éstas ya fueron aludidas en el apartado del problema de la polisemia; no obstante, compartiré la cita a la que hace referencia:

Ésta [la definición de lo fantástico] exige que se cumplan tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas vivientes, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos. Luego, esta vacilación puede ser sentida también por un personaje [...] Por último importa que el lector adopte cierta actitud ante el texto: negará tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. (32)

Al fin de la historia, el lector, si no el personaje, toma sin embargo una decisión, opta por una solución u otra, y con eso sale de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra remite a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que debe reconocer nuevas leyes de la naturaleza, gracias a las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso. (41)

Tanto lo extraño como lo maravilloso, son contrastados con lo fantástico por Todorov en el tercer capítulo de su texto. El autor explica que lo fantástico lleva una vida llena de peligros, puesto que puede desvanecerse en cualquier momento y caer en el dominio de alguno de los otros dos: “Parece ubicarse más bien en el límite de dos géneros, lo maravilloso y lo extraño, que ser un género autónomo” (41). La comparativa entre estos géneros, al igual que la realizada por Vax y Caillois, permite redondear la caracterización del género fantástico, así como la de sus vecinos.

El cambio más singular entre la caracterización de Todorov y la de los otros dos autores se registra en la percepción que sostienen acerca del miedo. Mientras que para Vax y Caillois se trata de un elemento imprescindible del relato fantástico, para el búlgaro no lo es. Según Todorov existen relatos maravillosos que pueden mostrarse como cuentos de terror, por ejemplo los de Perrault, así como relatos fantásticos carentes de todo tipo de terror como “La princesa Brambilla” de Hoffman. Bajo esta razón, Todorov declara que “el temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una condición necesaria de su existencia” (35).

El texto de Todorov presenta un análisis extenso sobre el género fantástico donde comparte no solo su definición, sus distinciones respecto a otros géneros y las relaciones que

mantiene con el psicoanálisis y las producciones literarias del siglo XX, sino también realiza una revisión detallada sobre las temáticas. Como propuesta de clasificación, decide dividir a los temas fantásticos en dos grandes grupos: “los temas del yo” y “los temas del tú”. En el primero reúne todos aquellos que se relacionen con la mirada del hombre frente al mundo: “es una relación relativamente estática, en el sentido de que no implica acciones particulares, sino más bien una posición, una percepción del mundo más que una interacción con él” (124-125), de éste van a surgir los temas como la locura, el desdoblamiento de la personalidad y la transformación del tiempo y el espacio. En el segundo grupo se conjuntan los temas que manifiesten una conexión entre el hombre y su deseo: “se trata más bien de la relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente. El deseo y sus diversas variaciones, incluida la crueldad, son otras tantas figuras donde se encuentran comprendidas las relaciones entre seres humanos” (144). Los temas asociados al grupo del “Tú” exhiben una interacción del “hombre” con otra persona. Según Todorov, son el incesto, la homosexualidad, el amor de más de dos, la necrofilia, etc. No obstante, a pesar de su minucioso trabajo teórico, los constantes peligros que le confiere al género a través de su definición hacen que ésta se perfile como una noción bastante rígida, donde solo los análisis de las producciones del siglo XIX puedan sentirse libres de emplear esta teoría.

La *Introducción a la literatura fantástica* representó un parteaguas para el estudio teórico del género fantástico. A partir de su publicación surgieron una serie de textos donde sus autores también se enfrentaron a la definición del género, así como ponían en tela de juicio ciertos postulados por Todorov. Desde entonces, se manifestó un gran interés no solo en las propuestas teóricas, sino también en la elaboración de antologías, y en las mismas creaciones literarias. Lo anterior permitió que se consolidara a lo fantástico como un género importante tanto para el estudio de la historia literaria como para la enseñanza de la literatura.

En un inicio se señaló que Ana María Barrenechea fue una de las y los críticos que publicaron una respuesta a lo escrito por Todorov. Como se dijo, Barrenechea demostró que la vacilación no era un elemento vital para que una obra se clasificara como fantástica, más bien, su esencia recae en la presencia de dos órdenes, uno normal y el otro a normal, y la incapacidad de una convivencia armónica entre ambos. La investigadora también indicó que el problema que causaba la inestabilidad de lo fantástico –debido a la cercanía con lo maravilloso y lo extraño, según Todorov– estaba resuelta gracias a su definición propuesta porque se elimina “la exigencia de mantener dudosa la explicación y aún la de ofrecer una” (396). En lo referente a la vida del género, Barrenechea no se muestra de acuerdo con la idea de que lo fantástico haya terminado con la aparición del psicoanálisis o de las nuevas ciencias. Explica que siempre existirán eventos que serán una incógnita para el ser humano y alimento para las narraciones fantásticas: “Aún suponiendo eso, el miedo a la muerte inevitable continuará alimentando la posibilidad de imaginaciones fantásticas como alimentó los mitos” (402).

Un último aspecto importante de lo señalado por la autora lo encontramos en la parte final de su ensayo, donde nos habla de las cuestiones sociales. Expone que existe una amenaza relacionada con las problemáticas sociales, algunas personas reprochan a la literatura fantástica como escapista “y anuncian su desaparición por obsoleta, por no reflejar los problemas humanos más urgentes, por ser un arte burgués” (402). Sin embargo, Barrenechea considera a la literatura fantástica como un medio significativo para poner en cuestión órdenes viejos (403).

Hacia el año de 1981 aparece el libro de Rosemary Jackson *Fantasy: literatura y subversión*. En la primera parte de su texto, la autora realiza un estudio sobre los rasgos esenciales de lo fantástico como “especie literaria”. Al inicio de su investigación advierte

que el término *fantasy* –como así denomina a lo fantástico en el ámbito literario– fue usado por la crítica para designar “cualquier tipo de literatura que no da prioridad a la representación realista: mitos, leyendas, cuentos de hadas, alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, ciencia ficción y cuentos de “horror”, textos todos que presentan “otros” territorios, diferentes del humano” (11-12). Enseguida, proporciona la definición de la cual partirá para su reflexión sobre el género; para ello se vale de la proporcionada por Irwin Allen: “Un *fantasy* es un relato basado en y controlado por una franca violación de lo que generalmente se acepta como posibilidad” (12). Jackson agrega que dicha violación amenaza con alterar las reglas y convenciones consideradas normativas (12), y añade que las leyes a las que se refiere Irwin son de la representación artística y la reproducción de lo real en la literatura, no una actividad socialmente subversiva.

Más adelante hace una analogía con el ámbito de la óptica, menciona que la esencia de lo fantástico se puede entender mediante el término “*paraxis*” que consiste en referir un área en la que los rayos de la luz parecen unirse en un punto por detrás de la refracción: “en esta área, el objeto y la imagen parecen chocar, pero en realidad ni el objeto, ni la imagen reconstituida residen ahí verdaderamente: ahí no reside nada” (17). De tal manera, lo fantástico al igual que la *paraxis* indicaría un lugar en el espacio suspendido entre dos zonas, su “mundo imaginario no es enteramente «real» (objetivo), ni enteramente «irreal» (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos” (17).

De la misma forma que los otros autores, Jackson señala la necesidad de lo fantástico por demarcar un orden real, postula que lo fantástico mantiene una relación parásita con la realidad ya que éste “no puede existir en forma independiente de ese mundo “real” al que parece encontrar finito en un grado frustrante” (18), y más adelante hace un recuento de las propuestas teóricas de algunos investigadores. Resalta los aportes de Irene Bessière, quien

declara que la base “real” o “racional” de lo fantástico no es fija, son contradicciones arbitrarias y movedizas y “en consecuencia pone en cuestionamiento la categoría de lo «real»” (18). Por lo cual, llega a la conclusión de que las definiciones de lo real y lo irreal sufren cambios a lo largo de la historia (21).

En las páginas consecutivas se dedica a dar una caracterización a lo fantástico a través de su cercanía con lo maravilloso y lo mimético; en esta parte señala que el centro de lo fantástico está en la inestabilidad narrativa que se desarrolla en los relatos gracias a la problematización del orden real que se presenta en los textos: “Arranca al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para meterlo en algo más extraño [...] El narrador no entiende lo que está pasando, ni su interpretación, más que el protagonista; constantemente se cuestiona la naturaleza de lo que se ve y registra como «real»” (32).

Al igual que los otros investigadores, Rosemary Jackson dedica un apartado de su texto a la discusión sobre la temática del género fantástico. En un primer momento recupera la idea de paraxis para explicar que los temas del género se relacionan con las imágenes ópticas: “muchos de los mundos extraños del fantasy moderno se localizan en, o a través, o más allá del espejo. Son espacios que están detrás de lo visible, detrás de la imagen, presentando áreas oscuras de las que puede surgir cualquier cosa” (40). De tal manera que para la investigadora el problema de percepción a través de la mirada esconde un mundo sombrío y vacío: “Lejos de satisfacer el deseo, estos espacios lo perpetúan porque insisten sobre la ausencia, la falta, lo no-visto, lo invisible” (42). Dicha problemática visual, entendida desde una perspectiva semántica, empata con la propuesta estructural de Todorov. La vacilación señalada como parte fundamental de lo fantástico por el búlgaro es entendida por Jackson “como un *desplazamiento* de la cuestión *temática* principal de lo fantástico: la

incertidumbre” (46). Por tanto, la asociación de ambas ideas le permite agrupar a los temas en cuatro diferentes áreas: invisibilidad, transformación, dualismo y bien versus mal (46). Por último, la autora se adentra en analizar a fondo la división temática empleada por Todorov sobre los temas “yo” y del “tú”, donde ejemplifica con varios textos dicha propuesta.

En “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, publicado en el mismo año que *Fantasy: literatura y subversión*, Rosalba Campra muestra ideas semejantes a las de Barrenechea, pues entiende a lo fantástico –desde su nivel semántico– como una problematización de dos órdenes. Explica que entre ambos órdenes⁹ no existe la posibilidad de continuidad, ni de lucha, ni de victoria; por lo tanto, su intersección “significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser otro que el escándalo” (140). Aquí mismo menciona que la naturaleza de lo fantástico consiste precisamente en proponer este escándalo, “en la medida de que no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición” (140). Dicha superposición establece la noción de frontera que permite la transgresión del límite (141). De tal forma, la definición de Campra sobre lo fantástico en el plano semántico queda como

una esfera A totalmente independiente de una esfera B y sin posibles puntos de contacto entre sí (el sueño y la vigilia, la estatua y el hombre, el fantasma y el vivo, etcétera). Con una motivación, o sin ella (problema que ha de definirse en otro nivel), se produce una superposición que lleva a A y a B a coincidir parcial o totalmente, de manera momentánea o definitiva:

⁹ La investigadora denomina a estos órdenes como el de lo “abstracto” y el de lo “concreto”, a diferencia de Barrenechea que prefiere utilizar las palabras a-normal, a-natural o irreal y sus contrarios. Por “concreto” la autora entiende “todo lo que aparece sujeto a las leyes de la temporalidad y la espacialidad: tiene volumen, un peso, ocupa un lugar en el espacio, se ve probado por la experiencia de una existencia colectiva que lo afirma como real: responde, pues, a un código general” (142); lo “abstracto”, al contrario, “escapa de a todas estas reglas, responde a un código individual o restringido a un grupo, carece de materialidad” (142).

posibilidades todas que permanecen abiertas y que definen un universo de significación que varía de acuerdo con el periodo histórico y el autor, pero en el cual invariablemente se avizora una realidad donde la certeza ha desaparecido. (145)

Dentro de los aspectos que Rosalba Campra considera indispensables para la caracterización de lo fantástico se encuentra la verosimilitud. La autora enfatiza que lo fantástico debe esforzarse por presentar de la manera más clara posible la capacidad de verificar los elementos expuestos: “el texto fantástico, intrínsecamente débil en lo que atañe a la realidad representada, necesita probarla, y probarse. Lo fantástico se ve así, más que cualquier otro género, sujeto a las leyes de la verosimilitud” (151). Por lo tanto, ella sostiene que el relato fantástico usa de un modo particular el “efecto de realidad” formulado por Barthes (152). Según el francés, el efecto de realidad se encuentra en las secuencias narrativas que, además de ser meramente estéticas –no aportan nada a la trama de la obra–, dan la ilusión de la realidad, pues remiten a la realidad referencial (12). Bajo esta idea, Campra manifiesta que los elementos de los relatos fantásticos que brindan información referencial como la datación precisa, la descripción detallada de objetos, personajes y/o espacios “crean las premisas de una verosimilitud semántica” (153). Finalmente la investigadora opina que la función de lo fantástico siempre será “iluminar los abismos de incognoscibilidad que existen fuera y dentro del ser humano, y por tanto crear una incertidumbre sobre toda realidad” (164).

Tres años más tarde, en 1984, sale a la luz la publicación de la tesis doctoral de Flora Botton Burlá, titulada *Los juegos fantásticos*. En dicha investigación, la autora se propone analizar algunos relatos de los escritores Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez desde la perspectiva de lo fantástico. Para comenzar con la empresa, en su primer capítulo expone un breve panorama teórico del género, centrándose en las nociones de Roger

Caillouis, Pierre Castex, Louis Vax y Tzvetan Todorov. Luego de ello, Botton señala algunas características generales de lo fantástico; en cuanto a la temática de los relatos, la crítica menciona la importancia del tratamiento de éste ya que “un tema por sí solo no puede ser fantástico o no fantástico, más que si es tratado de cierta manera” (32). Apoyada de las ideas de Vax, la autora agrega que además de depender de un tratamiento, lo fantástico está condicionado culturalmente: “Los motivos que pueden ser fantásticos varían grandemente según las culturas. En un pueblo, en que, por ejemplo, se acostumbra la conversación con los antepasados, las almas de éstos se convierten en seres familiares, cotidianos y su aparición no puede dar lugar al sentimiento de lo fantástico” (35). Tal sentimiento Botton lo identifica como un sentimiento de extrañeza o de inquietud, en lugar de considerarlo como temor: “lo fantástico inspira miedo, pero hay toda una serie de otras emociones que le son afines” (50).

En lo que respecta a la estructura del relato fantástico, enfatiza el requisito del orden real al igual que los otros investigadores: “La función de la realidad en el relato fantástico es algo así como la de un telón de fondo, pero un telón de fondo absolutamente esencial para que el elemento fantástico cumpla su función de perturbar el orden. El orden está presentado por la vida real y [...] a ella agrede el cuento fantástico” (61). Asimismo, Botton llega a la conclusión de la necesidad de la violación de esta realidad bien establecida para concretar con el efecto fantástico: “la aparición de lo fantástico significa necesariamente una violación de las reglas, una transgresión” (47).

Por último, Flora Botton Burlá rescata el papel de la ambigüedad anteriormente descartado por Barrenechea, para Botton la ambigüedad es uno de los requerimientos necesarios para que surja el sentimiento de lo fantástico, ya que provocar inquietud es la finalidad principal de los relatos fantásticos (64). Ésta puede presentarse de formas muy

variadas, según la autora, puede referirse a una situación o a la reacción de los personajes frente a un hecho o en la de los lectores (65).

La propuesta sobre lo “neofantástico” que presenta Jaime Alazraki en la conferencia “¿Qué es lo neofantástico?” (1990) proviene de su libro *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar* publicado en 1983. La conferencia, y posteriormente artículo, propone una nueva manera de entender al género fantástico; según Alazraki existen relatos fantásticos que no cumplen con algunas de las características que los primeros teóricos le brindaron al género (Caillois, Vax) como el miedo y la manera peculiar de presentar la transgresión a través de una progresión. Por esta razón, el crítico propone hacer una distinción entre la cuentística fantástica del siglo XIX, a la cual denomina fantástico tradicional, y entre la producción del siglo XX que califica como neofantástica. Jaime Alazraki observa que narraciones como las de Kafka, Cortázar o Borges –propias del siglo XX– carecen de tales características; sin embargo, continúan exhibiendo elementos sobrenaturales, por lo tanto decide identificarlos como una variación del género fantástico: “Neofantásticos porque a pesar de pivotear alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*” (28).

La visión de los relatos neofantásticos asume a la realidad como una máscara que esconde una segunda, su verdadero punto de interés: “la realidad es [...] una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar como en un fogonazo, esa otra realidad” (29). Lo que respecta a la intención, en el relato fantástico tradicional se identifica un empeño

dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico [...] su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos,

entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. (29)

Por último, su *modus operandi* difiere a la del fantástico tradicional en cuanto a su manera de transgredir, mientras que en el tradicional se hace con la ayuda de una atmosfera de tensión y ambigüedad que va en aumento, lo neofantástico manifiesta el elemento sobrenatural desde sus primeras líneas sin la necesidad de un crescendo: “El relato neofantástico prescinde también de los bastidores y utilería que contribuyen a la atmosfera o pathos necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico” (31).

En el año 2000 Ana María Morales recupera la noción de límite en “Las fronteras de lo fantástico”. A través de su texto nos recuerda que cuando se aborda en el tema de la definición de lo fantástico es inevitable no pensar en las fronteras “Hablar de lo fantástico es, de una u otra manera, hablar de fronteras, de deslindes, de límites entre dominios, entre estéticas, entre modos discursivos, incluso –por engañosa que pueda resultar tal postura– entre maneras de apreciar un fenómeno desde distintas perspectivas” (241). Dichas fronteras, según la autora son necesarias para acercarse a la especificidad de lo fantástico, por esta misma razón, una gran cantidad de teóricos parten desde esta perspectiva limítrofe:

Tzvetan Todorov, siempre criticado, pero verdadero hito en los estudios de esta categoría estética, procede a identificar lo fantástico en las fronteras de lo maravilloso y lo extraño. [...] Rosalba Campra, por su parte, habla de las nociones de frontera, de límites no traspasables por el ser humano, que al ser violados dan como resultado lo fantástico y Louis Vax inicia *L'art et la*

littérature fanitastiques con un deslinde de los territorios y géneros que le parecen fronterizos. (241)

En consecuencia, Morales determina que la particularidad de lo fantástico reside en la confrontación de dos órdenes de diferente naturaleza: “pareciera crearse siempre en el territorio evanescente y limítrofe en el que conviven dos órdenes que al ponerse en contacto propician una franja conflictiva dentro de cuyos estrechos límites es posible hablar de fantástico” (242). Con base al carácter fronterizo del género fantástico, la autora se propone hacer una comparativa entre lo fantástico y algunas otras fronteras que manifiestan elementos similares.

Una diferencia importante que señala Morales entre lo fantástico y los cuentos de hadas la encontramos en los personajes de los relatos, mientras que en los cuentos feéricos los protagonistas se muestran con una gran seguridad dentro de su mundo y cumplen con una tarea mediante su heroísmo, en la literatura fantástica, son “personajes en falta, cuya carencia o pecado los convierte en presa fácil de lo desconocido, la mayor parte de las veces personajes desdichados y de final trágico” (248).

Para finalizar su estudio, Ana María Morales expresa que la labor comparativa entre lo fantástico y sus fronteras, aunque puede ser una tarea agotadora, es esencial para la caracterización del género, ya que, a través de ella, “estamos avanzando en la tarea de delimitar lo que en verdad es fantástico de aquello que, como en cajón de sastre, se ubica dentro de este campo específico solo por falta de un mejor lugar donde colocarlo” (254).

Hasta aquí el recuento sobre las caracterizaciones de lo fantástico. Las nociones expuestas no representan todas las posturas que se han publicado acerca del fenómeno, a lo largo de la historia del género han surgido una gran cantidad de textos enfrentándose a aspectos acerca de su caracterización, delimitación, temática, etc. No obstante, los

presentados aquí nos ofrecen un panorama de la discusión lo suficientemente amplio para vislumbrar la problemática en cuanto a su definición.

Como se pudo observar, en repetidas ocasiones se tomó como punto esencial de la literatura fantástica el enfrentamiento de dos órdenes, donde uno de ellos debe de exhibir claras muestras de verosimilitud en su representación, y el otro debe negarlas y ponerlas en cuestión. Por otro lado, la mayoría de los estudios se apoyaron de la cercanía de lo fantástico con otros géneros para su delimitación; a través de sus conexiones con lo maravilloso, en especial, se pudo precisar los límites y propiedades de lo fantástico. Las propuestas brindadas no siempre mostraron estar de acuerdo entre sí, mientras que para algunos la clasificación de los temas fantásticos era significativa para su especificación, para otros la temática pasaba a un segundo plano, pues eran conscientes de que un tema puede emplearse en varios géneros literarios y lo que realmente hacía que se inscribiera dentro del género era su tratamiento. Asimismo la mayoría discrepaba con la función del miedo, para los primeros investigadores se mostró como un elemento fundamental, mientras que para los posteriores fue prescindible. Una de las posibles respuestas a dicha divergencia puede radicar en el contexto sociohistórico de los textos literarios, la realidad de cada uno de ellos se presentó de manera diferente, por ello el valor que se le pudo otorgar a un elemento como el miedo –y también al de la verosimilitud– varió notablemente de un periodo a otro. Esta posible respuesta plantea interesantes ideas sobre el cambio en la caracterización de lo fantástico. En el siguiente apartado, expondré algunas miradas que contemplan al problema polisémico del género como una cuestión evolutiva propia del mismo proceso literario.

1.2 Evolución literaria

1.2.1 Posibilidad de la evolución en los géneros literarios

En el año 1927, Juri Tinianov publica su ensayo “Sobre la evolución literaria”, en este texto el autor propone entender a las obras literarias como sistemas compuestos por diversos elementos que exhiben una función específica. Dichas funciones permiten a las obras-sistemas entrar en correlación con “otros elementos del mismo sistema y, en consecuencia, con el sistema entero” (126). Estos elementos no solo se relacionan entre ellos mismos, sino también con series de elementos semejantes que forman parte de otras obras. Debido a estas interacciones entre los elementos y las funciones de otros elementos, Tinianov nos explica que hoy en día el estudio de las obras literarias es incapaz de realizarse de manera aislada, tiene que hacerse atendiendo a las correlaciones que se presentan ya sea en la misma obra o en una serie extraliteraria.

Sin embargo, las relaciones entre sus componentes son cambiantes, siempre estarán en constante evolución de una época a otra, por lo que dependerá del momento histórico de donde se esté enunciando o analizando para identificar cuál es la función específica que mantiene un elemento literario en un sistema-obra: “lo que es un hecho literario para una época será un fenómeno lingüístico dependiente de la vida social para otra y viceversa” (128). Tinianov ejemplifica lo anterior con la identificación de las funciones “trilladas” o “automatizadas” de algunos elementos. El autor aclara que no se trata de que los elementos hayan desaparecido o que se tengan que tomar con una actitud de indiferencia, más bien, muestra el carácter evolutivo de las funciones. Mientras que para un momento dado la función es de una determinada manera, para otro deja de tener ese valor y presenta un significado diferente, deja de ser imprescindible y pasa a ser auxiliar:

Si los procedimientos de la novela de aventuras están “gastados”, la trama adquiere en la obra funciones diferentes de las que hubiera tenido si esos procedimientos no estuvieran envejecidos dentro del sistema literario. La trama puede ser solo una motivación del estilo o un procedimiento para exponer determinado material. (129)

Lo mismo ocurre con los géneros. De acuerdo con Tinianov, cada uno de ellos está compuesto por determinados elementos que transforman sus funciones al momento de entrar en relación con otros sistemas. Los rasgos del género evolucionan con forme al paso de los años, en muchas ocasiones los géneros llegan a definirse por rasgos totalmente diferentes en diversas épocas: “lo que se denomina «oda», por ejemplo, en la década del veinte del siglo pasado o aún en tiempos de Fet, también se llamaba «oda» en la época de Lomonosov, pero por otros rasgos” (131). Por lo tanto, comprender un fenómeno literario dentro de su red de correlaciones, toma mayor importancia en el estudio genérico, puesto que éste se mostraría “imposible fuera del sistema en el cual y con el cual está en correlación” (131).

En el caso del género fantástico sucede algo similar con la función de ciertos elementos. Como se expuso en el anterior apartado, las y los investigadores mencionados detectan diversos rasgos que han cambiado de un siglo a otro. Por un lado, el miedo para la literatura fantástica del siglo XIX fue un elemento determinante, sin la función del estremecimiento los textos que manifestaban elementos sobrenaturales no podían denominarse fantásticos, se les consideraba de corte maravilloso; no obstante, en el siguiente siglo, tal función pasó a ser un mero mecanismo complementario para los textos fantásticos, ya que se destacó la problematización de los planos normal y anormal para delimitar su campo. Asimismo, gracias a las correlaciones que sostiene con los otros géneros o categorías de la irrealdad, como las señaladas por Morales o por Vax, las funciones de lo fantástico

sobresalen, como lo indica Tinianov: “Cuanto más neta es la diferencia con una serie literaria, el sistema que se separa se pone más en evidencia” (134). Por ello, es común encontrarnos con estudios donde se caracteriza a lo fantástico a través de sus contrastes con otros géneros.

El cambio de las funciones de los elementos de la literatura fantástica evidencia la evolución del género. A lo largo de su historia, lo fantástico ha presentado transformaciones interesantes. Durante el siglo XIX lo fantástico le otorgó mayor importancia a la configuración de los espacios de suspenso, y la manera en la que se manifestaba el elemento fantástico se realizó mediante la elaboración paulatina del *pathos*. En el siguiente siglo el elemento fantástico obtuvo otro valor, ya no representaba la causa del estremecimiento, sino la confirmación de la posibilidad de la corrosión de la realidad. En la segunda mitad del siglo XX, la literatura fantástica asumió de nuevo un cambio en la función y la presentación del evento fantástico; el elemento sobrenatural ya no se presenta como un ser de ultratumba o imaginario que provoca estremecimiento en los personajes, más bien se descubre como un suceso espontáneo y hasta cierto punto naturalizado, es decir, ya no causa sorpresa.

Además de Jaime Alazraki, otros críticos se han percatado del cambio que presenta la estructura del género fantástico. Entre los primeros se encuentra Rosalba Campra, quien en el mismo texto citado con anterioridad, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, vislumbra la posibilidad de la evolución del género al examinar algunas ideas sobre su temática. La autora recuerda la organización del Yo y del Tú propuesta por Todorov, donde el búlgaro considera diversos temas asociados a la sexualidad –como el incesto, la necrofilia y el sadismo– parte de lo fantástico; sin embargo, Campra advierte que tal inclusión solo se efectuó durante cierto periodo histórico, ya que “aun llevados al extremo, forman siempre parte del mundo natural: se trata de una transgresión de fronteras sociales, morales, de todas formas contingentes” (140). Por lo tanto, cuando se hizo un cambio en las costumbres de la

sociedad fueron expulsadas de lo fantástico, pues se pudo hablar de estos temas a través de otros ámbitos –entre ellos la psicología– (141).

Lo señalado por la argentina divisa la proposición sobre la evolución de lo fantástico a lo largo de los años. Campra muestra un alto grado de consciencia al discutir sobre los cambios en la estructura de lo fantástico; incluso, más adelante sugiere que el fantástico decimonónico, enfocado al aspecto semántico, cambió a “un fantástico del discurso [propio del siglo XX] corre paralelo con la experimentación surgida de una conciencia lingüística autointerrogante” (163).

Aunada a la perspectiva de Campra sobre la importancia del lenguaje en la evolución de lo fantástico, está lo propuesto por Mery Erdal Jordan en *La narrativa fantástica: evolución del género y relación con las concepciones del lenguaje*, publicado en 1998. En dicho estudio Erdal Jordan plantea entender a la evolución del género fantástico como consecuencia de las variaciones de las concepciones del lenguaje. Indica que la obra literaria está determinada por la “concepción del lenguaje que rige, explícita, o explícitamente en un periodo literario” (9), y que el texto fantástica, debido a que se fundamenta en un alto grado de la literariedad misma, “condensa en su configuración de mundo la problemática representacional del lenguaje” (8). Omar Nieto señala que Erdal Jordan considera que dicho cambio paradigmático en las concepciones del lenguaje es resultado de las variaciones del pensamiento filosófico y científico, por tanto no puede “ser idéntico en cada etapa del desarrollo filosófico y lingüístico de la sociedad” (86). Por medio de esta noción, Mery Erdal Jordan expone que el género fantástico presenta su primera forma en el siglo XIX con el romanticismo y una segunda, propia del siglo XX, correlacionada con el modernismo y postmodernismo.

Si bien, el texto de Rafael Olea Franco *El reino de fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco* (2003) se trata del estudio de la incursión de estos tres autores mexicanos en el género fantástico, las pautas que plantea para su análisis avistan un estudio diacrónico. Su apartado “El concepto de la literatura fantástica”, además de cotejar las diferentes definiciones de diversos teóricos, examina la posibilidad del cambio en la estructura del género; el autor recuerda que “los géneros pueden actualizar su vigencia asumiendo otras formas y funciones” (s/p), por lo que concuerda con las y los otros investigadores en la no extinción de lo fantástico luego del surgimiento del psicoanálisis, y propone que dicho género “solo asumió nuevos rasgos específicos” (s/p). Asimismo, señala que el cambio formal de sus aspectos se debe a cuestiones culturales e históricas, por lo tanto no puede “hablarse del género fantástico en un sentido absoluto, pues se trata de un concepto que depende de rasgos culturales e históricos concretos” (s/p). Finalmente, al igual que Erdal Jordan y Alazraki, Olea Franco distingue dos formas del género fantástico: el clásico, es decir, el decimonónico, y el correspondiente al siglo XX.

