

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DOS VARIANTES DE LA LITERATURA FANTÁSTICA: LO
FANTASMAL Y LO CIENTIFICISTA EN ALGUNOS CUENTOS
MEXICANOS DE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA
EDUARDO MARÍN VALDESPINO

TUTORA: DRA. E. ESTHER MARTÍNEZ LUNA

MÉXICO, D.F., ENERO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A los doctores Ignacio Díaz Ruiz, José Antonio Muciño y Gabriel Manuel Enríquez por su amabilidad y disposición para leer el presente trabajo de investigación, así como por sus valiosos comentarios. Al profesor Ricardo Martínez Luna por sus consejos y ayuda al comienzo de esta tesis.

Agradezco principalmente a la doctora Esther Martínez Luna además de su paciencia y asesoría a lo largo de estos años, sus enseñanzas y ejemplo de profesionalismo y dedicación.

ÍNDICE

Introducción.....	4
I. El cuento mexicano a finales del siglo XIX (Revisión historiográfica del cuento en México).....	9
Historias de la literatura mexicana.....	10
Antologías generales del cuento mexicano.....	21
Antologías particulares del cuento mexicano.....	30
Ensayos acerca del cuento mexicano	36
II. El cuento fantástico en México: de 1870 a 1910.....	41
Panorama general del cuento fantástico mexicano del siglo XIX.....	41
• Primera etapa del cuento fantástico mexicano.....	42
• Segunda etapa del cuento fantástico mexicano.....	47
Características generales del cuento fantástico.....	51
• El discurso del cuento fantástico.....	51

• Semejanzas y diferencias entre el género fantástico y los géneros maravilloso, extraño y sobrenatural.....	54
• Una definición del género fantástico desde una perspectiva histórica.....	57
III. Lo fantasmal en dos cuentos: “Raro” (1890) de Guillermo Vigil y Robles y “Rayo de Luna” (1897) de Bernardo Couto Castillo...	61
El fantasma como presagio en el cuento “Raro”	62
El fantasma, manifestación de una conciencia emocionalmente enferma en “Rayo de luna”	71
IV. Lo científicista en dos cuentos: “El matrimonio desigual” (1896) de Vicente Riva Palacio y “El dictado del muerto” (1897) de Rubén M. Campos.....	80
La transfiguración del alma, el científicismo en el cuento “El matrimonio desigual”	82
El espiritismo y la crítica social en el cuento “El dictado del muerto”	90
V. Conclusiones.....	101
Bibliografía.....	106

Introducción

Mi interés por el cuento fantástico mexicano me llevó hace un par de años a consultar algunas historias de la literatura mexicana, en las que encontré para mi sorpresa que la información referente al relato fantástico mexicano del siglo XIX, y del cuento en general, era escasa o nula, a pesar de que durante la primera mitad y, sobre todo, en las tres últimas décadas de dicho siglo se publicaron una considerable cantidad de narraciones cortas, muchas de ellas con una temática fantástica.

Mi desconcierto fue aún mayor, cuando intenté buscar en antologías y ensayos del cuento mexicano del siglo XIX datos que me proporcionaran un panorama general de la producción de cuentos fantásticos en nuestro país durante dicho periodo, pues me di cuenta que los antologadores y ensayistas, al igual que los historiadores de la literatura, con algunas excepciones, habían venido repitiendo la misma información con respecto al relato fantástico, limitándose por ejemplo a mencionar que “Lanchitas”, de José María Roa Bárcena, era una narración fantástica o que “El diablo y la monja” de Manuel Payno tenía como subtítulo “cuento fantástico”. Aunque algunos estudiosos han ido más allá, recopilando narraciones de escritores como Amado Nervo, Guillermo Vigil y Robles, José Juan Tablada y Ciro B. Ceballos, entre otros, sus comentarios acerca de los cuentos no pasan de ser reseñas introductorias, con las cuales no se intenta argumentar por

qué deben ser considerados como cuentos fantásticos y cuáles son sus características.

Por otra parte, observé que las definiciones acerca del género, como la de Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, partían del estudio de cuentos de escritores europeos y estadounidenses como Amadeus Hoffmann, Gérard de Nerval, Guy de Maupassant, Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe, entre otros. O en trabajos más recientes, como el de Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, sus referencias para ejemplificar el cuento fantástico son textos de algunos de los escritores latinoamericanos más sobresalientes del siglo XX, como García Márquez, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Por tal motivo, es evidente que se han dejado de lado e incluso descalificado narraciones fantásticas mexicanas del siglo XIX, por no cumplir con *todos* los parámetros modernos que definen a un relato como fantástico.

En resumen, cuando se estudia acerca del cuento en México durante el XIX no se dedica un apartado crítico al género fantástico y, mucho menos, a alguna de sus variantes —al científicismo y a lo fantasmal, por ejemplo—; si acaso, he podido ver que sólo se mencionan algunas características muy generales sobre el género, al dar mayor importancia a la corriente o escuela literaria a la que pertenecen las narraciones (romanticismo, naturalismo, realismo, modernismo, etc.) y mostrando únicamente una clasificación demasiado ambigua, que dificulta el estudio de cuentos de carácter científicista y fantasmal.

Por todo lo anterior, consideré que había varios aspectos acerca del cuento fantástico mexicano del siglo XIX que era conveniente aclarar para ofrecer una interpretación del desarrollo de dicho género en nuestro país, principalmente

durante las tres últimas décadas del XIX, por ser precisamente en este periodo en el que el cuento tiene ya una estructura definida y una temática más original, al dejar de ser una mera reinterpretación de tradiciones y leyendas.

El resultado de este estudio son cuatro capítulos, en los que intento además de unificar la información referente al cuento fantástico mexicano del siglo XIX, dispersa en los diferentes tipos de investigaciones, mostrar cuáles son las características particularidades del relato fantástico mexicano durante aquella época y los autores que recurren a éste —como menciona Penzoldt, para describir cosas que jamás se hubieran atrevido a mencionar en términos realistas, o simplemente como una arma de combate contra ciertas censuras—, así como su consolidación y auge, ejemplificada con las dos tendencias predominantes, lo fantasmal y lo científicista.

Para mostrar las características más representativas del cuento fantástico mexicano durante las últimas tres décadas del siglo XIX, fue necesario, después de una amplia lectura del género, seleccionar cuatro cuentos que ejemplificaran los aspectos más significativos del relato fantástico durante su periodo de auge. Los dos primeros, con una temática fantasmal, “Raro” de Guillermo Vigil y Robles y “Rayo de luna” de Bernardo Coto Castillo, retratan perfectamente la interacción de un hombre con un fantasma, al mismo tiempo que cuestionan las leyes de la naturaleza, mientras que los otros dos, “El matrimonio desigual” de Vicente Riva Palacio y “El dictado del muerto” de Rubén M. Campos, con un argumento científicista, contrastan la realidad objetiva con el mundo subjetivo, buscando explicaciones seudocientíficas a sucesos sobrenaturales.

En el primer capítulo, “El cuento mexicano a finales del siglo XIX (Revisión historiográfica del cuento en México)”, realizo una revisión general de las principales historias de la literatura mexicana, antologías y ensayos del cuento, con la intención de mostrar el proceso crítico que se ha llevado a cabo en torno al relato mexicano del siglo XIX, desde quiénes son los principales creadores de cuentos y las características de éstos, hasta su ubicación temporal dentro de la cultura mexicana decimonónica, para posteriormente determinar qué relatos, independientemente de la corriente literaria en la que los estudiosos los hayan encasillado, cuentan con un discurso fantástico.

En el segundo capítulo, “El cuento fantástico en México: de 1870 a 1910”, me propuse mostrar un panorama general del cuento fantástico mexicano, estudiando además de su origen, desarrollo y consolidación, las características más representativas del género en nuestro país durante las tres últimas décadas del XIX, con base en criterios como el discurso, la clasificación y el momento histórico en el que se crean los relatos. El primero, nos ayuda a determinar cuál es la estructura narrativa empleada en los cuentos para crear las acciones y el escenario. El segundo, por su parte, nos permite conocer las diferencias que hay entre lo fantástico y otros géneros que se le asemejan, mientras que con el tercer criterio es posible establecer cuáles son las razones por las que en los estudios modernos, por llamarlos de alguna manera, se descalifican características propias del cuento fantástico decimonónico.

Por último, en el tercer capítulo analizo dos cuentos fantasmales, “Raro” de Guillermo Vigil y Robles y “Rayo de luna” de Bernardo Couto Castillo, mientras que en el cuarto, dos cuentos científicistas, “El matrimonio desigual” de Vicente

Riva Palacio y “El dictado del muerto” de Rubén M. Campos, con la intención de ejemplificar las características más sobresalientes de las dos variantes que definen al género fantástico mexicano de finales del siglo XIX. Los aspectos a considerar de cada uno de los cuentos serán principalmente: organización del relato, discurso, escenario, tiempo, atmósfera, narrador, personajes, lenguaje, solución o no del problema y repetición, además de ciertas particularidades temáticas.

Si bien es cierto que con el estudio de dos cuentos fantasmales y dos científicos, no podemos determinar cuáles son todas las características del cuento fantástico mexicano de finales del siglo XIX, por lo menos es posible demostrar que hay algunas constantes, en cuanto a estructura narrativa y trama nos referimos, que nos permiten establecer ciertos parámetros, mismos que espero puedan ser utilizados para un estudio más amplio del género fantástico decimonónico.

I. El cuento mexicano a finales del siglo XIX (Revisión historiográfica del cuento en México)

Estudiar el desarrollo del cuento mexicano del siglo XIX nos permite, más que juzgar su calidad literaria, conocer sus principales características, sus protagonistas y las condiciones socioculturales bajo las cuales comenzaron a formar una literatura nacional; los medios de difusión en los que fueron publicados los cuentos y la inclinación de los escritores por ciertos temas —en especial, y para los fines de este trabajo, aquellos que pertenecen al campo de lo fantástico, en los que predominan los fantasmas o razones científicas para explicar uno o más sucesos que no cumplen con las leyes del mundo conocido— durante la Restauración de la República y el Porfiriato.

Para encontrar cada uno de estos elementos —las características del cuento mexicano del siglo XIX, sus protagonistas y las condiciones socioculturales— que en conjunto nos ofrezcan un panorama general del cuento mexicano del siglo XIX, es necesario, mediante una revisión historiográfica, extraer las reflexiones que algunos de los estudiosos de la literatura mexicana han realizado en torno de dicho género, como por ejemplo, historias de la literatura mexicana; antologías del

cuento hispanoamericano; antologías del cuento mexicano —tanto en las que se seleccionan los cuentos de acuerdo a la corriente o tendencia: cuentos modernistas, románticos, fantásticos, etc., como en los que se recopilan los cuentos de un determinado autor—; ensayos que tratan acerca de una o más características del cuento; y en la única historia del cuento mexicano, la de Luis Leal.

Historias de la literatura mexicana

Después de haber realizado una revisión general en las historias de la literatura —*Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, de Carlos González Peña; *Historia de la literatura mexicana*, de Julio Jiménez Rueda; *Literatura mexicana*, de María del Carmen Millán; *Historia de la literatura mexicana II, México independiente, siglo XIX*, de Heriberto García Rivas; e *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, de Emmanuel Carballo— encontramos que hay una falta de atención hacia el cuento en general, pues sólo Carballo y García Rivas le dedican un capítulo, mientras que en los otros tres estudios se tiene que ir buscando entre líneas la información que corresponde a este género. Pero tanto en unas como en otras historias de la literatura es muy común que enfoquen su investigación en los autores y las corrientes literarias, y a los géneros en los que incursionaron los escritores los muestren como un atributo —“escribió novelas y cuentos”—, más que como formas de escritura que cuentan con sus particularidades y que se pudieron llevar a cabo gracias a ciertos factores socioculturales.

Por ejemplo, González Peña, cuando reflexiona acerca del origen del cuento, considera que “no se escribió en la Nueva España”¹ ni durante la Independencia, pues fueron otros los géneros que surgieron a partir de dicho movimiento de emancipación, tales como “la arenga cívica, el artículo periodístico, el relato de viajes y la novela”,² sin embargo no realiza ningún comentario en el que nos exponga en qué momento se publica el primer cuento mexicano o cómo se lleva a cabo su desarrollo.

García Rivas, al igual que González Peña, cree que el cuento no fue un género que se practicara durante la Colonia, “la novela y el cuento, que forman parte de la literatura de creación y de ficción, no fueron géneros literarios que se cultivaran en la Nueva España, pues aunque en España sí se hizo desde el siglo de oro y aun antes, en México fue un género casi prohibido [...] considerado peligroso por la Iglesia y su Inquisición”,³ y aunque no teoriza de manera formal sobre el inicio del cuento, por sus comentarios podemos suponer que cree que el cuento mexicano se ensaya hasta la segunda mitad del siglo XIX, y lo ejemplifica con Antonio Mateo Rebolledo (1799-1875), escritor que ningún otro de los estudiosos de la literatura decimonónica aborda. Así nos comenta que “como cultivador del cuento aparece en esta época el sacerdote Antonio Mateo Rebolledo (1799-1875) [que] escribió algunos opúsculos religiosos y las obras: *Apuntes históricos y geográficos de la Villa de Coatepec* [...] y *Cuentos del Tío Toribio*, con temas locales, que se

¹ Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Cultura, Secretaria de Educación pública, 1928, p. 131.

² Carlos González Peña, *op. cit.*, p. 125.

³ Heriberto García Rivas, *Historia de la literatura mexicana II, México independiente, Siglo XIX*, México, Textos Universitarios, 1971, p. 129

editar allí mismo en 1866".⁴ Como podemos ver, se limita a mostrar datos del escritor, el género que ensaya y donde reúne sus cuentos, sin comentar cuáles son sus características.

Quien profundiza más acerca del origen del cuento mexicano, o por lo menos intenta rescatar ciertos rasgos que ayudan a identificar las raíces de dicho género es Emmanuel Carballo (el cual sugiere que "si Lizardi es nuestro primer novelista, también es nuestro primer cuentista"),⁵ pues en su investigación encontramos lo que podríamos llamar el origen del cuento mexicano no ligado a una estructura literaria mayor, como la novela *Netzula*, de José María Lafragua, fechada el 27 de diciembre de 1837, con la que, nos dice Emmanuel Carballo, "emerge en líneas generales el cuento romántico".⁶ También distingue otra tendencia en la que hay una frontera muy visible entre la leyenda popular y la creación original del escritor, con un cuento del Conde de la Cortina, "autor del primer cuento que se conoce de carácter legendario *La calle de don Juan Manuel*".⁷ Carballo, a diferencia de los otros cuatro autores de las antes referidas historias de la literatura, sí señala que la primera generación romántica escribió cuentos, según su decir, como José Joaquín Pesado, del que "se pueden catalogar de románticos: *El inquisidor de*

⁴ Heriberto García Rivas, *op. cit.*, p. 135.

⁵ Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Guadalajara, 1991, p. 89.

⁶ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 91. En la misma página, líneas más adelante, Carballo escribió que es "un cuento largo, o novela corta". En *El primer romanticismo mexicano*, es considerada *Netzula* como novela corta y se le atribuye a José María Lacunza.

⁷ *Ibidem*, p. 92.

México y El amor frustrado, ambos de 1838”⁸ e Ignacio Rodríguez Galván, de quien se cree que “incursiona en el cuento con pobres resultados”.⁹ Sin embargo está por comprobarse que el origen del cuento se encuentre en los textos literarios de esta primera generación romántica, puesto que algunos estudiosos los definen como novelas cortas y no como cuentos.

María del Carmen Millán,¹⁰ no realiza ningún comentario sobre el origen del cuento mexicano, ni hace referencia a los escritores que lo ensayaron en la primera mitad del siglo XIX. Se refiere al cuento al escribir acerca de Manuel Payno, pero la información que ofrece es muy escasa y más que un análisis, se limita a mostrar simplemente datos de las obras que uno u otro escritor publicaron: “La actividad literaria de Payno es múltiple. Escribe cuentos y narraciones de viaje que se reúnen con el título de *Tardes nubladas* (1871).”¹¹

Al igual que María del Carmen Millán, Julio Jiménez Rueda no reflexiona acerca del origen del cuento mexicano y tampoco menciona su creación por parte de escritores de la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, Jiménez Rueda ofrece datos sobre los cuentistas y sus obras, pero con un sentido más crítico, además encontramos en su estudio un contexto histórico que sirve de marco para

⁸ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 90.

⁹ *Ídem.*

¹⁰ En su “Advertencia”, que coloca a manera de introducción, María del Carmen Millán explica que su objetivo es que su libro sirva de “manual de literatura mexicana” para brindar un conocimiento general de las letras mexicanas a estudiantes de bachillerato, y es posible que por tratarse de un “trabajo de síntesis” no le da un lugar más significativo al cuento como sí lo hace con la novela o a la poesía.

¹¹ María del Carmen Millán, *Literatura mexicana*, México, Esfinge, 1982, p. 157.

comprender un poco más el desarrollo del cuento mexicano de la segunda mitad del XIX, y de las letras mexicanas, de ese periodo, en general.

En consecuencia, podemos decir que en la segunda mitad del siglo XIX fueron más los escritores mexicanos que encontraron en el cuento una forma práctica y atractiva de exponer sus ideas. Sin duda, por ello en las historias de la literatura se destaca más el cuento en escritores de la segunda generación romántica. Desafortunadamente, en las historias de la literatura de Jiménez Rueda, García Rivas y Millán encontramos, como se había mencionado anteriormente, una falta de análisis y reflexión sobre las características del cuento, pues su intención es sobre todo dar a conocer la actividad literaria de los escritores, sus principales cuentos y, en ocasiones, en la revista, miscelánea o periódico en el que fueron publicados.

El primero de ellos, Jiménez Rueda, sólo expone la actividad cuentística de cuatro escritores, Manuel Gutiérrez Nájera, Ángel de Campo, Vicente Riva Palacio y José María Roa Bárcena. De Nájera dice que “el cuento, la crónica encontraron [con él] un espíritu admirablemente dotado para expresarse en ambos géneros [... y que] sus cuentos son de una melancolía muy romántica”.¹² No menciona qué particularidades tienen las narraciones de este escritor, así como tampoco lo hace de los cuentos de Ángel de Campo, del cual dice “nos deja en sus *Cuentos* y en sus *Semanas alegres* un cuadro fiel, un tanto doloroso de la vida de la clase media y baja de México”,¹³ también menciona que “sus artículos y cuentos se hallan dispersos en los periódicos de la época, principalmente en *El Imparcial*, del que

¹² Julio Jiménez Rueda, *Historia de la literatura mexicana*, México, Botas, 1953, p. 267

¹³ Julio Jiménez Rueda, *op. cit.*, p. 269.

fue asiduo colaborador”.¹⁴ A pesar de que hay mucho que destacar de los dos últimos cuentistas a los que se refiere, sólo realiza un breve comentario. De Riva Palacio, señala que “reunió breves narraciones en un tomo, *Los cuentos del General*, agradables narraciones, de mejor estilo que las novelas, que entretienen y deleitan a los lectores”.¹⁵ Y de Roa Bárcena que “como narrador, sus *Cuentos originales* son de lo mejor que se ha escrito en el género en México”,¹⁶ comentario que hay que destacar, porque otros estudiosos —como Millán y Carballo— encontraron también en este escritor una habilidad cuentística que marca un precedente para el cuento mexicano moderno.

García Rivas, por su parte, destaca la actividad cuentística también de Riva Palacio y de Ángel de Campo. Muestra interés por enfatizar del primero, además de lo literario, sus otras ocupaciones, dice que fue “político, escritor, periodista, historiador, crítico, polemista, cuentista y novelista [y sin explicar más nada, menciona que] lo mejor de su obra narrativa está en *Los Cuentos del General*”.¹⁷ Mientras que a Ángel de Campo lo considera como

El más extraordinario cuentista de fines del siglo XIX y principios del XX [...] su obra apareció en los periódicos de su tiempo, con mayor asiduidad en *El Imparcial* [...] destacó sobremanera su línea costumbrista en el cuento, de la cual surgieron tres libros: *Ocios y apuntes*, *Cartones* y *Cosas vistas*. Son características de su obra el lenguaje acorde con el tema, la rebeldía punzante, el tono mesurado y discretamente irónico.¹⁸

¹⁴ *Ibidem*, p. 270.

¹⁵ *Ibidem*, p. 224.

¹⁶ *Ibidem*, p. 236.

¹⁷ Heriberto García Rivas, *op. cit.*, p. 140.

¹⁸ *Ibidem*, p. 143.

