



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

**“ENTRE LO FANTÁSTICO Y LO MACABRO: EL
TERROR EN LA LITERATURA FANTÁSTICA
MEXICANA”**

ENSAYO

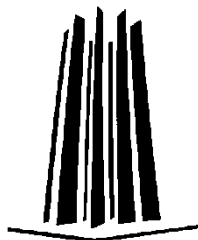
TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

PRESENTA:

DIEGO ALAN VILCHIS ROCHA

ASESORA: LIC. YAZMÍN PÉREZ GUZMÁN

MÉXICO, 2016





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.



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 la Universidad Nacional Autónoma de México, que desde hace más de diez años me permitió integrarme como alumno regular y estudiar entre sus aulas para desarrollarme personal y académicamente. Es un orgullo ser universitario de la máxima casa de estudios y pertenecer a su gran institución.

A mi asesora Yazmín Pérez Guzmán, gran profesora y sobre todo amiga, por ser guía durante la carrera y este proceso de titulación tan peculiar. Gracias por las enseñanzas y el tiempo compartido, dentro y fuera de clase, y sobre todo por la paciencia que tuvo conmigo.

A la Dra. Aurora Díez-Canedo Flores, al Dr. José Eduardo Serrato Córdova, al Dr. José Ricardo Chaves Pacheco y al Dr. José Miguel Sardiñas Fernández, por la ayuda brindada durante esta investigación.

A la Dra. Georgina García-Gutiérrez Vélez, pues la realización de este trabajo se hubiera truncado sin su apoyo.

Dedicatorias

A Sonia Elizabeth Rocha López, mi mejor amiga, mi gran confidente, y sobre todo mi madre, pues sin su guía, dedicación, fortaleza, ejemplo y amor a lo largo de estos veintisiete años no sería la persona que soy ahora. Gracias por todos estos años de vida, de aprendizaje y de convivencia con una de las mejores personas que conozco y que existen, y cuya compañía es irremplazable: tú.

A mi padre, Andrés Vilchis Sánchez, por ser un ejemplo de lo que la fortaleza puede significar. Por querer ser parte de mi vida en muchos aspectos y apoyarme en ellos. Detrás de esa faceta de carácter fuerte, existe también un hombre sereno y sensible. Gracias por dejarme verlo. Aunque parezca ausente, te pienso siempre.

A María del Socorro López Gómez, mi abuela y mi otra madre, el sostén de la familia, el carácter y la firmeza diarios, por ser el pilar de la casa de diversas maneras incluso en los tiempos más inciertos, por su incondicionalidad y su amor. Gracias por todo.

A mis hermanos Khuri Aleister Palacios Rocha, Sergio Iván Vilchis Rodríguez y Alison Paván Darien Vilchis Rodríguez, quienes me demuestran constantemente lo inteligentes y maravillosamente humanos que son: un gran ejemplo para mí. Porque sin saber si se percatan de ello, representan un gran apoyo para mí. Aunque a veces no lo demuestre, los quiero mucho.

A Erick Daniel Rocha López, Alberto Leonel Maximino Rocha Lecona y Óscar Palacios Hernández, por hacer del hogar que habito uno cálido a través de sus enseñanzas, su sentido del humor y sobre todo su cariño. No podría haber mejor familia sin ustedes. Gracias por siempre estar.

A mi prima Alba Georgina Briseño López, por el tiempo compartido y la confianza que en esa peculiar sincronía a lo largo de nuestra vida han forjado una sólida hermandad. Con base en humor negro y muchas risas, agradezco que estés ahí, así como yo estoy para ti.

A Iván Herrera Rogel y Ana Laura Sánchez Tamayo, porque en los momentos más difíciles de mi vida estuvieron para darme consuelo y consejo, y ayudarme a seguir adelante. Gracias por su presencia incondicional en mi vida, pues hoy son parte de esa familia con la que no nací, pero que se forjó con el paso de los años.

A Brenda Selene Cortez Mares, un ejemplo constante de fortaleza y carácter, pero sobre todo de gran corazón y humildad. Por ser una de las personas a quienes admiro, y agradezco su amistad a lo largo de estos años. Gracias por permitirme formar parte de uno de los círculos de personas más importantes para mí, pues influyó en quien soy ahora.