Omar Nieto continúa con esta postura evolutiva en su libro *Teoría de lo fantástico: de lo fantástico clásico al posmoderno*. Aquí el autor concibe al género fantástico como un sistema literario, es decir, “un conjunto de elementos articulados entre sí que operan de una forma estable e identificable de cierta manifestación estética” (22), lo anterior permite entender a lo fantástico como un hecho estético con una historia y una evolución, en lugar de una colección aislada de obras literarias (23). A partir de tal noción, Nieto despliega tres paradigmas de lo fantástico: el clásico, el moderno y el posmoderno. Cada uno de ellos cuenta con un *modus operandi* particular; sin embargo, existen puntos de articulación que les permite conformar el sistema fantástico. El primer paradigma, el clásico, coincide con el tradicional, llamado así por Alazraki, y con el que tanto Mery Erdal Jordan como Rafael Olea

Franco identifican como decimonónico. En palabras de Lauro Zavala, el fantástico moderno “se distingue porque en él ocurre una naturalización de lo improbable. Esta improbabilidad funciona entonces como el marco epistémico que hace posible la existencia de lo fantástico. Lo improbable se naturaliza desde la mirada interior del protagonista o del narrador. Hay ausencia de sorpresa por parte de los personajes” (16).¹⁰ Por último, los relatos del paradigma del fantástico posmoderno son asumidos como un juego lingüístico, puesto que adoptan “a la metáfora fantástica como vehículo predilecto para transgredir la propia idea del lenguaje, entendiéndola como una representación arbitraria, sujeta a los hilos de una convención” (84).¹¹ A diferencia de las y los otros investigadores Nieto presenta tres paradigmas de lo fantástico, coincide con los otros al nombrar al fantástico decimonónico como la primera manifestación del género; sin embargo, a los relatos propios de los siglos posteriores los divide en dos grupos, el moderno y el postmoderno, debido al contraste en las funciones de cada uno.¹²

A través del repaso cronológico sobre algunas de las teorías de lo fantástico se evidencian los cambios tanto en los elementos de su estructura como en sus funciones, esto no obedece a otra cosa más que a la reestructuración del conocimiento colectivo. Como bien lo puntualiza Mery Erdal Jordan, un punto de partida de este cambio radica en el pensamiento filosófico, y, como lo señalan Campra y Olea Franco, los sucesos sociales e históricos también influyeron a dicha transformación. Por ello, en los estudios de las obras literarias

¹⁰ Este mismo crítico señala a Jaime Alazraki como uno de los teóricos del paradigma del fantástico moderno, por lo que podemos considerar al término “neofantástico” como un sinónimo de este paradigma.

¹¹ En este tipo de paradigma, entraría la propuesta teórica de Mery Erdal Jordan. Recordemos que considera a la fase evolutiva “moderna/posmoderna” como la forma de lo fantástico que toma al lenguaje como vehículo para concebir mundos posibles y distantes.

¹² Según Lauro Zavala, el fantástico moderno es un fantástico interior, capaz de crear un universo “que puede ser estudiado en sus características textuales y estructurales” (17); en cambio, el posmoderno es un fantástico intertextual, “donde hay simulacros de fantástico clásico y una hiperconciencia de la tradición literaria” (18).

con enfoques evolutivos y diacrónicos es importante considerar los eventos socioculturales que acaecieron durante el momento de escritura de los textos, pues con ellos podremos entender de una manera más completa las funciones de los elementos y las razones de sus cambios.

1.2.2 Factores a considerar: cultura y época

Una de las primeras estudiosas del género fantástico que toma en cuenta los aspectos sociohistóricos para el análisis de los relatos es Irène Bessière. En sus diversas publicaciones, la autora expone que el relato fantástico “siempre aparece ligado a las teorías sobre los conocimientos y creencias de una época” (Bessière ctd en Olea Franco, s/n). Según la autora, las narraciones fantásticas utilizan marcos sociológicos y diversas formas de entendimiento que definen lo “natural” y lo “sobrenatural”; dichas nociones corresponden “con la formulación estética de los debates intelectuales de un periodo [...] y presuponen una percepción esencialmente relativa de las convicciones y de las ideologías del momento aplicadas por el autor” (85). Es decir, la configuración de los planos real/irreal de la estructura de lo fantástico se fijan a una cosmovisión concreta, la cual puede variar dependiendo la perspectiva que haya tomado el autor para configurar el plano real de su texto; en algunas ocasiones se adhiere a cierta cultura y momento histórico que, probablemente, visto desde otra ideología o época puede manifestar una ausencia de problematización. Bajo esta lógica se puede comprender lo dicho anteriormente por Caillois respecto a la temalogía fantástica, ésta pasa a un segundo grado de importancia, pues para una cultura o época dada cierto tema

puede ser causante de problematización *per se*, pero para otras no, lo importante reside en el tratamiento de los elementos.¹³

Cuatro años más tarde, en 1978, Óscar Hahn publica *El cuento hispanoamericano en el siglo XIX*. En dicho texto Hahn propone analizar diversos relatos decimonónicos bajo la postura de la evolución del cuento fantástico hispanoamericano; en la introducción hace un pequeño recorrido sobre la presencia de elementos sobrenaturales en los textos literarios de América Latina, comienza con las Crónicas de Cristóbal Colón y finaliza con las obras creadas por la generación de la época moderna (1934), en especial, los textos de Borges. El punto importante a considerar del estudio se encuentra en la parte final de su texto, en las “Consideraciones Finales”, Hahn observa que gran parte de los materiales narrativos de los textos decimonónicos analizados “proviene de las creencias cristianas, supersticiones populares, ideas filosóficas y debates intelectuales de cada momento histórico-literario” (85). Por lo que lo lleva a concluir que ni si quiera los textos más alejados del principio mimético aristotélico pueden desligarse de la realidad en la que fue creada, pues siempre mantendrán una conexión con “la tendencia literaria imperante y por su sistema de preferencias, tanto la tendencia como el sistema son expresiones súper-estructurales de una realidad concreta” (86).

Rosalba Campra, también manifiesta preocupaciones sobre atender los aspectos sociohistóricos que circundan a la obra fantástica. En su texto citado menciona que las categorías realismo/fantástico resultan históricas, ya que para definir las se requieren ciertos códigos culturales que justifiquen la definición (136). Estos códigos “son evidentemente

¹³ Recordemos que Flora Botton Burlá posteriormente coincidiría con la idea de que lo fantástico está culturalmente condicionado, al mencionar que “los motivos que pueden ser fantásticos varían grandemente según las culturas” (35).

tributarios de la historia, no se pueden establecer de una vez para siempre y con validez para todas las latitudes” (134). Asimismo, cuando la autora trata el tema de la verosimilitud de los relatos fantásticos, menciona que tal elemento “es un juicio condicionado históricamente que se ejerce sobre un hecho específico; de modo que la definición de verosímil no es inmutable” (151). Dicho de otro modo, la verosimilitud de la que se apoya el plano real/normal/natural de lo fantástico depende de hechos culturales e históricos.

Susana Reisz explica, en “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos de ficciones”, que es necesario considerar las condiciones histórico-culturales para llevar a cabo los análisis de las ficciones fantásticas, ya que éstas “se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad y tematizan [...] el carácter ilusorio de todas las ‘evidencias’, de todas las ‘verdades’ transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él” (194).

Más adelante, para presentar su definición de lo fantástico toma como punto de partida la propuesta de Bessière sobre señalar a *El diablo enamorado* como el primer relato fantástico. De acuerdo con la autora francesa el texto de Jacques Cazotte presenta cierta extrañeza en el elemento maravilloso de su estructura, al que designa como un maravilloso improbable puesto que “mantiene una relación anómala con lo real, fuera de las leyes y de las convenciones de los intercambios real-suprarreal específicos de la mitología, de la religión y de los relatos populares” (Bessière ctd Reisz, 195). A partir de esta idea, Reisz decide denominar a los planos excluyentes en los que se basa la estructura fantástica como posible e imposible. Una de las razones de llamar al orden a-natural/sobrenatural/irreal como imposible se debe a que no se deja

reducir a un *Prv* (posible según lo relativamente verosímil) codificado por los sistemas teológicos y las creencias religiosas dominantes, no admite su

encasillamiento en ninguna de las formas convencionalmente admitidas –sólo cuestionadas en cada época por minorías ilustradas– de manifestación de lo sobrenatural en la vida cotidiana, como es el caso de la aparición milagrosa en el contexto de las creencias cristianas o la metamorfosis en el contexto del pensamiento mítico greco-latino. (196)

Por medio de esta idea Reisz aclara por qué la *La Metamorfosis* de Kafka se considera relato fantástico y por qué las *Metamorfosis* de Ovidio no, la respuesta radica en las relaciones que tienen los eventos “sobrenaturales” con el horizonte cultural del productor y sus receptores; a pesar de que los relatos de Ovidio sean relatos alejados de la cotidianidad de un griego o latino del siglo I, en última instancia se admiten “como un *Prv* por la validación que le da su pertenencia a una tradición mítica aún viva; el segundo [Kafka] no corresponde a ninguna de las formas codificadas de manifestación de lo sobrenatural que mantengan su vigencia para un hombre de nuestros días y de nuestro ámbito cultural” (197).

Lo señalado por Susana Reisz refuerza la idea antes mencionada de la importancia de reconocer el criterio que se está utilizando para analizar un texto fantástico y el momento en el que se produjo –u horizonte cultural del relato–, ya que bajo una determinada perspectiva podría denominarse fantástico y bajo otra no, dependerá de cómo los receptores interpreten la estructura bipartita de lo fantástico.¹⁴ Por esta misma razón, Martha J. Nandorfy declara que “la etiqueta «literatura fantástica» no puede reducirse a una fórmula, puesto que designa entidades que requieren una constante redefinición” (259).

¹⁴ Considerar la perspectiva del lector al momento de interpretar y catalogar un relato como fantástico es un aspecto importante para los estudios literarios sobre el género, sin embargo, para fines de esta investigación lamentablemente la dejaré fuera de la discusión, ya que sale de mi punto de interés. Mi objetivo con este apartado es demostrar la relevancia del contexto sociocultural de los relatos, pues, como trataré de demostrar más adelante, muchas veces los eventos inverosímiles mantienen una fuerte conexión con la sociedad que los circunda.

Rafael Olea Franco coincide con Nandorfy, pues a su punto de vista no se puede hablar de la literatura fantástica en un término absoluto, ya que “cada época delimita las coordenadas particulares de lo que entiende y acepta como fantástico, en contraste con el paradigma de la realidad vigente” (s/n). Lo cual significa que si en un futuro, se puede explicar un suceso que pudo haberse interpretado como un evento sobrenatural, “ello no anula que en el pasado inmediato ese fenómeno haya servido para forjar un texto fantástico” (s/n).

Gracias a lo anterior se puede entender por qué ciertos temas considerados fantásticos en determinado momento histórico y/o por determinada cultura pueden no serlo dentro del panorama histórico-cultural de otra sociedad. El tratamiento fantástico de los temas, la estructura y el horizonte cultural donde se inscribe la obra funge un papel importante a la hora de clasificarla dentro del género o alguna categoría afín. Quizá el ejemplo más visible de lo anterior se presenta en los textos decimonónicos occidentales; debido a que éstos fueron pioneros en el género, su estructura y temática resulta más ajena para una persona del siglo XXI. Como bien lo menciona Tinianov, las estructuras que componen a los sistemas literarios presentan elementos que a lo largo del tiempo sufren modificaciones en sus funciones internas, por lo que les permite evolucionar de una forma tradicional a una posmoderna. Tal el caso del género fantástico y sus múltiples nociones.

1.3 Una nota acerca de mi corpus: lo fantástico decimonónico

Ahora bien, llegado a este punto debo señalar la materia a tratar en esta investigación. El corpus selecto consiste en diversos relatos de tres autores mexicanos: Carlos Díaz Dufoo, Ciro B. Ceballos y Bernardo Couto Castillo. Las fechas de las publicaciones de los relatos seleccionados se aproximan al final de siglo XIX e inicios del siglo XX –los textos de Díaz Dufoo corresponden a 1901; los de Ceballos a los años 1898 y 1902, y los de Couto Castillo a 1897–, lo que indica que la faceta o paradigma del género fantástico al que se inscriben es al denominado clásico o tradicional. A mi consideración, prefiero denominarlo decimonónico, pues responde a la época en la que surgió y en la que su uso era mayoritario;¹⁵ además las palabras “clásico” y “tradicional” connotan, a mi parecer, una carga de autoridad, que igual pudiera llegar a entenderse como la forma “ideal” de lo fantástico y le contrarrestaría valor a la perspectiva evolutiva, al igual que no permitiría ver al intercambio de ideas de las y los diversos investigadores de una manera horizontal.

Para el análisis de cada uno de los relatos tomaré como base teórica los aportes de Louis Vax, Roger Caillois y Tzvetan Todorov. Elijo estos textos como principales porque sus investigaciones, al basarse en obras decimonónicas, señalan de una manera más detallada las características de este tipo de relatos, por lo que me facilitarán mi investigación debido a las correspondencias entre ellos. No obstante, esto no quiere decir que prescindiré de los demás estudios sobre el género, también haré uso de algunos de ellos para especificar la estructura fantástica de cada uno de los relatos. Aunque estos trabajos hayan surgido para englobar textos modernos y postmodernos, no quiere decir que para el estudio de obras

¹⁵ Un aspecto muy importante a tomar en cuenta es que estos diversos paradigmas de lo fantástico, si bien surgen en un momento histórico determinado, pueden ser utilizados en cualquier época posterior. Podemos encontrar textos publicados en nuestra contemporaneidad que mantengan una estructura decimonónica. Pues lo relevante aquí son las características que componen a los relatos que se sitúan en esta clasificación.

previas, no puedan usarse, ya que la mayoría de ellos se pensaron para presentar una perspectiva más integral, para abarcar tanto textos decimonónicos como del siglo XX y posteriores. Por lo tanto, los relatos decimonónicos no están excluidos de su investigación a pesar de que se enfoquen más en los otros.

Por otro lado, como mencioné, el factor socio-histórico es de sumo valor para la mirada evolutiva y, en lo personal, para la interpretación de los relatos. De modo que, para fines de esta investigación le proporcionaré un lugar importante al contexto sociocultural que circundan a las obras. Los relatos representan una muestra de la estética decadentista cultivada en México, cada uno de ellos exhibe elementos característicos de tal corriente artística así como una estructura fantástica. Quiero recordar que en este trabajo pretendo demostrar cómo el género fantástico le brindó un mayor impulso a la ideología del decadentismo mexicano, la cual se relacionaba estrechamente con los eventos sociales del México Porfirista. Por esta razón, me parece pertinente discurrir detalladamente en el contexto social del México decimonónico en el siguiente capítulo antes de llevar a cabo el análisis de cada cuento.

2. El decadentismo y el cuento fantástico en México

2.1 El decadentismo mexicano

2.1.1 Origen

El decadentismo mexicano exhibe diferentes caras a toda aquella persona que se proponga sumergirse en su estudio. La naturaleza de su nacimiento y los hechos sociales que lo envolvieron suscitaron una gran variedad de perspectivas sobre el movimiento artístico. Algunos investigadores proponen entenderlo como una continuación del modernismo, por lo que consideran a Francia y al proceso de la modernización que experimentaba la República Mexicana puntos centrales para su arribo en el país.

Durante la segunda mitad del siglo XIX Francia perdió el conflicto bélico que mantenía contra Alemania, así como el régimen de Napoleón III llegó a su fin. A consecuencia de ello, se instauró en el país la Tercera República donde se pretendió “resarcir el profundo sentimiento de derrota moral que aquél país sentía” (Leyva 28) mediante un proceso de modernización. Así, durante las décadas de 1850 y 1860, el prefecto George Eugène Haussmann llevó a cargo el proyecto de la ampliación de las calles de París para convertirlas en bulevares, los cuales “permitirían que el tráfico circulara por el centro de la ciudad, pasando directamente de un extremo a otro” (Berman 149-150). Dicha acción solo era una parte del enorme sistema de planificación urbana que se pretendía para la ciudad, éste incluía la creación de mercados, centros recreativos, puentes, alcantarillado y abastecimiento de agua. Para lograrlo se tuvo que derribar una gran cantidad de barrios marginales localizados en el corazón de París (Berman 150). A pesar de los miles de empleos generados en las obras públicas y en el sector privado, tanto el impacto de tales transformaciones como el dolor que

dejó la derrota bélica no pasó desapercibida entre los habitantes; el cual prontamente comenzó a ser plasmado a través de las artes. En los textos literarios de esta época podemos identificar sentimientos de angustia, rabia y hastío.

José Mariano Leyva recuerda por medio de las palabras de Koenraad W. Swart que “la victoria germana destruyó la ampliamente aceptada leyenda de la invencibilidad del ejército francés” (Swart ctd en Leyva, 29), lo que ocasionó tanto el desasosiego en los franceses, como que los ideales del régimen francés fueran cuestionados por los escritores jóvenes de la nación (29).

Entre las figuras más importantes e iniciales del decadentismo sobresale Charles Baudelaire, sus textos presentan los primeros esbozos de la estética decadentista, ya que revelan un especial interés por descubrir la belleza en los aspectos más deplorables de la modernidad burguesa. Gerard Vilar menciona que en la obra de Baudelaire se puede encontrar una racionalización de la experiencia del proceso de modernización de París.¹⁶ Baudelaire plasma una conciencia bipartita en sus textos, en ellos hallamos ciertas reflexiones sobre el estilo de vida del antiguo régimen y la experiencia de vivir en la metrópoli, críticas a la noción de progreso y “la aparición un poco dispersa e imprecisa de decadencia: crítica al desarrollo en sentido pura y exclusivamente material, y al desarrollo que olvida esta dimensión de autodesarrollo personal” (24). En sí, Baudelaire nunca se denominó decadentista; sin embargo, se pueden observar diversos elementos que más tarde los decadentistas tomarían para determinar su estética. Por ejemplo, ya desde la primera parte de *Las flores del mal*, “Spleen e ideal”, se puede detectar el sentimiento de hastío y apatía

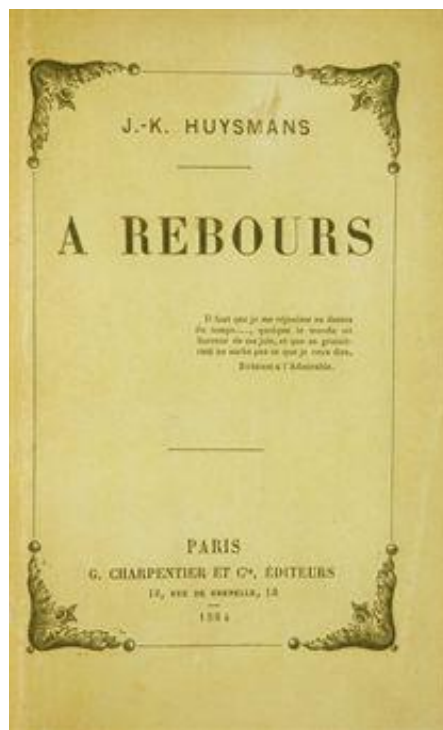
¹⁶ De hecho, en su texto el autor enfatiza la importancia de saber distinguir entre los tres vocablos afines: modernismo, modernización y modernidad. El primero se presenta como una corriente estética latinoamericana, el segundo atiende a la industrialización y todos los procesos de transformación social, en especial los económicos; finalmente la modernidad será “la experiencia histórica de ese proceso de modernización” (21).

presente en las narraciones decadentistas; en “Bendición” el yo lírico comenta lo desgraciada que se siente la madre del poeta y cuán maldecida se siente por Dios:

»Puesto que me elegiste entre todas las hembras
para ser la desdicha de mi triste marido,
y no podría ahora arrojar a las llamas,
como carta de amor, a este pequeño monstruo,

»haré yo que recaiga el odio que me abruma
sobre el útil maldito de tu perversidad,
y tan bien torceré este árbol miserable
¡que ni brotarán de él susapestadas yemas!». (Baudelaire 9-16)

Entre los autores franceses que comenzaron a escribir propiamente con una mirada decadentista, se encuentra Joris-Karl Huysmans, a quien se le atribuye la primera novela de la presente estética. Huysmans en sus años iniciales cultivó el naturalismo, siendo uno de los pupilos de Émile Zola; sin embargo, más tarde decidió tomar un rumbo diferente, puesto que consideraba que el materialismo naturalista “resultaba insuficiente para describir lo que, social y culturalmente, estaba pasando; era necesario adentrarse en la psicología de los personajes” (Leyva 31). Por lo que en 1884 publica *A contrapelo*, una novela donde se puede presenciar el hastío que la sociedad francesa provoca a Jean Floressas des Esseintes, el protagonista.

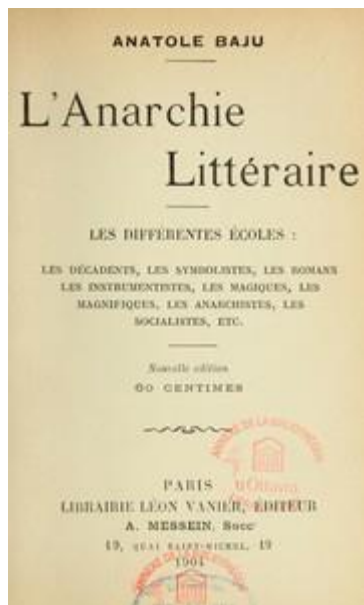


Portada a la primera edición de *A Rebours*, 1884, París.

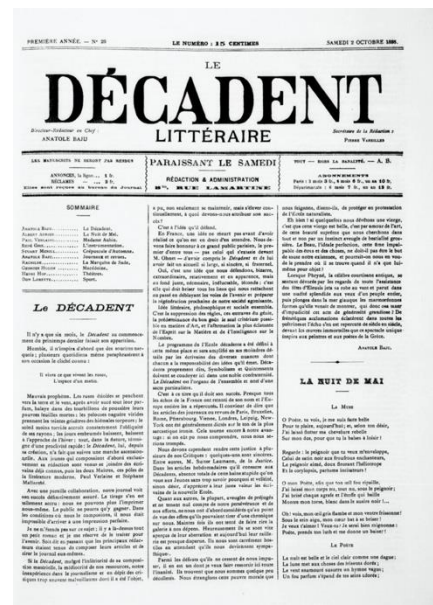
La novela de Huysmans se considera por la crítica piedra angular de la narrativa decadentista por su oscuridad, perversión y las constantes críticas a la sociedad burguesa (Leyva 32-33); así mismo Gerard Vilar menciona que Des Esseintes traza los rasgos principales del protagonista decadentista: un hombre que “vive en este mundo de modernización, de desarrollo, de progreso entendido como «americanización», al revés que los demás, precisamente a contrapelo, y además en un sentido muy táctil, muy sensible” (25).

Si bien *A contrapelo* fue denominada como la primera novela del decadentismo, el autor al igual que Baudelaire nunca se consideró decadentista; la iniciativa de crearla obedeció a su necesidad de separarse del grupo naturalista: “Huysmans no sabía muy bien a dónde iba, sabía que había de terminar con el naturalismo y hacer algo nuevo, pero no tenía ningún programa literario concreto. Lo único que le interesaba en aquellos años era «suprimir la intriga», con la cual se concluye que lo que deseaba era realizar algo nuevo, lo que ya es

muy característico de todos los modernismos” (25). Fue hasta 1886, cuando Anatole Baju decidió preparar bajo el nombre de *El decadente literario y artístico* una publicación que integrara diversos textos con un estilo literario similar al de *A contrapelo*. La revista de Baju utilizó por primera vez la palabra “decadente” y, en consecuencia, preparó dos manifiestos que reflejaron la postura decadentista; el primero de ellos se tituló *La escuela decadente de 1887* y el segundo *La anarquía literaria. Las diferentes escuelas: los decadentes, los simbolistas, los novelistas, los instrumentistas, los mágicos, los magníficos, los anarquistas, los socialistas, etc.* de 1891. *La escuela decadente...* presenta ideas más entusiastas respecto al valor y a la tarea del decadentista, Baju creía que “la pureza del lenguaje y las ideas era suficientes para revertir los efectos de las sociedades modernas” (Leyva 36) por ello consideraba importantísimo reunir a los escritores decadentistas dispersos. No obstante, su proyecto editorial tuvo problemas rápidamente y sus miembros se alejaron para desarrollar otro tipo de corrientes artísticas.



Portada a *L'Anarchie littéraire*, 1904, París.



Le Décadent littéraire & artistique 26 (1886).

Aunque el decadentismo tuvo una vida efímera entre los parisinos, ayudó a desarrollar en los artistas un sentido crítico sobre la modernización que se estaba gestando en la ciudad. Asimismo, permitió percibir a dicha corriente literaria como “una de las primeras modas que el mundo moderno atestiguaba” (Leyva 29), ya que París era el centro de atención para los demás países de Occidente, entre ellos México. Durante el periodo finisecular, Porfirio Díaz deseaba que la República Mexicana tuviera un gran desarrollo como la capital francesa; debido a ello los ojos tanto de su gabinete como los de la alta sociedad comenzaron a mirar hacia allá. A la par, en los países latinoamericanos estaba floreciendo una corriente artística propia del continente: el modernismo. Una de las características de la estética residía en el cosmopolitismo, por lo tanto los artistas involucrados en dicha corriente también tomaron a París como modelo para la creación de sus obras. Todo esto desembocó en una estética muy singular, una especie de modernismo con toques decadentes.

2.1.2 Arribo a México

Durante el siglo XIX en México coexistieron diversas corrientes literarias y artísticas, entre ellas, la escuela de los románticos se destacó gracias a la afinidad de sus ideales con los del proyecto nacional de la nueva República. Después de la Independencia, México se encontraba en un momento de reorganización política, recién había dejado de ser una colonia y necesitaba estructurar una identidad propia, alejada de las ideas que España le había impuesto durante el Virreinato. Persiguiendo este objetivo, los subsiguientes encargados de ejercer el poder ejecutivo trataron de llevar a cabo distintas empresas para que el pueblo mexicano se sintiera por primera vez parte de algo único.

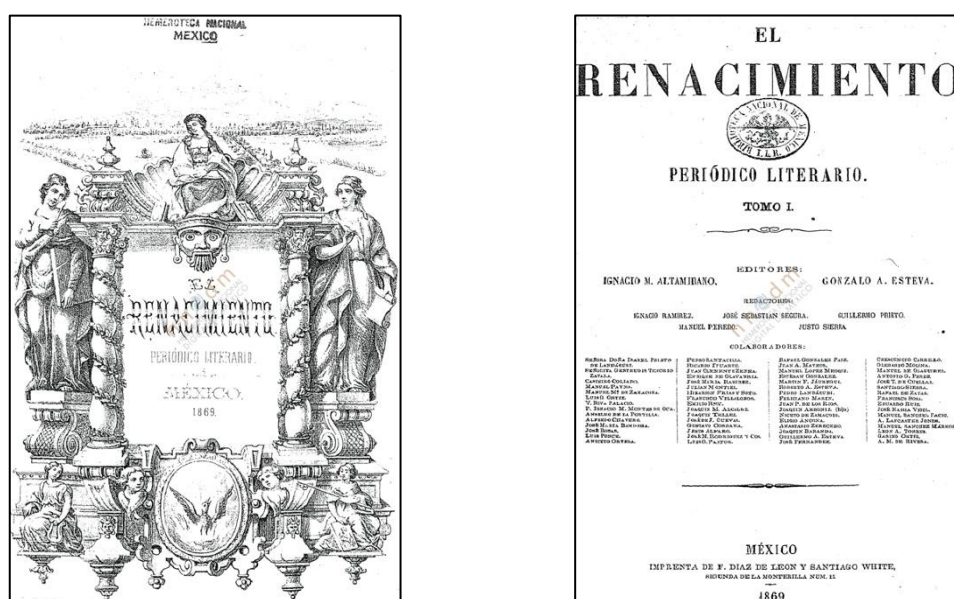
Dentro del romanticismo surgió el costumbrismo, un estilo literario encargado de retratar la originalidad de un país o una región a través de las letras. A pesar de llegar a tener

ciertos toques realistas, debido a su necesidad de evidenciar diversos aspectos de la sociedad, el género se perfila totalmente romántico por su color local, su carácter pintoresco, la peculiaridad de sus ambientes y la tipificación de sus personajes (Leal 11). Uno de los primeros autores que lo cultivó en México fue Fernández de Lizardi; sin embargo, quien se condecora como el “iniciador del género y uno de los más regocijados escritores de la época” (Leal 16) es Guillermo Prieto, su sucesor. José Tomás Cuéllar también practicó este modo peculiar de relato literario, a diferencia de Lizardi y Prieto cuyos cuadros muestran una clara influencia de autores españoles –los temas expuestos versan sobre pinturas de tipos y costumbres populares–, los textos de Cuéllar se inclinan por expresar una mirada crítica de la sociedad, sus vicios y los efectos nocivos hacia la nación.

Prieto y Cuéllar compartieron un objetivo literario en común: crear una literatura nacional, pues a opinión de ambos, sobre todo de Cuéllar, ésta era nula. Según Coral Velázquez Alvarado, en la época colonial, los españoles habían rechazado todo lo relacionado con la literatura nativa, y las creaciones literarias que germinaron seguían las pautas de un estilo peninsular. Con la independencia del país, aunque los artistas habían adquirido cierta libertad de estilo y temática, las letras nacionales seguían sin florecer puesto que aún hacía falta un público lector mexicano y que cesaran los conflictos internos (37). Lo anterior no sucede hasta 1867 con la Restauración de la República: durante el gobierno de Juárez los artistas mexicanos se profesionalizaron y algunos dejaron atrás la carrera militar, diplomática y política (37).

Ignacio Manuel Altamirano se muestra como un ejemplo de lo anterior, ya que había interrumpido “sus estudios y vocación cultural para servir como soldado en la revolución de Ayutla” (Luis Martínez 1047). Un año después de la Restauración de la República, Altamirano se unió al proyecto de Prieto y Cuéllar. Parte de su propuesta se halló en las

Veladas Literarias, efectuadas entre noviembre de 1867 y abril de 1868, en ellas diversos intelectuales del país se reunieron para compartir sus creaciones literarias y sus impresiones sociales y políticas. Celebridades como Manuel Payno, Ignacio Ramírez, Vicente Riva Palacio, Luis G. Ortiz, Justo Sierra y Juan de Dios Peza llegaron a asistir a las tertulias que, según Luis Martínez, eran más amistosas que formales (1047). La culminación de dichas veladas desembocó en la fundación de *El Renacimiento* en 1869 por el mismo Altamirano.



Primer número del periódico *El Renacimiento*, 1869, México.