Otro de los escritores acerca del cual va a referirse García Rivas como cuentista es Manuel Payno, “novelista y costumbrista desenfadado [...] En sus *Tardes nubladas*, 1871, recogió los cuentos y narraciones que había publicado en *El Museo Mexicano*”.¹⁹ Con dicho escritor, como había mencionado anteriormente, es con el que María del Carmen Millán inicia su exposición sobre el cuento mexicano. Además de él, menciona a Ángel de Campo, Gutiérrez Nájera, Justo Sierra, Florencio M. del Castillo, López Portillo y Rojas, Rafael Delgado, José María Roa Bárcena, Manuel José Othón y Amado Nervo. De los seis primeros va a señalar que aparte del cuento ensayaron otros géneros literarios, ya fuera novela, poesía, libros de viajes, drama o ensayos. En el caso de Nájera y Rafael Delgado menciona también los títulos de las obras en las que reunieron sus cuentos. Por ejemplo, del primero dice que “cultiva la prosa narrativa en la que sobresalen sus *Cuentos frágiles* y *Cuentos color de humo*”,²⁰ mientras que del segundo escribe que “en sus *Cuentos y notas* (1902) parte del cuadro de costumbres”.²¹ De Roa Bárcena y Manuel José Othón, no sólo va decir que incursionaron en el cuento, sino que además en el caso de Roa Bárcena puntualiza la importancia que tuvo su escritura en el desarrollo del género al comentar que “está considerado como el primer escritor que da al cuento una orientación definida”,²² y en el caso de Othón, se detiene a comentar las características de algunos cuentos sobresalientes, así como la aceptación que

¹⁹ *Ibidem*, p. 138.

²⁰ María del Carmen Millán, *op. cit.*, p. 210.

²¹ *Ibidem*, p. 189.

²² *Ibidem*, p. 159.

tuvieron por parte de los lectores de la época: “fue celebrada la aparición de sus *Cuentos de espantos* en *El mundo ilustrado* en (1903), en el que transcribe el habla popular y pone de manifiesto en ‘Encuentro pavoroso’, ‘Coro de brujas’ y ‘El nahual’ el arraigo que tienen ciertas tradiciones y leyendas en el alma del pueblo”.²³

El título bajo el cual Othón reunió sus cuentos sugiere que en ellos se encuentran temas que son característicos de la literatura fantástica —el de los muertos que alteran el mundo de los vivos—; sin embargo Millán, como se ve en la cita, no proporciona ningún comentario en el que señale dicha tendencia. Aunque cabe señalar que tanto el segundo como el tercer cuento, tomando como base las definiciones de Todorov y Flora Botton que veremos en el segundo capítulo, tienen características propias de la literatura maravillosa.

Por último, María del Carmen Millán escribe acerca de la actividad cuentística de Amado Nervo sin realizar ningún comentario sobre las características de sus cuentos, aunque dicho escritor, al igual que Othón, utiliza elementos de la literatura fantástica en algunos de sus cuentos. Lo único que dice de él la investigadora es que “fue póstumo en prosa: *Ellos* (1912), *Mis filosofías* y *Plenitud* (1918), desde su juventud se da a conocer como cuentista; algunos se encuentran en la serie titulada: *Cuentos misteriosos*”.²⁴

En lo que respecta a las historias de la literatura mexicana de González Peña y de Emmanuel Carballo, ambas contienen además de la información de quiénes ensayaron el cuento, una reflexión sobre el desarrollo de dicho género. Esto se

²³ *Ibidem*, p. 212

²⁴ *Ibidem*, p. 213.

puede ver en el primero de ellos, por ejemplo, cuando escribe de Gutiérrez Nájera que

aportó asimismo, al cuento una forma nueva, especie de capricho lírico de inspiración indudablemente francesa, en que el humorista, ya frívolo, ya amargo, y el poeta íntimamente elegíaco, discurren por los campos de la realidad y la fantasía, elevándose en ocasiones a planos de meditación trascendental como en “Rip-Rip” y la “Historia de un peso falso”; los mayores aciertos de Gutiérrez Nájera en este género.²⁵

O cuando trata acerca de la actividad cuentística de Florencio M. del Castillo, del cual dice que “cultivó la novela corta y el cuento; géneros que constituían para aquella época en México, una novedad literaria”,²⁶ comentario que expone, aunque de forma muy breve, cómo era la recepción de estos géneros literarios. Después se va a limitar a mencionar algunos datos acerca de Manuel Payno, de Vicente Riva Palacio —“y su libro póstumo y por literarios conceptos harto distinto de los precedentes [se refiere a sus novelas] intitulado *Cuentos del General*, tan graciosos y llenos de sales áticas que salió a la luz en Madrid el año mismo de la muerte de su autor”²⁷— y de Amado Nervo, de quien dice que “[su] producción en prosa es variadísima [...] los cuentos coleccionados con el título de *Almas que pasan*, en 1906 para concluir los cuentos misteriosos”.²⁸

Emmanuel Carballo señaló, en su historia de la literatura, el momento en el que el cuento se encuentra ya con una estructura más definida. Considerando que fue

²⁵ Carlos González Peña, *op. cit.*, p. 205.

²⁶ *Ibidem*, p. 212.

²⁷ *Ibidem*, p. 217.

²⁸ *Ibidem*, p. 211.

con la segunda generación romántica cuando “no se trata ya de contar, sino de *saber contar*. La técnica es más firme y el estilo más seguro”.²⁹ Además de detenerse en uno de los factores que influyó a que mejorara la calidad literaria del cuento, la que se refiere a una relativa paz política que comienza “con el triunfo del partido liberal y la restauración de la República, en 1867”.³⁰ Esta nueva reorganización del Estado mexicano trajo consigo una serie de movimientos armados en distintos lugares de la República. Y fue, precisamente, por la variedad de perspectivas —liberales que peleaban porque Juárez respetara la constitución, aquellos que apoyaban incondicionalmente su paternalismo y los conservadores intentando recuperar derechos perdidos—, que se dan diferentes debates, en los distintos medios impresos, en torno a la manera en la que se debe de gobernar a la nación.

En el análisis que realiza Carballo acerca de este momento histórico, y en parte por estos debates que se dan sobre el presente y el futuro del país, cree que es a partir de esa serie de circunstancias cuando se da “el auge de las letras, que se manifiestan en la fundación de revistas literarias”.³¹ Es Roa Bárcena a quien Carballo considera “en términos estrictos y cronológicos nuestro primer cuentista. A partir de él se puede hablar en cuanto a técnica y estilo del cuento mexicano”.³² También, Carballo vio en este escritor, al iniciador del cuento fantástico en nuestro

²⁹ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 92. Las cursivas son mías

³⁰ *Ídem.*

³¹ *Ídem.*

³² Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 94.

país, pues dice que es “el primero entre nosotros que escribe cuentos de misterio fantástico en los que la lógica cede su sitio a lo absurdo”.³³

Otro escritor del cual Carballo va a destacar también su incursión por el cuento fantástico es Amado Nervo, del que comenta que “por el camino de la imaginación llega a la narrativa fantástica, en la que deja algunos textos redondos, como por ejemplo, *Un sueño*”.³⁴ Además reafirma su comentario al escribir que “en la mayor parte de los cuentos de Nervo, predomina la nota fantástica, el aire exótico y el personaje irreal”³⁵. A pesar de que señala la producción de cuentos fantásticos por parte de estos dos escritores de la segunda mitad del siglo XIX, deja de lado a otros que también lo hicieron, tales como Manuel José Othón, José Ferrel, José Juan Tablada, Bernardo Couto del Castillo y Pedro Castera, por mencionar algunos. No obstante, de los cinco estudiosos de la literatura, cabe señalar que él es quien más le dedica comentarios al cuento fantástico, interés fundamental para el objetivo de esta tesis.

³³ *Ídem.*

³⁴ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 92.

³⁵ *Ídem.*

Antologías generales del cuento mexicano

A diferencia de las historias de la literatura, en las antologías generales del cuento³⁶ encontramos una mayor información acerca de este género. Tres de las siete antologías que fueron consultadas reúnen cuentos de escritores hispanoamericanos,³⁷ mientras que las otras cuatro son exclusivamente de cuentistas mexicanos. En aquellas que estudian al cuento como manifestación de una corriente literaria específica, me refiero en particular a la antología de David Huerta y a la de Ignacio Díaz Ruiz, encontramos en sus respectivas introducciones, prólogos o notas que nombran a los cuentos fantásticos como cuentos románticos, en la antología del primer compilador, y modernistas en la del segundo.³⁸ Por esta razón es importante mencionar que si bien los cuentos fantásticos mexicanos del siglo XIX se escriben dentro de dichas tendencias, cuentan con particularidades que los definen y pueden ser clasificables dentro de un “subgénero”, por llamarle de alguna manera.

La primera antología del cuento hispanoamericano que comentaremos es la de José Miguel de Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo* (1989), en la que el investigador expone las diferentes

³⁶ Con antologías generales del cuento me refiero a aquellas que reúnen cuentos de diversos escritores.

³⁷ En la revisión historiográfica se incluyeron tres antologías del cuento hispanoamericano porque contienen información importante del desarrollo del cuento mexicano.

³⁸ La revisión de siete antologías generales nos muestra los temas que han sido de interés para distintos recopiladores, y bajo los cuales aquellos han determinado ciertas características que se utilizan para la realización de la selección de los cuentos.

formas que precedieron al cuento “literario”: la narración oral para “contar historias ficticias con el afán de explicarse su origen, pero también [...] por el simple placer de producir asombro”,³⁹ la leyenda y el cuadro de costumbres.⁴⁰ Posteriormente aborda la creación del cuento moderno, en cuya estructura se intersectan diferentes formas de narración gracias a la “asociación definitiva de los modos del relato con los de la prosa”.⁴¹

Además de analizar el origen y la evolución del cuento, Oviedo puntualiza el problema que existe para establecer las fronteras entre éste y otras formas narrativas, ya que “suele haber una cierta imprecisión terminológica y conceptual que oscurece un tanto el proceso a través del cual el cuento se define como género”.⁴² Además encuentra un momento decisivo para su consolidación, el cual está representado por Edgar Allan Poe: “el primer crítico del cuento moderno”, y es decisivo porque “lo que es una simple “narración corta” sin mayor consistencia literaria, de trazado bastante somero y con un sesgo bastante malicioso o chismoso (*tale*), pasa a ser un relato con leyes internas, estructura precisa y propósito definido (*short story*)”.⁴³

Una vez que señala algunas de las dificultades que se presentan al momento de querer delimitar la estructura general del cuento, comienza a estudiarlo dentro de la corriente literaria conocida como romanticismo, que con su “advenimiento”

³⁹ José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 7.

⁴⁰ En diferentes épocas, el cuento ha sido llamado “leyenda”, “historia”, o “novela”

⁴¹ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 7.

⁴² *Ibidem*, pp. 7-8.

⁴³ *Ibidem*, p. 9.

permite por primera vez la creación del cuento en América Latina. Aunque, dice Oviedo, “las primeras manifestaciones del cuento dentro del ciclo romántico son bastante modestas, pues el género aparece todavía impuro debido a que el romanticismo no lo había deslindado de ciertos subgéneros populares como el artículo de costumbres, la leyenda histórica y la sátira social”.⁴⁴ Sin embargo, dicha corriente provoca “el interés del público por lo anecdótico, pintoresco o meramente extravagante (desde historias de aparecidos hasta melodramas sangrientos)”.⁴⁵ Este último aspecto es de gran interés para encontrar, si no un momento exacto para el inicio del cuento fantástico, sí algunos de los contextos culturales que ayudan a su conformación.

Por otro parte, Oviedo ve que el romanticismo cuenta con dos características esenciales con las que el cuento se desarrolla: “la afición historicista y la afirmación nacional”. La primera, muy evidente en los cuentos, con personajes y escenarios de la época prehispánica o del movimiento de independencia, con una finalidad de demostrar la existencia de una raíz y un desarrollo propios para la recién formada nación; misma que a su vez intenta una afirmación nacional. Pero además de estas dos tendencias del romanticismo, Oviedo menciona una tercera, la fantástica. Dice el crítico que “el historicismo y el nacionalismo románticos son sólo una cara de la medalla: la otra es contradictoriamente la del exotismo y la fantasía sobrenatural”.⁴⁶ La cual puede ser explicada por las leyendas que son

⁴⁴ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 12.

parte de la tradición popular y que están repletas de aparecidos y seres sobrenaturales.

A propósito de la tendencia fantástica en los cuentos, es importante destacar que Oviedo reconoce el valor que tiene Roa Bárcena junto con Juana Manuela Gorriti y Montalvo, en la creación de este tipo de literatura en América Latina, además señala que “la literatura fantástica cultivada por algunos autores del periodo no sólo tiene el interés de darnos acceso a ciertas zonas oscuras del alma romántica, sino [también] un carácter histórico”.⁴⁷ Durante el modernismo predomina dicha tendencia, sin embargo, Oviedo ya no la retoma y sólo menciona la trascendencia que tuvieron escritores como Gutiérrez Nájera y Amado Nervo. Por último señala cómo es que “quizá por primera vez, los cuentistas se preocuparon más por la forma que por el tema: el cuento era una vía de expresión agudamente personal, no el traslado de una realidad dada. Esto subrayó el valor puramente inventivo y fantasioso del género”.⁴⁸

La segunda antología del cuento hispanoamericano, *Narrativa hispanoamericana, 1816-1981...*, de Ángel Flores, en su introducción aborda más el tema del origen y desarrollo de la novela que el del cuento. Sin embargo, aporta información relevante sobre Roa Bárcena, uno de los escritores más mencionados en las historias de la literatura, en las antologías y en los ensayos, y considerado la mayoría de las veces como el iniciador del cuento moderno en México, e incluso, como el primero que escribe cuentos fantásticos. Ángel Flores nos dice que

⁴⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 24.

Sobre todo Roa Bárcena se distinguió como cuentista. “Lanchitas”, es uno de sus mejores cuentos; en el que se vislumbra la influencia de E. T. A Hoffman [...] En “Lanchitas”, publicado por primera vez en 1878, el autor parece bastante alejado de la tradición literaria clásica; logra evocar ese ambiente de suspenso y terror tan predilecto de los románticos alemanes y de Edgar Allan Poe.⁴⁹

La tercera antología del cuento hispanoamericano es la de Oscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, se enfoca en recopilar cuentos que tienen principalmente una temática fantástica, la cual nos muestra primero un análisis del origen del cuento en Hispanoamérica y después, en particular, sobre las raíces del cuento fantástico. El recopilador considera que la leyenda es el antecedente más cercano del cuento fantástico. Nos plantea que en el momento en que la leyenda es reestructurada pues pasa de la oralidad a la forma escrita con el aporte imaginativo del autor, se puede hablar ya de un nuevo género: “el cuento literario”, del cual dice, “surge en Hispanoamérica con la primera generación romántica”.⁵⁰

Sin embargo, para Fernando Tola de Habich esta forma de creación literaria (la de adquirir de la tradición oral sus leyendas, escribirla y aportarles un toque personal), es poco original. Por lo mismo menciona en su antología *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX* que “no resulta superfluo recalcar que una mayoritaria proporción de la narrativa fantástica es sólo relaboración literaria de

⁴⁹ Ángel Flores, *Narrativa hispanoamericana, 1816-1981, historia y antología I, de Lizardi a la generación de 1850-1879*. México, Siglo XXI, 1984 pp. 113-114.

⁵⁰ Oscar Hann, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México, Premia, 1982, p. 14.

narraciones folclóricas y, en consecuencia, sólo una muy mínima parte de ella se origina de forma pura en la imaginación del escritor”.⁵¹

Otros compiladores que reunieron en una antología cuentos fantásticos, pero sólo mexicanos, son Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández en el *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, y a pesar de que contiene poca información sobre el cuento en general, sus valoraciones acerca del género fantástico, como se ve en el párrafo anterior, nos abren nuevas alternativas para comprender de qué manera se fue gestando. En el *Cuento fantástico mexicano...* encontramos definiciones similares a las de la antología de Oscar Hann sobre lo que es la literatura fantástica. Fernando Tola escribe que es “todo argumento elaborado literariamente en el que intervienen elementos sobrenaturales”,⁵² mientras que Oscar Hann, además de señalar los elementos sobrenaturales, comenta que “el relato fantástico vulnera el principio de no-contradicción; en él algo es y al mismo tiempo no es”.⁵³ Sin embargo, sus opiniones acerca de “Lanchitas”, de Roa Bárcena difieren. Mientras que Oscar Hann dice de ese cuento que “no es ya ni una „tradición“, ni una leyenda —aunque muestre algunas huellas de esos géneros—, sino un cuento literario”,⁵⁴ Fernando Tola escribe que “Lanchitas” “viene rodeado de todos los pergaminos narrativos a pesar de sus dos grandes pecados „fantásticos“: partir de una tradición y ser un milagro católico”.⁵⁵

⁵¹ Fernando Tola, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*. México, Factoría, 2005, p. XIII.

⁵² Fernando Tola, *op. cit.*, p. XIV.

⁵³ Oscar Hann, *op. cit.*, p. 19. En el segundo capítulo de la tesis se tratará a detalle la definición de lo fantástico, así como la diferencia entre este y lo maravilloso.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 64.

⁵⁵ Fernando Tola, *op. cit.*, p. XXI.

Oscar Hann, con respecto del cuento de Roa Bárcena, agrega que “la fábula de ‘Lanchitas’ proviene de una divulgada leyenda mexicana de fines del siglo XVIII. En una de sus versiones se conoce con el título de ‘El misterio de la calle de Olmedo’”. Fernando Tola, por su parte, nos dice que “‘El bulto negro’ es como la joyita precursora del cuento fantástico mexicano e hispanoamericano”,⁵⁶ texto que parte también de la reestructuración de una leyenda.

Las otras tres antologías a las que me referiré son de cuentos mexicanos, una de ellas, la de Jaime Erasto Cortés, *Dos siglos de cuento mexicano. XIX y XX*, recopila los cuentos que muestran las particularidades de las principales tendencias narrativas: realismo, naturalismo, costumbrismo, romanticismo, etc. En las otras dos los recopiladores reúnen cuentos que consideran pertenecen a una corriente literaria determinada, tal es el caso del poeta David Huerta y su antología *Cuentos románticos* y la de Ignacio Díaz Ruiz, *El cuento mexicano en el modernismo*. En su prólogo el primero y en su introducción el segundo, además de proporcionarnos datos acerca del desarrollo del cuento, nos ofrecen un análisis general de la corriente literaria y del contexto sociopolítico del periodo en el que se escriben los cuentos.

Jaime Erasto Cortés, en la breve introducción que realiza a su antología *Dos siglos de cuento mexicano. XIX y XX*, al igual que Oviedo, cree que el cuento en el siglo XIX comparte características con otras formas narrativas. El académico escribe que “es vecino [en las revistas] de la crónica, del cuadro costumbrista, del retrato de un tipo social, y la vecindad no es sólo de carácter espacial, sino

⁵⁶ *Ibidem*, p. XX.

también formal, ya que cada uno de estos géneros se alimenta y con cada uno de ellos se hermana”.⁵⁷ En cuanto al desarrollo del cuento, menciona que precisamente por estas fronteras es que los escritores, la mayoría de las veces no saben cómo llamarlo: “al decir de Rafael Delgado, „cuentos, sucedidos, notas, bocetos o como te plazca llamarlos””.⁵⁸ También, antes de cada cuento ofrece datos biográficos sobre los escritores, uno de ellos es, nuevamente, Roa Bárcena quien, según Jaime Erasto Cortés, “da al cuento mexicano una fisionomía precisa, la cual se delinea con una excelente caracterización, una fiel recreación del ambiente, un cabal desarrollo de la acción y un natural y gracioso estilo”.⁵⁹

David Huerta, a pesar de no profundizar mucho sobre el origen del cuento, nos expone en *Cuentos románticos* en qué etapa se lleva a cabo su desarrollo. En dicha antología después de establecer un periodo durante el cual “la cultura mexicana entra de lleno en una etapa de autocrítica [1867] cuyo fruto más brillante será el magisterio intelectual de Ignacio Manuel Altamirano”,⁶⁰ y sentar lo que considera las bases del romanticismo, nos dice que “el cuento [...] fue cultivado por casi todos nuestros románticos. Fueron ellos, precisamente, quienes inauguraron el género en nuestras tierras”.⁶¹ Sin embargo, determina que es Roa Bárcena quien “escribe ya cuentos maduros, bien estructurados”.⁶²

⁵⁷ Jaime Erasto Cortés, *Dos siglos de cuento mexicano. XIX y XX*. México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979, p. x.

⁵⁸ *Ídem*.

⁵⁹ Jaime Erasto Cortés, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁰ David Huerta, *Cuentos románticos*. México, UNAM, 1973, p. VIII

⁶¹ *Ídem*.

⁶² *Ídem*.

Antes de cada cuento realiza una presentación del autor y del texto. En la que escribe sobre Pedro Castera y su cuento “Un viaje celeste” dice que “es una extraordinaria pieza narrativa que resulta claro antecedente de la ciencia-ficción moderna, con algunas implicaciones místicas que se adecuan bien al lenguaje del escritor”.⁶³ Dato de suma importancia para la presente investigación, por ser considerada esta tendencia científicista como parte de la literatura fantástica.

Ignacio Díaz Ruiz, por su parte, en *El cuento mexicano en el modernismo*, cree que el cuento se desarrolla gracias a los medios informativos que predominan en la sociedad mexicana, pues “la extensión del cuento, por ejemplo, responde a los requerimientos de esos medios de difusión; en parte se puede afirmar, que un factor externo de carácter meramente comercial y práctico la determina”.⁶⁴ Esto influye a que sea cada vez mayor el número de cuentos publicados en los periódicos y que dicho género adquiera “un lugar preponderante”, no obstante, dice Ignacio Díaz Ruiz, que la fugacidad de estas publicaciones periódicas a la larga termina por hacer que el cuento tenga “una presencia limitada y momentánea”.