A la memoria de Esperanza y Aurora, mujeres sabias y hermosas, mis bisabuelas

A la memoria de Remedios, pilar fundamental e incondicional de familia, mi tía

A la memoria de Roberto Israel, mi invaluable amigo, mi gran hermano

A la memoria de Christian Valdivieso, *porque los sueños son el alimento del alma*

“En suma, pues, y en términos generales, cuando, en la evolución progresiva de la conciencia humana, muere una creencia, renace a un nivel superior en forma de estética. La creencia ya no se puede aceptar como creencia; pero el sentimiento de base persiste en virtud de esa inercia propia de la vida psíquica oscura, subcortical, de los sentimientos, y se labra una nueva vía de expresión. Esto se puede aplicar, en líneas generales, a todo el arte. Pero en especial al cuento de terror.”

- Rafael Llopis. *Historia natural de los cuentos de miedo.*

“Temo los sucesos del futuro, no por sí mismos, sino por sus resultados. Me estremezco pensando en cualquier incidente, aun el más trivial, que pueda actuar sobre esta intolerable agitación. No aborrezco el peligro, como no sea por su efecto absoluto: el terror. En este desaliento, en esta lamentable condición, siento que tarde o temprano llegará el período en que deba abandonar vida y razón a un tiempo, en alguna lucha con el torvo fantasma: el miedo”

- Edgar Allan Poe. *La caída de la casa Usher.*

ÍNDICE

Introducción.....	2
1. El terror como género literario	7
1.1 Definición y características del terror	7
1.2 La literatura romántica gótica: orígenes, autores y características literarias	12
2. El género fantástico en México.....	21
2.1 Definición y características de lo fantástico en la literatura	21
2.2 Breve historia de la literatura fantástica en México	28
3. Elementos narrativos del género de terror en la literatura fantástica mexicana.....	41
3.1. “Lanchitas”, de José María Roa Bárcena.....	43
3.2. “Lo que dijo el mendigo” de Bernardo Couto Castillo.....	47
3.3. “La noche de Margaret Rose”, de Francisco Tario	50
3.4. “El huésped”, de Amparo Dávila	56
3.5. “La mantis”, de Emiliano González	60
Conclusiones.....	64
Fuentes de información	70
Anexos	74

Introducción

Debo confesar que el presente trabajo nace necesariamente de una inquietud personal: mi gusto y afición por la literatura de terror y del género en particular. Es durante un periodo de trabajo en el ámbito de la literatura mexicana donde surge la duda primordial y eje de la investigación realizada: ¿existe en las letras mexicanas el género de terror?

Sugerir una respuesta inmediata, *a priori*, sería un error de entrada, pero la pregunta es sugerente por lo siguiente: no existe una recopilación o un estudio dedicado al imaginario del terror dentro de la narrativa nacional.

Toda obra artística representa un punto determinado en tiempo y espacio, rodeado de circunstancias específicas que lo caracterizan. El estudio de la comunicación tiene como uno de sus intereses el quehacer artístico por la diversidad en las formas de expresión creativas que el hombre ha desarrollado para dar a entender su perspectiva del mundo. De esta manera, la literatura como un medio de expresión escrito es de interés para el estudio de la comunicación pues se encuentra dentro de su campo: la palabra escrita, estructurada a través de párrafos que engloban una idea, encierra mensajes que pueden entenderse a través del contexto en el que se encuentran. Estudiar la literatura a través de su proceso y sus expresiones es analizar la importancia del pensamiento humano creativo en su vertiente escrita, su desarrollo e impacto en diferentes ámbitos: lo social, político, religioso, artístico, académico, entre otros. La literatura comprendería la forma de expresión y comunicación más compleja y rica en la variedad de elementos y en su tratamiento.