El periódico proporcionó al guerrerense el medio ideal para materializar su sueño de la nacionalización de las letras. Gracias a la convivencia armónica que pregonoó Altamirano desde su publicación, *El Renacimiento* pudo concebirse como un espacio libre para la expresión de los saberes e ideologías. La convergencia de imperialistas y conservadores junto con republicanos y liberales permitió que germinara un renacimiento cultural interesado en los aspectos nacionales:

Los estudios sobre asuntos mexicanos recibieron particular atención, ya acerca de escritores, compositores y educadores, ya de temas históricos y arqueológicos o ya como recensiones de los nuevos libros publicados. Al promover estos trabajos, Altamirano sentía la necesidad de atraer hacia lo nacional tanto a los hombres de estudio como a los poetas y los artistas. (Martínez 1049)

El proyecto de Altamirano se concentró en las veladas, *El Renacimiento* y las “Revistas literarias de México”, en estas últimas delineó los principios que debería de seguir la práctica de la escritura literaria con el objetivo de contribuir a la creación de un orgullo nacional. Como principio “rehusó la idea de tener una literatura totalmente imitativa o pletórica de influencias” (Velázquez Alvarado 38); su postura no mostraba una total negativa hacia los escritos extranjeros; sin embargo, estaba consciente de que la literatura importada no tendría el mismo resplandor:

Mientras que nos limitemos a imitar la novela francesa, cuya forma es inadaptable a nuestras costumbres y a nuestro modo de ser, no haremos sino pálidas y mezquinas imitaciones, así como no hemos producido más que cantos débiles imitando a los trovadores españoles y a los poetas ingleses y a los franceses. La poesía y la novela mexicanas deben ser vírgenes, vigorosas, originales, como lo son nuestro suelo. (Altamirano 13)

De la misma manera estos textos reflejan la postura de Altamirano frente a los diversos géneros literarios. A consideración de Blanca Estela Treviño, las Revistas Literarias pueden formularse como un manifiesto que presenta “una serie de principios que atienden más a la ideología de la novela que a su forma específicamente literaria” (68). Tales principios, bajo la perspectiva de Treviño, pueden reducirse en cuatro ideas principales:

1. En México, la literatura debe buscar la esencia nacional, deshaciéndose de las tendencias y pretensiones existentes en Europa.
2. La novela debe ser el “libro de las masas”; un instrumento educador, algo así como una herramienta de “pedagogía civil”.
3. La literatura es ante todo un manantial de ideas y en este sentido, la novela se propone fundamentalmente como un vehículo ideológico.
4. La misión de la novela es “vulgarizar a los demás géneros”. Es el género totalizador en boga. (Treviño 68-69)

Por último, propone que la novela de costumbres y la histórica necesitaban practicarse más ya que se mostraban ideales para la instrucción del pueblo que recién comenzaba a ser un público lector.

Veinte años después, Altamirano fue nombrado cónsul general de España y como despedida los integrantes del Liceo Mexicano organizaron una última velada literaria celebrada el 5 de agosto. En ella además de los miembros que solían disfrutar de las tertulias tiempo atrás, asistieron nuevos intelectuales como Manuel Gutiérrez Nájera, quien en un principio se mostró afín a la postura de Altamirano; sin embargo, más tarde sus ideas y la estética de su escritura adquirieron tintes diferentes, más cosmopolitas y cercanos a los cambios modernizantes experimentados por la República Mexicana durante el Porfiriato.

Durante las últimas décadas del siglo XIX el estilo de vida mexicana dio un giro de 180 grados, pues una gran parte de la modernización se concentró en el desarrollo de la infraestructura de los medios de comunicación. Coral Velázquez Alvarado destaca el ascenso de la extensión de las vías férreas, la República Restaurada alcanzó a crear 578 kilómetros, sin embargo, con Porfirio Díaz la distancia se incrementó hasta los 24 559 kilómetros;

asimismo el telégrafo tuvo una expansión en sus líneas, pues se consagró como uno de los medios más eficaces para mantener a todo el país comunicado (32-33).

La capital del país fue la ciudad que más se mostró beneficiada con los nuevos cambios, sus calles comenzaron a tener acceso tanto al agua potable y al drenaje como al empedrado. El Paseo de la Reforma, anteriormente Camino Real, se convirtió en una de las avenidas más llamativas gracias a su decoración “con estatuas que representaban a los intelectuales, políticos y militares más destacados desde la época de la Independencia” (Velázquez Alvarado 34). A la arquitectura decimonónica mexicana se le calificó como *Art Nouveau* debido a su estilo ecléctico, en cuyas influencias destaca la francesa. En esta época las colonias Roma, Juárez y Condesa se construyeron continuando dicha pauta, ya lo señala Antonio Bonet Correa en “La Arquitectura de la época porfiriana en Méjico”:

Las edificaciones no serán como las de los barrios anteriores, [Guerrero, Santa María de la Ribera y La Teja] en las que dominaba el ladrillo. En este canto de cisne del porfirianismo se construirá a lo francés, con techos inclinados de mansardas y en *Art Nouveau*. Los estilos neorenacimiento manierista y neoversallesco y todas las tendencias del modern style se dan en magníficos edificios de piedra. (253)

Asimismo, Porfirio Díaz impulsó notablemente a la filosofía positivista, la cual le brindaba mayor atención a las ciencias naturales y al pensamiento científicista; según Díaz, “éste era el mejor método por el que se podría educar a la gente, para que aprendiera por su propia experiencia, de sus investigaciones, de las dudas surgidas a partir de la observación del mundo” (Segura Amaya 29). Por esta misma razón, durante el Porfiriato se construyó un Hospital psiquiátrico denominado “Manicomio General La Castañeda”, donde más allá de imitar a las grandes metrópolis, se buscaba impulsar el estudio científicista de las

enfermedades mentales. Junto al proyecto de “La Castañeda” que simbolizaba orden, en el año de 1885 se comenzó con la edificación de una de las cárceles más icónicas de México: El Palacio de Lecumberri.

En el ámbito cultural los cambios también se dieron a notar, el periódico tuvo una gran proliferación. Velázquez Alvarado nos indica que durante los años de la Independencia solo dos periódicos publicaban con regularidad, no obstante, en el periodo del Porfiriato, el número se incrementó a 665 (31).

Todas estas transformaciones proyectaron una nueva imagen del país que Gutiérrez Nájera no dejó pasar inadvertida; el autor, desde tiempo atrás, se había percatado de que el proyecto sobre la nacionalización de las letras impulsado por Altamirano estaba llegando a su fin. Ahora, México formaba conexiones con el resto de los países, por lo que en la literatura “ya no era necesario generar modelos patrióticos, como los que habían tenido vigencia desde 1867, era el tiempo de pasar de la integración nacional al establecimiento de lazos con el mundo entero” (Velázquez Alvarado 40).

En el año de 1876, Gutiérrez Nájera publica “El arte y el materialismo”, en dicho texto plasma una serie de ideas acerca de las directrices que la nueva literatura debía de reunir atendiendo a los cambios que se presentaron en el país. Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz explican que Nájera:

se manifestó en contra de la “objetividad” científicista europea, abanderada tanto por “las desconsoladoras teorías del realismo” como por el “asqueroso y repugnante positivismo”. En aquel momento, el novel poeta delineó, de manera general, algunos de los presupuestos fundamentales de su poética y de su concepción de aquello que debía ser la literatura de la joven América. (XIII)

Bajo la óptica del Duque de Job, la literatura mexicana debería de alejarse de la perspectiva materialista, ya que lo único que ésta pretendía era despojar al poeta de un principio fundamental para el arte: la libertad, “sin la cual el arte, sin poder alzar su vigoroso y atrevido vuelo, [...] mancha la blancura nítida de sus alas con el cieno de la tierra, y contemplando solo los repugnantes cuadros que el mundo le presenta, cae en la profunda y tenebrosa sima del más terrible materialismo” (Gutiérrez Nájera 10). Tal materialismo le imputaba al artista atender únicamente a los aspectos de la imitación, reduciéndolo al realismo: “se pretende arrebatarse al arte todo aquello que de espiritual tiene, para sustituirlo con el realismo pagano” (12).

Para contrarrestar la práctica del realismo Nájera propuso cultivar lo bello, puesto que la idea de la belleza englobaba esta libertad que añoraba el artista; lo bello más allá de ser una definición, se manifestaba como un sentimiento —“lo bello no se define, se siente” (15)— y cada artista debería de poseer la libertad de expresar sus sentimientos (10-11). Dicha libertad también actuaba sobre la relación del poeta con el arte de otros países, el Duque de Job aseguraba que el contacto con las tradiciones artísticas de otras culturas enriquecería la producción nacional, así como la ayudaría a conformar una literatura original (Clark y Zavala XIV), por lo que exigir que solo se atendiera al color nacional en las creaciones perjudicaría a la misma literatura mexicana.

Fernando Barajas considera que a partir de este ensayo, Gutiérrez Nájera empieza vislumbrar una nueva forma de hacer arte que culminará en el modernismo; igualmente, comparte la postura de Schulman quien afirma que la belleza en sí es un acto subversivo para el Duque puesto que “se trata de la construcción de una modernidad alterna, no burguesa, estética al fin” (Barajas 18). A raíz de la modernización de México el sentido del arte cambió para el burgués, ahora lo percibía como un producto más del intercambio mercantil, su valor

se redujo al monetario; asimismo debido a la fuerza del positivismo, se comenzó a preguntar sobre la utilidad del arte. Por esta razón, Gutiérrez Nájera se levanta coléricamente contra el materialismo, defendiendo el carácter ontológico de las obras, y la labor sacerdotal del artista: “ante el rechazo material del artista, éste se erige sacerdote del ideal, ente místico y reminiscencia divina. No se trata nada más de hacer aristócrata al poeta, sino de hacerlo el ungido, el privilegiado entre los hombres” (Barajas 21).

El Duque de Job fungió como un parteaguas para los artistas mexicanos ya que pudo romper con las nociones nacionalistas y conservadoras de las generaciones pasadas (Velázquez Alvarado 40). De igual forma, los nuevos grupos de artistas que surgieron vieron en él un modelo a seguir y a su *Revista Azul* un espacio de confianza en dónde escribir con libertad sobre sus preocupaciones y pasiones. Juan Pascual Gay afirma que Gutiérrez Nájera se puede considerar como un precursor directo del grupo decadentista, puesto que no solo proclama la libertad y la escisión con los nacionalistas, sino que la estética que propone es “novedosa como subversiva, tan irritante como intolerable para sus contemporáneos, a contra pelo de las críticas” (91).

El inicio del decadentismo se remonta diecisiete años más tarde de la aparición de “El arte y el materialismo” con la publicación de “Misa Negra” de José Juan Tablada. El texto publicado el 8 de enero de 1893 en el periódico *El País* contiene una combinación interesante de elementos sacros con sustantivos y adjetivos que demarcan una intención erótica. Aunque su calidad estética se muestra evidente, en el momento de su difusión no fue bien acogido por sus lectores. La polémica le costó a Tablada no sólo su puesto como director de la sección literaria del periódico, sino también llegó hasta los ojos de doña Carmen Romero Rubio, la primera dama de México, quien ordenó que se rechazaran los textos del autor en todos los medios. La desaprobación por parte de la élite porfiriana se debió a que lo consideraban

ofensivo para la moral, ya que como Arlene Segura Amaya señala “se destierra a Dios de la composición y se usan objetos sacros para describir el cuerpo de la mujer y para elevar a la dama al nivel de diosa” (32); algo impensable para la sociedad de esos años.

Tablada tardó solo ocho días para publicar la respuesta a las críticas a través de una carta en el mismo periódico titulada “Cuestión Literaria. Decadentismo”. Dicho texto exponía sus inconformidades por la recepción del público, así como invitaba a sus compañeros artistas Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco Olaguíbel a unir fuerzas para conformar una hermandad, cuyo punto de cohesión consistiera en su refinado sentido de lo estético y su alta educación. Mediante la misiva, Tablada propone denominar a este grupo como decadentismo y transformar a la literatura del país: “Resolvimos, de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para apoyar en México la escuela del *decadentismo*, la única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero halito de la educación moderna” (107).

A pesar de que Jesús Urueta declaró¹⁷ no estar de acuerdo con el nombre del grupo y manifestó dudas sobre su adherencia a éste, la respuesta de Tablada marcó la historia de la literatura mexicana, ya que a partir de su publicación —el 15 de enero— la corriente estética se consolidó en el país. Muchos otros escritores se mostraron a favor de lo propuesto en la carta y vieron a Tablada como fundador del decadentismo. Lo escrito por el poeta también señalaba cuál era su postura en relación a las ideologías dominantes de su tiempo: “Presos de un sistema filosófico [el positivismo], que como la teogonía cristiana, tiene su infierno, [...] parece que todas las sombras de ese abismo, evaporándose en densa niebla y en fúnebres

¹⁷ El texto fue publicado con el título de “Hostia a José Juan Tablada”, de la misma forma en el periódico *El País* el 19 de enero de 1893. Se puede consultar en la antología de Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala. *La construcción del modernismo*. México: UNAM, 2011. 111-116.

vapores, se ha prendido como un crespón en nuestras frentes ya empalidecidas por el tedio” (108). Así como hace una evidente diferencia entre los intelectuales predecesores que se inclinaban más por el nacionalismo y cultivaban una estética cargada de defectos –con lugares comunes, anquilosamiento, verbalismo, etc. (Onís 72)– y entre ellos:

Ése es nuestro estado de ánimo, ésa es la fisonomía de nuestras almas, y ese estado y esa fisonomía es lo que se llama decadentismo moral, porque el decadentismo únicamente literario, consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir, lo *suprasensible*, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados. (108-109)

Por último, agrega que la polémica sucedida en torno a “Misa Negra” lo motivaba a crear un espacio exclusivo para la publicación de sus textos, la *Revista Moderna*: “En consecuencia, cesa la efímera dirección literaria que estuvo a mi cargo en *El País*. Y a todos ustedes aseguro, que si la *Revista Moderna* fue antes un proyecto, es hoy un hecho, y que su publicación se verá realizada en breves días” (110).¹⁸

Una vez formado el grupo decadentista en México, las críticas comenzaron a emerger; la principal que se les hizo estuvo a cargo de los intelectuales que buscaban formar una literatura nacional. Debido a que el decadentismo se trataba de una corriente proveniente de Francia, sus opositores señalaban que “no sólo representaba una anomalía cultural en un país

¹⁸ Como se puede apreciar, gran parte de las ideas propuestas por Tablada ya habían sido advertidas en el ensayo de Gutiérrez Nájera y en toda su postura respecto al arte, por ello Juan Pascual Gay sostiene que el duque de Job es un precursor del decadentismo mexicano.

en pleno crecimiento, sino que, además, carecía de ideales patrios, pues se inspiraba en modelos estéticos extranjeros” (Zavala Díaz 55). Asimismo se les tildaba por las temáticas que empleaban, ya que estaban muy alejadas de las que se solían leer entre las publicaciones literarias; la mayoría de ellas trataban sobre aspectos poco aceptados por la sociedad burguesa como los homicidios, el erotismo, los suicidios, la enfermedad, etc. A propósito de su tendencia temática Píldes tacha al grupo decadentista como “una secta de «desequilibrados» que no representaban «las sensaciones de la gran mayoría de cuerpos sanos» ni las aspiraciones del progreso del hombre” (Zavala Díaz 56).

2.1.3 La literatura decadentista

La investigadora Zavala Díaz advierte que los decadentistas fueron criticados más por cuestiones extraliterarias que por su estética (56) pues, como ya se mencionó, sus formas estilísticas estaban muy apegadas a las del modernismo; incluso, se les ha llegado a considerar como su faceta rebelde, su lado oscuro que “siente asco por su contraparte y su escala de valores” (Barajas 26).¹⁹

Los decadentistas mexicanos mantuvieron una firme convicción en cuanto a las conductas de la alta sociedad, se mostraban hartos de la actividad modernizante que impulsó el Porfiriato y a través de sus textos trataron de hacer una crítica a su estilo de vida. Los decadentistas tenían la convicción de evidenciar “las prácticas que el burgués hacía pero se negaba a aceptar” (Segura Amaya 36), razón por la cual sus preferencias temáticas residieron en los tabúes de aquella clase social: los feminicidios, la marginación, la enfermedad, la locura, etc.

¹⁹ Además de que la gran mayoría de escritores decadentes en una primera etapa de su labor literaria habían cultivado el modernismo, entre ellos el mismo Tablada.

Los críticos literarios más conservadores de la época en repetidas ocasiones desaprobaron a los decadentistas por producir textos cuyas historias “contenían escenas que le hacían crisar los pelos al pudor” (Leyva 84); sin embargo, los miembros del grupo más allá de considerar sus temáticas como un defecto, las interpretaron como un “efecto de la época compleja de la que les tocó vivir” (Olivares 84). El sentimiento de desasosiego a causa del colapso de la Monarquía no se mostró único entre los habitantes de Francia; a la par varias otras naciones estaban presenciando un cambio en su sistema político y empatizaban con el *spleen* francés. Dichos cambios sociales remiten a los últimos años del siglo XIX y principio del XX por lo que a este periodo se le llegó a denominar como *fin de siècle* o *Belle époque*.

A pesar de que el surgimiento del decadentismo coincide con el *fin de siècle*, como Pascual Gay advierte, no deben confundirse uno con el otro (35); la naturaleza del decadentismo está en formar parte de un estilo artístico, en cambio, el fin de siglo –traducido al español– coexistió en la mayoría de las personas que presenciaban los cambios de la modernización, sean artistas o no. Lo interesante a considerar reside en que el grupo se apropió del sentimiento de fin de siglo para expresar su irritación ante la modernidad. Segura Amaya deduce que para los decadentistas el fin de siglo “no era otra cosa que la angustia ante los cambios vertiginosos del mundo y la sociedad” (42). Asimismo, Pascual Gay explica que tal sentimiento lo representaron bajo diversas actitudes como la hiperestesia, la abulia, el anarquismo y las drogas (130).

El especial interés del grupo decadentista por los estupefacientes se halló en que este tipo de sustancias les permitían a los artistas acceder a estados anímicos buscados, a los cuáles ellos denominaron paraísos artificiales, que “no eran otra cosa más que la experimentación exacerbada de la realidad en donde se podía sentir el dolor y la angustia de manera más vívida” (Segura Amaya 36). Por esta misma razón, un factor importante para el estilo de vida

de los decadentistas, así como para su estética, se concentró en la bohemia. Gran parte de sus reuniones como grupo se llevaron a cabo en diversos bares y cafés del centro de la ciudad, donde se desarrollaban pláticas sobre literatura y ciencia. Ciro B. Ceballos recuerda que los principales locales a los que recurrían los decadentistas eran el Salón de Bach, La Bella Unión, La Concordia y El Cazador (Leyva 186). En su cuadro *Paleta*, Julio Ruelas, ilustrador del grupo, plasma una noche cotidiana de bohemia al estilo decadentista. José Mariano Leyva nos describe la escena: el mismo Ruelas se encuentra “sentado, agobiado, al lado de aquel piano, con la perenne posición y el semblante en los que siempre se autorretrataba” (182).



Bernardo Couto Castillo está en medio del salón e identifica a otras tres figuras masculinas con Rubén M. Campos, Ciro B. Ceballos y Alberto Leduc (183).

El exceso del consumo de bebidas y narcóticos no solo les permitió a los decadentistas marcar un límite entre su grupo y la burguesía, pues para ellos era preferible “morir en el exceso a conservar una larga vida llena de hipocresías” (Leyva 184); sino también los acercaba a lo esotérico, otro rasgo fundamental para su estética. Dentro de la plantilla

decadentista varios artistas produjeron obras cuyos ejes temáticos se asociaron con el espiritismo, lo místico, lo quimérico, lo demoníaco, etc.; una de las principales razones de esta fascinación fue el acercamiento que se tuvo con la muerte. Para los decadentistas, el consumo de drogas se mostraban como una “vía de acceso a estados espirituales, místicos, sublimes, videntes, alucinados; su literaturización representaba fielmente el anhelo decadente de alcanzar la muerte refinada y lánguida” (Pascual Gay 147).

Arlene Segura Amaya sostiene que la temática de la muerte y la enfermedad fungían como una metáfora de su desprecio y deseo de aniquilación de la vida moderna. Por esta misma razón, la muerte toma un papel protagónico en diferentes textos decadentes: “en la narrativa decadentista hay muertos y asesinos, incluso ciudades muertas, ciudades que por su proceso de pérdida de esplendor, a menudo a causa de la modernidad” (42).

Todo lo mencionado hasta ahora nos devela que el decadentismo más allá de proyectarse como un grupo de intelectuales propensos a la rebeldía, mostraba una postura firme respecto a los cambios sociales que presenciaba el país. Varios críticos afirman que el decadentismo no solo fue una manía de ciertos artistas por probar y escribir sobre la bohemia, sino que “la vida que estos escritores llevaban estaba plenamente justificada y tenía una intención definida” (Pascual Gay 84). Intención que radicaba en la exposición del lado B de la modernidad y la burguesía.

2.2 El cuento fantástico decadentista

De la mano del interés por los temas anormales, los decadentistas mexicanos cultivaron el género fantásticos en algunos de sus relatos. Una probable finalidad de ello, como propongo en este estudio, residió en resaltar y reforzar la idea de evidenciar las consecuencias negativas del proceso modernizante del país y, con ello, exponer los tabúes de la clase social dirigente del México porfirista.

La escritura de los relatos fantásticos en el país se remonta a la primera mitad del siglo XIX; si bien, existieron diversas producciones literarias con tintes fantásticos dentro de su composición,²⁰ varios críticos afirman que el Conde de la Cortina, J. Bernardo Couto y Guillermo Prieto se dibujan como fundadores del relato fantástico en México. En el prólogo de *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano*, Ana María Morales enuncia la posibilidad de que “La Calle de don Juan Manuel” (1835) pueda catalogarse como una narración fantástica, ya que en su estructura se detectan “dos órdenes de realidad excluyentes que se contrastan en dos soluciones antagónicas que jamás se resuelven del todo” (XXII). Propuesta que Fortino Corral Rodríguez ya había señalado anteriormente; según el autor, tanto el relato del Conde de la Cortina como el de J. Bernardo Couto, “La mulata de Córdoba”, colindan con lo fantástico gracias a su carácter legendario (55).

Como explica Corral Rodríguez, los relatos del primer tercio del siglo XIX que contenían elementos sobrenaturales únicamente tenían la libertad de emerger dentro de la literatura oral. En esa época, la Academia se concentraba en alfabetizar a las personas, por lo

²⁰ Magali Velasco Vargas señala que algunos textos de Fernández de Lizardi revelan algunos motivos literarios fantásticos. En *El periquillo sarniento* podemos encontrar “el encuentro de un mortal con un ser extraordinario como la personificación de la Muerte, un Demonio o difuntos que emergen de la tierra para conversar con los vivos”. Asimismo, los cuentos “Ridentem dicere verum ¿Quid vetat?” y “Los paseos de la verdad” exhiben motivos similares. Se puede consultar en <<http://www.elem.mx/estgrp/datos/40>>

tanto se consideraba que los relatos escritos sostenían una misión civilizatoria, y, al contrario, los populares nutrían la ignorancia. Por ello, los relatos escritos con características sobrenaturales “son inmediatamente opacados con otra historia que los descalifica, como en el caso de la leyenda de Don Juan Manuel, retomada por don Justo Gómez de la Cortina, o la de la Mulata de Córdoba, relatada lacónicamente por don José Bernardo Couto, para montar sobre ella una larga historia moralizante” (54).

No obstante, tanto para Ana María Morales como para Fortino Corral Rodríguez, el relato “Un estudiante” de Guillermo Prieto indudablemente se revela como el primer cuento fantástico de la literatura mexicana. A noción de Corral Rodríguez, “Un estudiante”: “se perfila, a nuestro parecer, como el primer cuento fantástico mexicano” (90). Por otro lado, Morales señala que incluso dicho cuento puede llegar a considerarse “uno de los primeros cuentos fantásticos del continente” (XXI-XXII).

Al parecer de Fernando Tola de Habich, los relatos de corte fantástica de la segunda mitad del siglo XIX ostentan un mayor desarrollo en cuanto al tratamiento estilístico y también comienzan a manifestar una estructura fantástica más cercana a la identificada con el “Fantástico tradicional” por los teóricos del género:

Ahora nos encontramos con una historia llena de detalles pintorescos, elaborada literariamente [...] mexicanizada adrede (uno de los postulados más trascendentes de la Academia de Letrán) en lenguaje, alimentos, fiestas, personajes y paisaje. Y en esta ocasión no se inserta colofón: la tradición concluye con otra tradición: una bola de fuego que recuerda todos los años el drama. Aún más, el narrador-testigo, da dos versiones: la racional (fue el coluche envenenado el que como un cáustico le arrancó el cabello) y la fantástica (“nosotros los cristianos hemos visto el castigo de Dios...”). (7)

Siguiendo este pensamiento, Ana María Morales menciona que los relatos fantásticos surgidos en este periodo efectivamente presentan dicha posibilidad de solución bipartita (racional-sobrenatural) característica de la cuentística decimonónica fantástica. En especial, el famoso relato “Lanchitas” de José María Roa Bárcena, el cual “se ha convertido en el patriarca oficial del cuento fantástico en nuestro país” (XXIV-XXV). A consideración de la investigadora, “Lanchitas” exhibe claramente ambas soluciones:

La imposibilidad de reducir a una explicación aceptable dentro de los límites de la normalidad la presencia de ese pañuelo en una habitación clausurada, ejemplifica muy exactamente cómo funciona la alusión fantástica: no se afirma que lo sucedido sea sobrenatural, pero si no aceptamos esa explicación no se puede entender cómo el pañuelo del Padre Lanzas terminó en ese lugar, ni la transformación del inteligente jesuita en el simple Lanchitas. (XXV)

Otros autores correspondientes a este inicial periodo del relato fantástico son Vicente Riva Palacio, Justo Sierra y Manuel Payno. Dicha etapa correspondió a la literatura romántica mexicana, donde dentro de sus principales objetivos se encontraba nutrir el proyecto nacional de Altamirano, razón por la que abundan las reappropriaciones de leyendas nacionales y regionales –tenemos el caso del célebre libro *Tradiciones y Leyendas* de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza–.

Apegarse al proyecto de Altamirano pudo haberles ocasionado ciertas limitaciones a los escritores, ya que la intensión de alfabetizar al pueblo y su sentido patriótico les exigían mantenerse dentro de ciertas temáticas y formas de expresión. Alrededor de los años finales del periódico *El Renacimiento* la brecha fuerte del proyecto de la nacionalización de las letras comienza a debilitarse. A partir de ese momento, podemos encontrar más libertad creativa en la pluma de los escritores, la mejor prueba de dicho cambio se descubre en José López

Portillo y Rojas quien posee dentro de su acervo narrativo cuentos con tintes románticos “tradicionales” –por así llamarlos– y relatos que manifiestan una transición a una nueva forma de expresión de lo fantástico.²¹ Fernando Tola de Habich menciona que la narración “Un Espejo” de López Portillo y Rojas “ya es una narración fantástica más elaborada que las anteriores; las claves del desarrollo argumental se van dando con cuidado y el final, aunque esperado, no deja de resultar terrible” (9).

La mayor transformación del cuento fantástico se percibió durante el modernismo. Este periodo artístico continuó con la pauta que la generación de López Portillo y Rojas había iniciado; sus producciones fantásticas se distinguieron de sus predecesoras por contener “una prosa más elaborada y poética y en un mayor cuidado de los elementos argumentales” (Corral Rodríguez, *La narrativa* 189). Asimismo, Tola de Habich añade que los relatos fantásticos han eliminado “la disculpa o la calificación desdeñosa de la historia que va a narrarse; ya no es un cuento de viejas, una historia o tradición escuchada en ambientes pueblerinos, ahora se trata de un cuento, de una historia que comienza y termina literariamente en sí misma, siendo muchas veces el narrador personaje directo de la historia o testigo directo de ella” (10-11).

Lo anterior evidencia la evolución paulatina que experimentó la literatura fantástica mexicana, el salto de un narrador heterodiegético-extradiegético a uno homodiegético-intradiegético²² revela los cambios en su estructura. Como observé en el primer capítulo,

²¹ José Luis Guzmán nombra al periodo activo de Altamirano en México como la “Concordia Nacionalista”. Estipula que dicho tiempo comprende de 1867 a 1889. Corral Rodríguez toma tal pauta para delimitar su propia periodización del cuento fantástico decimonónico. Destina a la “Concordia Nacionalista” como el tiempo determinado para la etapa del romanticismo nacionalista: “este periodo destaca pues por la intensificación de la actividad cultural y literaria, que se traduce en fundación de sociedades tanto científicas como artísticas, la fundación de revistas, periódicos y, desde luego, la publicación de libros, todo ello impregnado por un renovado fervor *nacionalista*” (115-166, cursiva mía). En el periodo consecutivo, titulado “Romanticismo. Diversificación”, se inscribe López Portillo y Rojas. El relato corto de dicha etapa “presenta una gama más amplia de opciones expresivas que van desde las muy próximas al programa nacionalista hasta otras que constituyen un desacato” (172).

²² Siguiendo la clasificación sobre el narrador dada por Gerard Genette en su célebre libro *Figuras III*.

diversos críticos proponen a los factores sociohistóricos como una posible causa de las diversas transformaciones de la estructura del género fantástico. Mery Erdal Jordan se enfoca en las variaciones del pensamiento científico y filosófico para señalar la evolución del género fantástico. Si se toma como punto de partida esta idea, se puede comprender que a raíz del surgimiento del pensamiento positivista/cientificista la focalización del relato cambió. El método científico que imperaba en esa época privilegiaba a la experiencia, por dicha razón el narrador autodiegético comienza a popularizarse en los relatos fantásticos; además, tal acto permitía a la narración generar un mayor ambiente de problematización ya que, como lo señala Todorov, el narrador protagonista abría la pauta para la representación de la vacilación, elemento indispensable para la literatura fantástica decimonónica.

La temática de las producciones modernistas se concentró en aspectos esotéricos que, de alguna u otra forma, exhibieron los secretos de la vida a los que la ciencia aún no lograba acceder. Manuel José Othón fue uno de los escritores modernistas que incursionó en el género fantástico; a través de sus relatos exhibe la confrontación entre el pensamiento positivista y el modernista, sus *Cuentos de espanto* elaboran “una atmósfera de terror, ambientada siempre en escenarios rurales y a tono con las creencias o supersticiones populares, mas luego se echa por tierra el misterio de la experiencia sobrenatural mediante una explicación realista que desacredita la autenticidad de tales creencias” (Corral Rodríguez 223).

Por su parte, Sergio Armando Hernández Roura distingue a E. T. A Hoffman y a Edgar Allan Poe como dos influencias pilares para los escritores del segundo periodo del siglo XIX. A raíz de su lectura, la literatura mexicana mostró una mayor apertura en su subjetividad, pues abandonó “el pasado y los espacios exóticos para adoptar escenarios y ambientes cotidianos” (77). Si bien, los aportes de Poe y Hoffman iniciaron junto con el

romanticismo,²³ sus influjos más notorios en cuanto a la literatura fantásticas despuntaron en el modernismo: “tanto las aportaciones de Hoffman, como las de Poe [...] dieron lugar a un tipo de cuento fantástico distinto al que se había hecho hasta entonces [...] Este rico legado permitió que el cuento fantástico adoptara nuevas formas. Su desarrollo quedó estrechamente ligado a las corrientes de la modernidad que convergieron en México los años posteriores” (Hernández Roura 80).