Al igual que varios de los estudiosos anteriores, considera que es hasta finales del siglo XIX cuando el cuento “define y consolida su especificidad como género”.⁶⁵ Y dentro de esta consolidación se encuentran tendencias cada vez más marcadas, que explican también la creación del cuento fantástico, como el hecho

⁶³David Huerta, *op. cit.*, p. 232.

⁶⁴ Ignacio Díaz Ruiz, *El cuento mexicano en el modernismo (Antología)*. México, UNAM, 2006, p. XIV.

⁶⁵ Ignacio Díaz Ruiz, *op. cit.*, p. XXX.

de que “lo connotativo y lo subjetivo prevalecen; por ello, la imaginación personal, la intención artística, el carácter evocativo, sugerente y alusivo de la palabra, así como la inclusión de las experiencias sensibles y sensoriales minimizan el aspecto contextual y objetivo en la escritura modernista”.⁶⁶ También, observa que es hasta este fin de siglo cuando se comienzan a reunir en colecciones los cuentos de algunos escritores sobresalientes.

Antologías particulares del cuento mexicano

A diferencia de las antologías generales del cuento y de las historias de la literatura, en las antologías que reúnen parte de la trayectoria cuentística de un escritor en particular, encontramos mayor información sobre las especificidades literarias de los autores y en ocasiones el ámbito sociocultural que influyó en el desarrollo de su escritura. Sin embargo, son pocas las antologías en las que se menciona de forma directa la creación de cuentos fantásticos por parte del escritor. A pesar de esto, gracias a que los compiladores mencionan las características de algunos cuentos, podemos encontrar narraciones que pertenecen a la literatura fantástica y así conocer quiénes fueron los autores de cuentos fantásticos, el periódico o revista en el que los publicaron y qué tipos de ambientes o personajes son los más comunes.⁶⁷

⁶⁶ *Ibidem*, p. XXXI.

⁶⁷ De las diez antologías que se revisaron, sólo seis contienen información útil acerca del desarrollo del cuento. Las otras cuatro son tan sólo una referencia para conocer a otros cuentistas mexicanos del siglo XIX, pues carecen de comentarios sobre las características

Clementina Díaz y de Ovando en la introducción a la *Antología de Vicente Riva Palacio* escribe sobre la distribución de sus cuentos en diferentes publicaciones periódicas; dice al respecto que “la mayor parte de la obra literaria de Vicente Riva Palacio se encuentra dispersa en la prensa periódica y en las revistas literarias de las que fue colaborador, entre otros muchos *La Orquesta, El Pito Real, El Ahuizote, La vida en México, Revista de México, El Correo de México*”.⁶⁸ Además señala, todavía sin referirse a la literatura fantástica, que “en las composiciones que pueden identificarse como de Riva Palacio no faltan los aparecidos ni el diablo”.⁶⁹ Posteriormente, aunque Clementina Díaz no profundiza en el porqué, escribe que “los cuentos pueden agruparse en históricos, humorísticos, fantásticos, anecdóticos y de animales. Las influencias más notorias son las de Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant”.⁷⁰ También considera a este escritor como “uno de los creadores del cuento corto, que anuncia el cuento moderno y como uno de los mejores cuentistas del siglo XIX”.⁷¹

En otra antología, *Artículos y narraciones* de Manuel Payno, a diferencia de las anteriores, encontramos la importancia de este autor en el desarrollo del cuento mexicano fantástico, pues nos dice Francisco Monterde que “las narraciones

de los cuentos. Estas antologías son las siguientes: *Algunos cuentos* de José López Portillo y Rojas, con prólogo de Emmanuel Carballo; *Cuentos* de Rafael Delgado, con prólogo de Francisco Monterde; *Cuentos, crónicas y ensayos* de Manuel Gutiérrez Nájera, con prólogo de Alfredo Maillfert; y *Paisaje* de Manuel José Othón, con prólogo de Manuel Calvillo.

⁶⁸ Vicente Riva Palacio, *Antología de Vicente Riva Palacio*. México, UNAM, 1993, p. XLVI.

⁶⁹ Vicente Riva Palacio, *op. cit.*, p. XLVI.

⁷⁰ *Ibidem*, p. LIX.

⁷¹ *Ídem*.

escritas por Payno entre 1842 y 1844, son precursoras del cuento y de la novela corta, que prosperaron en nuestra literatura después de Florencio M. del Castillo, con Roa Bárcena y otros”.⁷² También cuenta con comentarios relacionados a la tendencia fantástica, así escribe que en la narración “Juan sin miedo” “se advierte el propósito de difundir historia y leyenda, verdad y fantasía; como si la tradición —aun pobre, en el romanticismo mexicano— tuviera que apoyarse en hechos y la imaginación partiera de sucesos reales: cuentos de espantos, mezclados con notas de policía”.⁷³ De nuevo, podemos observar la importancia que tuvieron las particularidades del romanticismo para la creación del cuento fantástico.

En la antología prologada por Luis Mario Schneider, *Impresiones y recuerdos / Las minas y los mineros / Los maduros / Dramas de un corazón / Querens*, obras de Pedro Castera, de quien, como habíamos visto, dice David Huerta, es el precursor del cuento científicista, encontramos comentarios que muestran su importante incursión en el cuento. Dice Schneider que Castera “comenzó a colaborar en el periodismo con un cuento titulado ‘Nubes’ y subtítulo ‘Cuento fantástico’”,⁷⁴ dato de suma importancia por el hecho de que el subtítulo demuestra una conciencia de lo que el escritor está tratando de realizar, en este caso la creación de un cuento fantástico. Aunque Schneider considera que “en cierta forma esta narración, más que un cuento, puede interpretarse como un desahogo conceptual del mundo para el propio Castera. Lo de „fantástico” del

⁷² Manuel Payno, *Artículos y narraciones*. México, UNAM, 1994, p. XII.

⁷³ Manuel Payno, *op. cit.*, p. XIV.

⁷⁴ Pedro Castera, *Impresiones y recuerdos...*, México, Editorial Patria, 1986, p. 11.

subtítulo es solamente un recurso aunque no carente de originalidad”.⁷⁵ Sin embargo, Schneider no toma en cuenta ciertas características de la narración que quizá Pedro Castera consideró propias de un cuento fantástico, como la aparición de un fantasma o la confusión entre el sueño y la realidad.

Por otra parte, tenemos dos antologías de Roa Bárcena y dos de Amado Nervo, en las que se menciona la incursión de estos dos autores en el cuento fantástico. De Roa Bárcena se encuentran *Relatos*, con prólogo de Julio Jiménez Rueda y *De la leyenda al relato fantástico*, con introducción de Rafael Olea Franco. En la primera antología se profundiza más en la vida intelectual y política del autor que en su trayectoria como cuentista. A pesar de ello, encontramos un comentario que nos muestra nuevamente que hay compiladores que consideran que Roa Bárcena utilizó una temática fantástica en sus cuentos, así Jiménez Rueda dice que “en el terrible cuento ‘Lanchitas’, la fantasía del autor y su arte y buena traza prestan apariencias de verosimilitud y hasta de realidad al prodigio más espantoso”.⁷⁶ En la segunda antología, como el mismo título nos anticipa, se enfoca más en la transición de la leyenda al cuento fantástico, nos dice al respecto Rafael Olea que

la trayectoria del escritor veracruzano por este género podría sintetizarse en dos polos complementarios, los cuales representan parte sustancial del desarrollo de toda su obra: de su incipiente ejercicio de leyendas con motivos sobrenaturales, a la madurez de su escritura dentro del cuento moderno con una postulación fantástica plena.⁷⁷

⁷⁵ Pedro Castera, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁶ José María Roa Bárcena, *Relatos*. México, UNAM, 1993, p. IX

⁷⁷ José María Roa Bárcena, *De la leyenda al relato fantástico*. México, UNAM, 2007, p.VII.

Información que repite lo que otros investigadores del cuento mexicano ya han escrito sobre Roa Bárcena. En esta misma antología se menciona el momento en el que se da esta tendencia, por parte del escritor hacia lo fantástico “el interés primigenio del autor por temas afines a lo fantástico se reveló en su miscelánea o libro de 1862 (nunca reimpresso) *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa*”.⁷⁸ También Rafael Olea realiza un comentario sobre el cuento del que, como vimos, ya otros estudiosos han opinado, “Lanchitas”. Olea propone que con dicho cuento escrito “en 1877, Roa Bárcena culminó lo que había apenas sugerido en sus *Leyendas mexicanas* y alcanzado con éxito relativo en ‘El hombre del caballo rucio’: la escritura de un relato fantástico a partir de una anécdota sobrenatural proveniente del vasto acervo legendario y popular mexicano”.⁷⁹

En lo que respecta al cuento moderno y al porqué es considerado Roa Bárcena como el iniciador del mismo, explica Rafael Olea que con “Lanchitas”, por ser “un texto bastante moderno, donde luego de codificar varios indicios, deja en manos del lector la deducción del significado último de la historia [...] no se propone un paradigma cerrado que acepte lo sobrenatural como parte de una mentalidad religiosa”,⁸⁰ se inaugura un nuevo tipo de relato, en el que el mensaje moralizante queda subordinado a las diferentes interpretaciones que se pueden dar gracias al final abierto.

⁷⁸ José María Roa Bárcena, *op. cit.*, p.VII.

⁷⁹ *Ibidem*, p. XVII.

⁸⁰ *Ibidem*, p. XXVII.

En el prólogo a la antología *Cuentos y crónicas* de Amado Nervo, Manuel Durán da su opinión acerca de algunos cuentos y menciona cuáles podrían ser las influencias del escritor: “por lo menos algunos de ellos, como ‘El balcón interior’ o ‘La gota de agua que no quería perder su individualidad’, cuentos tiernos, delicados, en los que no sería difícil hallar ecos de Anderson o de Oscar Wilde. O un relato como ‘La lluvia luminosa’, misterioso, de un realismo mágico”.⁸¹ Pero como se puede observar en la cita, no explica cuáles son las características de los relatos como para poder encontrar una similitud entre Nervo y los dos escritores a los que se refiere.

A diferencia y en contraste con la antología anterior, en *El castillo de lo inconsciente. Antología de literatura fantástica*, con estudio preliminar de José Ricardo Chaves, sí hay información que nos ayuda a identificar las características narrativas de Nervo, así como los factores literarios que influyen para la creación del cuento fantástico. Al respecto José Ricardo Chaves escribe que “con el romanticismo, la creencia en lo sobrenatural se transforma en estética de lo fantástico, gracias al proceso de interiorización del mito que había propiciado la Reforma en el ámbito cristiano dominante y que, por su parte, está vinculado con la revolución industrial y científica del ámbito protestante”.⁸²

Otro dato importante, que además nos asegura el carácter fantástico de algunos cuentos escritos, es que “de acuerdo con autores como Llopis y Lovecraft,

⁸¹ Amado Nervo, *Cuentos y crónicas. Antología*. México, UNAM, 2008, p. XIX.

⁸² Amado Nervo, *El castillo de lo inconsciente. Antología de literatura fantástica*. México, CONACULTA, 2000, p. 16.

el miedo es la base de la literatura fantástica”.⁸³ Aunque, como veremos en el segundo capítulo, para determinar cuáles son las características de la literatura fantástica es necesario tomar en cuenta el momento histórico y cultural de los relatos.

Acerca de esta característica y enfocándola al cuento en particular, José Ricardo Chaves dice que

el cuento de miedo, más propio del ámbito oral, se transforma en texto fantástico [y señala que debe entenderse como base de la literatura fantástica] no en el sentido de que únicamente ésa sea la emoción con que la trabaja dicho género, sino entendiendo que ésa fue la emoción original, matricial, que a la larga cristalizaría en este tipo de literatura.⁸⁴

Tal vez por eso es que en la mayoría de los cuentos con tendencia fantástica, del siglo XIX, predominen los fantasmas. Sin duda el estudio realizado por José Ricardo Chaves es digno de destacar entre los estudiosos del cuento fantástico.

Ensayos acerca del cuento mexicano

Una vez que se ha concluido con la revisión de las historias de la literatura mexicana, de las antologías generales y antologías particulares sobre el cuento, resulta interesante el dato que el investigador del cuento mexicano, y creador de una antología, Jaime Erasto Cortés nos proporciona en su ensayo *Antologías de cuento mexicano*, al escribir que “las antologías generales alcanzan, hasta 1989,

⁸³ Amado Nervo, *op. cit.*, p.17

⁸⁴ *Ibidem*, p. 19

aproximadamente, la cifra de treinta y siete, sin tomar en cuenta aquéllas de naturaleza particular”,⁸⁵ dato que proporciona una idea del interés que se tiene por recopilar cuentos. No obstante, queda todavía un enorme vacío en cuanto a información acerca de la historia del cuento se refiere, ya que se tiende, no sin razón, a mencionar una y otra vez los nombres, sobre todo, de Roa Bárcena, Riva Palacio, Manuel Payno, Pedro Castera, Gutiérrez Nájera y Amado Nervo, pero para la historicidad del género resulta limitante escribir sólo acerca de lo que marcó una innovación y un antecedente para generaciones futuras y no dar explicación de un desarrollo más complejo.

En otro ensayo de Jaime Erasto Cortés, *El cuento y sus espejos*, encontramos una aseveración que ayuda a diferenciar al cuento como estructura narrativa independiente, de aquel que se encuentra inmerso dentro de alguna novela y que Luis Leal considera como el inicio del cuento mexicano —“Fernández de Lizardi, creador de la novela mexicana, también puede ser considerado como el iniciador del cuento de costumbres”⁸⁶—. Dicha aseveración es de Alfredo Pavón y se encuentra en su ensayo “De la violencia en los modernistas”, menciona que “Ignacio Rodríguez Galván inaugura, en 1836, el cuento mexicano independiente, es decir, no ligado más a estructuras mayores [...] el cuento que aspira conscientemente a lo artístico, separándose así de la tradición cuentística oral, la

⁸⁵ Jaime Erasto Cortés, “Antologías de cuento mexicano”, en *Paquete: cuento (La ficción en México)*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, INBA y el ICUAP, 1990, p. 199.

⁸⁶ Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala..., 1990, p. 27.

fábula y la conseja”.⁸⁷ Difiere en la fecha y autor con Emmanuel Carballo, quien como habíamos visto menciona que es en 1837, con *Netzula*, de Juan María Lacunza.

Referente a la tendencia fantástica, al igual que otros de los investigadores que hemos visto, Jaime Erasto señala que es el romanticismo el que proporciona las condiciones necesarias para que se desarrollen temáticas afines a dicho género:

el segundo grupo romántico tomó a su cargo el diseño de la sensualidad y la persistente convocatoria del deseo [...] desarrollaron más cabalmente las acciones dramáticas, y depuraron, de paso, los finales, no ajenos, por cierto, al ingrediente fantástico, la mezcla de vigilia y sueño, la ruptura de fronteras entre lo vivido y lo imaginado.⁸⁸

En el segundo capítulo se expondrá el análisis que se hace acerca del cuento fantástico en específico, con ensayos que muestran las características particulares del género en México, basadas la mayoría en definiciones de lo que se considera la literatura fantástica, mismas que se abordarán en este trabajo desde su fuente original.

En la *Breve historia del cuento mexicano*, Luis Leal trata de mostrar los orígenes del cuento mexicano, y al igual que García Rivas y González Peña, no encuentra razón alguna para decir que el cuento se cultivó en la Nueva España, pero determina que integrado a otras formas narrativas al “cuento colonial hay que buscarlo, no en colecciones publicadas por separado, sino junto a las

⁸⁷ Alfredo Pavón, “De la violencia en los modernistas”, en *Paquete: Cuento (La ciencia ficción en México)*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala..., 1990, p. 55.

⁸⁸ Jaime Erasto Cortés, “El cuento y sus espejos”, en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. (Volumen I)*. México, UNAM, 2005, p. 270.

historias, crónicas y otros escritos de los conquistadores, religiosos y letrados”,⁸⁹ además nos remite a sus características, mismas que nos hacen reflexionar sobre un antecedente de la literatura fantástica: “estos relatos incrustados en las crónicas podrían clasificarse como fantásticos, sobrenaturales, humorísticos, históricos y populares”.⁹⁰ En la *Antología crítica del cuento...* la cual se analizó en párrafos anteriores, escribe José Miguel de Oviedo un comentario similar al de Luis Leal.⁹¹

Otro comentario importante de Luis Leal, es cuando escribe sobre la importancia que tiene Payno para el desarrollo del cuento por “constituir el punto de transición entre los narradores antes mencionados [de la primera generación romántica] y aquellos que más tarde han de cultivar el género”.⁹² Por último, me parece interesante citar lo que Leal dice de un cuento de Amado Nervo, “El ángel caído”, “en el cual el autor trata un tema de gran fantasía, haciéndolo con una ternura y una delicadeza incomparables”,⁹³ y de uno de José Ferrel, autor del cual no se menciona nada en los otros estudios: “Un viaje al cielo” “es un cuento fantástico, que en verdad parece ser una velada crítica del gobierno de don Porfirio”.⁹⁴ .

⁸⁹ Luis Leal, *op. cit.*, p. 17

⁹⁰ *Ibidem*, p.18.

⁹¹ “En las crónicas se pueden encontrar: fábulas, historias milagrosas, versiones fantasiosas de acontecimientos reales” (José Miguel de Oviedo, *op. cit.*, p. 14)

⁹² Luis Leal, *op. cit.*, p.34

⁹³ *Ibidem*, p. 60

⁹⁴ *Ibidem*, p. 70

En esta revisión historiográfica nos podemos dar cuenta que todavía falta mucho por estudiar acerca del cuento mexicano del siglo XIX y en particular de aquel que contiene una temática fantástica, pues como pudimos observar a lo largo del capítulo, la mayoría de los estudiosos de la literatura mexicana decimonónica no replantean el problema del desarrollo del cuento, sino que repiten acríticamente a sus antecesores, dando sólo datos, nombres y fechas.

Por otro lado, encontramos también que en los estudios enfocados en el cuento fantástico se minimiza su gestación, por considerar que la mayoría son reelaboración literaria de narraciones folclóricas, sin considerar que las bases de dicho género las encontramos precisamente en las tradiciones y leyendas. Debido a ello los estudios sobre el cuento fantástico mexicano del XIX se centran principalmente en el segundo romanticismo, teniendo como punto de partida los relatos de José María Roa Bárcena.

Por todo lo anterior, en el segundo y tercer capítulo intentaré mostrar de qué manera inició el cuento fantástico en relatos de José Justo Gómez Conde de la Cortina, José Bernardo Couto, Guillermo Prieto y Casimiro del Collado, entre otros. Además de mostrar su consolidación y auge, con autores como Vicente Riva Palacio, Ignacio Manuel Altamirano, José María Roa Bárcena, Pedro Castera, Guillermo Vigil y Robles, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos, Bernardo Couto Castillo y Amado Nervo.

II. El cuento fantástico en México: de 1870 a 1910

Si bien, en el primer capítulo se vio la crítica del cuento mexicano del siglo XIX, en el segundo capítulo se estudiará el desarrollo del cuento fantástico mexicano en particular —principalmente durante la Restauración de la República y el Porfiriato—, así como sus características y los factores históricos-sociales que permitieron una mayor producción de cuentos fantasmales y el inicio del cuento científicista durante dicha etapa.

Panorama general del cuento fantástico mexicano del siglo XIX

Para tener una idea del antecedente, desarrollo y auge del cuento fantástico en México durante el siglo XIX, además de un posible origen —con el relato titulado “Cuento”, publicado en la primera década del XIX en el *Diario de México*, que podemos encontrar de manera aislada y no como influencia para las narraciones posteriores—⁹⁵ estudiaremos dos principales etapas. En la primera de ellas

⁹⁵ Si intentáramos buscar el origen del cuento fantástico anterior al siglo XIX, una opción serían las crónicas escritas en los siglos XVI y XVII, pues en esas narraciones “abundan

observaremos reelaboraciones literarias de leyendas y tradiciones que fueron escritas durante la primera mitad del XIX y que el compilador trata de transmitir fielmente como le fueron contadas, parten de la cultura popular y por lo mismo no son una creación original. En la segunda, estudiaremos cómo el relato fantástico, a partir de los años setenta del siglo XIX, pasa de ser una reconstrucción literaria de tradiciones y leyendas a un cuento con una estructura más definida. Con base en estas dos etapas estudiaremos en el tercero y cuarto capítulos las dos tendencias predominantes del cuento fantástico mexicano: lo fantasmal (“Raro” de Guillermo Vigil y Robles y “Rayo de Luna” de Bernardo Couto Castillo) y lo científicista (“El matrimonio desigual” de Vicente Riva Palacio y “El dictado del muerto” de Rubén M. Campos).