El propósito periodístico de este ensayo es rescatar, de una parte de la literatura mexicana, un género pocas veces tratado dentro de los anales de nuestras letras. No se trata de algo que no esté presente en el imaginario mexicano, sino que ha sido pocas veces expuesto, mucho menos de una forma cronológica y que desglose los elementos y características del género en los cuentos que forman parte de la literatura fantástica nacional. Vale la pena preguntarse por la existencia

del terror y sus características en la historia de la literatura mexicana por diversas razones: en primer lugar, es un tema presente en los cuentos que inauguran el género fantástico en México durante la segunda mitad del siglo XIX, pero que en raras ocasiones ha trascendido; en segundo lugar, a diferencia de la literatura europea, en donde surge el cuento de terror a través del romanticismo gótico durante el siglo XVIII y se desenvuelve con diversos autores como una subcorriente literaria, en México no existe tal y, sin embargo, dentro de la literatura mexicana fantástica hay cuentos que cumplen con sus características para ser considerados dentro de sus rubros, a pesar de que los escritores no le den necesariamente una continuidad: es decir, no existe una escuela o tendencia (una corriente) a escribir terror en nuestra literatura y a pesar de ello existe el género a través de diversos cuentos y, en algunos casos, algunos autores se han dedicado a ello; finalmente, la trascendencia de la literatura de terror hasta nuestros días tiene importancia en un nivel mediático: la industria literaria extranjera cuenta con editoriales dedicadas a promover los géneros de terror, fantasía y ciencia ficción, así como galardona a los escritores contemporáneos del género (los Bram Stoker Awards). En México, por el contrario, hay escritores cuya fuente de distribución son editoriales independientes que se mueven por círculos no comerciales y, dado que la literatura de terror surge y se desarrolla en el continente europeo, no hay una revisión contemporánea de la narrativa fantástica fuera de los círculos intelectuales y de investigación para identificar el terror como un género narrativo dentro de la literatura mexicana. El punto anterior tiene trascendencia incluso si se mira hacia la industria cinematográfica: el terror como género de la pantalla grande en el extranjero encuentra parte de su fuente de inspiración, tanto en los cuentos clásicos del género como en obras contemporáneas, siendo películas que a nivel comercial generan bastantes ingresos; independientemente del resurgimiento contemporáneo del cine nacional, y con algunas excepciones, las películas de terror siguen siendo un terreno poco explorado que carece tanto de identidad como originalidad temática y al que aún no han podido apostar las productoras en el aspecto comercial.

Para esclarecer lo anterior estableceré las diferencias entre el romanticismo literario europeo y mexicano, exponiendo como principal tema la literatura gótico romántica y el nacimiento del cuento de terror, para después definir e identificar sus características en la literatura fantástica mexicana a través de los siguientes autores y sus cuentos:

- José María Roa Bárcena, con *Lanchitas*.
- Bernardo Couto Castillo, con *Lo que dijo el mendigo*.
- Francisco Tario, con *La noche de Margaret Rose*.
- Amparo Dávila, con *El huésped*.
- Emiliano González, con *La mantis*.

La selección de escritores y cuentos corresponde, sobre todo, a un orden temporal en la literatura fantástica de México, que abarca un gran espectro entre los comienzos del género en nuestro país hasta la segunda mitad del siglo XX: el cuento de José María Roa Bárcena es parte de la adaptación del imaginario popular mexicano novohispano al cuento escrito; el escaso imaginario de Bernardo Couto castillo pertenece al decadentismo fantástico, caracterizado por temas macabros y psicológicos; la obra general de Francisco Tario es contemporánea de autores como Juan Rulfo y Juan José Arreola; los cuentos de Amparo Dávila, situados en la segunda mitad del siglo XX, poseen elementos narrativos cuyos temas versan sobre la locura, la muerte, lo onírico, entre otras cosas; Emiliano González es el autor más contemporáneo de los seleccionados, siendo su narrativa importante por tener influencia directa de la literatura de terror.

Mi objetivo principal fue asociar el terror como género en la literatura fantástica mexicana, a través de cinco cuentos y autores, dentro de un ensayo. Para ello, fue necesario describir el origen y las características del terror como género literario, así como explicar la llegada del género fantástico en la literatura mexicana y, finalmente, encontrar los elementos narrativos del terror en los cinco cuentos de la literatura mexicana fantástica seleccionados.

Mi hipótesis es que sin tener propiamente una corriente literaria dentro de la narrativa fantástica mexicana, existen cuentos que, dados sus elementos cuentísticos, pueden formar una primera propuesta del terror como género en la literatura y que posteriormente ofrezca una alternativa temática para guiones e historias cinematográficas nacionales.