Ambas contribuciones produjeron notables modificaciones en la narrativa mexicana; sin embargo, las ideas respecto a la cuentística propuestas por Poe provocaron un mayor impacto entre la cofradía decadentista. Según el autor de “Filosofía de la composición”, el punto de partida para el análisis de una obra, y por ende el elemento que llevará mayor relevancia en su estructura, se encuentra en el efecto que se desea producir en el lector. Para generar el efecto deseado, la extensión de los textos fungió como un factor clave, a consideración del estadounidense, la brevedad “era imprescindible, ya que en textos más largos la unidad tiende a desaparecer o a disminuir el «efecto»” (Hernández Roura 230). Lo anterior se refleja claramente en las producciones decadentistas ya que los autores optaron por formas breves “en un afán de innovación y búsqueda estética, así como su empeño en experimentar con nuevos recursos literarios en el campo de procesos narrativos” (Treviño García, *El cuento mexicano* 20). Dicha brevedad acentuó su intención por “incomodar al burgués”, puesto que la distribución del resto de los elementos –como el tema, los personajes, la atmósfera, etc.– debía disponerse en función al efecto, es decir, la concisión de los elementos demandó mayor atención en cuanto al objetivo del autor.

²³ Cabe destacar que Ignacio Manuel Altamirano no solo fue lector de Hoffman, sino también tomó dos de sus relatos como textos base de *Clemencia*. Asimismo, Roa Bárcena figuró como traductor de diversos cuentos del alemán (Hernández Roura 79).

La moral pasó a un segundo plano, lo importante, para Poe, residió en la belleza artística, entendida como “la armonía de las partes que conforman la obra” (232); debido a ello, lo macabro y lo gótico tuvieron un mayor protagonismo. Los temas de índole escabroso figuraron como un factor decisivo para llegar a su objetivo estético, pues constituían como un recurso dentro de la armonía del conjunto que servía para conducir al lector hacia el propósito del autor (232). No obstante, no solo se subordinaron al objetivo del efecto como los demás elementos estructurales de las obras, sino también se emplearon como un recurso “que además de servir de marco al carácter psicológico de los horrores que describe, no solo físicos, permite enunciar problemas de hondo calado filosófico” (234).

Gracias a Edgar Allan Poe la narrativa producida por los decadentistas que siguieron sus pasos pudo explorar las cuestiones más recónditas de la sociedad porfirista. Mencione anteriormente que durante esta época la creación de centros psiquiátricos tuvo un auge,²⁴ por lo que las enfermedades mentales se presentaron como un atractivo para los decadentistas. Por ejemplo, Ciro B. Ceballos proyecta la unión entre locura y fantástico a través de diversos textos, en *Un adulterio* Ana María Morales señala que los relatos que lo componen “dejan ver cómo la realidad se quiebra ante el empuje de mentes obsesionadas que la analizan hasta que se desquebraja” (XXVI). Por otra parte, Blanca Estela Treviño García observa que tanto en la narrativa de Ceballos como en la de Bernardo Couto Castillo se asoma un mundo ficcional donde se “incorporan imágenes asociadas con los paraísos artificiales y las perversiones; se regodean en el asesinato y la presencia de personajes que sienten atracción

²⁴ Si bien, durante el Porfiriato se le prestó gran interés a la edificación de este tipo de centros, la realidad es que a las personas que ingresaban se les continuaba marginando y excluyendo de la sociedad. De tal modo que hablar de este tipo de cuestiones seguía presentándose como un asunto evasivo.

por el encanto refinado de lo artificial y delirante, haciéndolos sucumbir en estados alterados de la conciencia” (Treviño García, *El cuendo mexicano* 32).

Por lo que respecta a la verosimilitud de los textos, Hernández Roura menciona que a partir de la época de Poe, debido a un incremento en el rigor y a la lógica, los relatos exigían y demostraron un mayor efecto mimético, lo cual se puede comprobar en la frialdad de la mirada objetiva y en el uso de la ciencia de los textos decadentistas (234-235). La temática en torno al cientificismo elevó tal verosimilitud y ayudó a proyectar diversos contrastes en cuanto a la modernidad y la postura decadentista.

Lo anterior va de la mano con lo planteado por Hernández Roura, quien expone que las ideas de Edgar Allan Poe “sirvieron para expresar diferentes posiciones con respecto a la realidad y a la transgresión de ésta” (237); y con lo indicado por Corral Rodríguez quien menciona que el decadentismo “tiene importantes puntos de contacto con lo fantástico, especialmente en los rubros de lo terrorífico y lo siniestro” (233). Así pues, mediante la locura, el horror, las apariciones, el espiritismo, etc. los decadentistas pudieron mostrar las otras formas de realidad ocultas y gracias al género fantástico las posibilidades de su transgresión.

Dentro de la escritura decadentista se vio reflejada la estética modernista donde la ambientación de sus textos contaba con descripciones minuciosas, lenguaje arcaizado y la reducción de acciones en pro del efecto fantástico. La narrativa que se inscribió en el género fantástico durante el periodo finisecular atendió a las características del fantástico tradicional o clásico, por lo que la búsqueda del efecto se construyó a partir de un *modus operandi* particular. Como mencioné en el capítulo anterior, Jaime Alazraki caracteriza en su texto “¿Qué es lo neofantástico?” el desarrollo y aparición de tal efecto, según el autor la narración fantástica tradicional “asume la causalidad del mundo, reproduce la realidad cotidiana tal

como la conocemos en el comercio diario con la vida y monta una maquinaria narrativa que gradual y sutilmente la socava hasta ese momento en que esa misma causalidad de la que se partió cede y ocurre, o pareciera que va a ocurrir, lo imposible” (30). De tal forma que gracias a las extensión en sus descripciones y minuciosidad de sus detalles de la estética modernista, la construcción del evento fantástico podía reproducir este *crescendo* paulatino propio de lo fantástico clásico, tal como lo demostraré con los textos de Carlos Díaz Dufoo.

En el siguiente capítulo me dedicaré a presentar un análisis profundo de los relatos “El centinela” y “El vengador” de Carlos Díaz Dufoo; “Un crimen raro” y “Homo duplex” de Ciro B. Ceballos; y “Lo que dijo el mendigo” y “Rayo de luna” de Bernardo Couto Castillo. Estudiaré las conexiones presentes entre la estética decadentista y el género fantástico, y demostraré cómo estos vínculos ayudaron a exhibir de una forma más latente la ideología decadentista.

3. Convergencias decadentes y fantásticas en la narrativa finisecular: Carlos Díaz Dufoo, Ciro B. Ceballos y Bernardo Couto Castillo

3.1 Carlos Díaz Dufoo

3.1.1 El centinela

El caso de Carlos Díaz Dufoo dentro del movimiento decadentista es interesante, ya que en diversas investigaciones que versan sobre el decadentismo mexicano, la mención del autor brilla por su ausencia: solo pocas antologías y estudios llegan a considerarlo como parte de la cofradía. La razón de su posible omisión radica en su actividad intelectual; Carlos Díaz Dufoo nació el 4 de diciembre de 1861 en el puerto de Veracruz, a los pocos años de vida se mudó junto a su familia a España, y es en este país donde comienzan sus primeras colaboraciones periodísticas en publicaciones madrileñas como en *El Globo de Madrid* y *Madrid Cómico*.²⁵ En 1884 regresa a México y continúa con su labor periodística escribiendo para diversos diarios mexicanos entre ellos *La Prensa*, *El Nacional*, *El Universal*, *El Siglo XIX* y *El partido liberal*. Su incursión en el mundo literario despunta diez años más tarde en 1894, con la fundación junto con Manuel Gutiérrez Nájera de la *Revista Azul*. Debido a que se perfila como “una de las revistas literarias más importantes del modernismo en México” (Ortuño 9), la actividad literaria de Díaz Dufoo se ligó fuertemente al movimiento modernista. Así pues lo que los investigadores más destacan del autor veracruzano es su cercanía con el modernismo y su labor periodística, dejando a un lado su faceta decadente.²⁶

²⁵ Blanca Estela Treviño y Dulce María Adame González. *El cuento mexicano en el siglo XIX. Los espíritus hiperestesiados: el cuento modernista de tendencia decadente*. México: Esfinge/CONACULTA/INBA, 2013. 55.

²⁶ De hecho, Ángel Ortuño en la “Presentación” a la edición de *Cuentos Nerviosos* realizada por la Universidad de Guadalajara se sorprende por el tenor patológico de los relatos: “Sus asuntos desconciertan por tratarse de la

Sin embargo, Fortino Corral Rodríguez señala que su relación con el decadentismo no debe causar intrigas, pues la *Revista Azul* “fue un precedente inequívoco de la publicación que ahora nos ocupa [*Revista Moderna*] y en ella colaboraron varios de los jóvenes que pronto se identificarían con el decadentismo” (232). Por lo tanto, las letras de Díaz Dufoo no sólo actúan como precursoras, sino también que probablemente debido al año de publicación de *Cuentos Nerviosos* —la antología a la cual corresponden los relatos que forman parte de mi corpus de investigación—, su escritura pudo haberse permeado por el pensamiento decadentista. Dicha antología se publicó en 1901, año en el que la literatura decadentista ya estaba plenamente establecida en México, de hecho, los libros de *Croquis y Sepias* de Ciro B. Ceballos y *Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo preceden a *Cuentos Nerviosos* por tres y cuatro años respectivamente. De modo que la expresa temática del libro que gira en torno a la muerte y a las enfermedades mentales, así como el tratamiento de cada uno de sus relatos revelan una clara tendencia decadentista.

El primer relato para analizar “El centinela” lo confirma. Su historia nos narra la guardia del centinela Pedro, que, mientras deambula por el bosque, no puede evitar recordar a un antiguo camarada quien aparentemente se suicidó algunas noches atrás. La manera del suceso hace a Pedro mantener una actitud de desconcierto, pues antes de que comenzara el turno del joven, éste le entrega un pequeño paquete para que se lo haga llegar a su madre, como si ya vaticinara su partida del mundo terrenal. No obstante, la verdadera extrañeza del relato sucede cuando Pedro comienza a ser envuelto por la atmósfera del lugar: las estrellas

obra de quien fuera reconocido como Maestro Eminente de la Escuela de Jurisprudencia, uno de los principales economistas de su tiempo y miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua. Contrasta con este perfil de hombre público, partidario de un gobierno dictatorial cuya divisa parecía ser mantener el orden a costa de lo que fuera, de ese estudioso hombre de leyes —tanto jurídicas como gramaticales—, que sus protagonistas sean todos narradores inseguros, temerosos, fracasados, enfermos obsesivos con su propia enfermedad”. En Carlos Díaz Dufoo, *Cuentos Nerviosos*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2015. 10.

y las flores le susurran incitándolo a suicidarse igual que su compañero. El evento fantástico se revela con la aparición del joven camarada columpiándose de la rama donde se ahorcó. Seducido por el macabro ambiente, Pedro ata la correa de su Remington a su cuello y sucumbe hacia la muerte.

Iniciar el análisis del corpus con los relatos de Díaz Dufoo no obedece a un impulso fortuito, sino que gracias a las fuertes conexiones que tuvo el autor con el modernismo, se podrán evidenciar las propias correspondencias que sostuvo dicho movimiento con el decadentismo. Dentro de las nociones que compartían los decadentistas con el modernismo se presentaba el gusto por la belleza. Para los decadentistas mexicanos al igual que para su precursor Gutiérrez Nájera la experiencia estética era de suma importancia; ambos movimientos artísticos incorporaron en sus obras formas y recursos extranjeros que los ayudaron a expresar sus preocupaciones estilísticas. Quizá la diferencia radical entre ambos reside en la finalidad de su uso; mientras que los modernistas exhibían “una actitud severamente estética frente a su arte” (Henríquez Ureña, *Las Corrientes* 216) que los hizo alejarse del tenor sociopolítico del país y atender solo cuestiones literarias,²⁷ los decadentistas se posicionaron antiburgueses y utilizaron a la estética como medio ideal para su salvación personal ante los cambios vertiginosos de la modernidad (Corral Rodríguez 235).

Entre las tendencias artísticas con mayor influencia proyectada sobre ambas corrientes se encuentran el parnasianismo. Según Max Henríquez Ureña del parnasianismo francés se tomó el perfeccionamiento de la forma (13), el cual se llevó a cabo mediante el culto preciosista y “el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento” (33). El inicio del relato da pie a lo dicho, ya que,

²⁷ Incluso Gutiérrez Nájera “fue el primer poeta que hizo público su propósito de no tener nada que ver con la política” (Henríquez Ureña 219).

como se leerá, la descripción presente del bosque transmite una incesante búsqueda por presentar un espacio con rigor estético:

La noche, una noche transparente y perfumada, de tibia luz de astros y desmayado aliento de rosas; los árboles cabeceando como espectros trágicos, la carretera retorciéndose en blancas curvas, semejante a un reptil monstruo; a lo lejos fulguraciones metálicas y rumor apagado que se propaga en ondas y rasga el augusto reposo. (69)

Lo primero que puede percibirse en este fragmento es la manera en la que se detalla el ambiente nocturno, se menciona que la noche es “transparente y perfumada, de tibia luz de astros y desmayado aliento de rosas”, descripción que hace referencia a la tendencia modernista de “producir efectos de deslumbramiento mediante palabras que dan brillo y color a la frase” (Henríquez Ureña, *Historia* 29). “Tibia luz de astros”, “blancas curvas” y “fulguraciones metálicas” le brindan al retrato una alta sensación de iluminación que manifiesta a su vez un espacio tranquilo y embelesador. Asimismo, la presencia del aroma que anuncia el narrador mediante el adjetivo “perfumada” y la frase “desmayado aliento de rosas” nos revela otro de los recursos predilectos tanto de los modernistas como de los decadentistas: la evocación de las sensaciones.

Para los decadentistas la experiencia individual era de suma importancia, ya que les permitía adentrarse al mundo del misterio. Recordemos que una parte de sus obsesiones se encontraba en el deseo de acceder a estados recónditos de la consciencia, así que su transporte ideal para representarlos se halló en la descripción de los sentidos. Walter Binni en *La poética del decadentismo* nos menciona que

en este campo de sensaciones especiales que significa misterio, no se puede hablar de expresiones sino de sugerencias: sugerir, llegar a un sentido que nace

de la colaboración con el lector, sobre la base de una simpatía de sensibilidades, de un esfuerzo que continúa el del poeta, y por lo tanto servirse de todos los estímulos más útiles y más externos. (31-32)

Por ello, conforme avanzamos en la lectura del relato las referencias sensoriales nos llevan no solo a la interiorización del protagonista, sino también a la configuración del halo de misterio: “A ocasiones, un grito agudo; es la voz de un centinela, que recoge el viento en su amplia túnica, primero como una maldición, después como un quejido, más tarde como un suspiro, hasta perderse en el *misterio de la noche*” (69, cursivas mías). La orientación que proporciona el narrador extradiegético-heterodiegético²⁸ en la voz del centinela refleja esta necesidad sensorial de los decadentes; a su vez, la manera en la que encamina la descripción del sonido –grito/quejido/suspiro/silencio– evidencia un proceso evolutivo a la inversa. Primero se aprecia claramente que se trata de una voz humana, luego con la intromisión del viento “en su amplia túnica”, dicha voz se comienza a transformar en un ruido cuya naturaleza se desconoce y solo puede emitirle al lector una sensación de malestar: “primero como una maldición, después como un quejido”. Finalmente el sonido termina ahogándose en la prolongación del espacio hasta alcanzarlo a identificar como un suspiro y perderse en “el misterio de la noche”.

La transformación final de la voz del centinela la considero esencial para el desarrollo del efecto fantástico en el relato. Si bien, los decadentistas se enfocaban en producir estos efectos de ambigüedad para su propósito de la hiperestesia, también figura como el primer indicio para la configuración de lo fantástico. Como expliqué en el primer capítulo, a lo largo de los años han surgido diferentes construcciones sobre el género fantástico; desde mediados

²⁸ Siguiendo la clasificación dada por Gerard Genette en *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

del siglo XIX hasta nuestra actualidad las teorías literarias del género se han agrupado en diferentes clasificaciones dependiendo de su periodo temporal.

La categoría que le atañe al relato, y al conjunto de mi corpus, se identifica con el fantástico decimonónico, y dentro de las principales características que lo conforman se encuentra el *crescendo*. Para recapitular, Jaime Alazraki menciona que se requiere la elaboración paulatina de un *pathos* o un ambiente de ambigüedad para la aparición del evento fantástico dentro de los relatos decimonónicos. La sigilosa mención de adjetivos que proporcionen un tenor de misterio a la construcción del espacio en los relatos funciona como principio del *pathos*, posteriormente tales menciones comienzan a ser más constantes y explícitas hasta desembocar en el elemento de anormalidad que provoca la confrontación de los planos real e irreal.

Inicialmente, la frase “hasta perderse en el misterio de la noche” puede parecer que alude a un ornamento estilístico para identificar la narración meramente como decadentista; sin embargo, es la semilla que crecerá a lo largo de la narración y finalmente germinará en un acontecimiento fantástico.

Cristina Mondragón señala que el estilo decadentista dentro de las producciones narrativas le brinda mayor interés a los aspectos formales sobre las acciones relatadas, esto aunado con la tendencia de la introspección de los protagonistas da como resultado “relatos con argumentos aparentemente simples” (36). La trama de “El centinela” es sencilla: un soldado que hace guardia en un bosque y se suicida. En sí no ocurre nada particular dentro de la historia, no hay un cambio en los espacios, variedad de personajes, incluso los diálogos son escasos, la mayor parte del relato ocurre a través de las descripciones preciosistas del espacio. No obstante, dicha simpleza argumental permite un mayor desarrollo en la psique

de los personajes y en la evocación del evento fantástico. Por medio de la proliferación descriptiva las señales que generan el *pathos* pueden manifestarse libremente:

Y ahora, todos descansan, todos, menos Pedro, el centinela, que ha ido a sentarse al borde de un sendero y repasa el rosario de sus recuerdos. Hace una hora que se encuentra ahí, solo, abandonado, y se cree en un mundo aparte; parecele que ha comenzado una vida sutil y *extraña* en la que las sensaciones son muy vivas y muy penetrantes. (70, énfasis mío)

Hasta aquí el estilo decadentista continúa presentándose bajo el mismo recurso que el primer ejemplo, es decir, por medio de las sensaciones y la atención al mundo interno del protagonista; incluso la evocación de la atmosfera fantástica se desarrolla de la misma manera, al final del párrafo se deja la sospecha de la posibilidad de modificar la aparente normalidad del relato gracias a la palabra “extraña”. No obstante, el relato adquiere una clara dirección cuando el narrador comienza a adentrarse a los pensamientos de Pedro mediante la pregunta que dirige a sus lectores: “¿En qué piensa Pedro mientras duermen sus compañeros” (70) y abre la pauta para introducir al camarada fallecido.

La temática del suicidio es un punto revelador para la identificación del relato como propio del decadentismo. Recordemos que uno de los objetivos del movimiento mexicano se encontraba en tratar temas que la propia sociedad burguesa considerara inapropiados. Según Castillo y Troncoso, para la prensa decimonónica el suicidio “se encontraba muy vinculado al problema de la criminalidad y constituía una “plaga”, una especie de epidemia que se incrementaba paulatinamente” (324). Los grupos más conservadores de la sociedad llegaron a estipular que el comportamiento suicida de las personas tenía un origen moral, por lo que se consideró al ateísmo una de sus principales causas, “el cual se había extendido particularmente entre los menores de edad, dejándolos sin la cobertura moral que la doctrina

religiosa podría proporcionar” (325). Asimismo, María Graciela León Matamoros afirma que algunos periódicos católicos como *El Tiempo* y *La Voz de México* culpaban al “infierno del liberalismo” como principal promotor de tales distanciamientos religiosos, ya que esta ideología se había instaurado mediante la educación laica (26). La prensa aseguraba que el suicidio

era fruto de las “teorías modernas”, porque se separaban de la religión introduciendo la idea de una aprehensión hedonista de la vida, la cual no podía más que redundar en formas de hastío de las que se intentaba escapar a través de la muerte; en suma, esgrimían que el progreso había debilitado la fe y que el único remedio para contener la desmoralización era la religión. (26)

Es interesante descubrir que la mayoría de personas que atentaban contra su vida tenían una edad relativamente joven. De acuerdo con el estudio de Kathryn A. Sloan el rango de edad en la que se encontraban estas personas –tanto hombres como mujeres– rondaba entre los 14 y 25 años (21). En el relato de Díaz Dufoo los dos personajes que cometen suicidio tienen una edad similar, la cual se halla justo dentro de lo advertido: “Hace pocas noches, un camarada, *joven como él*, se había suicidado, ahorcándose en un árbol, mientras hacia su centinela” (70, cursivas mías).

Para la sociedad mexicana de aquellos años el suicidio se trataba de un tema polémico que expresaba diferentes aristas; por un lado, la prensa no dejó desapercibido el creciente interés que mostraba su público por leer este tipo de noticias, de manera que sus reportajes comenzaron a adquirir tintes melodramáticos para incitar la compra de sus periódicos (León Matamoros (34).²⁹ Por otro lado, un amplio sector de la población continuaba reprobando

²⁹ Cabe señalar que además de la redacción seductora de los acontecimientos, la nota periodística estuvo acompañada por la ilustración, la cual según León Matamoros cumplió diversas funciones: “ampliaba la

estas acciones y juzgaban todos los factores que las rodeaban. Por esta razón, se mostró realmente molesta con los datos sobre el suicidio juvenil, puesto que a su parecer “the young were considered to be a social group that ought to be reveling in the joys of life” (Sloan 22). Sloan enfatiza que para la sociedad era hasta cierto punto entendible que los actos de suicidio fueran cometidos por personas con enfermedades mentales o en bancarrota; sin embargo, en los jóvenes aparentemente sanos parecía “inexplicable and especially frightening to many” (22). Por medio de estas opuestas percepciones sobre el suicidio se puede vislumbrar el motivo del expreso interés de los decadentistas por este tema.

Si regresamos a la lectura del relato, se descubrirá cómo efectivamente la configuración del camarada revela rasgos que bien podrían inquietar al público conservador decimonónico. En primer lugar está el simple hecho del suicidio, en segundo, la juventud ya antes mencionada, y el tercero se relaciona con su personalidad que no empata con el perfil aceptado de las personas que atentaban contra su vida: “aquel muchacho era un mocetón contento de la vida, alegre y parlanchín” (70). Todo lo anterior bajo la mirada de un escritor decadentista se presenta atractivo para alentar sus propósitos literarios. La manera en la que la temática divide al público entre morbo y repudio es aprovechada por el autor para que su relato se una a la controversia social, y, no conforme con eso, el segundo suicidio por parte del centinela Pedro enfatiza todas estas impresiones desagradables aún más.

El recuerdo del compañero muerto abre la pauta para que el narrador relate el modo en el que sucedieron los hechos. Mediante el estilo indirecto libre les hace saber a los lectores que a pesar del aparente semblante de alegría que mostraba el camarada, en su interior existía

proyección de verosimilitud de las notas; sintetizaba el contenido del reportaje, captando la atención con facilidad; vencía los límites que imponía el analfabetismo, y alimentaba representaciones del suicidio muy específicas que conectarían el drama con el horror y el morbo” (36).

un extraño terror por realizar la guardia nocturna: “se sentía cobarde como un niño ante la idea de verse alguna noche obligado a hacer su facción de centinela. ¡No! Él, que se había batido con valor heroico, temblaba como una hoja al pensar en este servicio que jamás había prestado” (71). Tal contradicción entre el heroísmo y el terror del joven además de crear cierta sensación de sorpresa, se presenta como un indicio más para generar este ambiente de extrañeza que requiere el evento fantástico. Ahora bien, considero que a partir de esta parte de la narración los elementos que confeccionan el escenario fantásticos comienzan a jugar un rol verdaderamente fundamental.

Luego de mostrar el temor del joven, el narrador presenta la reacción del camarada tras saber que llegó su turno de hacer la vigilancia y esto nos advierte que, efectivamente, hay algo de inusual en el muchacho:

Llegó, por fin, una noche en que vino su turno. Al anunciársele la noticia, se le vio palidecer, una sombra obscureció su semblante, y luego, muy bajito, dijo a Pedro, sacando del pecho un pequeño paquete: «Es para mi madre». Y como el otro le mirara absorto, sin comprender:

«Sí, repuso él; no viviré mañana». (71)

Hasta aquí la actitud del chico bien pudiera demostrarnos únicamente que él había tenido ideas previas de suicidio, puesto que el paquete que le deja a su madre funge como cualquier nota o carta que dan razón de los motivos que orillan a las personas a planear y ejecutar su muerte. Sin embargo, a mi parecer se trata de una premonición sobre el destino fatal de Pedro y es el elemento que abre la puerta a las apariciones explícitas de los eventos fantásticos.

Después de recordar a su compañero, Pedro continua deambulando por el bosque realizando su centinela. Las descripciones presentes en esta parte del relato continúan

exhibiendo el estilo preciosista del autor; de tal modo que volvemos a detectar elementos que buscan dibujar una imagen que sugiera luminiscencia:

Las estrellas, como *rosas blancas*, se deslizaban en el cielo, marchaban, iban flotantes en *gasas de luz*, y parecían llamarle desde lo alto. Apartó los ojos y los dirigió a tierra.

Una encina, vieja y rugosa, se alzaba ante él; sus ramas se extendían; formando un nido de verdura, y agitadas por el viento *murmuraban* frases dulces a los oídos del centinela.

¡Qué raro sonaba aquel concierto!

Se sentó debajo del árbol y se puso a escuchar. (72, cursivas mías)

Además del parnasianismo y las ansias por el perfeccionamiento de la forma, otra de las corrientes que influyeron sobre el decadentismo fue el simbolismo. De acuerdo con Max Henríquez Ureña el simbolismo permitió continuar con los ánimos de renovación artística que mantenían los autores (13-14). De tal manera que gracias al simbolismo se acrecentaron las formas de expresión poética y se inauguró un nuevo vehículo para expresar “no meramente la apariencia, sino el contenido, la cualidad, la experiencia. Da cuerpo a profundas necesidades emotivas y es válido para hablar de verdades que la razón no concibe” (XXVII) así lo señala José Emilio Pacheco en la introducción a su *Antología del Modernismo 1884-1921*.

El fragmento presentado se despliega sugerente sobre las significaciones que puede representar. A primera vista, la manera en la que las estrellas y la encina se exhiben podría interpretarse como una forma de prosopopeya acompañada por analogías y adjetivaciones que refuerzan la esteticidad del relato, e insinúa cierta sensibilidad onírica ante la belleza de la noche. El empleo de los verbos que aluden a la adquisición de la voz en ambos elementos

naturales, estrellas y encina, podría indicar de que se trata de una mera metáfora de un viento que sopla. Sin embargo, después de la intrusión del narrador –de nuevo en estilo indirecto libre– enuncia que efectivamente estos elementos han adquirido voz y se dirigen a Pedro:

Las ramas decían: ¡Ven!, ¡Ven!, enamorado de la dicha. Nosotras abrazamos con lazos eternos, tejaremos diademas para tu sien, cubriremos tu cuerpo de sombra. Somos tuyas, ven, ámanos...

Y las estrellas: Síguenos, pálido hermano nuestro. La felicidad no está tan baja, sube, asciende, llega a nuestro lado.

Bañaremos tus miembros de rocío, te llevaremos a albos espacios en donde la luz se descompone en colores y salta y juega.

Y las flores se reían socarronamente:

¡Ja! ¡ja! ¡ja! ¡ja! (72-73)

La animación de estos elementos naturales –ramas, estrellas y flores– no se trata de un mero recurso estilístico como se podría pensar, más bien, alude a que se ha entrado de lleno en el terreno de lo fantástico.

La postura que comparten las y los teóricos del género fantástico radica en la convergencia de un orden o plano “real” y otro “irreal”, la cual provoca una problematización, pues ambos son excluyentes uno del otro. De acuerdo con Luis Vax, el relato fantástico “se deleite en presentarnos hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (6); para la construcción de dicho mundo, el género fantástico se da en la tarea de diseminar diversos elementos en la narración que reflejen la verosimilitud del relato en cuestión. Rosalba Campra en su texto “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” menciona que lo anterior se da mediante el uso particular del “efecto de realidad” de Roland Barthes (152).

En su texto Roland Barthes, explica que en ciertas producciones literarias decimonónicas existen algunos elementos que podrían considerarse como superfluos para la estructura del relato. Su único posible atributo –a simple vista– podría ser la complicación de la información: “parecen responder a una suerte de *lujo* de la narración, pródiga al punto tal de proporcionar detalles «inútiles» y de elevar así a veces el costo de la información narrativa” (95). Sin embargo, más adelante, Barthes devela la verdadera función de estos elementos, la cual no es más que brindarle al relato literario la tarea de la verosimilitud. Más allá de aportar algo a la acción de la narración, su objetivo recae en la estética, su propósito es crear la ilusión de la realidad, ya que “remiten, o fingen remitir, a la realidad referencial” (Campra 152).

De tal modo que el plano “real” de las narraciones fantásticas se produce mediante la referencialidad a objetos existentes en la vida extratextual. Dichos elementos creadores del “efecto de la realidad” se presentan mediante las descripciones de los textos. Rosalba Campra explica que la mayoría de ellos los podemos localizar en los nombres de las calles, la datación precisa, la descripción de los objetos y personajes, etc. (153).

El principal elemento para la elaboración de la descripción referencial del relato “El centinela” –y en general de los textos que integran mi corpus de investigación– es el uso de los nombres comunes y su adjetivación. Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción* declara que el nombre común tiene la capacidad de remitir tanto a un concepto como a una realidad designada y se distinguirá, a diferencia del nombre propio, por su extensión y comprensión (33). El nombre común brinda un grado de generalidad capaz de plasmar en el lector una imagen clara y usual de su referente extratextual (34). En “El centinela” la descripción del espacio donde se desarrolla la trama radica principalmente en un ámbito externo, el bosque, cuyos principales elementos están ligados con la naturaleza. En el inicio

del texto el narrador hace alusión a la noche, los árboles y la carretera, es decir, nombres comunes, para situar directamente los hechos en cuanto a lugar y temporalidad.