Primera etapa del cuento fantástico mexicano

Antes de los relatos de la primera etapa se encuentra una narración que puede ser llamada propiamente fantástica, caso raro no obstante por la fecha en que fue escrita y por no ser una construcción literaria basada en una leyenda. Este relato tiene por título el nombre de “Cuento” y “se aleja tanto de la fábula, género socorrido en el *Diario de México*, como de las formas dialogadas, pues se dirige a

los cuentos de diablos, fantasmas, milagros, magia y hechos extravagantes”, véase Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala e ICUAP, 1990, p. 22

un lector con mayor experiencia, ya que muestra otra forma de prosa”.⁹⁶ Este texto literario, dice Blanca Rodríguez, se publicó en el *Diario de México* en febrero de 1810 y se firmó bajo el seudónimo de “El Observador”. Tiene dos cuartillas de extensión y se publicó en dos partes, debido a que el *Diario de México* estaba conformado de cuatro hojas.

“Cuento”, como dice Blanca Rodríguez, tiene relación con los acontecimientos histórico-políticos, pues por medio de una metáfora muestra la situación de vasallaje de los novohispanos con los españoles. Para crear lo fantástico, el autor utiliza la unión de lo onírico con lo real al mostrar un tipo de delirio provocado por una enfermedad, lo que hace que exista una cierta verosimilitud y a la vez ambigüedad, pero por razones de la época (no deja dudas de que es una invención meramente literaria) el escritor termina el relato explicando que fue obra de su imaginación.

Dejando de lado el texto publicado en el *Diario de México*, por aparecer de manera aislada y no como influencia para relatos posteriores, podemos decir que los antecedentes más cercanos del cuento fantástico mexicano del siglo XIX son la leyenda y el artículo de costumbres,⁹⁷ pues encontramos que los relatos fantásticos escritos en la primera mitad del siglo XIX son una “reelaboración

⁹⁶ Blanca Rodríguez, “Augurios de la Independencia de México en un cuento fantástico”, en *Anales. Nueva Época*, núm. 11. “*Lo fantástico: Norte y Sur*”, 2008, p. 130

⁹⁷ José Miguel Oviedo, como vimos en el primer capítulo, menciona que “las primeras manifestaciones del cuento dentro del ciclo romántico son bastante modestas, pues el género aparece todavía impuro debido a que el romanticismo no lo había deslindado de ciertos subgéneros populares como el artículo de costumbres, la leyenda histórica y la sátira social”, véase José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p.7

literaria de narraciones folclóricas”.⁹⁸ Oscar Hahn menciona al respecto que coexistían dos tipos de leyendas:

las tradicionales, transmitidas oralmente por el pueblo, de generación en generación, que posteriormente fijaron su forma en las recopilaciones de los investigadores del folclore; las leyendas literarias que a base de un argumento tradicional reelaborado por un escritor, o de una fábula original creada sobre el modelo de la tradición legendaria.⁹⁹

Son precisamente el segundo tipo de leyendas las que predominarán durante la primera mitad del siglo XIX. Aunque es necesario aclarar que es reducido el número de relatos fantásticos escritos durante esta primera etapa y que los únicos escritores, hasta donde tenemos conocimiento, que publicaron leyendas o tradiciones son José Justo Gómez de la Cortina, Bernardo Couto, Guillermo Prieto y Manuel Payno.

Por todo lo anterior, no sería equivocado mencionar que la primera etapa del cuento fantástico mexicano se inaugura, quince años después de la publicación del texto llamado “Cuento”, con “La calle de don Juan Manuel”, de José Justo Gómez de la Cortina, publicado en 1835 en la *Revista Mexicana*. En la antología *Cuento fantástico Mexicano*, Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz, consideran esta narración como la precursora de la literatura fantástica hispanoamericana, cuya “base argumental [fue tomada] de una tradición que

⁹⁸ Fernando Tola, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*. México, Factoría, 2005, p. 13

⁹⁹ Oscar Hann, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México, Premia, 1982, p. 13.

corría de boca en boca desde la época del México colonial”,¹⁰⁰ pero justifican su inclusión en la antología porque contiene “elementos fundamentales de un cuento fantástico en lo referente al misterio [y al] ambiente umbroso”.¹⁰¹ Un año más tarde, José Bernardo Couto publica en *El Mosaico Mexicano* la leyenda popular “La mulata de Córdoba y la historia de un peso”, misma que contextualiza en el México de principios del siglo XIX. Dicho relato “emplea dos elementos de la narrativa maravillosa en cuanto el tema se centra en la manifestación testimonial de un objeto metálico [y las andanzas de una bruja]”.¹⁰² Sin embargo, el hecho de considerar a esta narración como fantástica, no es más que para mostrar su desarrollo, cómo es que comienzan los escritores en México a abordar temáticas que después se irán inclinando cada vez más a lo fantástico.

En esta primera etapa podemos incluir también “El arroyo del muerto y La cruz del sombrero (tradiciones)” de Guillermo Prieto (publicado en 1844 en *El Mosaico Mexicano*); “El bulto negro” de Casimiro del Collado (1841 en *El Apuntador*) y “El diablo y la monja” de Manuel Payno (1849 en *El Álbum*). En el relato de Guillermo Prieto los narradores, que no son testigos presenciales, especifican que no es un cuento lo que van a transmitir a sus interlocutores, sino tradiciones: “yo tampoco sé cuentos. Contaré una historia tradicional”.¹⁰³ Sin embargo, encontramos algunas características de lo fantástico, como el misterio o la descripción umbrosa.

¹⁰⁰ Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, México, Factoría, 2005, p. 4

¹⁰¹ Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz, *op. cit.*, p. 4

¹⁰² *Ibidem*, p. 20

¹⁰³ Guillermo Prieto, “El arroyo del muerto y la cruz del sombrero”, en *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, México, Factoría, 2005, p.37

En el relato de Manuel Payno hay que destacar el subtítulo de cuento fantástico, pues nos muestra una conciencia literaria del escritor: la intención de realizar una narración con ciertas características, aunque por su carácter alegórico se aleje de lo fantástico al colocar personajes que representan las virtudes o los vicios, la batalla entre el bien y el mal.

Con el cuento de Casimiro del Collado, “El bulto negro”, también subtulado cuento fantástico, se cierra la primera etapa y al mismo tiempo se anuncia lo que vendrá después, un alejamiento cada vez más frecuente de la leyenda y la intención de lograr la incertidumbre, pues “el lector puede adoptar la opinión que más le agrade”.¹⁰⁴ En este cuento encontramos, al igual que en “El diablo y la monja”, una conciencia literaria de lo que el escritor quiere realizar (un cuento fantástico). Las características de la narración son: un narrador que no es parte de la historia —cuenta lo que “por casualidad he encontrado en un manuscrito antiguo”—¹⁰⁵ pero que agrega ciertos elementos de su actualidad, lo que la gente dice sobre esa historia. Hay una descripción de un ambiente lúgubre y aterrador; hay un fantasma y el diablo (el bulto negro), además de dos elementos materiales que demuestran el contacto de lo natural con lo insólito o sobrenatural, una carta en blanco y un rizo de cabello canoso.

¹⁰⁴ Casimiro del Collado, “El bulto negro”, en *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, México, Factoría, 2005, p. 89

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 88

Segunda etapa del cuento fantástico mexicano

Después de haber dado un breve recorrido por el cuento fantástico de la primera mitad del siglo XIX, y mostrado su arraigo en las tradiciones y leyendas, llegamos a la época que va de la Restauración de la República (1867-1876) al final del Porfiriato (1876-1910), periodo en el que se desarrolla la segunda etapa del cuento fantástico y en el que además de lo fantasmal se escriben, aunque en menor cantidad, cuentos fantásticos científicistas.

En esta segunda etapa podemos diferenciar a dos grupos de escritores. Los primeros, partícipes intelectual o militarmente de las guerras civiles en México e influenciados en su trabajo literario por la corriente romántica. Sus cuentos se caracterizan por tener, además de la atmósfera de misterio y un ambiente lúgubre, una cierta ambigüedad, pues contrastan el suceso sobrenatural con la locura o el sueño. Los segundos, gozando de una aparente paz social y con las premisas del modernismo, crean una literatura más original, alejada de las leyendas y costumbres. En los cuentos de estos últimos escritores predomina la narración en primera persona y por lo regular no se da una solución al acontecimiento sobrenatural, pero siguen utilizando el misterio, la descripción lúgubre y el sueño o la locura como elementos primordiales.

Los cuentos que podemos considerar fantásticos del primer grupo de escritores de la segunda etapa son: “El matrimonio desigual” de Riva Palacio, “Lanchitas” de Roa Bárcena, “Las tres flores” de Manuel Altamirano y “Un viaje celeste” de Pedro Castera. Con excepción del cuento de Castera, seguimos observando en los relatos a un narrador que no es partícipe del acontecimiento,

pero de una u otra manera forma parte de la historia, a diferencia de los relatos de la primera etapa, en los que el narrador contaba lo que había escuchado o leído de manera directa.

Por otro lado, encontramos también que la ambigüedad es un factor importante en la estructura de estos cuentos y lo que la provoca es el contraste entre el suceso sobrenatural y la locura o el sueño. En “El matrimonio desigual” se le atribuye una especie de locura a quien cuenta la historia, un hombre que dice haber muerto y vuelto a nacer para reencontrarse con su esposa, lo que deja en duda si es verdadero o no lo que se cuenta. También en “Lanchitas”, aunque en menor medida, se abre la posibilidad de que el personaje Lanzas, un padre que aparentemente confesó y dio la absolución a un muerto, haya perdido por un momento la razón. En “Las tres flores”, la locura es un elemento clave, pues es lo que permite que se contraste la realidad con el suceso sobrenatural (la interacción de un fantasma con una mujer, la cual baila con éste mientras los invitados la miran como si estuviera loca). Si no fuera por la historia amorosa que predomina en toda la narración y una escasa atmósfera lúgubre, dicho cuento sería plenamente fantástico. En el cuento de Pedro Castera, “Un viaje celeste”, quien narra la historia padece el acontecimiento sobrenatural, pues experimenta una especie de delirio mental y ensoñación.

De todos los escritores de este primer grupo, José María Roa Bárcena es quizá el más relevante, porque a partir de él se puede hablar del cuento fantástico

moderno.¹⁰⁶ Este autor es considerado, por su cuento “Lanchitas”, como el primero en aportar elementos fantásticos que no dependen de personajes como fantasmas, brujas, diablos, etc., sino por la manera en la que es narrada la historia y la ambigüedad que ésta provoca, sin darle al lector a que elija dos opciones, como es el caso de “El bulto negro”. También, la narración de Roa Bárcena “se aparta del narrador característico de los relatos fantásticos clásicos”,¹⁰⁷ ya que a pesar de que utiliza el argumento del regreso de los muertos al mundo de los vivos “no afecta gravemente la conducta de los personajes, ni deriva en los tramas de suspenso típicas del género fantástico [tradicional]”.¹⁰⁸

Por último, tenemos a los escritores del segundo grupo, los cuales publicaron sus cuentos entre la década de los noventa del siglo XIX y la primera década del XX. Los más relevantes fueron Amado Nervo, Guillermo Vigil y Robles, José Juan Tablada, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos y Bernardo Couto Castillo. Del primero podemos mencionar los cuentos “Las Casas” y “Ellos”; del segundo “La promesa” y “Raro”; del tercero “De ultratumba”; del cuarto “El guantelete”; del quinto “El dictado del muerto” y del último, “Rayo de luna”.

Como habíamos mencionado anteriormente, en esta etapa hay una mayor producción de cuentos fantásticos y no es raro encontrar en la obra de estos

¹⁰⁶ Emanuel Carballo considera a Roa Bárcena como “el primero entre nosotros que escribe cuentos de misterio fantástico en los que la lógica cede su sitio a lo absurdo”. Véase *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Xalli, 1991, p.94

¹⁰⁷ José María Roa Bárcena, *De la leyenda al relato fantástico*, México, UNAM, 2007 p. XIII

¹⁰⁸ José María Roa Bárcena, *op. cit.*, p. X

escritores más de un cuento en el que el tema central sea el cientificismo o lo fantasmal. Dichos cuentos tienen una estructura más definida y son cada vez más originales, pues los escritores no recurren ya a una leyenda o tradición, y lo que predominará en los relatos serán cuestiones metafísicas, debido quizá a que “el liberalismo en crisis y el positivismo que comenzaba, produce a los poetas dudas y conflictos”.¹⁰⁹ Además se deja de lado la disculpa al lector o “la calificación desdeñosa de la historia que va a narrarse”,¹¹⁰ ahora el narrador es parte de la historia, un testigo directo de los hechos. Aunado a ello seguirán los escritores “cantando a la mujer ideal, a la mujer ángel, simbolizando el mundo por las aves y la flora o por la mirada que se posa en el firmamento; por la enfermedad de amor, desdén, traición, o por la locura que lleva a exhibir un falso pudor o la fe hacia la omnipotencia divina”.¹¹¹

De este segundo grupo de escritores sólo Amado Nervo y Rubén M. Campos escribieron además de cuentos fantasmales, cuentos científicistas. El primero, en su cuento “Las Casas”, aborda el tema de la transmigración del alma, mientras que el segundo en “El dictado del muerto” trata el tema del espiritismo. No profundizaremos más ni en estos ni en los otros cuentos del segundo grupo, pues serán estudiados con mayor detalle en el tercer capítulo.

¹⁰⁹ Pedro Castera, *Impresiones y recuerdos / Las minas y los mineros / Los maduros / Dramas en un corazón / Querens*, México, Editorial Patria, 1986, p. 22

¹¹⁰ *Ibidem*, p. XXV

¹¹¹ Pedro Castera, *op. cit.*, p. 22

Características generales del cuento fantástico

Los principales problemas al intentar analizar las características del cuento fantástico son de orden teórico, clasificatorio e histórico.¹¹² El primero de ellos se refiere al estudio del discurso empleado para crear las acciones y el escenario necesarios para provocar la ambigüedad entre lo real y lo desconocido; el segundo, la relación que existe entre lo fantástico y otros géneros: maravilloso, extraño y sobrenatural; y el tercero, el desarrollo de lo fantástico de acuerdo con el periodo histórico. Este último orden nos ayuda a entender por qué puede ser considerado como fantástico, por ejemplo, un cuento del siglo XIX en el que surge un fantasma y por qué un relato con esta misma estructura en el siglo XX sería considerado como cuento sobrenatural.

El discurso del cuento fantástico

Para el estudio del discurso fantástico podemos delimitar su estructura narrativa en una relación entre forma y contenido. La primera puede ser resumida con los siguientes aspectos: tipo de narrador, división del relato, repetición¹¹³ y solución o

¹¹² Antón Risco, *El relato fantástico, historia y sistema*, España, Ediciones Colegio de España, p. 9. En este libro se encuentran recopilados algunos estudios que nos muestran una manera de cómo abordar el análisis del relato fantástico y así establecer límites históricos para encontrar las variables de lo fantástico.

¹¹³ Michel Lord en su ensayo *La organización sintagmática del relato fantástico* menciona que “todo sucede como si lo extraño, una vez inscrito en el universo perturbado por su propia inscripción, fuese necesario que el fenómeno irrealizante se repitiese una vez al

no del problema. En el caso del contenido los elementos con los que podemos determinar su carácter fantástico son: el tema, la atmósfera y el sueño o la locura como posibles explicaciones al suceso sobrenatural. Algunos teóricos de la literatura fantástica consideran al lector como parte de dicha estructura,¹¹⁴ para la finalidad de esta investigación lo importante es mostrar los elementos que conforman a ese determinado tipo de relatos, y no la reacción que provocan en el lector.

Continuando con el contenido, en la gran mayoría de los relatos fantásticos encontramos principalmente una situación estable o de equilibrio y otra de desequilibrio provocada por un hecho sobrenatural. La forma en la que están organizadas dichas situaciones, en varios cuentos del siglo XIX, es la que describe Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*: “el acontecimiento sobrenatural interviene para romper el equilibrio intermedio y provocar la larga búsqueda del segundo equilibrio”,¹¹⁵ a diferencia de los cuentos fantásticos modernos en los que permanece la inestabilidad, tal como lo menciona Flora Botton en *Los juegos fantásticos* “el misterio está ahí para no ser resuelto, el héroe no llega al final de su aventura, y el lector se quedará (idealmente) en el suspenso

menos, hasta su desaparición, absorción o rechazo del sujeto que lo ha visto nacer”, véase Antón Risco, *op. cit.*, p. 41

¹¹⁴ Para Todorov el lector es la última pieza del conjunto narrativo y su recepción del texto es lo que termina por afirmar el carácter fantástico. “Lo fantástico implica [...] no sólo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer”, véase Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1995, p. 29. Mientras que Flora Botton considera que el lector debe experimentar un sentimiento ambiguo.

¹¹⁵ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 130

para siempre”.¹¹⁶ A pesar de que en los cuentos del siglo XIX se intenta regresar a la estabilidad, lo que le da el carácter fantástico es el momento en el que el héroe se encuentra frente a dos soluciones: “una verosímil y sobrenatural y la otra inverosímil y racional”.¹¹⁷ En la primera, el personaje termina convencido de haber tenido, por ejemplo, una interacción con un fantasma, mientras que en la segunda el narrador puede ofrecer una o varias causas que expliquen el suceso: el sueño y la locura son las más frecuentes.

En algunos de los escenarios que se describen en los cuentos fantásticos está presente la noche, el frío, el viento y la lluvia; lugares que pueden simbolizar peligro: casas abandonadas, un río, un barranco, una calle solitaria y sombría, e incluso la horca. Dichos elementos se presentan en el relato para crear una atmósfera lúgubre y de peligro. Todorov considera como parte esencial del relato fantástico el escenario o atmósfera, dice que es lo que le da un “criterio definitivo de autenticidad, [que no es] la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica”.¹¹⁸

A parte de la atmósfera creada en un principio, cuando el héroe se encuentra intentado explicarse el suceso sobrenatural, puede aparecer en la narración un objeto o señal que reafirma el hecho fantástico, por ejemplo un pañuelo en “Lanchitas” o una marca en el cuello del personaje de “El guantelete”. Esta es una forma utilizada para regresar al estado de equilibrio, que como menciona Todorov,

¹¹⁶ Flora Botton, *Los juegos fantásticos*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003, p. 40

¹¹⁷ Todorov, *op. cit.*, p. 43

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 31

se busca en los relatos fantásticos. No obstante, el regreso al equilibrio no significa necesariamente que el problema sea resuelto.

Después de haber visto cuáles son las situaciones y escenarios más frecuentes, así como la forma en la que están organizadas, pasemos ahora a los tipos de personajes y su importancia dentro de la estructura narrativa al ser o no enunciadores del suceso fantástico. En primer lugar se encuentra el narrador que relata una historia de conocimiento popular, y la mayoría de las veces da su opinión sobre la misma, aunque no sea partícipe. También hay cuentos en los que el narrador es testigo presencial del acontecimiento sobrenatural, pero no es el protagonista. Por último encontramos aquel narrador que es el protagonista y él mismo cuenta el hecho sobrenatural que le ocurrió. Este último es el que, a mi parecer, logra dar mayor verosimilitud al suceso fantástico.¹¹⁹ Además, es la forma predominante en el cuento fantástico moderno, ya que, como explicaré en el orden histórico, el narrador (personaje principal) se convierte en el tema sobrenatural.

Semejanzas y diferencias entre el género fantástico y los géneros maravilloso, extraño y sobrenatural

Una vez que se ha visto a grandes rasgos la estructura narrativa o discurso del cuento fantástico, veremos a continuación la relación que existe entre éste y otros géneros que se le asemejan (orden clasificatorio). Para ello mostraré algunas de

¹¹⁹ Por poner algunos ejemplos, el primer narrador lo podemos encontrar en “La calle de don Juan Manuel” de José Gómez de la Cortina; el segundo en “El bulto negro” de Casimiro del Collado; y el tercero en “Lanchitas” de José María Roa Bárcena.

las características del género fantástico, maravilloso, extraño y sobrenatural, en referencia a los estudios realizados por los siguientes teóricos: Tzvetan Todorov, Flora Botton Burla y Michel Lord.

Como habíamos visto anteriormente en el orden teórico, y en específico en el contenido, en los relatos fantásticos del XIX se busca volver a la estabilidad, sin embargo Tzvetan Todorov señala que si se regresa a dicho equilibrio eligiendo alguna solución, estamos frente a otro tipo de género, como se puede observar en la siguiente cita:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que 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 se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso.¹²⁰

Pero es importante señalar que, aunque en los cuentos mexicanos del siglo XIX se intente regresar a la estabilidad, esto no elimina su carácter fantástico, pues lo que define Todorov lo hace con base en las características de la literatura europea. Por lo mismo, podemos decir que, si bien, la incertidumbre es parte importante del relato fantástico, esta puede continuar hasta el final o desaparecer, y no por ello encontrarnos frente a otro género. Mejor dicho, lo que hace que el cuento sea

¹²⁰ Todorov, *op. cit.*, p. 24

fantástico y no maravilloso o sobrenatural es principalmente que “está basado en la realidad para poder contrastarse mejor frente a ella”.¹²¹

En el relato extraño no se coloca al héroe en medio de dos soluciones, simplemente se narran “acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón.”¹²² En el género maravilloso ocurre lo contrario, se relatan acontecimientos sobrenaturales sin la intención de resolver cómo y por qué ocurren, pues se describe un mundo que cuenta con sus propias reglas y por lo mismo los personajes no se encuentran en una disyuntiva (lo más representativo del género son los cuentos de hadas). Lo sobrenatural, al igual que lo maravilloso cuenta con reglas propias, sin embargo, el lugar en el que se desarrolla es el de lo conocido. Por ello, es común ver en los cuentos fantásticos hechos sobrenaturales y la manera de distinguir entre uno y otro género es que, mientras en el primero tanto los personajes como las situaciones son sobrenaturales, pero en una atmósfera que representa el mundo real (los vampiros y los hombres lobo son un ejemplo); en el segundo, los personajes y la atmósfera son representativos de la realidad y sólo uno o más sucesos son sobrenaturales.