Para los propósitos y efectos del ensayo, emplearé técnicas bibliográficas, apoyándome en una variedad de libros que versan sobre la literatura europea y mexicana, al igual que sobre los autores anteriormente mencionados, tanto en su biografía como en su obra. De igual forma, la investigación de campo corre a través de tres entrevistas: al doctor en Literatura Comparada, José Ricardo Chaves Pacheco, y al doctor en Literatura Latinoamericana, José Eduardo Serrato Córdova, ambos investigadores del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM en cuyos trabajos de investigación ha figurado el tema del terror en la literatura; también al doctor en Literatura Hispánica, José Miguel Sardiñas Fernández, investigador y profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana (plantel Iztapalapa), dedicado principalmente a la investigación de la literatura fantástica mexicana. El propósito de las entrevistas será obtener información de apoyo, tanto en las características de la literatura de terror y la narrativa fantástica, así como de los autores seleccionados y la asociación de los elementos del terror en la literatura mexicana.

En el primer capítulo del presente trabajo se elabora una definición del terror en la literatura a través de diversos elementos literarios, así como su origen en la literatura europea, específicamente el romanticismo gótico, y sus autores principales.

En el segundo capítulo se define lo fantástico como género literario, y su desarrollo dentro de la literatura mexicana, repasando a los autores principales y sus cuentos importantes.

Finalmente, en el tercer capítulo, se exponen los autores, se resumen sus cuentos, y se desglosan los elementos narrativos que los componen para establecer si existe una relación con el género de terror.

1. El terror como género literario

¿Qué es el terror? Esta es la pregunta que me hice, y que me sigo haciendo, a lo largo de esta investigación. Quizá resulte fácil, *a priori*, establecer una definición; pero tratar con un término complejo y disperso (porque lo es) exige no sólo una revisión de los significados en distintas fuentes, sino también sustraer elementos e incorporar otros para consolidar un concepto nutrido y que logre abarcar las distintas aristas del término, pues, como lo expondré a continuación, aunque hay una raíz primordial en el entendimiento del terror, existen elementos que bien podrían ser juzgados como subjetivos, por lo que catalogar algo dentro del género, hablando en cuestión literaria, se puede cuestionar varias veces, especialmente en la literatura mexicana, por lo menos en parte de este estudio, y particularmente en lo que concierne a lo fantástico.

Por lo que vuelvo a preguntar, ¿qué es el terror?

1.1 Definición y características del terror

Un primer acercamiento al término lo encontramos en su base etimológica que proviene del latín *terrēre*, cuyo significado es “espantar”¹, y que a su vez deriva en *terroris*, o *terror* (espanto)², refiriéndose al miedo, espanto o pavor de algún mal que amenaza o de peligro que se teme³. Otra aproximación más orientada hacia el género según la Real Academia de la Lengua en internet, es la siguiente: “Miedo muy intenso. Dicho de una obra cinematográfica o literaria y del género al que pertenecen: que buscan causar miedo o angustia en el espectador”⁴.

¹ Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1987, p. 565.

² Echegaray, Eduardo de, *Diccionario general etimológico de la lengua española*, vol. 5, José María Faquinetto, editor, Ricardo Álvarez, editor, Madrid, 1889, p. 489.

³ *Íbidem*.

⁴ <http://lema.rae.es/drae/?val=terror>. Fecha de consulta: 15 de noviembre de 2013

Claramente es una definición general, aunque se acerca bastante al punto que quiero establecer: es un miedo intenso y las obras del género buscan causar ese sentimiento al lector. Sin embargo, también son sentimientos que se pueden encontrar en otro tipo de obras que no son necesariamente terroríficas: existen los *thrillers*, por ejemplo, novelas que tienen características o elementos de novelas policiacas y que encierran un gran acertijo, cuyo motor y vías narrativas se centran, aparte del misterio, en eso mismo: la angustia y a veces el mismo miedo.

Retornando entonces al punto de partida, aunque ya con una idea más definida, volvemos a plantear el problema.