Antes de que se muestre abiertamente la manifestación del plano irreal, en forma de la personificación de la naturaleza, la narración continua señalando elementos de “poco interés” –siguiendo la idea de Barthes– que configuran propiamente el referente extratextual que da verosimilitud al relato. De tal manera que mientras deambula Pedro, el narrador nos proporciona la información de que “el batallón duerme a la sombra de un bosquecillo” (70), puesto que se encuentra cansado porque tuvo una jornada dura luego de atravesar un campo de amapolas. Asimismo, se indica la temporalidad del suceso al leer que el protagonista se encuentra solo desde hace una hora (70).

Otro indicio de verosimilitud que me parece de gran valor referencial se encuentra en la página 72. Después de haber recordado el suicidio de su compañero, Pedro se cuestiona la razón que orilló al joven a cometer este acto, y, enseguida, el narrador menciona “Y tendió su mirada a un rinconcito querido de la tierra, en donde una anciana le había bendecido, *bautizando* de lágrimas su cabeza” (cursivas mías). Esta información referencial, ya no hace una sugerencia a ideas generales de la realidad, sino que a través del verbo “bautizando” remite a “una realidad designada”, la cual es la sociedad mexicana decimonónica donde el catolicismo se enlistaba como la religión con mayores adscritos en el país. El fragmento lo considero de importancia, puesto que su función se proyecta doble, por un lado refuerza la verosimilitud al estilo “efecto de realidad” para la construcción del orden “real”, y por el otro, subraya que el aspecto sociocultural donde se inserta dicho plano se muestra de índole conservador. Lo anterior le brindará al evento fantástico mayor grado de transgresión al momento de ejecutar su aparición.

Una vez que se sabe cómo el plano “real” queda consolidado, toca analizar la forma en la que el plano “irreal” hace su aparición. Anteriormente señalé cómo el *pathos* devela paulatinamente indicios de extrañeza a lo largo de toda la narración; pues bien, una vez que tales signos llegan a su máxima expresión, el evento fantástico se manifiesta. La personificación de los elementos de la naturaleza rompe con la tranquilidad y “normalidad” que proporcionaba el plano “real”, y hace que el ambiente de misterio se divise cada vez más abrumador para el protagonista, pues más allá de las insinuaciones macabras por parte de las estrellas y las ramas, el espectro de su camarada emerge de las sombras:

Pedro alzó entonces los ojos y vio, columpiándose en una rama, el cuerpo de su camarada muerto. Pero ¡oh milagro!, aquellos ojos vidriosos se animaban, chisporroteando de placer, y aquellos labios contraídos se dulcificaban en una sonrisa, y aquel cabello formaba una aureola resplandeciente alrededor de la cabeza del ahorcado.

Y él también se reía, con malicia, pero con carcajada lúgubre, sombría, casi siniestra: ¡Ji! ¡ji! ¡ji! ¡ji! (73)

Para Roger Caillois lo fantástico “manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real” (6). Debido a ello, el evento fantástico en la cuentística decimonónica con regularidad aparece al final del relato, cuando el *pathos* es extremo y efectivamente insoportable para sus personajes. Por esta misma razón, el autor apunta que el relato fantástico suele finalizar “inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe. Luego la regularidad del mundo recupera sus derechos” (11). El final de “El centinela” sigue exactamente esta línea, pues después de la aparición de su compañero, Pedro sucumbe a un mismo destino: “Entonces Pedro, desprendiendo la correa de su remington, ató uno de los extremos a una

rama y comenzó a pasarse la otra extremidad alrededor del cuello” (74); y luego de su suicidio, el relato finaliza con las mismas palabras que dan inicio al relato, las cuales aluden a una atmósfera de tranquilidad gracias a la tendencia preciosista: “Era una noche transparente y perfumada, de tibia luz de astros y desmayado aliento de rosas...” (74).

Este “escándalo” causado por parte del evento fantástico se relaciona de cierta manera con el propósito decadentista acerca de perturbar a la sociedad burguesa. Como mencioné, la temática del suicidio encajó con su visión pues fue considerado inmoral para el sector conservador de la población. No obstante, además de eso, existió un segundo motivo que se relacionó con la aclamada modernidad que tanto añoraba Porfirio Díaz para México.

Alejandra Reynoso explica que bajo la mirada del darwinismo social –que fue acogido gracias al Positivismo– los problemas sociales se comprendieron como una enfermedad infecciosa y contagiosa para el cuerpo social (102). Por ello, el Gobierno le encomendó a diversas disciplinas científicas hacerse cargo de esta problemática social ya que se mostraba incompatible “con la imagen de «orden y progreso» de la ciudad que las élites deseaban transmitir” (103). Los Médicos y juristas asumieron la responsabilidad de crear leyes, reglamentos e instituciones para “controlar, transformar y aislar a todos aquellos individuos que representaran una amenaza para el orden social” (103). De esta forma nació “La Castañeda”, donde más allá de ofrecer atención médica, sirvió como una herramienta de control social: “Primeramente, en tanto establecimiento público, el manicomio ayudaba con cuidado de custodia a los enfermos mentales de más escasos recursos. Segundo, como una institución estatal altamente regimentada, el manicomio contribuyó a legitimar ideas de orden y de control propias de los regímenes modernizadores” (Rivera Garza ctd en Reynoso, 104).

Puesto que para la prensa del momento el suicidio fue considerado una “epidemia”, y por ende parte de estas patologías sociales, su uso dentro de las obras decadentes significó

un atentado en contra de la modernidad que el Gobierno deseaba impulsar. El suicidio de ambos camaradas en el texto de Díaz Dufoo además de representar una respuesta transgresora hacia las medidas del Porfiriato, se fusiona con la propia transgresión del evento fantástico. Tanto el suicidio como la aparición fantasmal forman parte de un suceso donde órdenes aparentemente bien establecidas son inesperadamente quebrantadas por sucesos que desequilibran a los sujetos que los habitan. En definitiva, en “El centinela” se toma a la fuerza del escándalo fantástico como símbolo de la propia lucha del decadentismo. La función de su unión reside en aterrorizar a la burguesía mexicana y así evidenciar una problemática creciente que el Gobierno consideraba como una amenaza al orden social y trataba de controlar.

3.1.2 El vengador

El segundo relato para analizar de Carlos Díaz Dufoo se titula “El vengador”. Su estructura revela cierta similitud con “El centinela”, pues podemos encontrar el peculiar interés por cultivar la belleza en las descripciones –que predominan sobre las acciones y los diálogos–, e incluso el desarrollo del evento fantástico sigue una línea muy similar. La historia del relato versa sobre el juicio de un hombre ante la ley. Durante su interrogatorio, el protagonista acepta haber asesinado a su madre, sin embargo, alega que fue orillado por su propio padre. En su declaración menciona que desde hace tiempo la sombra de su padre lo acechaba agobiándolo, pues le hacía recordar el sufrimiento que ambos vivieron luego del abandono materno. Así que en aras de recuperar su paz, decide encontrarla y aniquilarla.

Dentro de las afinidades que comparten ambos relatos está el reiterado uso de elementos que proporcionan un efecto de luz y color. Por ejemplo, cuando el protagonista recién comienza su relato, describe al recuerdo del abandono de su madre con palabras que aluden a un resplandor: “De pronto, el recuerdo de la ofensa, de la horrible ofensa, se agolpó mi cerebro, inundándolo con resplandores rojizos como las olas de un mar de fuego...” (125). Ejemplos como el anterior se repiten reiteradamente, a lo largo de todo el relato se detectan diversas expresiones que ayudan a continuar con la elegancia plástica a través de los efectos de brillo como “un *rayo* jugueteaba tristemente con *la blanca* sábana de la muerta” (126, cursivas mías); “salón dorado” (127); “cuerpos en llamas” (128), etc.

Asimismo, el oxímoron que se percibe en el primer ejemplo, “mar de fuego”, se expresa como uno de los recursos para representar la aclamada sensibilidad decadentista. Al respecto de ello, Max Henríquez Ureña menciona que “el poeta hace malabarismos con la transmutación de los sentidos y amalgama sensaciones para materializar anhelos e

inquietudes de su vida interior” (16); dicha vida interior se expresa en el protagonista como un caótico torbellino, pues en la subsiguiente lectura se descubren múltiples estados anímicos que reflejan claramente la angustia del decadentismo hacia el acto de vivir.

Una constante en los textos decadentistas es la búsqueda de un léxico raro y de palabras en desuso que continúen bajo la premisa de la ambición estética. Leda Schiavo en su libro *El éxtasis de los límites* menciona que este tipo de vocabulario obedece al deseo de los decadentistas por manifestar “desprecio por la claridad y las normas clásicas; se busca un vocabulario amplio y refinado aunque las palabras no figuren en el diccionario, porque es necesario expresar alambicadas sutilezas, y la sintaxis puede retorcerse o romperse para expresar lo inexpressable” (24-25). De tal manera que en “El vengador” frecuentemente el autor acompaña a sus descripciones con adjetivos rebuscados; cuando el asesino se reencuentra con su madre en una taberna podemos descubrir una muestra de ello:

Otra vez —¡siempre la noche!— la escena cambia: una taberna, cantos obscenos, hambre *lúbrica*, harapos *canallesc*os... Entré allí para embrutecerme y pedí alcohol... ¡Alcohol!... !Ah! !Esto era muy hermoso, muy hermoso! La vida se tornaba *diáfana*, flotaba en una corriente vaporosa, un goce *inefable* cantaba dentro de mí, la sangre bullía en mis venas, corría, saltaba... (127, cursivas mías)

Además de evidenciar el peculiar vocabulario, el fragmento devela un juego rítmico y temporal que aviva el objetivo de “expresar lo inexpressable”. La narración inicia con un párrafo que refiere a un diálogo, a la declaración del protagonista; a partir de ese momento, dicho personaje relata los sucesos del homicidio, lo cual despliega un nuevo nivel de diégesis.

En de la metadiégesis recién abierta, el protagonista se identifica como un narrador autodiegético; según lo postulado por Gerard Genette, este tipo de narrador se encuentra

presente como personaje dentro de la diégesis y relata los eventos que suceden bajo su propia perspectiva, es decir, a través de una focalización interna. Pues bien, debido a lo anterior la temporalidad del relato expone varios saltos interesantes. La declaración del culpable arranca con la descripción del asesinato: “Puse mis manos sobre su corazón y un escalofrío recorrió a lo largo de su cuerpo” (125), y más adelante menciona: “Mis manos se crisparon, las llevé a su garganta y apreté... apreté *sin compasión*. Un salto brusco, una convulsión, un sollozo ahogado en el terrible lazo... Después... nada! Músculos que se alacian [...] Aparté mis manos, caí de rodillas y *me puse a llorar...* (125-126, cursivas mías). Las palabras resaltadas muestran un súbito cambio en las emociones del protagonista, un cambio que dirige el mismo ritmo de la narración. Al parecer el enojo da la pauta para acelerar, luego de la frase “sin compasión” una enumeración de imágenes representada por frases cortas continúa hasta desembocar en las lágrimas. Una vez llegado el llanto, la narración se vuelve más lenta y recupera su estilo descriptivo y preciosista: “Ya el viento no hacía oír su grito agudo y la luna se deslizaba en el manto transparente de la noche. Un rayo jugueteaba tristemente con la blanca sábana de la muerta” (126). Sin embargo, la duración de tal calma solo permanece por unas cuantas líneas, pues enseguida de ver el cuerpo de la anciana, la rabia se apodera del protagonista y la enumeración de imágenes retorna apresurando el ritmo de nuevo: “Y una rabia loca, una rabia de muchos años, una fiebre de vida despedazada, hundida, un rencor de largas noches de vela, me invadió con el deseo de apoderarme de aquel cadáver y pisotearlo y despedazarlo...” (126-127).

Luego de la reaparición de la rabia, la temporalidad adquiere protagonismo, ya que el narrador comienza a retroceder arbitrariamente en el orden del sucedo de los hechos. De acuerdo con Gérard Genette la anacronía consiste en las relaciones de discordancia entre las órdenes temporales, las cuales pueden presentarse como analepsis, es decir, saltos temporales

hacia el pasado del momento de la enunciación, o como prolepsis –saltos temporales hacia el futuro– (95). Las anacronías de “El vengador” se identifican con las primeras, debido a que el narrador se encuentra explicando las motivaciones que lo llevaron a realizar el homicidio, constantemente regresa a diversos escenarios de su pasado que ayudan a reconstruir la razón de los hechos.

El relato marco, es decir, la diégesis principal, funge como punto de arranque, ya que la declaración del culpable es la causante de la apertura de la metadiégesis y, por ende, de la primera analepsis. Por ello, a esta escena la denominaré con la letra A,³⁰ y dependiendo del orden de aparición de cada analepsis en la narración, las iré denominando con el resto de las letras. Luego de la declaración se presenta la primera analepsis, el asesinato, por lo que le corresponde la letra B; enseguida del juego rítmico y de la “rabia loca” que invade al narrador, aparece el recuerdo de su hogar abandonado (C). Más adelante, trae a colación a su padre en su lecho de muerte (D), y posteriormente el primer encuentro entre él y su posible madre (E). Después de esto, el narrador menciona cómo en su juventud tenía la tendencia por vestirse de mendigo (F), y recuerda un sueño repetitivo que le evocan imágenes cortas sobre su padre moribundo (G); la finalización de su ensoñación desemboca en la mañana precisa de la partida de su madre (H). Enseguida, nombra la aparición de un “querido fantasma” (130) que termina por desquiciarlo (I) y llevarlo a cometer el asesinato (regresamos a B), para finalmente cerrar con su declaración en el presente de la enunciación (A).

El orden secuencial de las escenas sería el siguiente A B C D E F G H I A B; sin embargo, cronológicamente cada uno de ellos tiene una aparición distinta. Si tomamos a la

³⁰ Para analizar la temporalidad del relato haré un ejercicio similar a lo que Gérard Genette realiza en su apartado “Anacronías”.

escena A como punto de referencia para el alcance³¹ de cada analepsis, y colocamos un número para designar su alcance de menor a mayor, la organización sería la siguiente:

A-0, B-1, C-7, D-6, E-4, F-5, G-3, H-8, I-2, B-1, A 0.

La fórmula revela una estructura circular, donde el inicio y el final radica en la disposición de los elementos AB [...] BA; asimismo muestra un vaivén entre los alcances de cada analepsis. Dicha oscilación no solo es una prueba de la fractura de la sintaxis narrativa a la que se refería Schiavo, sino también se muestra como otro ejemplo que refuerza la representación del estado anímico del narrador. Por medio de su discurso, se descubre que el protagonista mantiene una relación cercana con el alcohol, a tal grado de olvidar los sucesos posteriores; de tal manera que su alcoholismo sustenta la disposición fluctuante de las analepsis, ya que su memoria claramente está afectada por su abuso al beber.

El uso de las sustancias tóxicas estuvo en la práctica de los decadentistas, aunque ellos solían consumirlas para la proliferación de sus ideas y acceder a los lugares más recónditos de su psique, también tuvo otra comprensión. Juan Pascual Gay indica que el uso general de las drogas se relaciona con la evasión de la naturaleza –por lo tanto de las formas clásicas de belleza–, y también con la adopción de lo urbano (146). Como plantea el autor, “el consumo de drogas era señal de refinamiento exquisito y elegancia mundana, de modernidad y cosmopolitismo, para el que lo importante era la supremacía de lo artificioso sobre lo natural” (147). Debido a ello, su empleo no solo se reduce al ámbito extraliterario, sino también al interno, no es extraño hallar protagonistas masculinos en sus textos cuyo estilo de vida se incline por la bohemia; la mención a estas sustancias y a todo lo que las rodeara ayudaba a subrayar la ideología decadentistas.

³¹ Genette se refiere al alcance como la distancia temporal que hay entre cada anacronía y el momento presente, es decir, “el momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio” (103).

El narrador del relato encaja con esta premisa, pues como se mencionó, es evidente su goce por el alcohol: “Entré allí para embrutecerme y pedí alcohol... ¡Alcohol!... !Ah! !Esto era muy hermoso, muy hermoso!” (127). Para los decadentistas la bohemia simbolizaba la antítesis del buen gusto, de la vida burguesa, se manifestaba como la bandera que integraba toda su filosofía

Se trataba, como había proclamado Baudelaire, de escandalizar al burgués; eran actitudes rabiosamente antiburguesas, que querían afrentar su moral. Había una santificación del mal que empapaba muchas manifestaciones del satanismo en forma de exaltación del pecado, la sexualidad, lo morboso, recorridos canallas por las ciudades y sus antros, en las que son puntos de encuentro obligado los cabarets; aparecen los relatos de prostitución, los atisbos de homosexualidad y perversiones sexuales. (Pascual Gay 155)

El protagonista además de su inclinación por la bebida, también cuenta por un gusto perverso por la vida del bajo mundo: “Cuántas veces me complacía en vestirme de mendigo y deslizarme entre esa turba de desheredados de la conciencia que pasea indiferente sus abyecciones!” (129). Su simpatía por escabullirse entre la “turba de desheredados de la conciencia” obedece a su deseo por enfrentar la vida burguesa. En el relato se nos deja muy clara la posición del narrador frente a la sociedad, desde su opinión acerca de las becas gubernamentales: “caridad oficial destinada a hacer pensar y *conocer la propia miseria*” (128, cursivas mías); hasta la de la educación: “Encanallarme, no pensar, volver al primitivo origen, tornar al lodo. ¡Mi deprimente, mi buena ignorancia! Y a cada nuevo amanecer, la herida sangraba más, era más honda, más profunda! *Sensibilidad depurada* con la educación, refinamiento moral, que corre al par que el desarrollo de inteligencia” (129, cursivas mías). Bajo la mirada del protagonista la educación solo ayuda a deshacerse de la venda de los ojos;

gracias a la reflexión, la sensibilidad ante los ultrajes de la élite puede descubrirse: “el latigazo del cochero para apartarme del arroyo, me volvía a la realidad” (129), asimismo la propia moral burguesa queda al desnudo y se muestra como un comportamiento vacío e igual de impuro. Al parecer, su claridad ante el comportamiento colectivo se debe al pensamiento y a la superación de la ignorancia. Sin embargo, el alcohol también puede tener una contribución a todo esto, pues Pascual Gay advierte que esta bebida además de ser un medio para el goce, también lo era “para al mundo su desengaño y decepción. Por definición, el alcohol representaba el decadentismo: placer y también desengaño; satisfacción del momento y, a la vez, íntima frustración; euforia momentánea sobre el sustrato de la desesperación” (153). Por ello, entendemos que luego de vestirse de mendigo, inmediatamente lo aprensaba un sentimiento de desolación: El lodo que me salpicaba el rostro, el latigazo del cochero para apartarme del arroyo, me volvían a la realidad. ¡Apretaba los puños y lloraba como un niño!” (129).

Hasta este momento únicamente me he estado enfocando en las conexiones que tiene el relato con la estética decadentista; no obstante, los vínculos con el género fantástico también son notables. Como mencioné al inicio del análisis, la estructura fantástica comparte rasgos con “El centinela”; en primer lugar, la construcción del plano real, presenta la misma configuración: a partir de la descripciones se puede asentar la verosimilitud necesaria. Durante la primera analepsis (B), el narrador nos dibuja la escena con trazos realistas: “La lucha había dejado leves rastros: la boca contraída dejaba asomar un puntito sanguinolento, los párpados cerrados parecían arrullar un sueño místico, un brazo pendía de la cama...” (127). De igual forma, la misma crítica social que efectúa el protagonista le otorga más peso de verosimilitud al texto, pues expresa una fracción de la realidad social de su época.

El ritmo que se produce por medio del cambio emocional del protagonista también funciona como un mecanismo para afianzar este plano, ya que gracias a su aceleración, la mayoría de las imágenes que se enlistan se muestran con un alto valor referencial. En B encontramos: “Músculos que se alacian, nervios que se aflojan, una blandura de seda, una laxitud extrema, un desvanecimiento de la vida” (126); más adelante, en C la enumeración permite contraer el recuerdo del abandono materno, sin repercutir en la magnitud del dolor que ocasionó en el protagonista y su padre: “¡Y traje a mi memoria la lenta agonía del esposo abandonado, el hogar desierto, las eternas noches, los sollozos punzantes y las blasfemias impías!” (127). Dicho trauma y dolor se extiende hasta la siguiente analepsis (D), donde ahora se nos muestra el repertorio de la desdicha del padre desahuciado: “Una noche, mi padre, mi pobre padre enfermó, yo, muy niño, la miseria... el delirio... Y al amanecer, él, moribundo... yo, pidiendo pan...” (127). El plano real que se conforma con la carga de información que condensan los recuerdos se termina de fortalecer, si recordamos al relato marco. La diégesis ha comenzado en un juzgado, por lo que las declaraciones que se hagan serán juradas ante la ley, por ende, adquirirán doble valor verídico.

El plano irreal comienza esparciendo sus rastros desde el inicio de la metadiégesis, la descripción meteorológica de la escena del asesinato revela el inicio de una configuración misteriosa: “Afuera, el viento gemía en ráfagas siniestras y la lluvia golpeaba a intervalos los cristales de la ventana” (125). Asimismo, la mención de la noche se muestra como un espacio propicio para los acontecimientos que perturban al protagonista –la muerte de su padre, el encuentro con su madre y su posterior asesinato–, por lo que le da un toque de mayor ambigüedad al relato.

Dentro de las teorías del paradigma fantástico decimonónico hallamos la propuesta de Tzvetan Todorov, quien esboza la necesidad imprescindible de la duda dentro del relato:

“Tanto la fe absoluta como la incredulidad total nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que le da vida es la vacilación” (30). El teórico búlgaro expresa que si bien, dicha duda puede presentarse entre los personajes, su misión es transpolar hasta el lector implícito, lo cual genere una incertidumbre sobre si lo que se narra es real o se trata de un producto de la imaginación: “Lo fantástico implica entonces una integración del lector al mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que tiene el propio lector de los acontecimientos relatados” (30).

Más allá de que el evento fantástico aparezca en “El vengador” como la culminación de un *crescendo* en el pathos de la narración o como una “irrupción insólita”, considero que la ambigüedad tiene mayor peso para su manifestación. A raíz del vaivén temporal entre las analepsis de la metadiégesis no solo se genera un juego, sino también una imprecisión con los hechos. Aunado a ello, la predisposición por el alcohol del protagonista agudiza la idea de incredulidad de lo narrado. Según lo declarado en el recuerdo G, se dice que un “sueño” aparecía por las noches: “Venía el sueño a atraerme, en la alta noche, vencido por la crisis; pero el recuerdo no moría. Bajaba de lo alto la amada cabeza grave, la del moribundo, y vertía sus lágrimas sobre mi pecho” (129). Una primera lectura de lo anterior podría indicar que “el sueño” apunta al hecho de que el protagonista se quedó dormido y evoca el recuerdo de su padre mientras descansa. Sin embargo, la oración siguiente “Bajaba de lo alto la amada cabeza grave...” siembra cierta duda sobre su verdadero significado.

Más adelante la analepsis I incentiva la ambigüedad al nombrar explícitamente la aparición de un fantasma: “Y el querido fantasma, de pie, pálido, triste y silencioso, me aguardaba todas las noches, vigilante y pertinaz, al borde de mi cama, y cuando el plateado amanecer trazaba hilos de luz, me enviaba un último beso, y se iba, envuelto en su amargura eterna y en su tragedia palpitante” (130). A este punto de la lectura existe una notable

incertidumbre acerca de la naturaleza de los acontecimientos narrados, ¿la aparición fantasmal que se menciona es real o es producto de su alcoholismo? Finalmente, el protagonista relata que la constante presencia de este espectro lo lleva a cometer el homicidio, pues solo de esa manera puede adquirir la paz que necesita:

Y así muchas noches, y muchos días, y muchos años... ¡un siglo!, hasta que Dios, Satanás, el cielo o el infierno –no importa qué me hicieron descubrir la guarida de aquella mujer... y... una noche... Ya saben los jurados lo demás.

Y desde entonces, ya la venerada sombra no aparece, no viene de la región del misterio a recordarme su prolongada tragedia. (130)

La vuelta a la calma que evidencia la estructura circular de la temporalidad (AB...BA) recuerda al desenlace de “El centinela”. Nuevamente el protagonista es condenado a cambio de que la regularidad del mundo recupere sus derechos (Caillois 11).

Finalmente el párrafo que cierra al relato culmina acentuando la ambigüedad del evento fantástico. Para nombrar al fantasma de su padre reemplaza dicha palabra por la de “sueño”; por lo que lo referido sobre la analepsis I toma más valor: “El que del *sueño* brotó, volvió al *ensueño*; la que materia fue, tomó a la materia. ¡Oh mis noches, mis tristes noches!... ¡Ya no volveréis a enloquecerme!...” (131, cursivas mías).

Todo lo planteado nos dirige hacia la idea de que la vacilación necesaria para el surgimiento y la permanencia en el ámbito de lo fantástico se desarrolla a lo largo de todo el relato. Desde un inicio los vestigios sobre la incertidumbre están presentes, la anacronía no solo se proyecta como resultado de una cabeza confundida por el alcohol, sino también como esqueleto de la ambigüedad que es alimentada por las propias expresiones del protagonista durante su enunciación. Asimismo, el ritmo que orquestan las emociones del narrador cumple con otra doble función, primero edifica el plano real mediante su zigzagueo, y después lo

quebranta por medio del delirio producto de la bohemia. Una vez más, la estética decadentista y el género fantástico se enlazan para elevarse mutuamente. Por medio de las insinuaciones de una supuesta aparición fantasmal, un veredicto por un polémico homicidio exhuma la realidad de un sector marginal de la sociedad decimonónica.

3.2 Ciro B. Ceballos

3.2.1 Un crimen raro³²

El segundo autor cuyos textos conforman parte de mi corpus de análisis es Ciro B. Ceballos (1873-1938). Al igual que su contemporáneo Díaz Dufoo, Ceballos decide dedicar su vida laboral al periodismo, por lo que llegó a colaborar en grandes publicaciones mexicanas como *El Universal*, *El Nacional*, *El Liberal* y *El Mundo Ilustrado*. Sin embrago, su contribución más importante para materia de esta investigación radica en la *Revista Moderna* donde llegó a publicar diversos textos como ensayos, cuentos, artículos de crítica literaria y semblanzas. Ceballos tenía la tendencia de firmar bajo diferentes seudónimos como en su momento lo hizo Gutiérrez Nájera con “El Duque de Job”, por lo que varios de sus textos conservan la signatura de “Cirobé” o “Hijo del Diablo”. Éste último alías ya exhibe las preferencias literarias del autor, pues como lo señala Luz América Viveros Anaya, en Ceballos no hay ninguna duda de su pertenencia al círculo decadentista

es un cuentista apreciado por sus procedimientos naturalistas, propios de un modernismo más bien ecléctico que concretó elementos temáticos y estilísticos caros a la sensibilidad finisecular: desórdenes mentales, asesinatos impulsivos, enfermedades sexuales e infamantes, violaciones, muerte inducida, personajes hiperestesiados, melancólicos y perversos, vocabulario exquisito –poco usual o en desuso– y sintaxis compleja. (111)

³² Como resultado de la investigación elaborada para el análisis de este relato, tuve la oportunidad de publicar un artículo titulado “Un acercamiento a la figura dicotómica ángel/monstruo de la mujer en el decadentismo mexicano a través de tres autores” en el décimo número de la revista *Espinela*. En dicho texto retomo varias ideas expuestas en este estudio y las contrasto con los cuentos “Por qué la mató” de Carlos Díaz Dufoo, y “Causa ganada” de Bernardo Couto Castillo.

Por medio de las palabras de la autora descubrimos las conexiones tanto con la estética decadente como con la escritura de Carlos Díaz Dufoo. De tal manera de que en Ceballos nuevamente encontramos esa permanente preocupación por la belleza y el gusto por una temática perturbadora ante los ojos conservadores.

De la misma manera que en “El vengador”, la historia de “Un crimen raro” comienza en un juicio por homicidio. A razón del culpable, la motivación que lo orilló a cometer el delito fue una metamorfosis. El protagonista menciona que su pareja, Violante, por las noches adquiriría una temperatura sobrehumana, cercana a la de la nieve; por lo que un día decide confrontarla y descubre que su amada en realidad es la muerte. Debido a ello, alega que decidió darle fin a la vida de su amante para salvaguardar la suya.

Desde un principio el relato nos enuncia su preferencia por el uso de símbolos que atañen a la elegancia plástica, de tal manera que no es extraño que en la lectura encontremos la mención al mármol, al lino, la porcelana y al color blanco, tono predilecto para demostrar la luminosidad. Asimismo, las descripciones que ayudan a perfilar la tendencia estética, también consolidan la configuración del plano real para el evento fantástico.

En el análisis de “El centinela” demostré cómo gracias a lo planteado por Rosalba Campra y a lo expuesto por Aurora Pimentel efectivamente la verosimilitud del plano real queda reforzada por el detalle en la información ofrecida durante la narración. Sin embargo, además del grado de generalidad, el uso del nombre común expresa una segunda función: la “iconización verbal”. En palabras de Pimentel

Cuando se habla de una imagen asociada con ciertos elementos lingüísticos y discursivos, se trata más bien de describir un efecto de sentido que se asemeja a una impresión de lo visual [...] Aquí el concepto de *iconización verbal* nos puede ser útil para explicar ese efecto de realidad, o, más bien, ese efecto de

lo sensorial que tienen algunos lexemas, el nombre común y el adjetivo de manera muy especial. (34)

La iconización verbal se refiere a la particularización de ciertas figuras con un amplio potencial de referencialidad. Es decir, el espectro de generalización de los nombres comunes se reduce mediante este ejercicio: “Al operarse esta restricción se limita en consecuencia el número posible de objetos que puedan ajustarse a esta designación, con lo cual surge la ilusión referencial” (35). El adjetivo y toda clase de sintagmas que califiquen al nombre tienen la capacidad de la iconización (36). En “Un crimen raro”, la narración presenta dos niveles diegéticos; durante el primero, se nos describe cómo está constituido el Palacio de Justicia. En un inicio el uso del nombre común sitúa directamente los hechos al señalar el lugar y la hora del juicio: “A la hora de la siesta, punzaba el sol con sus ardiente púas el escueto Palacio de justicia” (161). Más adelante, la descripción tanto de la sala como de las personas que la integran crea la impresión visual de la iconización verbal: “En el interior, estaban los bancos de madera repletos de plebe, y sobre la plataforma de los debates, los ciudadanos constituidos en tribunal popular, bostezaban sobre desvencijadas poltronas como aletargados por el aburrimiento” (161). Los calificativos de los objetos como los bancos y las sillas poltronas, así como las descripciones del tribunal popular evidencian un ambiente de tedio y configuran una atmosfera de cotidianidad, “incapaz” de ser atentada por un evento sobrenatural.