Aunque cada uno de los géneros antes mencionados cuenta con características propias, no es raro observar, como vimos en el párrafo anterior, en los cuentos fantásticos algunos elementos de dichos géneros. Tanto así, que Lord Michel considera que “en el relato fantástico, se trata de transformar en discurso

¹²¹ *Ibidem*, p. 57

¹²² *Ibidem*, p. 41

(realzar) el hecho de que aquello que en un principio parece improbable, extraño y sobrenatural es verosímil, probable y totalmente organizado”.¹²³

Una definición del género fantástico desde una perspectiva histórica

Por otra parte, y enfocándonos exclusivamente en lo fantástico, cabe decir que a pesar de que Todorov y Flora Botton¹²⁴ centran su definición de lo fantástico en una relación entre héroe, ambigüedad permanente y lector, quedan todavía muchos aspectos por cubrir, entre ellos el orden histórico, para ofrecer una definición más crítica del concepto de lo fantástico. Pues mientras Botton toma como corpus de estudio cuentos de Gabriel García Márquez y Cortázar, Todorov utiliza cuentos de escritores europeos, por poner algunos ejemplos.

Al no tomar en cuenta el contexto histórico, se comete el error de descalificar cuentos del siglo XIX, por ejemplo, porque no cumplen con la estructura moderna del cuento fantástico y se llegan a afirmar cosas como esta: “las emociones fuertes y claras son enemigas de lo fantástico, como lo son los espectros de aparición asegurada”.¹²⁵ Por eso es importante mencionar, que si bien, en cuentos modernos un fantasma elimina el carácter fantástico, no sucede lo mismo en cuentos del siglo XIX, donde se convierte en una constante.

¹²³ Michel Lord, “La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo de quebequés)”, en *El relato fantástico, historia y sistema*, España, Ediciones de España, 1998, p.14

¹²⁴ “provocar inquietud en el espíritu del lector es, como lo hemos visto una de las finalidades fundamentales del cuento fantástico” (Flora Botton, *op. cit.*, p.60)

¹²⁵ Flora Botton, *op. cit.*, p. 49

La estructura del cuento fantástico del siglo XIX es la antecesora del cuento moderno. La forma de este tipo de relatos fue cambiando al igual que la concepción del lector sobre su realidad, “en los textos fantásticos, el autor relata acontecimientos que no son susceptibles de producirse en la vida diaria, si nos atenemos a los conocimientos de cada época relativos a lo que puede o no puede suceder.”¹²⁶

Por su parte, el punto central de lo fantástico moderno tiene que ver con las reglas que lo rigen, es decir, utiliza y a su vez rompe las leyes del mundo conocido, mientras que en los cuentos, por ejemplo, donde hay fantasmas se crean reglas propias, ajenas a la realidad, pues “los seres fantasmagóricos pertenecen por lo general a una especie de „intermundo“ que, si bien se cruza a veces con el mundo real, no lo afecta ni lo sacude en sus bases, porque no penetra por completo en él”.¹²⁷ Esto tiene que causar en el lector una inquietud “provocada por la duda, producto de la ambigüedad, formal o temática”.¹²⁸

En resumen, “los motivos que pueden ser fantásticos varían grandemente según las culturas”,¹²⁹ por lo tanto es posible que basándonos en el orden histórico podamos pensar que cuentos escritos en el siglo XIX en México, como “Rayo de luna”, de Bernardo Couto Castillo y “El guantelete” de Ciro B. Ceballos, puedan ser considerados como fantásticos, ya que los textos no están en función de la clasificación de un teórico, sino al contrario, los teóricos formulan dicha

¹²⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 30

¹²⁷ Flora Botton, *op. cit.*, p. 59

¹²⁸ *Ibidem*, p. 60

¹²⁹ *Ibidem*, p. 33

clasificación a partir de las narraciones literarias que estudian. Por eso encontramos antologías en las que se menciona que uno o más cuentos son fantásticos a partir de que en ellos hay fantasmas o aparecidos, y el hecho de que teóricos modernos consideren estos temas como parte de lo maravilloso o sobrenatural no significa más que el contexto cultural ha cambiado, así como “las posibilidades personales que tenía un autor del siglo XIX y las de un autor contemporáneo”¹³⁰ para la creación de ese tipo de relatos.

Como pudimos observar en este apartado, para tener una definición más crítica del concepto de lo fantástico, y así mismo determinar cuáles son sus características, es necesario estudiar además de su estructura narrativa, la semejanza de lo fantástico con otros géneros y su desarrollo de acuerdo con el periodo histórico. En consecuencia, podemos decir que el cuento fantástico es aquel en el que, a partir de un suceso sobrenatural o desconocido para el héroe, se rompe con la estabilidad de la realidad hasta entonces comprendida. El hecho sobrenatural puede o no resolverse, ser un suceso externo o interno con respecto al héroe, y esto va a depender del momento histórico en el que es creado el relato.

A grandes rasgos, hemos visto el desarrollo del cuento fantástico, de ser una reconstrucción de leyendas a un texto elaborado a partir de la imaginación del escritor; las corrientes literarias bajo las cuales se formula y los factores socioculturales que de una u otra manera influyen en una mayor publicación de relatos fantásticos. También se mostró quiénes fueron algunos de los escritores

¹³⁰ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 127

que incursionaron en el género, su importancia y, en algunos casos, sus actividades extraliterarias.

III. Lo fantasmal en dos cuentos: “Raro” (1890) de Guillermo Vigil y Robles y “Rayo de Luna” (1897) de Bernardo Couto Castillo

Uno de los temas más sobresalientes de la literatura fantástica mexicana del siglo XIX es lo fantasmal, y aunque hoy en día no se le considere como parte de dicho género, durante el periodo decimonónico la mayoría de los autores de cuentos fantásticos se valieron de las historias de fantasmas para confrontar en sus relatos la realidad objetiva con el mundo de lo sobrenatural.

En un principio, cuando el cuento se encontraba todavía amalgamado a otros géneros narrativos, como la leyenda y la tradición, la trama se centraba más en la aparición del fantasma que en la evolución del personaje.¹³¹ También, es evidente que en los primeros relatos no se utilizaba la figura del fantasma para confrontar la subjetividad con lo racional, sino como un mero instrumento moralizante, aspecto que se fue modificando cada vez más, al punto de que en los cuentos

¹³¹ Un ejemplo de ello es “El bulto negro” (1841) de Casimiro del Collado, en el que el suceso sobrenatural, la aparición de un hombre vestido de negro (aparentemente el diablo) y el fantasma de una mujer, no modifican en nada la personalidad del personaje principal, quien en todo momento es presentado como un hombre valiente.

fantasmales de finales del siglo XIX lo que observamos es un intento por profundizar más en la psicología del héroe, que en tratar de responder dentro del relato cuáles son las causas racionales de la inserción al mundo real de un fantasma.

Es precisamente por la forma de internarse en la subjetividad del héroe para lograr lo fantástico, utilizando como medio y no como fin la aparición de un espectro, que decidí estudiar los cuentos “Raro” y “Rayo de luna”. Relatos que además de representar perfectamente al género fantasmal, son un claro antecedente del cuento fantástico moderno.

El fantasma como presagio en el cuento “Raro”

“Raro”, fue escrito por Guillermo Vigil y Robles (1867-1939), cuentista y crítico de arte, autor a quien la historia literaria ha olvidado injustamente, no así algunos recopiladores que en antologías del cuento fantástico y de terror, además del relato antes mencionado, han incluido los cuentos: “La promesa” y “Aventuras de una casaca”,¹³² publicados por primera vez en la única obra literaria que se conoce del autor, bajo el título de *Cuentos*. Esta selección de textos, realizada por

¹³² En “La promesa”, cuento ambientado en la invasión norteamericana, se cuenta una historia fantasmal al mismo tiempo que se intenta resaltar el nacionalismo mexicano. Mientras que en “Aventuras de una casaca”, relato con características más propias del género maravilloso, al igual que “La mulata de Córdova”, la trama no es otra cosa que la manifestación testimonial de una prenda. El primero de estos cuentos aparece junto con “Raro” en la antología de Fernando Tola de Habich *Cuento fantástico mexicano*, mientras que el segundo en *Iniciadores del cuento fantástico hispanoamericano* de Oscar Hann.

Guillermo Vigil y Robles, fue presentada en 1890 por los socios del Liceo Mexicano, del que dicho escritor era miembro.

En el cuento de Vigil y Robles, se narra la historia de Gabriel, un joven que mientras da un paseo por las bóvedas de una iglesia, nostálgico por el fin de año, recuerda a sus familiares muertos, a sus amigos ausentes y se pregunta si más desgracias marcarán su vida. De repente, percibe un gemido que lo hace temblar y ve a lo lejos, en la ventana de una casa, a una mujer enlutada, misma que había visto a lado de su cama cuando era pequeño. Todo esto se lo cuenta a su amigo Ernesto, quien intenta mostrarle que aquello que le ocurre no es más que una invención de su mente atormentada por las desgracias. No obstante, Gabriel comienza a relacionar la aparición de aquella mujer vestida de negro con la muerte de su madre y la quiebra financiera de su familia cuando él era todavía un niño. Aunado a ello, recibe una carta anónima en la que se le indica que tiene que asistir a un lugar determinado, pues el bienestar de una persona querida para él está en riesgo. Asiste a la cita después de recibir dos cartas más, pero no encuentra respuesta a los sucesos extraños que se le presentan.

Cuando aparentemente todo se ha normalizado, estando en la casa de campo de su amigo Ernesto, Gabriel ve de nuevo a la mujer enlutada en una ventana de un ex convento. Se dirigen al lugar y en la ventana encuentran un pañuelo con franja negra, el mismo que nuestro héroe había visto en el carruaje que se encontraba en el lugar de la cita. Por último, su amigo concluirá diciendo que Gabriel murió dos días después del incidente.

El cuento se narra con un lenguaje claro, sin cultismos y con verbos que expresan probabilidad y deseo.¹³³ Además, el autor establece un orden dividiendo el relato en tres partes. En la primera, algo no común en los relatos fantasmales, se expone casi de manera inmediata la aparición del espectro¹³⁴ y se utiliza como recurso literario, para introducirnos en la historia, una carta, misma que es escrita por el protagonista y dirigida a su amigo, quien expresa en la segunda parte del relato sus impresiones acerca de lo que ha leído.

La epístola, como recurso literario, funciona dentro de la narración para emitir un mensaje claro y breve, con la peculiaridad de que quien lee el texto está familiarizado con el emisor, en este caso el amigo del héroe, Ernesto. Es por ello que en la segunda parte este personaje interpreta y contextualiza el mensaje, mostrándonos así la posibilidad de que los sucesos descritos en la carta no son otra cosa que un trastorno provocado por las desgracias que ha padecido Gabriel.

¡Pobre amigo mío! Yo creía que el tiempo hubiera aminorado los golpes que ha sufrido, desgracias que se han sucedido casi sin interrupción. Cuando leí su carta, se me ocurrió una idea que puse en práctica; traer conmigo a Gabriel y hacer que con las dulces distracciones que le proporcionara mi familia, olvidase su triste situación.¹³⁵

¹³³ Los modos verbales que predominan en la narración son el subjuntivo presente, indicativo condicional y pretérito imperfecto.

¹³⁴ De todos los cuentos que hasta el momento he encontrado con temática fantasmal, sólo en “Raro” la aparición del espectro ocurre al inicio y no en el desarrollo o final de la narración, como en “El bulto negro” de Casimiro del Collado; “Isabel” de Vicente Riva Palacio; “Las tres flores” de Manuel Altamirano; “Nubes” de Pedro Castera, “Lanchitas” de José María Roa Bárcena y “El guantelete” de Ciro B. Ceballos.

¹³⁵ Guillermo Vigil y Robles, “Raro”, en *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, México, Factoría, 2005, p. 272

En la segunda parte, además de la interpretación de Ernesto, vemos ya un diálogo directo en el que el protagonista le cuenta a su amigo qué fue lo que ocurrió después de aquella rara aparición en las bóvedas. Entre todo aquello que le cuenta, podemos destacar una situación que representa quizá la mayor ambigüedad dentro de la historia. Se trata del momento en el que el héroe comienza a recibir cartas anónimas en las que se le cita en la esquina de un jardín, mencionándole que se trata de la tranquilidad de un ser para él muy querido, dejándonos así con las siguientes interrogantes: ¿quién le envía a Gabriel dichas cartas? y ¿cuál persona muy querida para él está en riesgo?

Podemos tan sólo suponer que la mujer enlutada es quien envía las cartas y la persona que está en riesgo es Gabriel, retomando lo que éste le dice a su amigo con respecto a lo sucedido después de que aquel espectro se le apareciera cuando era todavía un niño: la muerte de su madre y la quiebra financiera de su familia. Esto quiere decir que la aparición del fantasma anuncia una nueva desgracia para el héroe, y al relacionar la cita y el carácter trágico de aquella mujer, es posible deducir que Gabriel tiene una cita con la muerte.

Es precisamente con el fallecimiento de Gabriel con lo que finaliza el tercer y último apartado del relato, narrado totalmente por Ernesto, quien en ningún momento certifica la aparición del fantasma ni ofrece detalles de la muerte de su amigo, dejando al lector entre dos perspectivas: una subjetiva o sobrenatural y la otra elocuente y por lo mismo más cercana a la realidad.

En general, la estructura narrativa desarrollada por el autor permite que el lector dude si Gabriel tuvo una interacción con un ser sobrenatural o fue una alucinación causada por un trastorno mental; gracias al orden en el que se llevan a

cabo los acontecimientos y a la inclusión de un segundo narrador, el cual, como mencionaba anteriormente, ofrece una mirada distinta de los hechos a la del primer enunciador y héroe del relato, que desacredita lo fantasmal, aunque sin aportar evidencias que desechen totalmente esta posibilidad. El pañuelo es el componente que soluciona desfavorablemente el problema para el protagonista, pero no para los lectores.

En relación a este último punto, encontramos en la forma del discurso un aspecto típico de los relatos fantasmales, primordial para crear el estado de ambigüedad entre lo inverosímil y lo real, que impide que el lector obtenga una solución definitiva. Me refiero a la reiteración de uno o más hechos, que de una u otra manera dan mayor credibilidad al suceso sobrenatural. La primera repetición tiene que ver con las cartas que recibe el héroe: las dos primeras las considera una broma, “pero a los ocho días precisos recibí una tercera, y te confieso que entonces me causó cierta sensación desagradable”,¹³⁶ la que ocasiona que el aparente estado de equilibrio se rompa. La segunda se relaciona con dos lugares: la casa que Gabriel ve desde las bóvedas en la que se encontraba la mujer enlutada y el ex convento en donde ven el pañuelo, pues se hace una reiteración de que en los lugares donde supuestamente se encontraba dicha mujer, estaban vacíos. La última y más importante repetición tiene que ver con la aparición de la mujer vestida de negro, pues no sólo la ve en la ventana de una casa y en un ex convento, sino también la había visto al lado de su cama cuando era pequeño. Esta repetición reafirma el suceso sobrenatural, desde la perspectiva del héroe, al

¹³⁶ Guillermo Vigil y Robles, *op. cit.*, p.273

mismo tiempo que intenta negar cualquier otra posibilidad, como la locura o el sueño.

Por lo que respecta a los personajes, como ya se mencionó, dos de ellos son los enunciadores de la historia. El principal se llama Gabriel y se nos presenta como un joven solitario y triste. Debido a la aparición de la mujer enlutada constantemente tiene miedo, “un frío espantoso se apoderó de mí”,¹³⁷ o en palabras de Ernesto: “[Gabriel] se demuda, tiembla y exclama con acento gutural y moribundo: ¡ella es!”.¹³⁸ A lo largo de la narración se observan distintos cambios en el humor de Gabriel, desde la incertidumbre y la alegría por creer que las cartas son una broma, hasta el miedo que lo invade cada vez que ve al ser sobrenatural.

El otro personaje narrador es Ernesto, el cual además de recibir la carta en la que se cuenta una parte del suceso sobrenatural, termina por relatar el desenlace. De él no sabemos más que su percepción acerca de lo que le ocurre a Gabriel, por ejemplo, al inicio de la segunda parte, cuando dice “¡pobre amigo mío! Yo creía que el tiempo hubiera aminorado los golpes que ha sufrido, desgracias que se han sucedido casi sin interrupción”¹³⁹ o cuando describe simplemente lo que observa: “no distinguí figura alguna, le dije, para convencerlo de que todo era una especie de alucinación y que al ver la realidad se desvaneciera el pánico del que estaba poseído”.¹⁴⁰ En términos generales, el personaje de Ernesto representa la

¹³⁷ *Ibidem*, p.272

¹³⁸ *Ibidem*, p.276

¹³⁹ *Ibidem*, p.272

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.276

racionalidad, misma que contrasta e intenta negar lo sobrenatural que ha formado parte de la cotidianidad de Gabriel.

Entre los dos amigos se encuentra otro personaje, la mujer enlutada, que simboliza lo sobrenatural o subjetivo dentro de la historia. De ella conocemos además de algunos detalles de su aspecto físico, “inmóvil, horriblemente pálida”, las consecuencias que provoca en el estado de ánimo de Gabriel. No se le relaciona con algún familiar que haya muerto ni forma parte de alguna leyenda escuchada por el héroe. También se reitera en todo momento que sólo él la puede ver y que quizá el mensaje que ella le quiere transmitir sólo es posible por medio de cartas anónimas, y aunque es recurrente en los cuentos fantasmales que el espectro se aparezca una o más veces en el mismo lugar, no ocurre así en el relato de Guillermo Vigil y Robles, en el que la mujer-fantasma puede presentarse tanto al lado de su cama como en una casa deshabitada o en el ex convento.

Dentro de la narración hay características de los personajes que se omiten, como la descripción física, o que solamente las podemos suponer, como la edad y la condición social. Por el contexto es posible decir que se trata de dos jóvenes que pertenecen a un estrato social medio, aunque Gabriel menciona en la primera parte del relato que después de que estuvo convaleciente por haber visto a la mujer enlutada al lado de su cama cuando era todavía un niño, se enteró de la muerte de su madre y “la quiebra que nos redujo a la miseria”¹⁴¹, al contrario de Ernesto del que sabemos tiene una casa de campo.

En lo que respecta a los personajes secundarios, como el cochero, el gendarme, el vecino y la encargada de la casa abandonada, podemos decir que

¹⁴¹ *Ibidem*, p.272

sólo aparecen de forma incidental para cumplir un papel de comparsas, no sabemos sus nombres ni tienen relación directa con el héroe de la historia.

Por su parte, las acciones que realizan tanto los personajes principales como los secundarios se llevan a cabo en lugares de la ciudad y el campo mexicanos, pero siempre omitiendo el nombre completo de dichos lugares. Por ejemplo, cuando Gabriel dice que se encontraba en las bóvedas de San A... y que lo citaban en el jardín de San F... o cuando Ernesto, para tranquilizar a su amigo, le propone que lo acompañe “una temporada corta de campo en M...”¹⁴² Esta manera de dejar inconcluso el nombre de los lugares, llamada paralipsis, tiene la función en “Raro” de hacer que se fije la atención precisamente en eso que se omite para complementar la atmósfera de misterio.

Además del suspenso, es preciso mencionar un aspecto predominante dentro de la narración: las descripciones de escenarios lúgubres y deshabitados, poblados de objetos y animales, con los que el autor crea un ambiente de expectación y terror. Los principales son la casa que Gabriel había visto desde las bóvedas y el ex convento. A la primera la describe de la siguiente manera: “las mismas sombrías y carcomidas ventanas, el mismo tétrico aspecto”,¹⁴³ mientras que del ex convento dice Ernesto: “después de cruzar el patio cubierto por espesa yerba y con las paredes tapizadas de musgo, subimos penosamente una escalera en ruinas cuyos escalones crujían, cegándonos bandadas de murciélagos...”¹⁴⁴

¹⁴² *Ibidem*, p. 275

¹⁴³ *Ídem*

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.276

Continuando con este tenor, cabe decir que hay una notoria inclinación en el cuento por relacionar lo fantasmal con los recintos religiosos. Al contrario de lo que pensaríamos, que las iglesias y conventos representan lugares de resguardo, en la narración de Guillermo Vigil y Robles ocurre todo lo contrario, pues es precisamente primero en la iglesia y después en el ex convento, donde a Gabriel se le percibe más vulnerable y, consecuentemente, en peligro.