En un diccionario de teoría narrativa dice lo siguiente:

Variedad narrativa de carácter fantástico que tematiza centralmente lo macabro, lo violento, lo aberrante y / o lo terrorífico con una arquitectura suspensiva y una atmósfera inquietante. La novela de terror surge con el romanticismo inglés y se generaliza, con más o menos cultivo según los momentos y países, por todo el mundo.⁵

Encontramos en esta definición otros elementos del género que son necesarios, así como un rumbo distinto en cuanto al propósito del mismo: en la primera se habla de un lector, de causar una impresión; en esta última, no, pues tan sólo existen elementos que son los temas o parte de ellos, tanto aislados como juntos, que no necesariamente contemplan a un espectador. Tal vez la diferencia radique en la diferencia de fuentes, sin apremiar o demeritar alguna de ellas, una es más general y la otra es más especializada, pero es importante tomar este punto pues el dilema subjetivo parte de ello: el propósito del terror en la literatura. Lo anterior lo retomaré más adelante.

Si se sigue buscando de manera superficial, quizá no se tenga mucho éxito con los resultados; es por ello que, al buscar más cuidadosamente, aparece un nuevo término bajo el cual se cobija el terror y sus orígenes: lo *gótico*; específicamente, la *novela gótica*, modalidad literaria surgida durante la primera etapa del romanticismo.

⁵ Valles Calatrava, José R. / Álamo Felices, Francisco, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Editorial Alhulia, S.L., Granada, 2002, p. 570.

La importancia de lo *gótico*, para efectos de este ensayo y su propósito, radica en la semejanza que tiene con el significado y con las características de “terror” a nivel literario:

En el contexto del periodo romántico, el gótico es un tipo de imitación medievalista, surgido en la segunda mitad del siglo XVIII, que, por extensión, viene a designar lo macabro, misterioso, fantástico, sobrenatural y lo terrorífico, específicamente lo *placenteramente* terrorífico.⁶

Otra definición, más acercada y dirigida, sería esta:

Un tipo de romanticismo muy popular a finales del XVIII y principios del XIX, que tuvo desde entonces una considerable influencia en la ficción... La mayoría de las novelas góticas eran historias de misterio y horror, con la intención de erizar la espalda y cortar la sangre. Contenían fuertes elementos de lo sobrenatural y de utilerías de las ahora tradicionales “casas embrujadas”⁷

De momento no es necesario indagar en el origen de la palabra, así como su contexto histórico, pues ese es tema del siguiente apartado del capítulo. Lo que concierne son las similitudes que el concepto guarda con respecto al terror: encontramos lo macabro - lo relativo a la muerte, a lo tétrico y a lo lúgubre⁸ - ; lo misterioso como algo sustancial, así como dos términos que tienen relación entre sí: lo aberrante y el horror. Lo primero es más bien una característica de lo segundo, pues se trata de “algo que va en contra de las normas o del sentido común”⁹, “que se desvía o aparta de lo usual”¹⁰, mientras que el horror se trata de un “sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso, una aversión profunda, una atrocidad o monstruosidad”¹¹. Como ejemplo de ello, se encuentran los cuentos de H.P. Lovecraft, escritor estadounidense cuya obra cumbre son *Los mitos de Cthulhu*, una serie de relatos catalogados como horror sobrenatural, en donde normalmente los personajes se enfrentan a situaciones antinaturales, sin lógica alguna, presenciando abominaciones, y culminando en la locura o en la

⁶ http://www.wwnorton.com/college/english/nael/romantic/topic_2/welcome.htm. Fecha de consulta: 15 de noviembre de 2013.

⁷ Cuddon, J. A., *A dictionary of literary terms*, Doubleday&Comany, Inc., Garden City, New York, 1976, p. 289.

⁸ García Pelayo, Ramón (ed.), *Larousse. Diccionario enciclopédico*, Ediciones Larousse. México, 1998, p. 511

⁹ *Íbid.*, p. 2

¹⁰ <http://lema.rae.es/drae/?val=aberrante>. Fecha de consulta: 17 de abril de 2014

¹¹ <http://lema.rae.es/drae/?val=horror>. Fecha de consulta: 15 de noviembre de 2013

muerte. Aquí hay un ejemplo donde lo aberrante es una característica del horror al tratarse primordialmente de situaciones donde lo antinatural es lo determinante.

Lo anterior permite reformular la definición de terror, en cuestión literaria: se trata de una variante narrativa que se enfoca en lo macabro, lo misterioso, lo aberrante y horrendo, con o sin la intención de que el espectador experimente dichas sensaciones (dependiendo de su intención y de si ésta existe). Sin embargo, todavía es muy vaga la definición.