El efecto sensorial de aburrimiento y cotidianidad que permite la iconización verbal se refuerza luego del inicio del juicio, pues a diferencia de “El vengador”, Ciro B. Ceballos ahonda más en este primer nivel diegético y añade una conversación con el presidente de la audiencia, donde su diálogo se apega a un lenguaje verídico, alejándose del léxico decadente y otorgando una sensación de realidad:

Consta en autos, que la occisa era una buena mujer, nunca tuvo usted motivo alguno de queja contra su comportamiento en todo el tiempo que por mutuo acuerdo hicieron vida marital; consta también, que trabajaba para ayudar en el combate por la existencia al que por compañero había elegido; consta igualmente, que era amorosa en el hogar y cumplió con admirable humildad todas las obligaciones que había contraído en tan siniestro abarraganamiento... (162)

Una vez que el acusado comienza a dar su declaración, nos adentramos al segundo nivel diegético. El narrador heterodiegético-extradiegético del primer nivel se convierte en autodiegético y, con ello, toda la focalización recae en la perspectiva del homicida. La metadiégesis que enuncia el narrador plasma desde el inicio una atmósfera decadentista, las primeras palabras que entabla el protagonista la denotan “Yo soy muy nervioso, increíblemente nervioso, también soy muy cobarde, ignominiosamente cobarde, los delirios de persecución desde la más tierna infancia fueron mi tormento” (162). En este fragmento se puede reconocer el interés por concentrarse en el mundo interior del protagonista, recordemos que para los decadentistas era muy importante exponer el tratamiento psicológico de sus personajes, ya que a través de ello se accedía al misterio y a lo ignoto (Binni 31).

Gracias a la focalización interna, el desarrollo de la metadiégesis continúa expresando la experiencia individual del protagonista y con ello el mundo de sus sensaciones. El temor que proyecta el acusado en el primer nivel diegético, “¡La maté... porque de noche... de noche... me daba miedo!” (162), figura como el hilo conductor de la narración metadiegetica y de la proyección del evento fantástico. A lo largo del relato enmarcado se revela cierta problemática con la muerte, en un inicio el narrador menciona querer estudiar medicina para enfrentarse a ella “Combatir con la muerte. Disputarle sus presas. Vencerla siempre” (162);

no obstante, más tarde, descubrimos que su aversión a la muerte en realidad se trata de un inmenso miedo “en los anfiteatros, al borde de las planchas sanguinolentas, temblaba yo como un estrangulado, se erizaba el vello de mi epidermis, mis poros se abrían despidiendo sudores, un terror indescriptible se adueñaba de mi ánimo y los instrumentos quirúrgicos eran inútiles chismes en mis manos...” (162-163). Por esta razón, abandona sus estudios y decide trabajar como ayudante de un fotógrafo, pero la suerte de nuevo lo lleva a relacionarse con la muerte, pues el fotógrafo se dedica a retratar presos y “cadáveres de los que sucumben en los hospitales” (163), por lo que su temor asciende: “Mis nerviosidades crecieron gradualmente hasta adquirir tamaños espeluznantes. De noche no podía conciliar el sueño porque veía revolar en torno a mi lecho cabezas degolladas que reían sarcásticamente exhibiendo los aros formidables de sus dentaduras” (163).

El *crescendo* del temor atrae ambigüedad al relato, ya que el protagonista opta por la vida bohemia como vía de escape ante sus nerviosidades “me di a las barajas, al burdel y la embriaguez con furia de loco, fui crapuloso desenfrenado, borracho consuetudinario e impenitente tahúr” (163). Esta nueva información añade dicha ambigüedad porque existe la posibilidad de que todo lo narrado, en especial el evento sobrenatural, haya sido producto de la alteración de sus sentidos. Recordemos que Todorov menciona que “lo fantástico lleva una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier instante” (41); lo que quiere decir, dentro de su propuesta, que lo fantástico a modo de equilibrista debe de mantenerse a raya respecto a sus eventos, porque cualquier salto en falso lo llevaría a caer en una explicación “razonable”: “si decide [el lector implícito] que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra remite a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que debe reconocer nuevas leyes de la naturaleza, gracias a las cuales el fenómeno puede ser explicado, estamos en el de lo maravilloso” (41).

A la par del aumento en el miedo del protagonista, se presencia el aumento de la intromisión del evento fantástico. El narrador continúa mencionando que la muerte se encuentra cada vez más cerca de él, pues un día cae enfermo gravemente: “un ataque de parálisis me tumbó en la cama, y por primera vez en toda mi existencia me vi obligado a esperar la sombra en mi tugurio” (164). Razón por la cual decide compartir su vida con una concubina para que lo acompañe durante las noches y pueda descansar sin temor. Sin embargo, lo anterior solamente será el fuego que prenderá el pabito de la explosión fantástica, ya que, a raíz de esto, la muerte hace su aparición.

La construcción de la intromisión del evento fantástico sigue el camino de los dos relatos anteriores, poco a poco lo sobrenatural va dejando huellas de su llegada. Su primer indicio emerge durante la media noche, hora culturalmente predilecta para el misterio y, a su vez, va acompañado de una enunciación enfocada en la percepción del narrador: “Cierta ocasión, un *rumor insólito* me hizo despertar sobresaltado, y al **tocar** de un modo maquinal el lácteo cuerpo de Violante, *noté* que se enfriaba, se enfriaba a un grado tal, que hubo momentos en que *creí* estrechar una estatua de hielo” (165, cursivas mías). El papel de las impresiones sensoriales continúa agravando la atmósfera de misterio hasta culminar en el odio del protagonista hacia su amada: “llegué a abominarla como al enemigo más irreconciliable [...] pensé en matarla, y la criminosa idea se asoció a mi vida tan arraigadamente, hasta llegar a parecerme esa maldad una cosa perfectamente lícita y hacedera” (166); y en evocación de lo sobrenatural:

–Y a ciegas continué mi obra, herí...

–Entonces ocurrió algo espantoso.

–Unas manos crispadas me estrangulaban: abrí los párpados y vi a la impura, metamorfoseada en un armazón de huesos, era un esqueleto que peleaba conmigo pugnando por ahorcarme... ¡era la Muerte!... (167)

La irrupción fantástica que se ocasiona por la metamorfosis de Violante, no es el único escándalo en el relato, sino también las acciones del protagonista conllevan una función inclusive más siniestra que la misma aparición de la muerte, las cuales se relacionan con la temática decadentista. Walter Binni especifica que la temática predilecta por los decadentista son aquellos que muestran “mayor fuerza de novedad y de rebelión en contra de la ley general” (30).

Dado que existe una afición por las patologías humanas dentro del decadentismo, en el momento de representarse al amor los autores suelen hacerlo bajo la idea de una relación perversa entre el hombre y la mujer (Segura Amaya 42). Dentro las figuras estereotípicas que creó el movimiento artística, la *femme fatale* suele aparecer con regularidad, puesto que sus características atienden al depravación. Erika Bornay en su estudio *Las hijas de Lilith* caracteriza al tipo femenino como mujeres con

Una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera era larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones.

En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le

impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones, lujuriosa y felina, es decir, animal (115).

La imagen desplegada por Bornay encuentra destellos en Violante. El narrador la describe tras su primer encuentro como una mujer cuya blancura “parecía formada de espumas” y cuyos ojos negros se asemejaban “cual flor de histeria” (166). A pesar de no tener la información sobre su cabello, Violante mantiene el tenor seductor de la mujer fatal, puesto que el narrador se reconoce embelesado por su encanto:

La emoción plástica de la belleza se produce en mis sentidos con más intensidad frente a un músculo energético que ante una curva exúbera y de encarnadinos tonos, amo los perfiles a líneas rectas, de cariátide, por su soberana rigidez y porque conjura en mi visionaria fantasía todas las leyendas que condensan las monedas arcaicas en sus bustos alisados por el frote de profanos dedos. (164)

Asimismo, la psicología de Violante coincide con la de la mujer fatal, además de la explícita frialdad que demuestra el cuerpo de Violante, su dominio y maldad trascienden hacia el protagonista. Luego de que su amado le comentara la temperatura que adquiere, la reacción de ella “se echó a reír llamándome cobarde” (165), provoca en el protagonista cierto temor: “No sé por qué adiviné muchas similitudes entre la reina de Escocia y mi querida... y tuve miedo... un miedo sin nombre... un miedo villano... un miedo imbécil... un miedo de loco! [sic]” (165). Empero, a pesar del temor y las posteriores noches donde la temperatura de Violante descendía, el narrador continúa atraído hacia ella cual marinero: “Yo deseaba separarme de esa sirena, y no podía lograrlo porque ejercía sobre mis potencias una fascinación poderosa y exclusiva, se había unimismado su temperamento al mío de una

manera fantástica, la amaba, sí, extravagantemente, con afección metafísica y de un singular espiritualismo” (166).

Ahora bien, además del estereotipo de la *femme fatale* existió su contrario: la *femme fragile*, la cual exhibe “una serie de elementos visuales que remitían a la esfera de lo sagrado, de lo virginal” (Zavala Díaz ctd Segura Amaya, 43). La confrontación de ambos arquetipos se refracta en la figura dicotómica propuesta por Gilbert y Gubar: la mujer ángel y la mujer monstruo.³³ Diferentes autores trabajaron con esta dicotomía, Goethe se muestra como uno de los primeros quien, con su visión del “Eterno femenino”, presenta en el final de *Fausto* “a las mujeres, de las prostitutas arrepentidas a las vírgenes angelicales, justo en este papel de intérpretes o intermediarias entre el Padre divino y sus hijos humanos” (Gilbert y Gubar 36), aludiendo a cierta reivindicación de su imagen de monstruo por la de ángel. De igual manera, Baudelaire se dedicó a plasmar en sus textos la faceta monstruosa de la mujer decimonónica. En palabras de Camacho Delgado “en su poesía, la mujer simboliza el mal, el nuevo ángel caído, hermoso, luciferino y mortal, que arrastra al hombre hacia las zonas más oscuras de su personalidad” (32).

Durante el siglo XIX el mundo entero experimentó grandes cambios gracias a la modernización, uno de los más polémicos entre la sociedad fue el del ingreso de la mujer a la vida laboral. Debido al crecimiento acelerado de las industrias, se necesitó aumentar el número de mano de obra y la solución se encontró en el contrato masivo de mujeres como obreras. Dicho contrato manifestó ciertos beneficios para los empresarios, dueños de las industrias, puesto que el pago al trabajo de las mujeres era inferior al de los hombres.

³³ Me gustaría aclarar que si bien, el término *femme fatale* y su estudio surge a partir del siglo XIX, su representación en el arte proviene de varios siglos atrás, siendo Salomé una de las primeras mujeres que encarnaban la caracterización.

El salario bajo de su jornada laboral no se reveló como el único inconveniente al que las mujeres del siglo XIX tuvieron que enfrentarse; la relación con la otra mitad de la sociedad francesa, la masculina, se vio como el mayor reto para ellas, ya que su inserción a la industria se consideró como una amenaza bajo la mirada masculina. Bornay declara que tal rechazo por parte de los hombres hacia el nuevo papel de la mujer se presenta como una de las posibles razones de la creciente misoginia que se vivió durante esta época (16). La nueva relación de la mujer con la industria se consideraba como una actividad en contra de su rol tradicional, el cual se limitaba al lecho privado: el hogar. Su único trabajo, no remunerado, debía ser la atención del espacio doméstico como la cocina, la limpieza de las habitaciones, la atención a los hombres de la familia y, por supuesto, la concepción y posterior crianza de los hijos e hijas.

Camacho Delgado responsabiliza a los códigos civiles promulgados a lo largo del siglo como principales causantes de la imagen peyorativa de la mujer ante la vida pública. Según el autor, en cualquier tipo de relación que tuviera la mujer con la figura masculina, ya sea padre/hija, hermano/hermana o esposo/esposa, se le era permitido al hombre gobernar sobre los actos y comportamientos de la mujer (19). El crítico agrega más adelante que esta imagen subordinada de la feminidad aparece reforzada por una gran cantidad de postulados “científicos” que surgieron en ese momento, los cuales apoyaban dicha inferioridad. Un ejemplo de ello lo encontramos en los escritos de Charles Darwin quien “se deja arrastrar por una concepción tradicionalista, jerárquica y patriarcal en la que el hombre habría evolucionado mucho más que la mujer” (19). A su vez, otros científicos que seguían al naturalista inglés llegaron a asegurar que “el cerebro de la mujer recibía menos sangre que el del hombre a causa de la sangre que perdían en cada ciclo menstrual” (2005), por lo tanto la capacidad intelectual de la mujer jamás llegaría a equipararse con la del hombre.

Los aportes científicos y civiles conducían a una imagen particular de la mujer cuyo único destino se orientaba hacia la maternidad y a la reclusión del hogar. Por esta razón, muchos hombres rechazaron y reaccionaron de manera violenta ante el hecho del abandono a la exclusividad del trabajo doméstico, y al comienzo de la inmersión de la mujer al ámbito laboral.

Dicha postura de inconformidad, se proyectó de diversas maneras en los diferentes campos de trabajo. En el industrial, Domínguez González señala que emergió una particular rivalidad en cuanto a los trabajos que se les asignaban a las mujeres. En repetidas ocasiones, los hombres orillaban a que las mujeres fueran desplazadas de los trabajos más renumerados y relegadas a los puestos de menor paga o incluso, excluidas en su totalidad:

En la industria cervecera, una tal Mary Arnold fue encarcelada por haber seguido fabricando cerveza a pesar de una orden de los fabricantes de Westminster; hacia finales de ese siglo, las mujeres fueron excluidas de dicha producción. En otros oficios considerados más nobles, como la medicina, los requisitos para ingresar en su ejercicio excluían a las mujeres a medida que la profesión se iba convirtiendo en una ciencia. El oficio de Galeno sólo fue ejercido a la postre por los hijos de las familias que pudieran permitirse su instrucción. Incluso en el ámbito de la partería, monopolio tradicional de las mujeres, eran los hombres los que se ocupaban de ayudar a dar a luz a las mujeres ricas: como comenta Rowbotham, la experiencia aducida por las mujeres no fue útil en su confrontación con la abstracta teoría de los hombres.

(s/p)

En el ámbito artístico lo encontramos justamente a través de los estereotipos imputados a la figura femenina y al tratamiento de éstos. El uso de la figura dicotómica

ángel/monstruo en la literatura perpetúa “las pautas de mitificación opresiva característica del orden patriarcal” (Martínez Victorio 11). La colisión de ambos estereotipos resalta sus diferencias y atiende a un deseo por la prevalencia del primero sobre el segundo. Martínez Victorio señala que la creación del estereotipo de la mujer ángel o *femme fragile* en realidad es producto del orden patriarcal quien la consideraba un antídoto para la visión mítica de la mujer abiertamente sexual (9). En el siglo XIX, el único capaz de tener libertad sexual era el hombre, a la mujer se le negaba todo acto de placer sexual y se le recluía dentro de los parámetros de la mujer “ángel”. De tal manera que la imagen de la mujer liberada en cuanto a su deseo sexual provocó muchos temores.

La sociedad masculina desconocía el comportamiento de este tipo de mujeres liberadas, por lo que las consideraron mujeres insaciables, “las cuales poseen las artes engañosas que les permiten tanto seducir como robar la energía generativa masculina (Gilbert y Gubar 49). El cuento “Un crimen raro” metaforiza este sentimiento de temor y desconocimiento, al presentar el asesinato de Violante. La metamorfosis de Violante en la muerte no es una casualidad narrativa o un capricho del autor. Está relacionada íntimamente con la adjetivación de fatalidad que se le otorga a esta tipología de mujeres. Si bien, se creía que eran capaces de devorar la energía masculina sexual, también se les encontraban cierta conexión con la muerte. En el relato, la relación de la delgadez de Violante así como de su blancura atisban la mortífera conexión.

José Manuel Camacho Delgado nos recuerda que las mujeres fatales representaban “la unión indisoluble entre el erotismo y la muerte (Eros y Tánatos)” (32). Domínguez González añade que el miedo provocado a los hombres radicaba en un complejo de castración:

El género masculino proyectaría entonces su complejo de castración en las mujeres: al creer que están más relacionadas con un orden cósmico inasible que con la seguridad y la predictibilidad de la ciencia, los hombres consideran su poderío inmenso e incontrolable –y por eso mismo altamente peligroso. La mujer guardaba en el imaginario primitivo una estrecha relación con los antepasados y los dioses, con el mundo de los muertos y su peligroso poder: «de ahí le deriva su poder maléfico y la necesidad de controlarlo» (s/p).

Luego de lo anterior, el temor del protagonista hacia su pareja adquiere nuevos tintes interpretativos al igual que la aniquilación de Violante. Al parecer el evento fantástico es una vía para atender la necesidad de restablecer el control sobre la mujer. Recordemos que en el inicio del relato el presidente de la audiencia se refiere a Violante como “una buena mujer [...] que era amorosa en el hogar y cumplió con admirable humildad todas las obligaciones que había contraído” (162). Una vez que se muestra como su antítesis, una *femme fatale*, el narrador se ve obligado a “terminar” con la causa que amenaza el orden de su mundo patriarcal, por lo que decide conseguir una daga del siglo XVII y “una noche... ya saben los jurados lo demás” (Díaz Dufoo 130).

3.2.2 Homo duplex

El relato “Homo duplex” forma parte de la última antología de cuentos *Un Adulterio* publicada en 1903 por la imprenta Eduardo Dublán. De acuerdo con Carlos Alberto Gutiérrez Martínez, el libro de Ceballos reúne textos que previamente vieron la luz en publicaciones periódicas de *El Universal* y de *La Revista Moderna* entre los años 1901 y 1902 (XI). Bajo la estética decadentista y con apoyo de la mirada fantástica, el relato nos hace testigos de la planeación a sangre fría y posterior ejecución de un asesinato a manos de un sacerdote. La cuestión fantástica recae propiamente en la naturaleza del verdugo, pues previamente del suceso, una extraña persona visita al sacerdote en su confesionario, pidiéndole la absolución —que será negada— de un homicidio próximo a cometer. Llegada la noche del supuesto crimen, el cura decide interferir y salvar a la víctima; sin embargo, al llegar al lugar de los hechos, encuentra todo en calma, por lo que en un “arranque de cólera siniestra” (133) decide culminar con el plan y realiza el delito. Finalmente, durante su huida, la sombra del hombre misterioso se percibe a lo lejos, dejando la incógnita sobre la identidad de esa persona y su relación con el sacerdote.

A través de la voz de un narrador extradiegético-heterodiegético, las primeras oraciones formulan la organización del plano espacial: “Agonizaba aquel día tropical: parecía, calenturiento como un tifoso en plena crisis; por el ocaso, ardían todos los matices del iris en una augusta bacanal de colores, y la tierra sudaba, echando bocanadas de vapor caliginoso” (129). La construcción de la espacialidad —importante para la transgresión fantástica— se ve acompañada por el característico lenguaje decadentista. Dentro de su enunciación hallamos el uso no clásico del lenguaje “por el cual el estilo deja de ser orgánico y llega a ser, persiguiendo [de] tal medio de expresión o tal belleza nueva” (Symons ctd

Schiavo, 32). Igualmente las referencias por la colorimetría persisten en este relato y las sensaciones visuales predominan en la descripción. En seguida de presentar una parte de lo que será el lugar de la narración, la atención se dirige al personaje principal, el sacerdote, cuya modo de exponer su punto de vista recaerá a través del estilo indirecto libre:

El vicario abrió con alegría de escolar la puertecita del confesionario suponiendo que había terminado ya la chocante tarea de oír los nimios escrúpulos y veniales pecados de sus habituales penitencias. (129)

Oscar Tacca explica que el estilo indirecto libre se manifiesta cuando el narrador trata

de asumir la conciencia, y aun, en muchos casos, el lenguaje presunto del personaje, acercándose a él lo más posible –aunque sin *prestarle la palabra*. Hay aquí un debilitamiento de la voz narradora, tenemos la impresión de estar oyendo a los personajes. Esta modalidad se caracteriza, naturalmente, por la ausencia de guiones y comillas, y de los ‘dijo’, ‘pensó’, ‘respondió’, ‘le pareció’, ‘creyó’, ‘se preguntó’. (81)

Por este medio, tanto la personalidad del sacerdote como su opinión acerca de los feligreses se ven al descubierto, revelando, así, una conducta poco acorde con la imagen socialmente acostumbrada que se tiene de una persona religiosa. El vicario exhibe un escaso interés por la vida espiritual de los penitentes, y, por si fuera poco, también se descubre cierta repulsión por su profesión:

La faena, como de costumbre, había sido ruda y cargante, sí, *horriblemente fastidiosa*; toda la chismografía local que se tamizaba por la rejilla penitenciaria para *picotear sus oídos* con picarescas anécdotas e *intolerables monsergas*, cosas que no le importaban, palabrerías de la gentecita que vive

de lo vulgar, *chocarrerías* de viejas camanduleras, consultas de beatas y tonteras de paletos o pecadores de *baja estofa*. (129-130, cursivas)

El narrador toma por completo la conciencia de su protagonista dejando al descubierto una actitud de poca empatía y evidente fastidio, una personalidad muy similar a la del decadente. El comportamiento inusual del clérigo tiene reminiscencias en dos aspectos del movimiento, por un lado evoca a la idea del grupo sobre la realidad de la sociedad conservadora: los decadentistas creían que los burgueses ocultaban actitudes como éstas, llenas de vicios y vulgaridades, pero se negaban a aceptar (Segura Amaya 36). Por esto mismo, el protagonista presenta actitudes banales, lejanas a la espiritualidad y más cercanas al pecado, como una posible gula: “¡Qué sabroso estaría el panzudo cangilón...” (129), y el posterior asesinato. Por otro lado, su misma actitud frente a las “intolerables monsergas” de la sociedad refleja la postura de los decadentista, quienes sostenían que toda actividad burguesa era valorada como mundana y vulgar (Barajas 25). De este modo, el narrador no sólo asume la conciencia y lenguaje del sacerdote, sino también del artista decadente, quien se considera un enfermo de la sociedad, “asqueado del mundo, cansado de buscar su ideal de belleza y no encontrarlo, imposibilidad que lo frustra, exacerba su autocrítica y lo vuelve malsano” (Segura Amaya 48). La extrapolación de la postura del artista en el sacerdote conlleva a su hiperbolización. Literalmente el sacerdote se vuelve un hombre malsano, a tal grado de desdoblarse y cometer un asesinato.

Sergio Armando Hernández de Roura especifica la importancia de tomar en cuenta los pensamientos del sacerdote, puesto que si sólo se presta atención a sus acciones, “el suceso pareciera originado por una mente enferma más que por un brote irracional de violencia producto del ambiente enfermizo y opresivo” (310), lo que conllevaría a alejarse del campo de lo fantástico y permanecer en el género de lo extraño. Ahora bien, si hacemos

caso de la sugerencia, el mundo interno del párroco revela una especie de división de la personalidad del protagonista, un tema recurrente en el talante fantástico.

Ya sea por división o por duplicación, la idea del desdoblamiento ha llenado múltiples páginas de textos literarios a lo largo de toda la historia. Se distingue como un motivo³⁴ que encuentra expresión en diferentes géneros literarios y épocas, desde teatro áureo hasta el fantástico. En su estudio sobre el cuento fantástico, Lola López Martín comparte una explicación breve y concisa sobre lo que significa el doble para dicho género: “es la presencia insoportable de un ser *otro* identificado con lo ominoso y lo destructivo” (517). Esta perspectiva dibuja al doble como un ente corrosivo y amenazante, cuya aparición augura el desequilibrio del plano real y el advenimiento del irreal.

La idea de la dualidad aparece en el relato comenzando por su título: “Homo duplex”. La definición del término se puede encontrarla a través de diferentes ciencias: la genética, la sociología y la naturalista. La genética denomina “homoduplex” al ADN híbrido que involucra dos hebras complementarias.³⁵ En sociología el término proviene de Émile Durkheim; retomando a Pascal –para quien el ser humano es tanto ángel como bestia– el sociólogo propone que los seres humanos “somos seres dobles que realizamos una antinomia” (193). Por un lado existimos como seres individuales, regidos por nuestras sensaciones y tendencias sensibles; por el otro formamos parte de un colectivo cuya interacción da como resultado el pensamiento conceptual y la acción moral (190). El conflicto en dicha dualidad está en que ambas partes no interactúan de manera armónica, sino

³⁴ De hecho la crítica no se ha puesto de acuerdo en su denominación, de acuerdo con Rebeca Martín López algunos autores prefieren tratar al desdoblamiento como tema y algunos otros como motivo. En el presente trabajo se seguirá la propuesta por Martín López y se le denominará motivo.

³⁵ “homoduplex”. Web. 06/03/23 <<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110810105102289;jsessionid=65AE8BB7247508AD2242A5C3B2F83FDB>>

mediante un “carácter doloroso”, donde para satisfacer a la sociedad se requiere del sacrificio individual, y para el placer individual se necesita el egoísmo (Guerra Manzo 41).

Estos dos estados de conciencia no sólo son diferentes por sus orígenes y sus propiedades, sino que existe entre ellos un verdadero antagonismo. Se contradicen y se niegan mutuamente. No podemos darnos a los fines morales sin desprendernos de nosotros mismos, sin ofender los instintos y las inclinaciones que se hallan más profundamente enraizados en nuestro cuerpo. No hay acto moral que no implique un sacrificio, [...] Este sacrificio, podemos aceptarlo sin resistencia e incluso con entusiasmo. Pero, aún cuando está consumado en un impulso alegre, no deja de ser real; el dolor que busca espontáneamente el asceta no deja de ser dolor. Y esta antinomia es tan profunda y tan radical que jamás puede ser resuelta con rigor. ¿Cómo podríamos ser enteramente nosotros mismos y enteramente otro? o ¿viceversa? El yo no puede ser enteramente otro que sí mismo, dado que sino se desvanecería. Eso sucede a quien llega al éxtasis. Para pensar, es necesario ser, es necesario tener una individualidad. (Durkheim 192)

Un último acercamiento a la definición de la palabra “homo duplex” surge a través de Georges-Louis Leclerc, mejor conocido como Buffon. El naturalista francés consideraba al individuo como un ser doble, cuya interioridad estaba dividida por una mitad bestia y una mitad espiritual. La división también conllevaba una oposición:

El hombre interior es doble: está compuesto de dos principios diferentes por su naturaleza, y contrarios por su accionar. El alma, ese principio espiritual, ese principio de todo conocimiento, está siempre en oposición con ese otro principio animal y puramente material: el primero es una luz pura que

acompaña la calma y la serenidad, una fuente saludable de la que emanan la ciencia, la razón, la sabiduría; la otra es un falso resplandor que sólo brilla por la tempestad y en la obscuridad, un torrente impetuoso que corre entrañando pasiones y errores. (Buffon ctd Caponi, 62)

Las tres acepciones discurren sobre la idea de la semejanza y la duplicidad, por un lado, la perspectiva genética habla de una unidad, un conjunto; por el otro, tanto la social como la naturalista proyectan una duplicidad antagónica y disonante, con un mecanismo similar a la confrontación de la estructura del género fantástico, donde ambos planos se presentan excluyentes.

En el texto de Ceballos, la duplicidad aparece en dos niveles diferentes, uno más externo y razonable, y otro más interno y misterioso. El primero aparece con la confrontación de la condición dicotómica que todo ser humano posee según Durkheim y Buffon. Su parte espiritual y colectiva se refleja por medio de su profesión y por la necesidad de violar el secreto de confesión para salvaguardar la vida del rico filántropo: “Debía evitar ese delito a toda costa, si preciso fuese se batiría brazo a brazo con el asesino, era su deber, y el carácter sacerdotal de que estaba revestido lo orillaba a cumplirlo de mala o buena gana” (133). La parte bestial e individual se muestra en esa actitud de hastío hacia los devotos, quienes lo aburren con sus pecados, y en su preferencia de estar solo priorizando su bienestar: “Se hallaba libre al fin. Su programa era encantador: tomaría la merienda con buen apetito, pasearía por el bosque una hora o dos, luego la lectura, ¡un libro nuevo!; después, las oraciones ordinarias y, por último, el confortante lecho donde noche a noche descansaba de las fatigas diurnas” (130).

El segundo nivel se presenta mediante la extraña identidad del hombre que visita al sacerdote y pide la absolución de su próximo homicidio: “Alto, moreno, fornido, de

magnífica musculatura, parecía un cíclope escapado de las fraguas de Vulcano” (130). Desde un principio la referencia clásica³⁶ al tratarse de una alusión a la mitología, proporciona una pauta de misterio al relato debido a la comparación entre el hombre y el cíclope. Aunque la figura sobrenatural corresponda como mitológica y, por ende, no califique como fantástica en un primer plano, lo postulado por Susana Reisz puede brindarle ese tenor desconcertante.

En su propuesta sobre el *Prv* (posible según lo relativamente verosímil), la autora explica la importancia que tiene el horizonte cultura del creador y de los receptores de la obra, ya que un evento sobrenatural bajo cierta perspectiva puede ser verosímil y otro no (196-197). Lo anterior lo ejemplifica justamente con la cultura clásica, para un individuo contemporáneo a la mitología grecolatina la comparación hombre-cíclope parecería meramente banal, un *Prv*. Sin embargo, bajo la cultura decimonónica conservadora, católica y aunada a la estética decadentista del relato, cuyo protagonista se presenta más bestia que ángel, la probabilidad de que esta comparación esté más ligada a lo fantástico que a un *Prv* aumenta. Más adelante, la misma construcción del *pathos* de misterio a través del mundo interno del protagonista reforzará la propuesta.