Por otra parte, quiero resaltar la importancia de un elemento que al igual que los personajes, los lugares y la atmósfera forma parte de la trama del cuento, la aparición de un objeto que resulta una muestra “tangibile”, que si bien, como ya se había mencionado, no resuelve el problema para el lector, si lo resuelve para el héroe, pues reafirma su desafortunada interacción con el ser fantasmal y lo lleva no al estado de equilibrio esperado, sino a su perdición y muerte. En este caso me refiero al pañuelo que encuentra Gabriel en el carruaje y posteriormente en el ex convento “—no, exclamó señalando un objeto blanco que se destacaba al pie de la ventana; me acerqué y lo recogí: era un pañuelo blanco con ancha franja negra”.¹⁴⁵ En contraste en “Lanchitas” por ejemplo, ocurre algo distinto, pues si bien el padre Lanzas confirma su encuentro con un fantasma, en el momento en el que ve su pañuelo en el local donde había ofrecido la extremaunción, éste si regresa a su estado de equilibrio y termina por beneficiarse del suceso fantasmal al adquirir una personalidad más humilde y acorde con su vida cristiana.

Por último, cabe señalar que Guillermo Vigil y Robles logra crear una narración de estética mortuoria en el que la disyuntiva entre lo sobrenatural y lo racional está

¹⁴⁵ *Ídem*

siempre presente. Por esto y por todo lo que hemos visto hasta ahora, resulta imprescindible el estudio de “Raro” para comprender no sólo el desarrollo del cuento fantasmal, sino también la consolidación del género fantástico en México a finales del siglo XIX.

El fantasma, manifestación de una conciencia emocionalmente enferma en el cuento “Rayo de luna”

“Rayo de luna”, es de la autoría de Bernardo Couto Castillo (1879-1901), escritor precoz formado bajo los preceptos del modernismo, quien comenzó su labor literaria en la *Revista Azul* y *El Mundo*. Posteriormente, redactor y asiduo colaborador en la *Revista Moderna*. En 1897 publicó *Asfódelos*, una recopilación de doce cuentos, incluido “Rayo de luna”, en los que predominan el amor enfermizo, la muerte violenta, la mujer fatal y el crimen.

Los detractores del modernismo, principalmente Victoriano Salado Álvarez, consideraban a Bernardo Couto Castillo como un decadente imitador de importaciones extranjeras. Sin embargo, personajes como Amado Nervo, José Juan Tablado y Jesús E. Valenzuela defendieron el estilo literario no sólo de Couto, sino de Ciro B. Ceballos y Francisco M. de Olaguíbel, entre otros, dándose así la conocida polémica modernista, en la que se confrontaban la ideología nacionalista, proclamada años atrás por Ignacio Manuel Altamirano, y la ideología decadentista, caracterizada por una prosa más personal, alejada de los cuadros locales y con una obvia influencia de escritores franceses.

En el relato de Couto, un joven —no sabemos su nombre— desde un hospital de alienados narra lo inexplicable que le resulta entender lo que vivió una noche en la que los rayos de la luna entraban por la ventana de su antigua habitación: “ninguno como yo comprende lo extravagante y lo inverosímil de mi narración; yo mismo he dudado y me he creído juguete de una alucinación”,¹⁴⁶ para posteriormente afirmar que lo ocurrido fue verdadero: “mi narración es cierta, terriblemente cierta, y de ella me ha quedado una impresión de espanto presta a despertarse a cada momento”.¹⁴⁷

Antes de explicar la razón por la cual se encuentra en un hospital de alienados y por qué “la noche silenciosa y melancólica; la noche en la que antes gustaba vivir sintiéndome solo y despierto cuando los demás dormían; la noche consejera llena de murmullos silenciosos y de encantos apacibles, la noche antes querida”¹⁴⁸ le resulta odiosa, hace distintos tipos de reflexiones sobre el tiempo, la existencia humana y los misterios del universo.

Luego de esa serie de reflexiones y tras decirnos que su estado era de tranquilidad y hasta de alegría, cuenta el extraño suceso, que le ocurre cuando ve “extendida sobre el edredón rojo, una forma blanca, una forma de mujer a quien los rayos de la Luna bañaban”.¹⁴⁹ Al principio no cree lo que acaba de presenciar y

¹⁴⁶ Bernardo Couto Castillo, “Rayo de luna”, en *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, México, Factoría, 2005, p.377

¹⁴⁷ Bernardo Couto Castillo, *op. cit.*, p. 377

¹⁴⁸ *Ídem*

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.379

mira hacia otro lugar de la habitación, no obstante vuelve sus ojos al edredón y además de observar la misma figura, también puede sentir su respiración.

Una vez que el personaje ha reafirmado la presencia inexplicable de aquella mujer en su cama comienza a sentir miedo:

yo quedé sin movimiento, sentado en la cama —no sé cómo me había incorporado— apoyado sobre un brazo y mirando, mirando inmóvil de terror; mirando sin pensar en nada, casi sin darme cuenta, tal era mi abrumamiento de lo que pasaba; viendo una figura blanca, una figura de mujer destacándose sobre el rojo del edredón que se hundía bajo el peso del cuerpo.¹⁵⁰

Y por si fuera poco, haber sentido su respiración y volverla a ver en el mismo lugar, la mujer abre los ojos y lo mira fijamente. Después él intenta decirle algunas palabras, pero su miedo se lo impide y transcurrido algún tiempo ella se levanta y se dirige a la ventana, esto lo hace gritar y varias personas van hasta su habitación. Inmediatamente revisa la ventana, colocada a gran altura, pero “todo, todo estaba cerrado, nadie podía haber pasado por ahí”.¹⁵¹ Por fin llega el día y con él las señales del cuerpo reclinado sobre el edredón rojo, que hacen que el héroe grite de nuevo y pierda el conocimiento. Después de este hecho lo llevan al hospital de alienados, en el que permanece con la expectativa de que cuando vuelva a surgir la luna, aquella mujer regresará.

La forma en la que está organizado el cuento de Bernardo Couto Castillo resulta un caso inusual para los cuentos fantasmales escritos en México durante el siglo XIX, pues la narración comienza por el final: “estoy en un hospital de

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.380

¹⁵¹ *Ibidem*, p.381

alienados. Todo mi síntoma, toda mi locura es declarar lo que he visto e insistir”,¹⁵² lo cual es el resultado de la interacción del personaje con un ser sobrenatural. Acto seguido, se plantea el desarrollo, en el cual se intenta responder a la pregunta ¿por qué está en un hospital de alienados? En la última parte de la narración, además de contestar a dicha pregunta, se deja la interrogante de si aquel suceso se volverá a repetir cuando salga la luna, dejando así inconclusa y en suspenso la historia.

A diferencia del cuento de Guillermo Vigil y Robles, en “Rayo de luna” sólo hay un narrador en primera persona que va hilvanando su propia historia. Es quizá por esta razón que en el relato se sobreponen las reflexiones y sensaciones del héroe, antes y después de presenciar la aparición del fantasma, a las acciones. No hay otra voz dentro del cuento que contradiga o confirme que el héroe está en el manicomio por sufrir de alucinaciones, son los hechos los que se contraponen a la supuesta veracidad de lo que él cuenta y las consecuencias de su encuentro con el ser fantasmal lo que hacen considerarlo un loco.

El monólogo del narrador, con un tono confesional, está sobrecargado no sólo de percepciones sensoriales, sino también de imágenes que nos sumergen en la conciencia o subconsciente del héroe. A pesar de ello, este tipo de lenguaje tan característico de los modernistas, por sus abundantes descripciones estéticas y su poco desarrollo de las acciones, hacen que por momentos la narración se paralice, como se puede observar en el siguiente ejemplo:

Por la ventana veía brillar miles de astros que dejaban caer sobre la Tierra su ceniza de oro, y la nieve brillaba como un inmenso manto de plata; en

¹⁵² *Ibidem*, p.377

los árboles, sobre sus ramas erizadas y secas, reposaba algo como inmensas boas transparentes. Yo me sentía alegre, contemplé largo rato el rostro de la Luna, recorrí las estrellas y nuevamente enamorado de la noche, volví a la tranquilidad.¹⁵³

No obstante, es precisamente gracias al lenguaje cuidado y al vocabulario de finas expresiones que el autor logra transmitir la sensación de soledad, inquietud y angustia del héroe, quien conforme avanza la narración se nos presenta cada vez más alejado de lo racional y más inmerso en lo subjetivo de la irrealidad. También, juega un papel importante en la construcción de la temporalidad del relato, que formalmente transcurre de la noche al día, pero las descripciones terminan por expresar esa pérdida de la noción del tiempo, que en un principio el héroe nos menciona “¿Cuánto tiempo ha pasado? No lo sé, ni ¿quién lo sabrá jamás?”,¹⁵⁴ pues todo lo que irá ocurriendo, por decirlo de alguna manera, se llevará a cabo en el pensamiento, donde no hay distinción entre horas, días o años.

Al igual que en el cuento de Vigil y Robles, en “Rayo de luna”, el autor reitera acciones que corresponden con la aparición del ser fantasmal. La más significativa es la visualización de una mujer vestida de blanco y el ruido o suspiro que de ella emana. La figura de la mujer es vista por el personaje en dos ocasiones, mientras que los suspiros de ésta los escucha por lo menos tres veces. Estas reiteraciones, además de la figura plasmada en el edredón a plena luz del día, eliminan en el cuento la posibilidad de un engaño visual producido por la luz de la luna y el color de la manta.

¹⁵³ *Ibidem*, p.379

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.377

Bajo tales premisas, encontramos que de ninguna manera se da solución al problema, el cual como hemos visto se trata de la aparición misteriosa de una mujer vestida de blanco, pues a pesar de que el héroe comienza y termina su relato con las consecuencias que le ha producido aquel extraño suceso, plantea la posibilidad de un nuevo encuentro con el fantasma: “y ella puede volver aquí, tal vez cuando la Luna vuelva”.¹⁵⁵ El lector, de acuerdo con el argumento presentado por el narrador y por el lugar en el que se encuentra contando su historia, puede pensar que aquello que le sucedió fue una alucinación provocada por un trastorno mental, o bien, que realmente el personaje tuvo y tendrá de nuevo una interacción con un espectro.

Después de haber estudiado la estructura discursiva de “Rayo de luna”, pasemos a la exposición de los aspectos más sobresalientes de la trama, comenzando por los personajes, de los cuales podemos diferenciar tres tipos: el protagonista, el antagonista y los personajes incidentales. El primero, es un hombre contemplativo, aparentemente de escasos recursos y solo, del que desconocemos su nombre e información referente a su pasado, cuyos estados de ánimo van de la tranquilidad y el éxtasis, causados por la noche, “yo me sentía alegre, contemplé largo rato el rostro de la Luna, recorrí las estrellas y nuevamente enamorado de la noche, volví a la tranquilidad”,¹⁵⁶ al miedo y al pesimismo, provocados primero por la soledad y la ambigüedad de la existencia, y

¹⁵⁵ *Ibidem*, p.382

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.379

después por la aparición del fantasma: “sentía un frío horrible y por mi frente corría el sudor”.¹⁵⁷

El protagonista es una especie de enfermo emocional que intenta una inútil conciliación con un medio hostil, todo lo que está fuera de su habitación, que lo aísla y encierra en sí mismo. Trata de reorganizar su percepción del mundo buscando la belleza de las cosas, pero al contraponérsele lo absurdo social, caracterizado por el fantasma, termina por sucumbir ante su propia subjetividad enferma. De acuerdo con lo anterior, no cabe duda que el desarrollo del personaje principal está enfocado en una cuestión psicológica y que debido a lo breve del cuento y su narración monológica se dejan de lado detalles que corresponden a descripciones sociales que pudieran aclararnos mayores cuestiones de su entorno.

El antagonista, la mujer vestida de blanco, se nos presenta como una imagen casi mesiánica que se crea a partir de la luminosidad de los rayos de la luna. Más que describir un retrato terrorífico de ella, el héroe menciona que en “su expresión había tristeza, una gran tristeza, y su palidez era tan grande como debía ser la mía”.¹⁵⁸ En este mismo sentido, también refiere que la expresión de su mirada era de tranquilidad, aunque eso no evita que él sienta una “horrible opresión” al preguntarse si esa imagen que ve es un ser o su propio reflejo.

El espectro, por su aspecto triste y tranquilo, resaltado aún más por su atuendo blanco, representa el hastío y la conciencia melancólica del héroe, que durante la noche parece encontrarse en pleno éxtasis mientras reflexiona acerca de ciertas

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.381

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.380

incógnitas del universo: “¿Qué seres morarán en esos astros, para nosotros fuegos de hermosura, hechos para alumbrar las noches de amor?”.¹⁵⁹

En lo que respecta a los personajes incidentales, sólo podemos mencionar que son aquellos que van a la habitación del héroe cuando éste grita: “las gentes de la casa acudieron en tropel, mirándome asombradas”,¹⁶⁰ pero tampoco sabemos sus nombres ni la relación que guardan con el personaje principal. Por el contexto, es posible suponer que son simplemente sus vecinos, lo cual abona en una mayor incertidumbre y misterio de la narración.

Los escenarios que crean una atmósfera de misterio y en ocasiones de terror son el hospital de alienados, desde donde se cuenta la historia, y la habitación en la que ocurre el encuentro con el fantasma. Con el primer escenario se logra que el misterio esté siempre presente, al cuestionar qué fue lo que sucedió para que el personaje se encuentre allí, mientras que con el segundo se genera un ambiente lúgubre y psicológico, “todo estaba oscuro: una oscuridad de muerte”,¹⁶¹ que nos muestra la evolución o retroceso de la conciencia del héroe, que va de la atmósfera de tranquilidad a la incomodidad y el terror, pues desde un punto de vista simbólico, es posible decir que la habitación representa la cognición del héroe, su interioridad, misma que en un principio se encuentra en calma. Pero después de la interrupción abrupta del ser fantasmal, dicha conciencia se vuelve turbia, ya que aquello que parecía coherente y racional se transforma en algo irracional y sin sentido.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.379

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 381

¹⁶¹ *Ibidem*, p.378

Para concluir con el estudio de “Rayo de luna”, cabe mencionar la importancia de un objeto o señal que ratifica, por lo menos para el protagonista, su encuentro con el ser fantasmal. Se trata de la marca en el edredón rojo al día siguiente de haberse fracturado el equilibrio de la realidad, pues dicha marca es una muestra de la presencia de aquella mujer en la habitación, y el lector puede, al igual que el protagonista, reafirmar el suceso sobrenatural o negarlo y optar por una segunda opción, que sería la alucinación del personaje debido a un trastorno mental.

Con el análisis de los cuentos de Guillermo Vigil y Robles y Bernardo Couto Castillo, es posible establecer ciertas generalidades que caracterizan al relato fantasmal de finales del siglo XIX. Las más importantes son: los escenarios lúgubres; las atmósferas de misterio; el miedo; el fantasma femenino; la aparición recurrente del espectro y la reafirmación del suceso sobrenatural para el héroe por medio de un objeto o señal que certifica la existencia de otra realidad.

IV. Lo científicista en dos cuentos: “El matrimonio desigual” (1896) de Vicente Riva Palacio y “El dictado del muerto” (1897) de Rubén M. Campos

El científicismo, más que una corriente literaria, fue una forma de pensamiento que “se elaboró teóricamente y se hizo beligerante en el siglo XIX a través de la escuela positivista”.¹⁶² Se caracterizaba principalmente por dar a las incógnitas existenciales un sentido racional, sin la comprobación que exige el método científico, o en palabras de Antonio J. Diéguez: “la identificación de la ciencia con el conocimiento o, si se quiere, la ciencia convertida en fe”.¹⁶³

Algunos temas centrales del científicismo, como el espiritismo, la transmigración del alma o simplemente la reflexión sobre la existencia humana, inspiraron la creación de cuentos fantásticos a finales del siglo XIX. Es poco probable que el género literario que he nombrado “científicista”, para facilitar su estudio, haya surgido antes de los años ochenta del siglo XIX, pues es el poeta, cuentista y novelista, Pedro Castera, quien utiliza por primera vez en su cuento

¹⁶² Antonio J. Diéguez Lucena, “Científicismo y modernidad: una discusión sobre el lugar de la ciencia”, en *El giro Posmoderno*, España, Universidad de Málaga, 1993, pp. 81-102

¹⁶³ Antonio J. Diéguez, *op. cit.*, p.87

“Un viaje celeste”, publicado en 1882 en *La República*, un tema relacionado con el cientificismo para dar un carácter meramente fantástico a la trama.

El cuento que inaugura en México el género fantástico de tendencia cientificista, “Un viaje celeste”, tiene como eje temático el espiritismo y la reflexión sobre la existencia humana. Éste último tema había sido utilizado por Castera en su cuento “Nubes”, pero con una finalidad más orientada a la representación de personajes típicos de la sociedad mexicana —presentados como fantasmas— que en encontrar un sentido racional a la aparición de éstos.

En “Un viaje celeste”, considerado por David Huerta como “una extraordinaria pieza narrativa que resulta claro antecedente de la ciencia-ficción moderna, con algunas implicaciones místicas que se adecuan bien al lenguaje del escritor”,¹⁶⁴ el protagonista experimenta cómo su alma se desprende del cuerpo y asimismo comienza a viajar fuera de la Tierra. En su odisea por otros planetas se da cuenta de que los humanos no son los únicos seres que habitan el universo. Y a pesar de que menciona que Dios es el creador de todo, termina por decir que son “*verdades científicas, axiomáticas, irreductibles*, que forman el patrimonio que el siglo impío deja al porvenir”.¹⁶⁵ En esta narración se contraponen el delirio y el sueño con el espiritismo.¹⁶⁶

¹⁶⁴ David Huerta, *Cuentos románticos*. México, UNAM, 1973, p. 232

¹⁶⁵ Ignacio Díaz Ruiz, *El cuento mexicano en el modernismo*, México, UNAM, 2006, p. 13

¹⁶⁶ También, por sus constantes menciones del poder creativo de Dios, nos recuerda el relato de Vicente Riva Palacio: “Cuentos de un loco”, en el que una vez que el espíritu de un hombre se aleja del cuerpo, y guiado por un ángel, comienza a observar las acciones de la humanidad

Además de Castera, los únicos autores mexicanos que abordaron temas fantásticos desde una perspectiva científicista fueron Vicente Riva Palacio, Rubén M. Campos y Amado Nervo. Este último, además de escribir cuentos en los que el científicismo estaba presente, también lo hizo en algunas de sus crónicas.¹⁶⁷ Sin embargo, para ejemplificar las particularidades de esta tendencia literaria, estudiaremos sólo dos cuentos, elegidos principalmente porque en ellos se puede observar claramente la intención que tiene cada uno de los autores en crear un estado de ambigüedad a partir de la disyuntiva entre el suceso sobrenatural y una explicación pseudocientífica.

La transfiguración del alma, el científicismo en el cuento “El matrimonio desigual”

“El matrimonio desigual”, del novelista, cuentista y dramaturgo Vicente Riva Palacio (reconocido no sólo por su labor literaria, sino también por su participación política y militar en la restauración de la República) fue incluido en su libro *Cuentos del General* de 1896 —que quizá, como indica Luis Leal, éste y otros cuentos Riva Palacio ya los había comenzado a escribir y publicar antes de su segunda llegada a España en 1886— refiere el tema, como veremos a continuación, de la transmigración del alma dentro de una historia de amor.

¹⁶⁷ Por ejemplo, en el texto titulado “Ellos”, en el cual lo científicista se cumple a partir de la propia incógnita universal de para qué vivimos y por qué morimos, la cual queda sin una respuesta comprobable. Con esta crónica, que es un tipo de teoría científica y a la vez filosófica, se ejemplifica la ambigüedad que existía a finales del siglo XIX y a la que pertenecía Amado Nervo.

El relato “El matrimonio desigual” comienza como una impresión o historia de viaje, con la descripción del deseo que un grupo de peregrinos tienen de llegar a Covadonga: “sentíamos la fiebre de la impaciencia por conocer aquel lugar histórico, y revivíamos las tradiciones y las crónicas en nuestro cerebro”.¹⁶⁸ No obstante, la narración toma un giro inesperado cuando los peregrinos, ya establecidos en una hostelería de aquel lugar, en una conversación de sobremesa, conocen a una pareja que acapara su atención por no saber si se trata de una madre y su hijo o de un matrimonio, puesto que el joven “— representaría unos treinta y cinco años—, y a su lado una señora de cincuenta y cinco”.¹⁶⁹

El caballero, al notar el desconcierto que causa en los contertulios la diferencia de edades entre él y su acompañante, le pregunta a uno de ellos “— ¿Creerá usted que mi mujer tiene más edad que yo?”,¹⁷⁰ a lo cual el interrogado no responde, dejando que sea el mismo hombre quien le diga que le lleva a su esposa por lo menos ocho años. Lo que sigue es la historia que cuenta el marido sobre él y su mujer, en la que se explica la ambigüedad entre lo que acaba de afirmar y las apariencias físicas que ven los comensales.