Luego de la revelación del plan perverso, el semblante del clérigo cambia denotando una posible psique aturdida: “El relato trastornó con intempestiva brusquedad el ánimo tranquilo del sacerdote, lo agitó, no de otra suerte que un chorro de pedruscos rebota el manantial sereno de aguas vivas” (130). Tanto Sergio Armando Hernández de Roura como Christian Sperling conjeturan que durante la confesión, el sacerdote es víctima de una especie de magnetización, lo que explica la perturbación interna y la memorización de todos los pasos a seguir por parte del asesino:

³⁶ De hecho, tal referencia se muestra como una característica más de la estética del movimiento, ya que era muy frecuente evocar a la cultura grecolatina en sus creaciones (Henríquez Ureña *Breve* 19).

él lo sabía todo perfectamente, ningún detalle del crimen le era desconocido, había visto al perverso, hablado con él, dándole consejos, y a pesar de su minucioso y completo conocimiento de aquella trama urdida en la sombra,[...] En su cerebro zumbaban las conjeturas como enjambre de mariposas negras, el conflicto en que se hallaba aturdía su juicio por lo común discreto y sano, retorciendo en complicadísimas espirales las circunvoluciones de su pensamiento. (131)

Sperling explica que a partir de la inducción de la idea del crimen, es decir, la hipnosis, junto con la consiguiente mente traumatizada del sacerdote, el desdoblamiento se ejecuta (47). Si bien, Sperling menciona que el asesinato se implanta en la mente del confesor como un plan ajeno a él, me atrevería a decir que más bien la idea siempre estuvo ahí –debido a su comportamiento hipócrita– y la hipnosis solo fungió como “despertador” de su lado bestial.

A lo largo de la narración se observan elementos que incitan a lo fantástico, nos encontramos con la mención de un gato negro, mariposas negras y obviamente a la noche como espacio predilecto para el misterio y surgimiento de lo sobrenatural. Ligado a ello, el constante remordimiento por conocer toda la información del delito fortifican la atmosfera siniestra para la aparición del evento sobrenatural: “Cerraba los ojos o envolvía su cabeza entre las sábanas y siempre columbraba a lo lejos, entre obscuridades de antro, la escena que le horripilaba” (132).

Llegadas las tres de la madrugada, el magnetismo comienza con su operación, y, con ello, el desdoblamiento, pues a partir de este momento las subsiguientes acciones que realiza el clérigo contienen adjetivos que demuestran aluden a cierto automatismo y autodesconocimiento por parte del protagonista: La reacción se operó en su organismo con

una *violencia* admirable. Salió de la cama y *encendió maquinalmente* una bujía. [...] Caminaba lo mismo que un sonámbulo, *inconscientemente*, como arrastrado por una fuerza invencible y misteriosa (133, cursivas mías).

Rebeca Martín López explica, tomando la tipología de Jourde y Tortonese, que el motivo del doble en la literatura puede manifestarse de manera externa e interna; la primera se da cuando adopta una forma física, y la segunda, cuando su presencia es psicológica (19). Recurriendo, asimismo, a lo propuesto por Claudia Corti, quien para ella el uso de este motivo en la literatura fantástica-gótica expresa el reencuentro con un centro oculto de la personalidad (23), la interpretación del hombre misterioso como el lado bestial de la psique del sacerdote cobra fuerza. De tal manera, que lo anterior explica el por qué no se tropieza con el hombre cíclope al llegar a la casa del filántropo, puesto que se trata de una división de su propia personalidad: “el clérigo se aventuró hasta la alcoba del viejo y allí, a la luz amarillenta de una veladora, lo vio dormir tranquilamente” (133). Louis Vax menciona, a propósito del motivo del doble, que “la locura, las drogas y el sueño liberan las facultades “inferiores” y automáticas del hombre, las cuales sobrevivientes a la ruina de la razón, parecen más profundas, primitivas y fundamentales que la actividad racional” (28-29). Sabemos que la automatización de los movimientos del clérigo surgen a partir de sus intentos por dormir “Salió de la cama y encendió maquinalmente una bujía” (133), del mismo modo que aquella fuerza que lo lleva a cometer el homicidio se debe a una reacción emocional “En un arranque de cólera siniestra y hecho un insensato, se aproximó al indefenso durmiente y lo mató de un solo golpe” (133-134). Por lo que su desdoblamiento pertenece más a su actividad irracional, animal e individual que a un aspecto ajeno de sí mismo e influenciado por una tercera persona.

La aparición final de la misma descripción de la figura del hombre, además de recordarnos la estructura circular usual en el relato fantástico decimonónico, acentúa la pertenencia del texto “Homo duplex” dentro del género, pues como menciona el mismo Vax “la perturbación psíquica inquieta principalmente cuando parece ir acompañada de una perturbación física. El hombre no se desdobra sólo en su interior, sino que ve a su ‘doble’ fuera de él” (29). Sin embargo, la incógnita sobre la verdadera naturaleza del hombre cíclope queda sin resolver, situación que motiva aún más su carácter fantástico. Finalmente, Rebeca Martín López evidencia las correlaciones entre la construcción de la manifestación del doble con la estructura del género fantástico: “El motivo está fuertemente arraigado en lo fantástico no sólo por sus mecanismos de construcción, sino también por su función subversiva, cifrada fundamentalmente en el desenmascaramiento moral y social que supone para el protagonista la aparición del *Doppelgänger*” (58); lo que nos recuerda el deseo decadentista por develar la cara oculta de la sociedad burguesa decimonónica.

3.3 Bernardo Couto Castillo

3.3.1 Rayo de luna

A pesar de ser el escritor más joven de los tres autores que conforman mi corpus de investigación, Bernardo Couto Castillo tiene un sello decadentista inigualable. Al ser nieto de José Bernardo Couto Pérez tuvo contacto con el campo artístico desde muy joven, llevándolo no sólo a estudiar en Francia –y posteriormente abandonar la escuela–, sino también a mostrar vocación literaria a temprana edad. A los 14 años ya se encontraba publicando diversos cuentos en los periódicos *El Mundo Ilustrado*, *El Universal* y la *Revista Azul*. Dos años más tarde, en 1897, publicó su primer y único libro: *Asfódelos*, una recopilación de relatos que muestra una marcada tendencia decadentista por su temática y refinamiento de sus formas. En consecuencia, comenzó a tener bastante fama entre la cofradía decadentista. Luego de su publicación, muchos escritores dieron un veredicto favorable al reseñar la obra. Por una parte, Ceballos escribe sobre *Asfódelos*: “Las producciones que ha reunido en su bien seleccionada colección fueron concebidas en horas luminosas, por eso están fijadas con habilidad, suma e ingenio de timbres claros” (Ceballos, ctd en Pavón 91). Por otra parte, Rubén M. Campos compara la figura de Hamlet con la de los personajes de Couto en sus relatos (ctd en Pavón 91). Asimismo, Juan José Tablada se refirió al escritor como un joven con “solidez de criterio”, cuyos puntos de vista sobre diversos libros y museos eran lúcidos y originales (Tablada, cdt en Cervantes 25).

Bernardo Couto Castillo, no sólo se ganó la admiración y estima de sus colegas, sino también su obra se llegó a percibir como “el manifiesto más importante de los escritores de fin del siglo XIX que hacía del decadentismo su bandera inmediata” (Quirarte 21). Sin

embargo, su gran potencial literario se ve frenado debido a su prematura muerte, a los 21 años de edad fallece a causa de una vida llena de excesos. Dicha disposición por la bohemia ha sido lo que ha llevado a varios críticos y estudiosos de la literatura a denominarlo como un decadentista fuera y dentro del ámbito artístico.

La historia de “Rayo de luna” gira en torno a la aparición misteriosa del espectro de una mujer en la habitación de un hombre. Tras una dura jornada intelectual, el protagonista decide descansar; sin embargo, mientras trata de conciliar el sueño, atestigua cómo la luz de la luna atraviesa su ventana y dibuja la figura de una mujer sobre su edredón rojo. La extraña situación ocasiona que el hombre se sienta alterado, pues desconoce la naturaleza de lo que está frente a él. Luego de compartir miradas con la mujer, la luz se apaga y ella se desvanece, lo que causa una extrema perturbación en el protagonista y la asistencia de otras personas ante sus gritos. Al día siguiente, más sereno, el hombre cree que el suceso fue un producto de su cansancio o incluso una ensoñación; empero, cuando regresa a su habitación, se percata de que la silueta del cuerpo de la mujer quedó grabada en el edredón. El relato finaliza con su registro en un hospital psiquiátrico, pues los demás creen que su historia fue un invento, aunque él sostiene que es cierta.

A través de un comienzo *in extrema res*, el narrador autodiegético enuncia el espacio donde se encuentra: un hospital psiquiátrico. Según lo postulado por Genette acerca de la temporalidad de la narración, los inicios no lineales –tales como el *in medias res* y, en este caso, *in extrema res*– son un recurso ideal para las manifestaciones de las anacronías –así como tradicional dentro de la narrativa literaria–, pues conllevan un retroceso en los hechos para explicar la razón que llevó a un personaje a encontrarse en esa situación (92). En consecuencia, en “Rayo de luna” se establece una reestructuración de la manifestación del

evento fantástico, pues desde un inicio el narrador alerta que su próximo relato se trata de un suceso inverosímil:

Ninguno como yo comprende lo extravagante y lo inverosímil de mi narración; yo mismo he dudado y me he creído juguete de una alucinación; pero siempre, después de muchas dudas, he llegado a la misma conclusión: mi narración es cierta, terriblemente cierta, y de ella me ha quedado una impresión de espanto presta a despertarse a cada momento. (177)

Sus palabras demuestran una lucha entre creer o no la naturaleza de los hechos, una confrontación que se asemeja a la de los planos irreal/real de la estructura fantástica, por lo que predispone al lector implícito a vaticinar el evento fantástico. Los anteriores relatos analizados seguían la configuración tradicional del cuento fantástico decimonónico, es decir, a lo largo de la narración se hacían ciertas descripciones que ayudaban a la elaboración de la atmosfera de misterio, para que finalmente el evento fantástico apareciera en el punto máximo irrumpiendo por completo el plano real. En cambio en “Rayo de luna”³⁷ por medio del inicio *in extrema res* se menciona la irrupción de lo fantástico, lo que ocasiona que dicha irrupción no se provoque con la misma intensidad, pues ya no posee el factor sorpresa gracias a la advertencia previa del narrador. Sin embargo, la metadiégesis aún conserva el desarrollo del *pathos*, pero ahora su objetivo principal será la aparición de la locura del narrador que culminará con el evento fantástico.

³⁷ Otros dos relatos también presentan el recurso de *in media res*: “El vengador” y “Un crimen raro”. No obstante, ninguno de los dos proporciona la suficiente información para que se prevea que se trata de una narración fantástica. Por un lado, “El vengador” escasamente contiene un diálogo donde el protagonista solo acepta su crimen; por el otro, el texto de Ceballos sí permite que el primer nivel diegético se desarrolle más, incluso el protagonista también adelanta un poco sobre los hechos como lo hace el de “Rayo de luna”, sin embargo, antes de abrir la metadiégesis informa únicamente que el suceso le daba miedo, más no puntualiza que será una narración inverosímil.

La degeneración en la psique del narrador va acompañada de un evidente sentimiento de miedo respecto a los hechos que se describen durante la noche de la aparición. El recurso del miedo para las y los teóricos contemporáneos del género fantástico no es fundamental, así como las producciones más actuales fueron presentándolo con menor recurrencia en sus líneas. A pesar de lo anterior durante la cuentística decimonónica sí abundaba su empleo, a tal grado de que varios estudiosos –Caillois, Vax, Lovecraft– lo consideraban pieza clave para diferenciar lo fantástico de otros géneros: “lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica” (Vax 10). De tal manera que se puede inferir que tanto el miedo como el evento fantástico se presentan en función de la locura en “Rayo de luna”.

Además de adelantar el suceso inverosímil, el narrador autodiegético también explicita la relación locura-miedo por medio del primer nivel diegético:

Todo ruido, todo movimiento, las carreras de un ratón, el aleteo de una mosca, una puerta crujiendo, un soplo de viento, los gritos dolorosos o desesperados de los locos, *todo me causa sobresalto y me inspira angustia* porque creo que *ella* vuelve.

¿Cuánto tiempo ha pasado? No lo sé, ni ¿quién lo sabrá jamás? Nada sé, nada puedo explicar sino que aquello ha sucedido y me ha dejado una impresión inolvidable que probablemente me conducirá a la *locura*. (177, cursivas mías)

Este primer nivel también demuestra cómo los hechos convierten al protagonista en un ser hiperestesiado, ocasionando que sus sensaciones sean el único medio para medir el mundo (Velázquez Alvarado 105). Asimismo, nos adelanta que será la misma hiperestesia la que permite que el miedo entre en contacto con él.

En la metadiégesis efectivamente las sensaciones cobran suma importancia, pues a través de ellas el *pathos* se va configurando. En un inicio, el narrador se dispone a organizar el espacio del relato a través de sus sentidos de la vista y el oído: “Era en la noche, en diciembre. Yo había trabajado muchas horas y al fin la fatiga me rendía. Todo estaba en silencio: un silencio de tumba; todo estaba oscuro: una obscuridad de muerte, y sólo la luz amarillenta de mi pequeña lámpara hacía brillar el papel. A un lado, el reloj latía contando la marcha del tiempo y llenándome de alegría” (178). A pesar de que al principio la soledad le genera felicidad, con el paso de las horas el miedo comienza a mostrarse latente: “Una hora, dos horas pasaron así en el silencio y la obscuridad [...] Inmóvil, comencé a pensar. La obscuridad, la noche, el silencio, todo me conmovía y me inquietaba sin saber por qué. Un terror estúpido de lo misterioso se apoderó de mí: el silencio, la noche, la obscuridad, ¿es que acaso no eran la muerte? ¿Vivía yo?” (178). Los pensamientos intrusivos, alimentados por el terror, llevan a que el protagonista presente claros signos de ansiedad, hasta llegar al punto donde comience a dudar sobre su propia existencia: “Me creí solo, horriblemente solo, y entonces quise escuchar los latidos de mi corazón... tampoco, todo estaba en silencio, todo dormía, mi soledad era completa” (178).

El evento fantástico aprovecha la conmoción creciente, así como el notorio cansancio del narrador para aparecer, pues como bien menciona Ana Julia Cruz, la fatiga mental “significa una grieta para lo racional y da cabida al tormento mental progresivo” (168). La intromisión de la luz en su habitación y su reposo en el edredón rojo plasma la figura de una mujer “vestida de blanco, con los cabellos sueltos” (180), la cual es percibida por el protagonista a través de los mismos sentidos del inicio, primero la escucha: “cómo expresar lo que yo sentí, el espanto que me causó escuchar un suspiro muy lento, muy prolongado, muy largo” (180); y después la ve: “cuando al volver el rostro –no sé cómo tuve valor– vi,

ahí, extendida sobre el edredón rojo, una forma blanca, una forma de mujer a quien los rayos de la luna bañaban” (180).

A diferencia de los otros relatos del corpus, “Rayo de luna” exhibe una mayor interacción entre el protagonista y el elemento sobrenatural, razón por la cual probablemente amplifica el progreso de la locura del narrador: “Sus ojos se clavaban en los míos, nuestras miradas se encontraban; las de ella tranquilas, las mías... ¡yo no sé, ni podré nunca saber cómo eran las mías! ¡Ah!, ¿quién podrá expresar la horrible opresión que yo en ese momento sentía? ¿Quién podrá comprender el terror producido por las miradas fijas de un ser...?” (181). Aunque el evento fantástico haya hecho acto de presencia, el *pathos* continúa construyéndose, pues su propósito se centra en el trastorno mental del protagonista y no se detendrá hasta que el protagonista sucumba: “¿Cuánto tiempo estuvimos así, ella con los ojos fijos en mí con indecible expresión, y yo viéndola inmóvil, sin poder hablar? Para mí fueron muchos años de sufrimiento; mi corazón latía violentamente y después parecía muerto; sentía un frío horrible y por mi frente corría el sudor” (181).

Finalmente, la luz desaparece y con ella la extraña mujer, lo que ocasiona que el hombre llegué al punto cúspide de su terror; no obstante, la consolidación de su locura surge hasta que se encuentra con los vestigios de la mujer misteriosa en el edredón y se desmaya de la impresión: “Lo primero que a mis ojos saltó fue el edredón rojo extendido... el edredón rojo que conservaba las señales del cuerpo reclinado sobre él y que los rayos de la luna habían bañado. No pude más; lanzando un grito, perdí el conocimiento” (182-183). Una vez más, el desenlace propuesto por Caillois acerca del final funesto para el personaje principal se lleva a cabo, pues el protagonista termina en el hospital psiquiátrico. Sin embargo, la narración no vuelve a la calma, ni presenta una estructura circular como los otros textos, sino que la ansiedad y el terror persiguen al protagonista hasta el final “No estoy loco, no... La noche me

es odiosa; cuando la veo llegar tiemblo... y ella puede volver aquí, tal vez cuando la luna vuelva” (183).

En su texto, anteriormente citado, Christian Sperling apunta que el positivismo que imperaba durante el gobierno de Porfirio Díaz permeó otras áreas de la vida decimonónica como la literatura. El autor explica que el discurso médico se volvió más palpable a través de los cuentos cuya temática giraba en torno a las enfermedades mentales; de tal manera que la literatura finisecular que integraban en sus historias a personajes tipo como el loco, mostraban una relación dicotómica entre el pensamiento positivista y el carácter irracional e inconsciente del personaje (30). En consecuencia, Sperling señala que los cuentos de locos operan de la misma manera que la literatura fantástica, ambos utilizan a “la categoría de la verosimilitud, muchas veces de codificación realista. El mundo diegético, que obedece a una coherencia lógica interna del relato, se confronta con un acontecimiento fuera de su verosimilitud que pone en tela de juicio su construcción” (33).

“Rayo de luna” utiliza justamente el espacio médico-científico para establecer de primera mano el plano real, por esta razón, la oración que abre el relato es la enunciación del espacio: “Estoy en un hospital de alienados” (177). El plano que demuestra la verosimilitud de los hechos se refuerza a través de la sintaxis del relato, a pesar de mostrarse el protagonista como un “alienado”, su narración no se advierte torpe, yuxtapuesta o con una gran variedad de anacronías, como sí la presentaba la del “El vengador”, cuyo narrador se identificaba como un bohemio. Así pues, la verosimilitud queda más fácilmente afianzada sin la necesidad de presentar información superflua identificada con el efecto de realidad. De hecho, otra diferencia de este relato respecto a los otros es precisamente ese; las descripciones en cuanto al espacio de la narración prácticamente son nulas, solo sabemos que la metadiégesis sucede en una noche de diciembre, en una habitación que está en lo alto de una casa y tiene una

ventana. Los muebles y objetos de la recámara que se mencionan tienen todos una función, el reloj manifiesta la temporalidad que se disuelve tras la ansiedad, el edredón es la prueba del evento fantástico, y la cama se relaciona con el cansancio del protagonista que aviva la incertidumbre de la veracidad del relato. Por lo tanto el peso de la construcción del plano real y la verosimilitud del relato recae principalmente en el valor que se le da a la institución psiquiátrica en la que se encuentra el protagonista.

Sperling menciona respecto al relato “Rayo de luna” que el manicomio se presenta como un espacio ideal para enfrentarse con la otredad, ya que “es el sitio donde se lleva a cabo una lectura del ser humano que juega con la inversión de la dicotomía razón-locura” (41). Bajo la mirada de los decadentistas la otredad siempre se mostró atrayente para ellos, puesto que simbolizaba todo aquello que se revelaba contra el *establishment* burgués. El loco representaba para el grupo decadentista la oposición a la persona burguesa, trabajadora y conservadora. Siguiendo la postura de Nietzsche, personificaba “el único espacio posible para la libertad” (Pascual Gay 121); un lugar donde se le permite extasiarse de las sensaciones, vivir en la marginación y escapar del orden social, para vivir dentro de su propia verdad, como lo señala Foucault: “en esta locura, el hombre ya no es considerado en una especie de retiro absoluto por relación a la verdad; es allí su verdad y lo contrario de su verdad; es él mismo y otra cosa que él mismo” (287).

En conclusión, el desarrollo del *pathos* de lo fantástico en “Rayo de luna” permitió que los lectores atestiguaran la propia degeneración mental del protagonista. Dicho tormento mental, aunado al discurso positivista propio de la literatura finisecular, representó la propia problematización real/irreal de la estructura fantástica. Lo anterior implicó una relación circular donde ambas partes se reforzaban mutuamente y, a su vez, subrayaban el mensaje decadentista.

3.3.2 Lo que dijo el mendigo

La historia de este último cuento versa sobre una aparición de ultratumba. Al igual que la mayoría de las otras narraciones analizadas, en esta encontramos dos niveles diegéticos; en el primero el narrador se presenta como autodiegético y relata su reencuentro con Franco, un viejo amigo a quién le había perdido el rastro desde hace tiempo: “me tendió una mano flaca que yo había conocido musculosa y fuerte, mi asombro fue muy grande. En realidad era otro, todo había cambiado en él, sus maneras, su fisonomía y hasta su voz” (185). A raíz de la extraña apariencia de su compañero, el narrador decide entablar una conversación para ahondar en la razón de su cambio

Hablamos de cosas insignificantes, de las personas ahí reunidas, y de
improviso, cuando menos lo esperaba, me interrogó:

—Usted publicó hace poco unos estudios tratando de lo *sobrenatural*, ¿no es
cierto? (185, cursiva mía)

Así como “Rayo de luna” adelantó en el relato marco el suceso paranormal, en “Lo que dijo el mendigo” también se brinda un indicio acerca de lo que acaecerá en la metadiégesis, pero sin revelar toda la información, sólo la suficiente para iniciar con la incertidumbre. Ana Julia Cruz explica que esta primera narración sirve como referencia al plano real “donde los personajes vivos y el personaje de ultratumba no pueden compartir sus mundos sin que haya un conflicto” (172). A partir de la charla que conlleva el narrador con Franco, éste abre la pauta para el segundo nivel diegético, donde él será el narrador en primera persona de la metadiégesis. “Yo sé algo... algo que... podría ayudar a usted en sus investigaciones, algo –y como si repentinamente sintiera valor, continuó con energía–, algo, en fin, que no sé cómo

calificar, que me ha ocurrido a mí, algo que no puedo dudar, que *fue, fue* irremisiblemente y que me atormenta. Ponga usted atención y no crea que deliro” (186-187).

El segundo nivel narrativo comienza con Franco disfrutando de una noche de fiesta: “Era un martes de carnaval que yo había pasado alegremente en compañía de varios amigos jóvenes y prontos a entusiasmarse todos” (187). Mediante las primeras palabras que enuncia se descubre que su actitud coincide con el recuerdo que tenía el primer narrador sobre él: “era un mimado, un consentido de las prodigas, y siempre y en todas circunstancias el primero dispuesto a las mayores locuras por una mirada o una sonrisa” (186); de tal modo que proporciona una pista de que la próxima historia puede explicar su transformación. Asimismo, el espacio que comienza a configurarse también presenta la preparación del plano irreal, pues “el carnaval, que representa otro tiempo, es el umbral que crea el ambiente propicio para la alucinación, la locura y para que surjan seres como el resucitado de esta historia” (Cruz 172).

Entre las características del carnaval dadas por Mijaíl Bajtín se encuentra la inversión de mundos, o mejor conocido como el tópico “mundo al revés”, donde se manifiesta que no existe ninguna frontera y las jerarquías pueden romperse: “el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto” (12). Siguiendo la lógica de la conexión entre contrarios, “de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo” (13), el ambiente de carnaval que se percibe en la narración abre las puertas al evento fantástico para su intromisión, rompe con las leyes verosímiles del plano real que se conocen y crea un “un tipo especial de comunicación a la vez ideal y real entre la gente, imposible de establecer en la vida ordinaria” (17). Si bien, Bajtín se refiere

específicamente a las jerarquías sociales y a la comunicación verbal, es sorprendente que su extrapolación a la estructura fantástica del relato tenga ecos afines; puesto que se irrumpe el plano real junto con sus reglas al momento de la vuelta a la vida del mendigo, así como su presencia física y material en el mundo terrenal, permite establecer un encuentro y una conversación con Franco, algo “imposible de establecer en la vida ordinaria”.

No obstante, a pesar de que el carnaval sea un espacio lúdico y de liberación, al poco tiempo el protagonista se muestra cansado y molesto con ese ambiente “Ya avanzada la noche, cuando el baile comenzaba a tener más animación, me sentí molesto, preocupado sin motivo, y de tal manera mi malestar aumentó, que atribuyéndolo a la atmósfera calurosa de aquel lugar, decidí salir al aire. Tomé el abrigo, me cubrí con el sombrero y salí a la calle” (187). Claramente, su actitud obedece a la idea del *spleen*, recordemos que este estado es resultado de los cambios frenéticos de la modernización. El choque entre el fin de un periodo y el inicio de otro llevó a las personas a experimentar apatía e incertidumbre:

Ven que, por un lado, el proceso de modernización comporta cosas buenas, como son que la medicina evoluciona y la vida se prolonga, que los hombres tienen mayor acceso a los bienes materiales y espirituales y a un desarrollo personal [...] Pero también reconocen el lado negativo de ese proceso: todo lo que de negativo comporta el progreso material, que se traduce en que los trabajadores se convierten en apéndices de las máquinas, que viven acinados en barrios miserables y en condiciones de vida infrahumanas. (Vilar 23)

Dichos sentimientos, como anteriormente señalé, fueron retomados por los decadentistas para expresar su disgusto ante la modernidad.

Max Nordau en su libro *Degeneración* expone los comportamientos que la sociedad burguesa manifestó como síntomas del fin de siglo; desde su mirada, la muchedumbre de las plazas elegante europeas portaba una máscara:

El carácter común de todos estos seres consiste en no dar su verdadera naturaleza, sino en querer representar algo que no son; no se contentan con mostrar su formación natural ni con realzarla mediante artificios permitidos adaptados a su tipo sentido con exactitud, sino que tratan de encarnar un modelo cualquiera del arte que no tiene ningún parecido con su propio esquema y con frecuencia le está violentamente opuesto, y muy a menudo no imitan un modelo tan sólo, sino varios modelos a la vez, que rabian de verse juntos. (17)

Los decadentistas, por su parte, no toleraban estas falsas apariencias que exhibían, consideradas mundanas y vulgares (Barajas 25); por lo que su actitud de hastío se dirigió en su mayoría hacia los mayores beneficiados de la modernización: los burgueses. Razón por la cual Franco muestra aversión ante la noche del carnaval, pues demuestra que esos actos provienen del lado ostentoso e hipócrita de este sector de la sociedad: “sentí repugnancia por ese lugar, por los grupos de lascivos danzantes, por las mesas donde un dominó se ahogaba en champagne balbuceando indecencias que hacían reír a quienes la excitaban, y con vaga tristeza, con presentimiento de no sé qué, encendí un puro, dirigiéndome a mi casa” (187).

Su pasear por las calles de la ciudad “Caminaba despacio, bebiendo el aire de la noche, mirando lo largo de las calles vacías” (187) recupera la idea del *flâneur*. Para la literatura decimonónica francesa, el *flâneur* representaba a un hombre inmiscuido entre la muchedumbre de los grandes bulevares de las metrópolis, Walter Benjamin lo equipara con un detective cuya función recae en la observación:

Y sí, el «flâneur» llega de este modo a ser un detective a su pesar, se trata, sin embargo, de algo que socialmente le pega muy bien. Legitima su paseo ocioso. Su indolencia es solamente aparente. Tras ella se oculta una vigilancia que no pierde de vista al malhechor. Y así es como el detective ve abrirse a su sensibilidad campos bastante anchurosos. (55-56)

La actividad del *flâneur* radica en el deambular por las calles de las ciudades, observando y reflexionando sobre temas indistintos y sin ningún previo objetivo. Katherine Villa Guerrero advierte que a través de los sentidos agudos del *flâneur*, la ciudad y los objetos develan sentidos ocultos a la mirada insulsa de la multitud (153), lo que lo convierte en un intérprete de la ciudad moderna: “El paseante es un sujeto vinculado a la imagen de París del siglo XIX, es él quien hace de la urbe un lugar de expedición, de contemplación y reflexión, un explorador, que construye y reconstruye el paisaje urbano” (154).

Aunque las acciones de Franco no se ajusten a la perfección a la figura parisina del *flâneur*, puesto que recorre la ciudad en soledad y con el objetivo de regresar a su casa, sí muestran correspondencias con la interpretación dada por los modernistas a la *flanerie*. Dorde Cuvardic García explica que los escritores modernistas parafrasearon las definiciones parisinas de esta actividad y le dieron sus propias representaciones. El *flâneur* decadentista, de acuerdo con el autor, suele mantener una actitud de ataraxia y prefiere caminar “lejos de los bulevares (espacios dedicados al tránsito peatonal y vehicular) y de la presencia incómoda de burgueses que no comparten la espiritualidad aristocrática del poeta” (26-27). Asimismo, plantea que los aspectos que se conservan en la reinterpretación hispanoamericana se encuentra el caminar sin rumbo y la reflexión intelectual en su andar. De tal manera, que la actividad de Franco corresponde precisamente con éstas:

Esa noche, para hacer tiempo, recorrí calles al azar sintiéndome triste en medio de mi soledad. Veía las nubes, el cielo lleno de estrellas y pensaba en nuestra miseria, en lo poco que somos, y así, filosofando con la gravedad del que sale de un lugar de placer donde se fastidia, di, sin saber cómo, en pensar en la muerte. (187)

La reflexión que acompaña a la actividad del *flâneur* hace que Franco comience a filosofar acerca del tema de la muerte tras cada paso que da. Al igual que en el texto “Rayo de luna”, pareciera que cuando los narradores autodiegéticos de Couto Castillo entran en contacto con los pensamientos cercanos a este tema, se genera cierta conexión con el misterio y lo sobrenatural. A modo de ritual, la muerte es invocada, creando la sensibilidad necesaria en el plano real para la intromisión del evento fantástico: “Cansado al fin, volví sobre mis pasos con la intención de recogerme, y al llegar a la esquina de mi calle, tropecé con un mendigo a quien acostumbraba socorrer y que hacía bastante tiempo no veía” (187).

La consecuente conversación que mantienen el protagonista y el mendigo proporciona los indicios suficientes para alimentar el crecimiento del *pathos* en el relato. En un primer momento, cuando el mendigo toma el brazo de Franco para evitar que le dé dinero como de costumbre, las palabras del narrador describen su mano como extremadamente fría capaz de atravesar la ropa del protagonista, y con “rigideces metálicas” (188), adjetivaciones muy similares a las de un cuerpo inerte, y a su vez, a la descripción del cuerpo de Violante cuando llegaba la media noche del relato “Un crimen raro”. Como segundo punto, las referencias que le brinda el mendigo sobre su paradero tras su ausencia producen un efecto de ambigüedad, pues su doble connotación indican que pueden interpretarse de dos maneras: “¡Ah, señor!, vengo de tan lejos... Es allá, en las afueras de la ciudad, vengo del cementerio” (188). Ambas corresponden al modelo dicotómico de lo fantástico, la primera alude a lo

verosímil, indica que el mendigo estuvo rondando por el cementerio; la segunda a lo inverosímil, significa que estuvo muerto y fue enterrado. Franco, por lógica a las leyes de su mundo, considera que el mendigo se refiere a la primera acepción: “¿Del cementerio a estas horas? ¡Estás loco!” (188). Sin embargo, la verdad de la estancia del vagabundo concierne a la respuesta sobrenatural: “Sí, vengo del cementerio, pero no de arriba, vengo de abajo, de la tierra donde me habían sepultado. No se ría usted, no, yo me he muerto, me he muerto al día siguiente que usted me dio limosna por última vez; tuve un ataque, sentí que algo se paralizaba dentro de mí, no pude moverme y me enterraron, me enterraron, sí” (188- 189).

Pese a que el mendigo haya revelado el suceso sobrenatural, el asombro o la problematización de la confrontación de planos no se manifiesta, pues aún hay cierta incredulidad en el protagonista ya que no existen las pruebas suficientes de lo que asegura su emisor. En consecuencia, la narración permite que el hombre menesteroso entre en detalles sobre su experiencia en el mundo de los muertos: “Yo no sé, yo no sentía nada y lo único que hacía era razonar, razonar eternamente. ¿Hambre?, ¿calor?, nada de eso se conoce ahí; el cuerpo está en un bienestar completo; pero aquí —y señalaba la cabeza—, aquí todo se mueve y todo se revuelve” (189). Para Allen W. Phillips la literatura de Bernardo Couto Castillo “suele ser un largo monólogo” (95), donde, a mi parecer, la temática decadentista tiene la oportunidad de extenderse en su introspección. Su prosa sencilla, “de pocos lujos modernistas” (Phillips 95) ayuda a la reflexión en cada uno de sus monólogos, puesto que la atención se enfoca en el mensaje del discurso y no es opacada por los ornamentos estilísticos.

Phillips observa que en *Asfódelos* coexisten dos perspectivas diversas: una crueldad despiadada y “una sincera compasión por el sufrimiento de los humildes e indefensos” (95). El segundo aspecto se refleja muy bien en la relación que proyecta Franco con el mendigo, pues desde un inicio menciona que por principios con los desgraciados, suele ser “acogedor

con ellos porque nada imposibilita que algún día nos veamos en su caso, bueno con esa bondad egoísta si se quiere que no es sino una esperanza de ser tratado de la misma manera en igual caso, le dirigí la palabra” (187-188). De tal forma que tanto la visión del protagonista, como el suceso que experimentó el mendigo en el más allá obedecen a una idea de exposición de la desdicha de los menos beneficiados de la modernización, de la contraparte de la clase burguesa. Aunado a esta denuncia, se encuentra la mención del mendigo sobre la realidad de la vida después de la muerte: “La muerte es espantosa, ¡sí!, cómo son mentirosos y canallas los que nos hacen creer en recompensas y goces, cómo son mentirosos también los que dicen que nada hay. Sí hay, señor, sí hay, y ni el más santo podrá quedar en paz, porque ¿quién no se ha equivocado en este mundo?, ¿qué santo no ha cometido errores y seguido tal vez una vía en lugar de la otra?” (190), la cual refuerza la noción de crítica contra la doctrina cristiana.

Existe una parábola en el Evangelio de San Lucas del *Nuevo Testamento* (16: 19-31) donde se relata la historia de dos hombres que han fallecido; por un lado, hay un rico quien en vida celebraba constantes banquetes extravagantes, y por el otro está Lázaro, un mendigo que añoraba saciarse con las migajas de aquél festín. Ambos mueren, sin embargo, el destino de cada uno es distinto. Lázaro es llevado al seno de Abraham, un lugar donde residen las almas de los justos y es ahora es consolado por los sufrimientos que padeció en el mundo terrenal; por su parte, el rico se encuentra en el Hades soportando los tormentos. El rico, le pide a Abraham que mande a Lázaro a advertir a su familia sobre el porvenir que les espera, si continúan derrochando como él lo hizo, pues no quiere que se enfrenten al tormento; no obstante, Abraham se niega declarando: “Si no oyen a Moisés y a los profetas, tampoco se persuadirán aunque alguno se levantara de los muertos” (Lucas 16: 31).

La temática de la pobreza y la riqueza ha sido de gran empuje en el pensamiento cristiano, pues se cree que las personas que sufren en el mundo de los vivos, gozarán de

grandes júbilos en la muerte, y los ricos que despilfarran sus fortunas, tendrán su castigo, tal como lo refleja la parábola de san Lucas. Empero, las palabras del mendigo bosquejan lo contrario: los que sufren en vida continúan haciéndolo en la muerte, y los que se regocijan, lo perpetúan tras su fallecimiento; nada cambia, las palabras de la Biblia se equivocan según el resucitado: “Lo mismo sucede con nuestras vidas, allá en la otra región” (190). De igual forma, la acción del mendigo tras descubrir que su sufrimiento se prolongaría hasta la eternidad se interpreta como un acto de sublevación ante la orden de Abraham, puesto que surge dentro de los muertos para traer a los vivos una advertencia sobre sus actos, tal como lo pedía el rico en la parábola: “Yo, ¡ah!, yo me he escapado; he escapado al infierno de mi pensamiento, me he reído del verdugo, porque con mi voluntad, con el supremo esfuerzo de mi voluntad, he escapado de aquella inmovilidad y ahora soy yo quien ordeno al pensamiento, yo quien vengo para decir a los hombres” (191).

Sin embargo, las palabras que dice el mendigo, no solo señalan el aspecto rebelde y el propósito de la simple contradicción al precepto cristiano, sino que se acerca a una postura nihilista de la vida, pues se manifiesta una ruptura en la fé de un ser superior y postula la individualización del sujeto, en el cual reacerá su propio destino. El individuo será el único en cuestión que tenga la última palabra acerca de la manera en la que sobrellevará la muerte:

El bien y el mal, allá en la lejana región de la muerte, ahí donde sólo vive el pensamiento, no existen. No hay tampoco premios ni castigos, no hay sino tentación y razonar sobre lo que debíamos haber hecho. Los que en el mundo fueron pobres verán ahí las maneras de haber alcanzado la riqueza; los que sufrieron verán cómo hubieran debido gozar; los que se mortificaron, cómo hubieran debido reír; los que lloraron, porqué no tuvieron las delicias. Los sedientos verán que en su mano tenían el agua; los enamorados desgraciados

oirán el secreto de ser irresistibles, y nadie, nadie tendrá paz si no ha sabido ser feliz sobre la tierra. Los dichosos de este mundo serán los del otro. ¡Nadie más! (191)

Por último, solo queda en la narración de Franco exponer el evento fantástico para que su historia conlleve el efecto atemorizante y escandalizador, así como dote de mayor credibilidad al monólogo del mendigo:

En esto abrió su largo sobretodo, y como en ese momento la luna escapara de entre unas nubes, la luz dio de lleno sobre él, y pude ver, vi... vi su rostro comido, sin carne en partes, sus ojos escurriendo amarillento líquido... vi su pecho desgarrado, podredumbre todo, los huesos sucios, y ahí, dentro de ellos, todo aquello revolviéndose descompuesto, comido, inmundo; vi... (191)

El relato “Lo que dijo el mendigo” explora los alcances que puede brindar la reflexión acerca de las normas que se tienden por inquebrantables. Por medio del carnaval se vaticina la libertad al advenimiento del suceso paranormal y, con ello, el cuestionamiento de las normas sociales. La *flanerie* permite la apertura para la reflexión, aspecto fundamental para la narración, pues encontramos al evento fantástico subordinado a ésta. Tanto en el presente relato como en “Rayo de luna”, el propósito principal de las narraciones se halla en el discurso que los personajes pueden desarrollar en torno a la muerte; por esta razón, en ambos cuentos se anuncia por adelantado el aspecto fantástico, y se le da mayor importancia a los pensamientos y sensaciones que perciben los protagonistas. Nuevamente lo fantástico se relaciona con la postura decadentista, puesto que gracias al carácter impactante de la problematización de sus ambos planos, los mensajes del movimiento artístico pueden encontrar mayor resonancia en sus palabras, y, de este modo, no pasar desapercibidos ante los ojos conservadores.

CONCLUSIONES

Existe la falsa idea de considerar a la literatura fantástica como escapista, alguna vez escuché a un investigador desmeritar una interpretación de tal índole de un cuento borgiano porque le quitaba peso a sus relaciones intertextuales e, incluso, seriedad literaria por prestar atención a los eventos sobrenaturales. De igual forma, al entablar charlas con algunas amigas y amigos literatos sobre el género, sus comentarios muestran una postura interesante: hay cierta actitud para acogerlo; sin embargo, debido a su inclinación por literaturas más apegadas a la mimesis, pareciera que no logran llegar al núcleo de lo fantástico y terminan encasillándolo en la misma zona de marginación de donde quieren rescatarlo. No obstante, desde la primera vez que me acerqué a su lectura, he podido encontrarle grandes vínculos con el contexto que lo circunda, el modo en el que lo sobrenatural abraza a la realidad da la sensación de que solo la está nombrando bajo su propio lenguaje.

Así como lo señalé en el primer capítulo, múltiples investigadores han descubierto la red de conexiones entre la realidad y la no realidad de las producciones literarias que se inscriben en el género. En 1974 Irène Bessière ya señalaba que los relatos fantásticos estaban ligados a los conocimientos y creencias de una época, ya que sus nociones sobre lo real y lo sobrenatural obedecían relativamente a las convicciones e ideologías de un momento determinado (85). Asimismo, el camino que traza Óscar Hahn en 1978 a través de su estudio acerca del cuento fantástico hispanoamericano evidencia la fuerte relación que mantiene éste con las creencias y estilos decimonónicos. Su repaso a textos del romanticismo, naturalismo y modernismo lo incitan a deducir que lo fantástico se actualiza mediante su apego a las tendencias literarias en boga, toma su sistema de preferencias y se ajusta a él (83); por esta razón, los cuentos fantásticos del siglo XIX exhiben la retórica de cada periodo (85).

Siguiendo el hilo de las reflexiones de ambos autores –y muchos otros que se unieron con el tiempo–, en el 2018 Rafael Olea Franco señala la imposibilidad de mantener una definición absoluta de la literatura fantástica puesto que “cada época delimita las coordenadas particulares de lo que entiende y acepta como fantástico” (s/n).

Debido a que el decadentismo mexicano mantiene una estrecha cercanía con el modernismo latinoamericano, las palabras de Hahn retumban en su cuentística fantástica con mayor fuerza que otras. Cada relato del presente corpus se inscribe dentro del México Porfirista, por lo que su construcción se apega a los parámetros literarios de la época. En los textos de Carlos Díaz Dufoo, Ciro B. Ceballos y Bernardo Couto Castillo, la estética preciosista se hace presente gracias al uso de símbolos de belleza plástica, a las amplias descripciones que apelan al mundo sensorial de los protagonistas y a su exagerado amor por la palabra, el cual los llevó a redescubrir un léxico en desuso y a otorgarle una nueva elegancia. De acuerdo con Christian Sperling, en las letras mexicanas decimonónicas abunda la integración del pensamiento positivista; el discurso científicista en los relatos se ve reflejado mediante su inclinación por presentar narraciones testimoniales, así como personajes propios del ámbito médico o policiaco (26).

La temática se perfila como otra constante de las obras, cada relato revela diversos acercamientos con la muerte; ya sea mediante apariciones, metamorfosis, asesinatos o reflexiones, la dama enlutada hace su presencia de alguna u otra forma, recordándonos que su esencia es fantástica: es tan real como misteriosa. Para los decadentistas la muerte simbolizó el final de una época (Pascual Gay 102) y, a su vez, el deseo de aniquilar a la vida moderna (Segura Amaya 42); vista desde su mirada, no solo despertaba el sentimiento del *spleen*, sino también demostraba la degradación y la perversidad.

La atmósfera que se desarrolla a lo largo de las historias se rige por una intención siniestra. Sus protagonistas se dibujan como personas nerviosas y frágiles, algunos incluso criminales. Las acciones que ejecutan llegan a sugerir que su mandato proviene de una fuerza ajena a la subjetividad, lo que recuerda a las ideas de Cesare Lombroso, un criminólogo decimonónico, quien postulaba que el delincuente “no era un hombre común, sino que reunía un conjunto de características de inferioridad morfológica y psíquica” que lo hacían cometer tales delitos (Paerales Navalón 6). Al demostrar rasgos en común, los protagonistas de los relatos incitan al lector a estimar que su voluntad no existe y que sus acciones criminales pueden provenir de algún designio externo, bien por causas hereditarias, o bien por causas inexplicables bajo las leyes de la razón. Junto a la perversidad se encuentra el temor. Cada descripción y acción que devela le otorga mayor tensión a los relatos gracias a su notable carga de misterio. La acumulación del temor e inquietud llega a un clímax donde además de mostrar al evento fantástico, destruye a sus protagonistas, dándoles un desenlace funesto (Caillois 11). Ya sea la locura, la prisión o el suicidio cada uno de los personajes se descubre como una presa fácil para lo desconocido (Morales 248).

El tratamiento del evento fantástico en los relatos sigue la línea del paradigma clásico o decimonónico; alrededor de la construcción de los espacios, la atmósfera de malignidad e incertidumbre se magnifica con el paso de la lectura. Los escenarios donde suceden los hechos suelen estar relacionados con espacios que representen al positivismo como un psiquiátrico, la morgue, un centro de convenciones o, incluso, la corte; todo ello con la finalidad de afianzar el plano real de la estructura del género fantástico. Asimismo, las descripciones suelen detenerse en información aparentemente superflua: se da la mención de objetos u elementos que adornan la escena, de momentos específicos del día o se presta más atención en algún punto en particular del físico de los personajes; todo ello con la finalidad

de concretar el “efecto de realidad” que se requiere para la construcción de la verosimilitud en los relatos.

Los autores suelen presentar los inicios de las historias *in extrema res*, ya que, además de captar la atención de sus lectores, esta técnica literaria les brinda la dosis de vacilación necesaria tanto para sembrar el advenimiento del evento fantástico, como para cumplir con la primera condición de Todorov y demostrar su apego al paradigma de lo fantástico decimonónico. Recordando a Roger Caillois, la consolidación del plano real es de suma importancia ya que su solidez permite la aparición del suceso sobrenatural y, con ello, la destrucción del mundo real (13). Lo característico de este primer paradigma reside en la forma devastadora con la que aparece el plano sobrenatural, a manera de *crescendo* este plano comienza a aumentar la incertidumbre hasta aniquilar a sus presas humanas; de acuerdo con Louis Vax, en este tipo de producciones decimonónicas si lo sobrenatural no trastorna nuestra seguridad, “no tiene lugar en la narración fantástica” (10).

Sin embargo, no solo la cotidianidad del mundo elaborado en los relatos se quebranta. También los preceptos sociales del México decimonónico son puestos a prueba. Exponer a un clérigo asesino, a dos hombres cristianos suicidas, a otros dos feminicidas, y las reflexiones de un loco y un mendigo que se enfrentan a las ideas conservadoras, escandalizan a más de un miembro de la burguesía. Como mencioné en el segundo capítulo, la publicación del poema “Misa Negra” le costó a José Juan Tablada su dirección en *El País*, empero también fue la chispa que incendió las almas de los primeros decadentistas y con ello erigieron su cofradía. A partir de ese momento asieron como estandarte al pesimismo, al hastío y a los temas más mórbidos y truculentos, y gracias a su profesión literaria, pudieron atacar a la ideología conservadora tomando a la *Revista Moderna* como su trinchera.

Díaz Dufoo, Ceballos y Couto Castillo retoman en sus relatos aspectos sociales poco agradables para la élite porfirista como la pobreza, las enfermedades mentales y la delincuencia. A raíz de ello, la locura se vuelve una amiga íntima de sus letras, según Díaz Dufoo ésta refleja perfectamente la enfermedad de la época y el mal del siglo (Díaz Dufoo ctd en Pascual Gay, 151). Puesto que la locura y la muerte mantienen una estrecha conexión con lo fantástico, no dudaron en elegir a este género como cuna para sus creaciones. La finalidad decadentista de quebrantar las normas y la de perturbar a su espectador encontró resonancias en la literatura fantástica ya que compartían objetivos. De tal manera, la unión de ambos duplica el impacto subversivo tanto de la ideología del decadentismo como de la estructura fantástica.

Por ende, las observaciones de Óscar Hahn encuentran continuidad en las creaciones fantásticas decadentistas mexicanas, ya que éstas exhiben “las creencias cristianas, supersticiones populares y debates intelectuales” (85) de este momento histórico-literario. A mi parecer la propuesta de Hahn mantiene una cercana relación con la idea de la evolución literaria de Tinianov; a través del cambio en las creencias y fuentes de conocimiento de cada momento histórico, las funciones de las estructuras literarias –en este caso del género fantástico– muestran diferentes rostros –o paradigmas–, aunque siempre mantienen su esencia. De modo que, para disgusto del investigador que desmeritaba a lo fantástico, dicho género tiene muchísimos más nexos tanto con los sistemas literarios como con los aspectos sociohistóricos extratextuales. En consecuencia, ni si quiera este tipo de literatura “considerada por muchos teóricos como el prototipo de la ficción autónoma, puede desligarse de la realidad en que fue creada” (85-86), de la historia literaria y todo su contexto que la envuelve. En este caso, del México finisecular.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón Rodríguez, Tania. Eds. Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio. *Lo fantástico y sus fronteras*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003. 79-84.
- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neo fantástico?”. *Mester* 19.2 (1990): 21-33.
- Altamirano, Ignacio Manuel. *Revistas literarias de México*. México: T.F Neve Impresor, 1868.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. México: Alianza, 1990.
- Barajas Martínez, Luis Fernando. “Lo sagrado, lo divino y la religión heterodoxa en Asfódelos de Bernardo Couto Castillo”. Tesis de licenciatura. UNAM, 2011. Digital.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana* 38.80 (1972): 391-403.
- Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 95-101.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Ed. Antonio Martín Sarrión. Madrid: Alianza, 2022.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Salamanca: TAURUS, 1972.
- Berman, Marshall. *Todo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI, 1988.
- Bessière, Irène. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 83-104.
- Binni, Walter. *La poética del decadentismo*. Chile, Editorial Universitaria, 1972.

- Bonet Correa, Antonio. "La arquitectura de la época porfiriana en Méjico". *Anales de la Universidad de Murcia* 22.1-2 (1966): 249-309.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 1977.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*. México: UNAM, 2010.
- Caillois, Roger. "Del cuento de hadas a la ciencia ficción". *Imágenes, Imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona: EDHASA, 1970.
- Camacho Delgado, José Manuel. "Del *fragilis sexus* a la *rebellio carnis*. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo". *Cuadernos de Literatura* 10.20 (2006): 27-43.
- Campra, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Ed. José Miguel Sardiñas. La Habana: Casa de las Américas, 2007. 135-166.
- Caponi, Gustavo. "Homo duplex: Buffon y el intelecto humano". *Cincuenta años de Homo habilis: 1964-2014*. Cop. Alberto A. Makinistian. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2016. 55-66.
- Castillo Troncoso, Alberto del. "Notas sobre la moral dominante a finales del siglo XIX en la Ciudad de México". Eds. Claudia Agostoni y Elisa Speckman. *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*. México: UNAM, 2001. 319-338.
- Ceballos, Ciro B. *Croquis y Sepias*. México: Eduardo Dublan Impresor, 1898.
- Cervantes, María. "Estudio Preliminar". *Asfódelos y otros cuentos*. Eds. Correa, María Guadalupe y Tadeo P. Stein. Rosario: Serapis; FONCA, 2011.

- Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz (comp.) *La construcción del modernismo*. México: UNAM, 2011.
- Corral Rodríguez, Fortino Rosario. *Senderos Ocultos*. Madrid: Pliegos, 2011.
- _____. *La narrativa fantástica en México. Época moderna*. Tesis de doctorado. Universidad de Arizona. 2000.
- Couto Castillo, Bernardo. *Asfodelos y otros cuentos*. ed. y notas María Guadalupe Correa y Tadeo P. Stein. Rosario: Serapis; FONCA, 2011.
- Cruz, Ana Julia. “Locura y muerte en *Asfódelos*, de Bernardo Couto Castillo”. Eds. Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio. *Lo fantástico y sus fronteras*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003. 163-175.
- Cuvaradic García, Dorde. “la reflexión sobre el *flâneur* y la *flanerie* en los escritores modernistas latinoamericanos”. *Káñina, Rev. Artes y Letras* 33.1 (2009): 21-35.
- Díaz Dufoo, Carlos. *Cuentos Nerviosos*. México: J. Balleescá y comp. Sucesor, 1901.
- Domingo González, Francisco. “Misoginia decimonónica. Reacciones masculinas a la presencia pública de las mujeres”. *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)* 22 (2007): s/n.
- Durkheim, Èmile. “El dualismo de la naturaleza humana y sus condiciones sociales (1914)”. Tr. Pablo Nocera. *Entramados y perspectivas. Revista DE LA CARRERA de sociología* 1.1 (2011): 189-200.
- Erdal Jordan, Mary. *La narrativa fantástica: evolución del género y relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1998.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la edad clásica*. t. I. México: FCE, 1976.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona; Lumen, 1972.

- Gilbert y Gubar, Sandra M. y Susan Gubar. *La loca en el desván. La escritora y la imaginación literaria en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Guerra Manzo, Enrique. “Émile Durkheim: civilización, descivilización y barbarie”. *Argumentos* 28.79 (2015): 35-56.
- Gutiérrez Martínez, Carlos Alberto. “Introducción”. En Ciro. B. Ceballos *Un Adulterio*. México: UNAM, 2014. VII-XVI.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. “El Arte y el Materialismo”. Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz (comp.) *La construcción del modernismo*. México: UNAM, 2011.
- Hahn, Óscar. *El cuento hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Premia editora, 1982.
- Henríquez Ureña, Pedro. “Las Corrientes literarias en la América Hispánica”. *Obras Completas*. T. 10. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1980. 41-307.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve Historia del Modernismo*. México: FCE, 1954.
- Hernández de Roura. “La recepción e influencia de Edgar Allan Poe en México (1859-1922)”. Tesis de doctorado. Universidad de Barcelona, 2016. Digital.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986.
- Jakobson, Roman. “Sobre el realismo artístico”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. Tzvetan Todorov, 2010. 99-109.
- Leal, Luis. *Historia del cuento hispanoamericano*. México: Ediciones de Andrea, 1966.
- León Matamoros, María Graciela. “De la Vida que reniego. El suicidio en la Ciudad de México del Porfiriato a la posrevolución”. Tesis de doctorado. COLMEX, 2017. Digital.
- Leyva, José Mariano. *Perversos y Pesimistas*. México: Tusquets, 2013.

- López Martín, Lola. “El tratamiento estético de la figura de la prostituta en la lírica modernista española”. Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid, 2016. Digital.
- López Murillo, Gretel Xiadani, “Un acercamiento a la figura dicotómica ángel/monstruo de la mujer en el decadentismo mexicano a través de tres autores”. *Espinela* 10 (2022): 40-45.
- Martínez, José Luis. *Historia general de México* vol. II. México: COLMEX, 1994.
- Martín López, Rebeca. “las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea”. Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. Digital.
- Martínez Victorio, Luis Javier. “Decadentismo y Misoginia: visiones míticas de la mujer en el fin de siglo”. <http://webs.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario20/Sem100324_Decadentismo_Victorio.pdf>
- Mondragón, Cristina. “Francisco Zárte y lo fantástico decadente” en Dolores Phillipés-López y Cristina Mondragón *Francisco Zárte. Cuentos de horror y locura en el decadentismo mexicano*. Binges: Orbis Tertius, 2017. 29-38.
- Morales, Ana María. *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano*. México: Oro de la noche/CILF, 2008.
- “Las fronteras de lo fantástico”. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Ed. José Miguel Sardiñas. La Habana: Casa de las Américas, 2007. 241-254.
- Nandorfy, Martha J. “La literatura fantástica y la representación de la realidad”. *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 243-261.
- Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México: UACM, 2015.

- Nordau, Max. *Degeneración*. Tomo I. Madrid: Librería de Fernando Fé/Saénz de Jubera, hermanos, 1902.
- Olea Franco, Rafael. *El reino de fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: COLMEX, 2018. Kindle.
- Olivares, Jorge. “La recepción del decadentismo hispanoamericano”. Web. 26 marzo 2023. <<https://latinoamericanauno.files.wordpress.com/2012/10/olivares-jorge-la-recepcic3b3n-del-decadentismo-en-hispanoamc3a9rica.pdf>>
- Onís, Federico de, “Sobre el concepto de Modernismo”. Web. 26 marzo. < <https://latinoamericanauno.files.wordpress.com/2012/10/de-onc3ads-federico-sobre-el-concepto-de-modernismo.pdf>>
- Ortuño, Ángel. “Presentación”. En Carlos Díaz Dufoo, *Cuentos Nerviosos*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2015. 9-11.
- Pacheco, José Emilio. *Antología del Modernismo 1884-1921*. México: UNAM/ERA, 1999.
- Pascual Gay, Juan. *El beso de la quimera. Una historia del decadentismo en México (1893-1898)*. San Luis Potosí: COLSAN, 2012.
- Pavón, Alfredo. “El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo”. *Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana* 38 (ene.-jun 1988): 89-99.
- Perales Navalón, Isabel, “Criminal nato”, *Crimipedia*, (2014): 2-19.
- Phillips, Allen W. “Bernardo Couto Castillo y la Revista Moderna”. *Texto Crítico* 24-25 (ene-dic. 1982): 68-96.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*. México: Siglo XXI, 2001.

- Quirarte, Vicente. "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial". *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Ed. Rafael Olea Franco. México: COLMEX, 2001.
- Reisz, Susan. "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos de ficciones". *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. 193-221.
- Reynoso, Alejandra. "Una patología social hereditaria: el suicidio en la Ciudad de México, 1876-1910". *Signos Históricos* 19.37 (2017): 96-125.
- Roas, David. "El reverso de lo real: Formas y categorías de lo insólito". *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglo XIX-XX)*. Ed. Javier Ordíz. Bern: Peter Lang, 2014. 9-29.
- Rodríguez, Fortino Rosario. *Senderos Ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX*. Madrid: Pliegos, 2011.
- Schiavo, Leda. *El éxtasis de los límites*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Segura Amaya, Arlene. "El sueño en algunos cuentos de dos escritores finiseculares mexicanos: Bernardo Couto Castillo y Amado Nervo". Tesis de maestría. COLSAN, San Luis Potosí, 2017.
- Sloan, Kathryn A. "A Social History of Suicide in Mexico City". *Death in the City. Suicide and the Social Imaginary in Modern Mexico*. California: University of California Press, 2017. 12-33.
- Sperling, Christian. "La construcción narrativa en los cuentos de locos en el modernismo mexicano: constantes y divergencias entre verosimilitud narrativa y científica". *Valenciana* 6 (2010): 25-51.
- Tablada, José Juan. "Cuestión literaria. Decadentismo". Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz (comp.) *La construcción del modernismo*. México: UNAM, 2011.
- Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1973.

- Tinianov, Juri. "Sobre la evolución literaria". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. Tzvetan Todorov, 2010. 123-139.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- Tola de Habich, Fernando. "Literatura Fantástica mexicana del siglo XIX". *Cuento fantástico siglo XIX*. (eds.) Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández. México: Factoría Ediciones, 2005.
- Treviño, Blanca Estela. "Altamirano, las revistas literarias y la novela". *La Experiencia Literaria* 2 (1993): 67-70.
- Treviño, Blanca Estela y Dulce María Adame González. *El cuento mexicano en el siglo XIX. Los espíritus hiperestesados: el cuento modernista de tendencia decadente*. México: Esfinge/CONACULTA/INBA, 2013. 55.
- Vax, Louis. *Arte y Literatura Fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- Velasco Vargas, Magali. "Literatura fatástica". Web. 26 marzo de 2023. <<http://www.elem.mx/estgrp/datos/40>>
- Velázquez Alvarado, Coral. "El rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo". Tesis de Licenciatura. UNAM, 2007. Digital.
- Vilar, Gerard. "El decadentismo como doctrina estética". *Annals d'arquitectura* 4 (1987): 19-26.
- Villa Guerrero, Katherine. "Pasear con el paseante: Walter Benjamín, la pregunta por el flâneur y el sujeto del capitalismo". *Tesis Psicológica* 15.2 (2020): 148-162.
- Viveros Anaya, Luz América. "La construcción fantástica de un "vástago degenerado". Ed. Alejandra Giovanna Amatto Cuña. *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas*

analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana. CDMX: UNAM, 2019. 111-136.

Zavala Díaz, Ana Laura. “«La blanca lápida de nuestras creencias»: notas sobre el decadentismo mexicano”. *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. (ed.) Rafael Olea Franco. México: COLMEX, 2001. 47-60.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00466

Matrícula: 2203802879

Muertes y demonios: La literatura finisecular decadentista en tres autores mexicanos.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 14:00 horas del día 26 del mes de marzo del año 2024 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. MARIA GUADALUPE CORREA
DR. CHRISTIAN CURT SPERLING
DRA. JAZMIN GUADALUPE TAPIA VAZQUEZ



GRETSEL XIADANI LOPEZ MURILLO
ALUMNA

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: GRETSEL XIADANI LOPEZ MURILLO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

MTRA. ROSALBA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. SONIA PEREZ TOLEDO

PRESIDENTA

DRA. MARIA GUADALUPE CORREA

VOCAL

DR. CHRISTIAN CURT SPERLING

SECRETARIA

DRA. JAZMIN GUADALUPE TAPIA VAZQUEZ