La pareja en cuestión residía en Hamburgo y estaban a punto de casarse; él tenía en ese tiempo veintiocho años y ella veinte. Al joven se le presenta la oportunidad de participar en un negocio en América que le permitiría multiplicar su

¹⁶⁸ Vicente Riva Palacio, “El matrimonio desigual”, en *Cuentos del general*, México, CONACULTA, 1997, p.121

¹⁶⁹ Vicente Riva Palacio, *op. cit.*, P.122

¹⁷⁰ *Ídem*

inversión, pero no dispone del dinero suficiente para participar en dicha empresa, de modo que la madre y la hija le proporcionan todo lo que ellas tienen. En el viaje, el buque naufraga y él advierte que ha muerto, preocupándole hondamente la situación en que quedarán su prometida y la madre de ella. Por tal motivo, resuelve volver al mundo en auxilio de éstas. Un año después reencarna como hijo único de un eminente capitalista en la misma ciudad en que vivía su amada. A los siete años de edad, recupera la memoria de su propósito y siendo aún niño establece comunicación con ella, lo cual da pie a otro momento extraordinario: “Nos sentamos en un banco de piedra, mientras que mi aya, en otro banco apartado de allí, se entregaba por completo a la lectura de una novela. Entonces conté a Margarita que yo, el niño Leopoldo, era Guillermo”.¹⁷¹ Leopoldo crece, mueren sus padres, hereda una gran fortuna y se casa con Margarita.

Una vez que termina de contar su historia, la pareja se retira del grupo y la duda queda flotando en el aire, misma que es expresada por uno de los peregrinos de la siguiente manera: “Sin hacer comentarios nos retiramos todos en el momento, y apenas pude dormir pensando si habría algo de verdad en aquella historia, si eran dos locos o eran un loco y una mártir.”¹⁷²

El orden de la narración está establecido principalmente por dos historias: la del viaje a Covadonga y la de la reencarnación de un hombre en el cuerpo de un niño para consumir su amor con la que había sido su prometida. La primera historia, en la que abundan las descripciones, es el pretexto o introducción para conocer al personaje principal y así saber cómo su alma transmigró. En la

¹⁷¹ *Ibidem*, p.126

¹⁷² *Ibidem*, p. 127

segunda, por medio del diálogo —con el que el primer narrador reproduce textualmente la historia del protagonista, sin un intercambio de opiniones entre uno y otro— se profundiza en el pensamiento del héroe para que conozcamos el planteamiento de un suceso sobrenatural y su intento de explicación científicista. Al final del cuento se muestra el regreso del equilibrio para el protagonista de la segunda historia, pero no para el narrador de la primera, a quien los sucesos referidos terminan por alterar su estabilidad inicial.

Las dos historias son relatadas utilizando principalmente verbos en pretérito perfecto e imperfecto, con una prosa en ocasiones poética con la que el autor construye imágenes poéticas. Por ejemplo, cuando el primer narrador, un peregrino, describe las sombras producidas por la noche: “La Luna, en creciente, estaba casi a la mitad del cielo, y su débil claridad se mezclaba con las últimas luces del crepúsculo, dando a todos los objetos un aspecto fantástico, aumentando sus proporciones con la indecisión de los perfiles”,¹⁷³ o cuando el protagonista, después del choque de los navíos dice: “porque la Tierra, sin arrastrarme en su movimiento, caminaba vertiginosamente flotando en lo infinito”.¹⁷⁴

En la historia base, un narrador en primera persona del plural que describe las impresiones del viaje —entre las que se encuentra la conversación con el joven alemán— forma parte del relato, siendo él uno de los peregrinos, y también concluye el cuento, en primera persona del singular, opinando acerca de la historia que les fue contada en la charla de sobremesa: “apenas pude dormir

¹⁷³ *Ibidem*, p. 121

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 125

pensando si habría algo de verdad en aquella historia, si eran dos los locos o un loco y una mártir”.¹⁷⁵ Por su parte, la historia principal es narrada en primera persona del singular por el protagonista, quien antes de relatar el suceso sobrenatural, ofrece a manera de preámbulo una perspectiva *cientificista* de lo ocurrido, con la cual muestra que está consciente de lo difícil que resulta creer lo que va a contar, pues él tampoco consideraba razonables las teorías de Pitágoras, Allan Kardec y Juan Renau acerca de la transmigración del alma “porque todas esas teorías han de ser para ustedes delirio. Yo también tenía esas mismas convicciones”.¹⁷⁶

El argumento *cientificista* aumenta la tensión en el relato y crea una cierta expectativa, pues hasta ese momento se desconoce qué fue lo que le sucedió al héroe. Al final del relato, tanto la explicación *cientificista* como la propia historia terminarán por contrastarse con la idea escéptica que tiene el primer narrador acerca del protagonista, dejando así al lector dos posibilidades: que el alma de un hombre transmigró al cuerpo de un niño o que simplemente está loco.

Por otro lado y enfocándonos en la trama del cuento, veremos a continuación cuáles son los personajes que están presentes en la narración *cientificista* de Riva Palacio. En primer lugar, se encuentra el personaje principal y narrador llamado Guillermo, un hombre de veintiocho años, quien se describe así mismo como “honrado, laborioso, inteligente”,¹⁷⁷ cuyo propósito era formar su propio caudal para casarse con Margarita. Después de su reencarnación en el

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 127

¹⁷⁶ *Ibidem*, p.125

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.123

cuerpo de un niño, “hijo único de un eminente capitalista”,¹⁷⁸ adquiere el nombre de Leopoldo Shloesing. Comienza a recordar su vida pasada cuando cumple siete años y comienza a buscar a Margarita “como puede buscar un niño al que solo llevan a los parques a tomar aire”.¹⁷⁹ A pesar del cambio ocurrido después del suceso sobrenatural, la construcción psicológica del personaje permanece inalterada, no así su apariencia física.

Los dos personajes secundarios son Margarita, prometida de Guillermo y esposa de Leopoldo, y la madre de ésta, quien aparece en la historia como aquella que presta el dinero para que el protagonista pueda realizar su negocio. No encontramos de estos dos personajes más características que la bondad y el amor que le profesan al héroe, son casi planos, sin personalidad y giran alrededor de Guillermo-Leopoldo.

En lo que respecta al personaje principal de la historia base o introductoria, del cual desconocemos su nombre, es importante decir que su función primordial es la de contrastar su realidad con lo sobrenatural de la historia que le fue contada a él y a los otros peregrinos por Leopoldo. También, podemos suponer que se trata de un hombre religioso, pues aunque menciona datos históricos del lugar donde se encuentran, el principal atractivo por el que está allí en Covadonga era en realidad por visitar a la virgen. Esto podría justificar su incredulidad con respecto a la transmigración del alma y asimismo a la historia de Leopoldo.

Igualmente, encontramos en esta historia personajes incidentales, como los otros peregrinos, un criado y dos meseras, cuya actitud sirve de ejemplo para

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.126

¹⁷⁹ *Ídem*

mostrar la impresión que causa la historia de Leopoldo en sus interlocutores: “permanecían como petrificados con los platos y los cubiertos, que limpiaban en ese momento en un trincherero que había en el fondo del salón”.¹⁸⁰

Los escenarios presentados en el cuento de Riva Palacio —Covadonga, un buque, el parque—, a diferencia de los relatos fantasmales antes estudiados, no crean una atmósfera lúgubre ni de terror, pero sí de misterio. Por ejemplo, del primer escenario uno de los peregrinos hace la siguiente descripción: “al llegar y penetrar en la cañada en aquella hora tan misteriosa, nuestra imaginación se exaltaba”,¹⁸¹ mientras que del buque dice Guillermo: “todo fue inútil: yo iba sobre cubierta y repentinamente vi obscurecerse la niebla delante de nosotros”.¹⁸² Por esta razón, no está de más mencionar que el escenario y atmósfera del cuento no son los elementos primordiales para que se cumpla lo científicista, como sí lo es el intento de explicación del suceso sobrenatural por medio de alguna teoría o disciplina pseudocientífica, aspecto que veremos a continuación.

En “El matrimonio desigual”, una de las características importantes es la explicación científicista del suceso sobrenatural, la cual aparece antes de que el personaje principal comience a contar su tragedia en el barco:

—Ya sé —continuó solemnemente— que no hay para qué preguntar a ustedes que si creen en la metempsicosis, en las teorías de Pitágoras acerca de la transmigración de las almas, o en las doctrinas de la reencarnación que han sostenido con tanto empeño apóstoles del espiritismo como Allan Kardec o Juan Renau, porque todas esas teorías han de ser para ustedes delirio. Yo también tenía esas convicciones.¹⁸³

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 123

¹⁸¹ *Ibidem*, p.121

¹⁸² *Ibidem*, p.125

¹⁸³ *Ibidem*, pp. 124-125

Como podemos observar, el héroe de la historia hace referencia, en primer lugar, al término metempsicosis —doctrina filosófica y religiosa, por cuyas reglas se regían los seguidores de Pitágoras, que planteaba la posibilidad de que las almas transmigrarían a otros cuerpos hasta lograr su purificación, según los méritos alcanzados en su vida anterior— y después menciona a Juan Renau y Allan Kardec. Éste último, creador de *El libro de los espíritus*, en el que se describían los diferentes tipos de espíritus, almas que se encontraban en un plano distinto, así como sus aptitudes morales e intelectuales.

La importancia de la explicación científicista radica en la veracidad que le suma al suceso sobrenatural que posteriormente relatará el héroe,

Comencé a adquirir la maravillosa perfección de los espíritus: pude ver a inmensa distancia, y entre muchos cadáveres que flotaban sobre las olas reconocí el mío. Sufría la más terrible de las penas, pensando en Margarita y en su madre, en su dolor, en su aislamiento, en la vida de miserias que las esperaba, y formé la resolución de volver al mundo en su ayuda [...] — Un año después [...] había yo reencarnado en el cuerpo de un niño.¹⁸⁴

que aunque no logra convencer a sus interlocutores, como lo refiere uno de los peregrinos: “No creíamos aquella historia”, de una u otra manera consigue “sugestionarlos”: “pero tanto nos preocupaba que deseábamos creerla”.¹⁸⁵ La sugestión producida por el argumento lógico, pero al final de cuentas seudocientífico, permite que en el cuento no se encuentre una solución definitiva,

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.125

¹⁸⁵ *Ídem*

dejando con la duda al primer narrador y a los lectores de “si habría algo de verdad en aquella historia, si eran dos locos o eran un loco y una mártir”.¹⁸⁶

El espiritismo y la crítica social en el cuento “El dictado del muerto”

“El dictado del muerto” fue publicado en 1897, junto con otros textos de Rubén M. Campos, en *Cuentos mexicanos*. El autor de dicho relato, que formó parte “de una generación que encarna el gusto del modernismo por los tópicos decadentes inmersos en atmósferas de locura, muerte y degeneración”,¹⁸⁷ colaboró en distintas revistas y publicaciones periódicas de la época, como *El Imparcial*, *Vida Moderna*, *El Nacional* y la *Revista Moderna*. A pesar de su trabajo literario como cuentista, cronista, poeta y novelista, “Campos ha trascendido más como uno de los primeros investigadores de la música y el folklore mexicanos.”¹⁸⁸

Rubén M. Campos, ofrece en su cuento científicista una mirada pesimista sobre la sociedad mexicana de finales del siglo XIX, mostrando a la gente cómo un rebaño de ovejas que se despeñan por seguir a las otras en una especie de fe ciega. Esta visión, nada alentadora, es mostrada por el personaje principal, quien escéptico de la práctica pseudocientífica conocida como espiritismo, la cuestiona y se burla de su efectividad. Sin embargo, su perspectiva lógica cambia en el momento en que lee las notas que el espíritu ha dictado a la médium, en las que se relata la trágica historia de un hombre que ha sido enterrado vivo.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.127

¹⁸⁷ Ignacio Díaz Ruiz, *El cuento mexicano en el modernismo*, México, UNAM, 2006, p. 236

¹⁸⁸ Ignacio Díaz Ruiz, *op. cit.*, pp. 235-236

La división del cuento está determinada precisamente por esos dos momentos: la sesión espiritista, que el narrador describe de forma sarcástica, y la confesión del espectro, la cual modifica la percepción escéptica del personaje principal con respecto a lo sobrenatural. Estas dos situaciones, que en conjunto logran crear una gran tensión en el relato, serán mostradas a detalle en la siguiente síntesis del relato de Campos.

En “El dictado del muerto” se narra la historia de un hombre que incitado por un amigo asiste a una sesión espiritista, en la que una médium intenta tener contacto con su prometido recién fallecido y así saber sus primeras impresiones de ultratumba. Para realizar la transfiguración cataléptica y poder entablar comunicación con el espíritu, la mujer es hipnotizada por un señor llamado Llaven, quien poco tiempo después corta la conexión del “espíritu transmisor” y se apropiará de las notas escritas por la médium, las cuales comenzará a leer mentalmente.

A pesar de que todos están a la espera de que sea leída en voz alta la información recabada por el señor Llaven, éste toma como pretexto la hora y decide que será en otro momento cuando se transmita el mensaje. Los dos amigos, impacientes, deciden tomar el papel y leerlo en otro lugar. Después, la narración toma un giro inesperado cuando el narrador reproduce textualmente el mensaje que el espíritu ha transmitido a la médium, no sin antes expresar que todavía siente miedo de aquella revelación.

Lo que está escrito en el papel es la descripción detallada de qué fue lo que le ocurrió: a consecuencia de una catalepsia un médico lo declaró muerto, no podía moverse ni expresarse de ninguna manera, pero estaba consciente de todo lo que

ocurría a su alrededor “¡Oía el llanto lamentable de los míos, el llanto de mi madre que sollozaba del fondo de sus entrañas, el llanto de mis hermanas!”.¹⁸⁹ El personaje trata de recordar qué acciones malas había hecho a lo largo de su vida para merecer tal castigo y pide a Dios que se apiade de él, mientras se da cuenta que lo conducen a su sepelio.

Por último, comienza a sentir terror e intenta moverse, pero todo es en vano. Piensa por qué nadie se acerca para oír su corazón y comprobar que está vivo, al mismo tiempo que escucha cómo arrojan tierra sobre el ataúd “¡Me enterraban!... ¡Me habían enterrado vivo!... Y yo respiraba trabajosamente... Yo abría los ojos... ¡Vivo!... ¡al fin vivo!... Y la asfixia...”.¹⁹⁰

La primera parte del relato, cuyo orden es establecido de la siguiente manera: descripción de los fanáticos; motivo por el cual el narrador asiste a la sesión espiritista; descripción de la transfiguración cataléptica y evolución del personaje a partir de la lectura de las notas,¹⁹¹ es relatada por un narrador en primera persona del singular y en primera del plural y sólo en los diálogos en segunda del singular, que dicho sea de paso, los diálogos son escasos, pues lo que predomina en el texto son las descripciones; sin embargo no se describe en ningún momento el escenario en el que se lleva a cabo la sesión espiritista, pues el narrador enfoca toda su atención en el ritual y en los asistentes. Por esta razón la atmósfera de

¹⁸⁹ Rubén M. Campos, “El dictado del muerto”, en *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, México, Factoría, 2005, p.367

¹⁹⁰ Rubén M. Campos, *op. cit.*, p.373

¹⁹¹ Al final del cuento, después de terminada la confesión del espíritu, el narrador interviene con una breve oración, diciendo que es hasta ahí donde el hipnotizador consultó su reloj.

misterio es creada únicamente a partir de las acciones de la médium y el hipnotizador. La historia contiene una prosa poética, en la que sobresalen las metáforas y símiles, con las que el narrador y partícipe de la sesión se mofa de la fe de los asistentes: “en tanto que Panurgo¹⁹² abría a su aprisco una estrecha rendija de lo incognoscible y por ella se precipitaba, atropellándose, la venturosa idiotez del buen Sancho, rediviva en aquel rebaño de sanchos auténticos”.¹⁹³

El autor para las descripciones —con un lenguaje culto y, en ocasiones, metafórico— utiliza verbos en pretérito y pretérito imperfecto, denotando así acciones inacabadas o que ya sucedieron, que dan a la narración una especie de retrospectiva, como podemos ver en la siguiente cita: “Al oír la voz del sugestionador que la llamaba para la prueba suprema, la joven se estremeció”.¹⁹⁴ Mientras que para los diálogos, en un intento de reconstruir fielmente el instante, recurre al tiempo presente. Un ejemplo de ello es la reproducción textual de la invitación a la práctica espiritista que su amigo le hace al protagonista: “—Ven; es un caso curioso y raro”,¹⁹⁵ o cuando este último, una vez terminada la sesión, le

¹⁹² El narrador, para mostrar su percepción acerca de los fanáticos del espiritismo, comparándolos con ovejas, hace referencia a uno de los personajes de la novela satírica de Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, llamado Panurgo, el cual para vengarse de un tratante de ganado compra un borrego y lo arroja al mar. Acto seguido, las ovejas del mercader por si solas se lanzan también.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 366

¹⁹⁴ *Ídem*

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.365

dice a su amigo “— ¿Crees que también soy del vil rebaño?... ¡me has traído a ver un caso curioso y raro, y yo quiero ver lo que hay escrito en ese papel!”.¹⁹⁶

El protagonista del cuento, del que desconocemos su nombre y aspecto físico, en un principio se nos muestra como un hombre escéptico y analítico. Por su vocabulario y sus referencias literarias y pictóricas¹⁹⁷ es posible suponer que se trata de alguien culto y gobernado por la lógica, misma que no encuentra en una práctica que intenta una comunicación con los muertos. Esto lo expresa al describir de manera sarcástica el ritual que está presenciando. No obstante, cuando lee la historia del difunto en las notas escritas por la médium, modifica su opinión, deja de ser escéptico y comienza a evidenciar su miedo: “ya solos leíamos esto, esto que me pavoriza aún, hoy que procuro reconstruir la espantosa revelación”.¹⁹⁸ Este es el único personaje que muestra una evolución en cuanto su forma de ser.

Además de narrar lo que ocurre en la sesión espiritista y presentar textualmente la historia del espectro, el protagonista es quien describe, de acuerdo a su apreciación, los atributos de los personajes secundarios. Los más importantes son la médium y el hipnotizador, pues de ellos depende la práctica científicista. De la primera sabemos, a grandes rasgos, su aspecto físico y mental: “ojos fosforescentes, errantes, flameadores, de la joven enlutada que destacaba

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.367

¹⁹⁷ Para ejemplificar su descripción sobre los fanáticos, como les llama a los espiritistas, hace referencia a las pinturas del pintor flamenco Jan Van-Eyck y a dos personajes de la literatura: Panurgo y Sancho.

¹⁹⁸ Ruben M. Campos, *op. cit.*, P.367

fuertemente su perfil de asceta de visionaria apocalíptica [...] su nerviosidad excesiva, perturbada ostensiblemente por sacudimientos vibrátiles involuntarios, su palidez marmórea y patológica”.¹⁹⁹ También, conocemos que quiere entablar comunicación con el alma de su prometido, razón que le da a la historia una mayor verosimilitud, pues descarta la posibilidad de que se trate de un engaño entablado por el dueto de espiritistas.

El segundo personaje, “el honorable señor Llaven”, descrito por el narrador de manera sarcástica como una especie de sacerdote: “se adelantaba hacia nosotros místicamente afable, con la beatitud de un inquilino de Sión”,²⁰⁰ es quien hipnotiza a la médium para que pueda realizar la transfiguración cataléptica y así entablar la comunicación sobrenatural. Después, será el encargado de recabar la información escrita durante la sesión y transmitir el mensaje del muerto. Sin embargo no lo hace, quizá por el contenido aterrador de las notas —“lo vi palidecer y vacilar”, menciona el escéptico— y prefiere mentir diciendo que “—El espíritu evocado goza de bienaventuranzas”.²⁰¹ Con ello, el autor consigue crear una atmósfera de misterio y aumentar la expectativa con respecto a lo que contiene el escrito.

Además del héroe, la médium y el hipnotizador, se encuentran dentro de la primera parte del relato el amigo del protagonista, cuyo papel principal es el de invitar a éste a la sesión, y a los otros asistentes, a los cuales van dirigidas la mayoría de las críticas del narrador, pues como ya he mencionado los considera

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 365

²⁰⁰ *Ídem*

²⁰¹ *Ibidem*, p. 366

un rebaño de ovejas, fanáticos “con rostro de mansedumbre”, que se dejan sugestionar, “sanchos auténticos”.

La segunda parte del relato, la confesión del espíritu —que nos recuerda el relato de Edgar Allan Poe, “Enterrado vivo”—²⁰² se divide principalmente en tres partes: una introducción, en la que el espectro menciona que en su lecho de muerte yacía vivo; las descripciones de la causa por la cual fue declarado muerto y de todo lo ocurrido a su alrededor mientras hacían las correspondencias necesarias para inhumarlo; y por último, los detalles de cómo regresó la movilidad a sus miembros precisamente cuando ya lo habían enterrado.

Por otra parte, cabe mencionar que la confesión, a la que le antecede una especie de título: Alma, es un monólogo relatado por un narrador en primera persona del singular, cuyas descripciones están hechas con una prosa poética, como se observa en el siguiente ejemplo: “¡Y mi pobre corazón lacerado, despedazado, triturado, venciendo en su poder de entraña, más noble que mi cerebro quebrantado, abrió a raudales la fuente viva de mi dolor y gemí en mi ánima con la amargura dolorosa que no ha existido jamás!...”²⁰³ También,

²⁰² En este cuento el narrador describe en un principio los casos que conoce de hombres y mujeres que fueron enterrados vivos debido a enfermedades que les produjeron una paralización de sus miembros y una disminución de sus funciones vitales, para posteriormente referir lo que a él le aconteció debido a la catalepsia. Las semejanzas con el cuento de Campos, son las reiteraciones de la desesperación de un hombre por ser enterrado vivo, el sufrimiento y la triste situación humana. En lo que difiere un cuento del otro es que, mientras en el relato de Campos lo científico y lo sobrenatural son los temas centrales, en la narración de Poe se da mayor énfasis en las descripciones clínicas para lograr la veracidad.

²⁰³ *Ibidem*, p. 370

podemos observar que el tono es diferente al de la narración de la práctica científicista pasa de ser sarcástico a exclamativo y desesperado, gracias, entre otras cosas, a la cadencia de la prosa, acelerada por medio de constantes enumeraciones cortas y una rápida sucesión de acciones, con las cuales el autor construye eficazmente la angustia del personaje.

Si bien es cierto que las enumeraciones producen la sensación de angustia, como podemos ver en la siguiente cita: “ningún músculo, ni el más noble, ni el más sensible, me obedeció, ni mi lengua vibró con la menos perceptible contracción, ni mi garganta emitió el menor aliento [...]”,²⁰⁴ los verbos en pretérito imperfecto²⁰⁵ dan a la narración el efecto de que el espíritu no sólo está recordando, sino volviendo a vivir aquel trágico suceso: “los cuchicheos de los dolientes que acudían atraídos por el miedo tenebroso de la muerte, me hacían sufrir pavuras indecibles”.²⁰⁶

Al igual que en la descripción de la sesión espiritista, en la confesión encontramos metáforas, símiles y en algunos casos referencias mitológicas y religiosas. Por ejemplo, cuando el espíritu menciona al río de Hades, por cuyas orillas vagaban los que no podían pagar a Caronte, diciendo que “en explosión de cóleras horrendas que solamente los condenados del Cocito pueden formidar”,²⁰⁷

²⁰⁴ *Ídem*

²⁰⁵ Es el tiempo verbal más recurrente, pero no el único, pues encontramos a lo largo de la confesión verbos en pretérito y, en una sola ocasión, pretérito perfecto compuesto, además del modo condicional e imperativo. Este último, utilizado por el personaje cada vez que se dirige a Dios.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 368

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 372

o en el momento en el que se compara con Lázaro y el hijo de la viuda de Naim: “¡Tú que resucitaste a Lázaro! ¡Tú que resucitaste al hijo de la viuda de Naim! ¡Haz, Señor, el milagro, pequeño para tu portentoso poder, de redimir mi apariencia mortal!”.²⁰⁸

El protagonista de la segunda parte,²⁰⁹ que en vida había sido prometido de la médium, es construido por el autor principalmente con base en estados emocionales, que van del deseo por estar con su amada, “con el infinito deseo de verte, de gozarte”,²¹⁰ hasta la desesperación por no poderse librar de su terrible situación: una parálisis y disminución de sus signos vitales a consecuencia de la catalepsia, que sin embargo lo mantenía consciente.

La consciencia del personaje nos muestra una perspectiva nada positiva de los hombres y de Dios, pues mientras los primeros se infringen tormentos entre sí, por ignorancia o maldad, el Creador pareciera un mero espectador, al que es imposible exigirle justicia. A pesar de ello, la esperanza resulta una constante en el ánimo del personaje, que lo impulsa hasta el último momento a seguir luchando para preservar su vida.

Los personajes secundarios son la amada del espíritu, su madre, sus hermanas, los dos amigos médicos y Dios. Con excepción del último, estos personajes, sin una caracterización destacada, no cumplen más función que la de

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 369

²⁰⁹ Debido a que su historia sobrenatural está en función de modificar la personalidad racional del invitado a la sesión espiritista, el espectro figura como un personaje secundario más del cuento.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 367

ejemplificar la anterior humanidad del espíritu. Dios, por su parte, cumple un papel de juez ausente, al que el hombre en estado de catalepsia le pide piedad, y al no recibir respuesta se vuelve contra él y su injusta ley, lo cual intensifica la tensión en diferentes momentos de la confesión, como se puede ver en el siguiente ejemplo: “¡No! ¡Dios de Dios!... ¡aquello era formidablemente injusto como es omnipotente el poder divino, y yo acusaba a Dios de impío, y mi alma blasfema lo apostrofaba con los dicerios más candentes”.²¹¹

A pesar de que el narrador describe, quizá imaginado, una habitación “en cuyos ángulos se agrupaban las plañideras encargadas de ronronear camándulas por mi ánima, las veladoras de oficio, aborrecibles en su apariencia de aves negras de los cadáveres”,²¹² no cabe duda de que la escena principal es el cuerpo consciente e inerte del hombre cataléptico, pues como él mismo menciona “¡mi pecho era la losa de mi sepulcro y sobre él habría sido impotente la sensibilidad de un micrófono”.²¹³ El hecho de que la escena sea el cuerpo del cataléptico, da a la narración no sólo una atmósfera de angustia y de terror, sino también de encierro.

En los cuentos fantasmales veíamos cómo el miedo se daba a partir de la incursión de un fantasma en el mundo corpóreo. En este cuento, a pesar de que hay un espectro, el miedo no es producido por la interacción de éste con los vivos, sino por la terrible situación que experimenta y que, a su vez, se transmite al

²¹¹ *Ibidem*, p. 372

²¹² *Ibidem*, p. 368

²¹³ *Ibidem*, p. 371

protagonista por medio de las notas escritas durante la sesión espiritista, logrando que el personaje principal sienta también temor: “esto que me pavoriza aún”.²¹⁴

Por otra parte, cabe destacar desde el punto de vista argumentativo la similitud que hay entre las dos perspectivas que se muestran en el cuento, pues, las ideas que plantea el alma del muerto, que representa el mundo invisible o espiritual, se contrastan con la perspectiva, en un principio lógica, del protagonista, mismo que simboliza el mundo real o corpóreo. Las dos, en conjunto, denotan una clara caracterización de la sociedad mexicana del siglo XIX, que ávida de respuestas buscaba en la religión y en las prácticas pseudocientíficas lo que la ciencia no les había podido explicar.

El estudio de los dos cuentos, “El matrimonio desigual” y “El dictado del muerto”, nos lleva a afirmar que a diferencia de los cuentos fantasmales, en los científicistas no son necesarios ni la repetición del suceso sobrenatural ni la fractura de la realidad provocada por un ser ultraterrestre. Lo que le da el carácter fantástico es el tratamiento de temas que intentan explicar sucesos que se escapan de la comprensión humana, los cuales por sí mismos ya contrastan la realidad con lo sobrenatural.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 367

V. Conclusiones

A lo largo del presente trabajo de investigación, observamos que a pesar de que no se ha determinado con exactitud el origen del cuento mexicano, es a partir del segundo romanticismo cuando nos podemos referir a él, propiamente, como género literario, sobre todo porque comienza a tener una estructura definida que lo distingue de otras formas narrativas, como la leyenda y el cuadro de costumbres. No obstante, para el estudio del relato fantástico, en particular, podemos afirmar que es de gran importancia más que deslindar a dicho género de estas formas narrativas, tomarlas como referencia, pues es precisamente en ellas donde encontramos los primeros temas sobrenaturales, que de una u otra manera son la base del género fantástico.

En este mismo sentido, cabe mencionar que de todos los tópicos sobrenaturales utilizados en las leyendas y tradiciones mexicanas, como la aparición del diablo, las hechicerías de una bruja, objetos que cobran vida y la aparición de algún fantasma, es éste último el único que retomaron los escritores románticos y modernistas, durante las tres últimas décadas del siglo XIX para sus narraciones, pero lo incluyeron desde una perspectiva que no sólo se enfocaba en el espectro, sino en la relación y los cambios anímicos que éste provocaba en el protagonista. El ejemplo más destacado es el cuento de José María Roa Bárcena,

“Lanchitas”, considerado por varios estudiosos como el principal antecedente del cuento fantástico moderno en México.

Continuando con este tenor, vale la pena mencionar que “el fantasma”, como tema central en algunos cuentos escritos a finales del siglo XIX suele representar, en los relatos románticos, el ideal amoroso truncado por la realidad social y el presagio de una muerte próxima. En los cuentos modernistas se le puede identificar, en algunos casos, como el *alter ego* del protagonista o incluso, en el caso de la narrativa decadentista, suele simbolizar a la mujer fatal.

Por su parte, aunque en menor número, algunos autores de estas dos corrientes literarias comenzaron en este mismo periodo a crear, además de relatos en los que la trama giraba en torno a personajes sobrenaturales, como el nahual o el vampiro, cuentos con temas científicistas, mismos que hasta el momento no hemos podido vincular con alguna tradición o leyenda mexicana, quizá porque su creación se encuentra íntimamente relacionada con las prácticas metafísicas que estuvieron en boga durante el ocaso del siglo XIX. El iniciador y representante más sobresaliente del científicismo es Pedro Castera, quien entrelaza el sueño, la locura y la ciencia para crear cuentos en los que la reflexión acerca de la existencia humana supera el plano terrenal. De los cuentos de nahuales, vampiros y científicistas, sólo en estos últimos encontramos una estructura narrativa fantástica; los otros se inclinan más a lo maravilloso y extraño, géneros todavía no incluidos en los estudios sobre literatura mexicana del siglo XIX.

Tomando en cuenta estos dos aspectos, la renovación del tópico fantasmal, característico de las leyendas y tradiciones, y el origen del argumento científicista como asunto sobrenatural, en cuentos escritos a finales del siglo XIX, nos es

permitido determinar que la creación de cuentos fantasmales y científicistas, bajo las premisas del romanticismo y modernismo, dieron como resultado la consolidación y auge del género fantástico en México. Sin embargo, es preciso señalar que no hay hasta el momento un estudio o antología en la que se proponga una definición de qué es el cuento fantástico mexicano y, mucho menos, la clasificación de sus temas, que nos permitiría entre otras cosas mostrar un panorama más acertado del desarrollo de dicho género en nuestro país.

Ciertamente, lo fantasmal y lo científicista fueron las dos tendencias fantásticas que imperaron durante las tres últimas décadas del siglo XIX, tal vez porque escritores de la talla de Roa Bárcena, Vicente Riva Palacio, Pedro Castera, Ignacio Manuel Altamirano, Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos, Guillermo Vigil y Robles y Bernardo Couto Castillo, entre otros, encontraron en estas tendencias los argumentos necesarios para contrastar la realidad con las preocupaciones existenciales, al mismo tiempo que mostraban las contradicciones entre la creencia religiosa, el método científico (proclamado por el positivismo) y, en menor medida, la situación política y social del país.

Los cuentos de estas dos tendencias, como estudiamos en el tercero y cuarto capítulos, son semejantes, entre otras cosas, en cuanto a que en ellos se contrasta la realidad con un suceso sobrenatural que modifica la percepción de los protagonistas sobre su entorno, y de ninguna manera el autor da una solución al problema. No obstante, debido a que cada cuento tiene sus particularidades, cometeríamos un error al tratar de fijar una misma línea narrativa para todos. Es por ello, que en esta tesis no se intentó aseverar que hay una fórmula general, sea ésta estructural o de contenido, seguida por los escritores, sino simplemente se

propuso el estudio del género a partir de las constantes que habíamos podido identificar, como la utilización de los fantasmas y las teorías seudocientíficas para crear la ambigüedad en los relatos. El hecho de mostrar dos cuentos de cada tendencia fue sólo para ejemplificar lo que consideramos son sus características más representativas.

Por otra parte, es importante señalar que si bien, nuestro trabajo tiene como sustentos teóricos los estudios de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, y Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, diferimos en algunos aspectos, considerando que estos dos autores circunscriben el concepto de literatura fantástica a un periodo o zona geográfica determinada, que no corresponde al contexto mexicano del siglo XIX. Por lo mismo, pretendimos demostrar que aunque el cuento fantástico mexicano no cuenta con todas las características propias de lo que se define en esos textos como “fantástico” e incluso contiene elementos, como fantasmas o intentos de explicaciones racionales del suceso, que han sido señalados por estos dos estudiosos como particularidades de otro género, el contraste entre lo objetivo y lo sobrenatural, así como la no solución del problema, hacen innegable su carácter fantástico.

Por todo lo anterior, es evidente que el estudio del cuento fantasmal y científicista resulta imprescindible para entender cómo fue el inicio, desarrollo y auge del género fantástico en nuestro país, al mismo tiempo que nos proporciona una perspectiva distinta acerca de uno de los periodos más significativos de la literatura mexicana.

Por último, es preciso mencionar que a pesar de que en este trabajo de investigación se intentó mostrar a grandes rasgos cómo fue el desarrollo del

cuento fantástico, con el estudio de las características más relevantes del relato fantasmal y científicista en las postrimerías del México decimonónico, reconocemos que todavía quedan muchos aspectos por retomar. Quizá el más importante es la definición y clasificación del género fantástico mexicano, el cual esperamos poder retomar en un estudio más amplio.

Bibliografía directa

BOTTON BURLÁ, Flora. *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, 2003.

CARBALLO, Emmanuel. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Xalli, 1991.

CASTERA, Pedro. *Impresiones y recuerdos / Las minas y los mineros / Los maduros / Dramas en un corazón / Querens*. Edición y prólogo de Luis Mario Schneider. México, Editorial Patria, 1986.

CORTÉS, Jaime Erasto, *Dos siglos de cuento mexicano. XIX y XX*. Introducción y notas de... México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979.

-----, y Alfredo Pavón. “El cuento y sus espejos”, en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. (Volumen I). Edición y estudio introductorio de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 259-272 (Al siglo XIX: ida y regreso).

----- . “Antologías de cuento”, en *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. Edición, prólogo y notas de Alfredo Pavón. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, INBA y el ICUAP, 1990, PP. 199-213 (Serie Destino Arbitrario).

DÍAZ RUIZ, Ignacio. *El cuento mexicano en el modernismo (Antología)*. Introducción, selección y notas de... México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006 (Biblioteca del Estudiante Universitario 142).

FLORES, Ángel. *Narrativa hispanoamericana, 1816-1981, historia y antologías I, de Lizardi a la generación de 1850-1879*. México, Siglo XXI, 1984, pp. 9-14.

GARCÍA RIVAS, Heriberto. *Historia de la literatura mexicana II, México independiente*. México, Siglo XIX, 1972.

GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. México, Cultura, Secretaría de Educación Pública, 1928.

HAHN, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México, Premia, 1982, pp. 11-67.

------. "Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano", en *El relato fantástico. Historia y sistema*. Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1998 (Biblioteca Filológica).

HUERTA, David. *El relato romántico. Una antología general*. Prólogo y selección de... México, SEP/UNAM, 1982 (Clásicos Americanos).

------. "Transfiguraciones del cuento mexicano", en *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. Edición, prólogo y notas de Alfredo Pavón. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, INBA y el ICUAP, 1990, pp. 1-15 (Serie Destino Arbitrario).

------. *Cuentos románticos*. Prólogo, selección y notas de... México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973 (Biblioteca del Estudiante Universitario).

JIMÉNEZ RUEDA, Julio. *Historia de la literatura mexicana*. México, Botas, 1953.

LEAL, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. Prólogo de John Bruce-Novoa. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, INBA y el ICUAP, 1990 (Serie Destino Arbitrario).

LORD, Michel. “La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo de quebequés)”, en *El relato fantástico, historia y sistema*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1998 (Biblioteca Filológica).

MANDUJANO JACOBO, Pilar. “Un acercamiento al cuento fantástico mexicano del siglo XIX”, en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico (Volumen I)*, México, UNAM, 2005, pp. 273-286.

MILLÁN, María del Carmen. *Literatura mexicana*. México, Esfinge, 1982.

NERVO, Amado. *Cuentos y crónicas. Antología*. Prólogo y selección de Manuel Durán. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. V-XX (Biblioteca del Estudiante Universitario 95).

OLEA FRANCO, Rafael. “Roa Bárcena: de la leyenda al cuento fantástico”, en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 511-533 (Serie Literatura Mexicana VI).

ORTIZ de MONTELLANO, Bernardo, *Antología de cuentos mexicanos*. Selección y prólogo de... Madrid, Saturnino Calleja, 1926, pp. 7-13.

OVIEDO, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*. Madrid, Alianza Editorial, 1989. (El Libro de Bolsillo), pp. 7-30.

PAVÓN, Alfredo. “De la violencia en los modernistas”, en *Paquete: Cuento* (La ciencia ficción en México). Edición Prólogo y notas de... México, Universidad

Autónoma de Tlaxcala, INBA y el ICUAP, 1990, pp. 55-84 (Serie Destino Arbitrario).

RIVA PALACIO, Vicente. *Cuentos del general*. Compilación de este volumen y coordinador de la obra José Ortiz Monasterio. México, CNCA / UNAM / IMC / IJMLM, 1997.

_____. *Antología de Vicente Riva Palacio*. Introducción y selección de Clementina Díaz y de Ovando. México, 1993 (Biblioteca del Estudiante Universitario 79).

ROA BÁRCENA, José María. *De la leyenda al relato fantástico*. Edición e introducción de Rafael Olea Franco. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

------. *Relatos*. Selección y prólogo de Julio Jiménez Rueda. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. V-XI (Biblioteca del Estudiante Universitario 28).

RODRÍGUEZ, Blanca. "Augurios de la Independencia de México en un cuento fantástico", en *Anales. Nueva Época, núm. 11. "Lo fantástico: Norte y Sur"*. Suecia, Departamento de Estudios Globales, Universidad de Goteborg, 2008, pp. 127-142.

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1995.

TOLA de HABICH, Fernando y Ángel Muñoz Fernández. *Cuento fantástico mexicano*. Siglo XIX. México, Factoría, 2005 (La serpiente emplumada 34).

Bibliografía indirecta

BARREDA, Gabino. "Oración cívica", en *El positivismo en México*, (Antología). Prólogo y selección de Ignacio Sosa. México, 2010 (Biblioteca del Estudiante Universitario).

BORGES, Jorge Luis. "La literatura fantástica", en *Anales. Nueva época Núm. 11. "Lo fantástico: Norte y Sur"*, Suecia, Departamento de Estudios Globales, Universidad de Goteborg, 2008, pp. 11-24.

-----; Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Argentina, Editorial Sudamericana, 2004, pp. 7-17 (Primera edición, 1965).

DELGADO, Rafael. *Cuentos*. Prólogo y selección de Francisco Monterde. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. V-XVII (Biblioteca del Estudiante Universitario 39).

FUENTES MARES, José. *Juárez: El imperio y la república*. México, Grijalbo, 1991. (octava edición)

GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin. "Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica", en *El relato fantástico. Historia y sistema*. Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1998 (Biblioteca Filológica).

GONZÁLEZ, Luis. "El liberalismo triunfante" en *Historia general de México 2*. México, Colegio de México, 1981.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Cuentos, Crónicas y ensayos. (Antología)*. Prólogo y selección de Alfredo Maillfert. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. V-XXII (Biblioteca del Estudiante Universitario 20).

LÓPEZ PORTILLO y ROJAS, José. *Algunos cuentos*. Prólogo y selección de Emmanuel Carballo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996 (Biblioteca del Estudiante Universitario 77).

MARTÍNEZ, José Luis. *La expresión nacional*. México, Editorial Oasis, 1984.

MIRANDA CARABES, Celia. *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. Estudio preliminar, recopilación, edición y notas de... México, IIFL, UNAM, 1998 (Nueva Biblioteca Mexicana, 96).

OTHÓN, Manuel José. *Paisaje*. Prólogo y selección de Manuel Calvillo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. V-XXX (Biblioteca del Estudiante Universitario 50).

PAYNO, Manuel. *Artículos y narraciones*. Selección y prólogo de Francisco Monterde. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Biblioteca del Estudiante Universitario 58).

RIVA PALACIO, Vicente. "Consideraciones generales", en *El positivismo en México (Antología)*. Prólogo y selección de Ignacio Sosa. México, UNAM, 2010, pp. 77-97 (Biblioteca del Estudiante Universitario).

RIVAS VELÁZQUEZ, Alejandro. "Algunas apariciones de Don Juan Manuel", en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Editor Rafael Olea Franco. México, El colegio de México, 2001, pp. 493-510 (Serie Literatura Mexicana III).

SIERRA, Justo. "Juárez, su obra y su tiempo", en *El positivismo en México (Antología)*. Prólogo y selección de Ignacio Sosa. México, 2010, pp. 43-97 (Biblioteca del Estudiante Universitario).

SOSA, Ignacio. *El positivismo en México (Antología)*. Prólogo y selección de... México, UNAM, 2010, pp. XIII-XXXIII (Biblioteca del Estudiante Universitario).

ZATARAIN MUNGUÍA, Martha Elena. "Cuentos del general y noche al raso. La fundación de una poética del cuento mexicano", en *Literatura del otro fin de siglo*, editor Rafael Olea Franco. México, El Colegio de México, 2001, pp. 145-155 (Serie Literatura Mexicana VI).