Para el doctor José Miguel Sardiñas, doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México, el terror es un efecto codificado:

En principio y sin demasiadas precauciones te diría que el terror es un efecto asociable o inherente a ciertos textos, y en ese sentido sí me parece importante pensar al menos que el terror es un efecto codificado textualmente; es decir, un efecto cuya presencia habría que detectar en ciertos rasgos textuales, no pensar que el terror es simplemente un efecto que produce un tipo de texto.¹²

Aquí nos encontramos con algo más específico: el terror es un efecto que se encuentra en rasgos textuales, y no se trata solamente de un tipo de texto. Quiere decir entonces que el género literario del terror no trata únicamente ciertos temas, sino que dentro de los textos existen elementos que evocan o dirigen el miedo o el terror, modificando, ambientando o complementando la narración.

Una perspectiva añadida sería también el simbolismo que a veces se representa en los cuentos de terror bajo el semblante de la otredad, dice el doctor José Eduardo Serrato, investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM:

Muchas veces también el lado oscuro del terror estaba representado por lo desconocido, por la otredad: no conocerlo te daba horror y pensabas que era algo malo. Entonces muchas conductas antisociales marginales representaban el lado oscuro de la sociedad, el lado oscuro del mundo, y las literaturas del romanticismo (finales del XVIII, principios del XIX) se regodeaban en explorar y aventurar el lado oscuro de estas sociedades marginales, que podía ser, por ejemplo, lo indígena, lo islámico, ya en un caso más concreto, los que consumían drogas y tenían visiones.¹³

¹² Entrevista realizada al Doctor en Literatura Hispánica José Miguel Sardiñas en el Distrito Federal, el 13 de marzo de 2014.

¹³ Entrevista realizada al Doctor en Literatura Latinoamericana José Eduardo Serrato Córdova en el Distrito Federal, el 11 de marzo de 2014.

El doctor José Ricardo Chaves explica otra característica de suma importancia para el género: la amenaza, o el sentimiento de ésta misma a través de tres estadios o niveles comprendidos por la naturaleza, lo cósmico, que es equiparado o va a la par de lo espiritual, y lo psicológico:

Sí, creo yo que el sentimiento de terror va a estar vinculado con este sentido de miedo ante una amenaza externa, que empieza siendo externa a la bestia, el dios, el demonio, y a medida que se avanza, esos miedos también comienzan a interiorizarse, hasta llegar a situaciones donde el otro es la fase oscura del inicio, que es el famoso *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, donde ya el otro soy yo, pero el otro negativo, el otro oscuro soy yo, y entonces yo mismo soy mi objeto de temor. Entonces sí tiene esa connotación de una amenaza de aniquilación, y lo podemos ubicar a nivel psicológico o a nivel cósmico, a nivel de la naturaleza, pero sí tiene mucho que ver con ese sentido del miedo a la muerte, por supuesto.¹⁴

Tal vez esta característica es fundamental dentro del género, pues quizá supone, a grandes rasgos, una finalidad o un propósito que se vale de las otras características ya mencionadas; es decir, se crea una atmósfera hilada a través de lo macabro, lo mórbido, lo aberrante y/o lo misterioso, y que son motor o vía para la amenaza al entorno en la narración: la amenaza de la naturaleza o hacia ella, de lo cósmico o hacia ello, y de lo psicológico o hacia ello.

Sin embargo, pensar en un propósito conlleva a hablar de intención. Como se había comentado anteriormente, este punto es uno crucial en este apartado, pues esto entabla un vínculo entre el escritor y el lector, y de si el propósito es narrar con la finalidad de introducir miedo, o escribir de una forma creativa y simbólica sobre lo que lo origina. Nuevamente, explica el doctor José Miguel Sardiñas:

Hablar de intención en la literatura siempre es un riesgo, se sabe. Por lo menos desde la estilística yo creo que a nadie en su sano juicio, en teoría literaria, se le ocurre hablar de intención, porque la intención es algo que queda en la mente del escritor. Pero bueno, hay elementos, en la constitución del texto, que uno puede identificar y uno puede suponer que están destinados a producir el terror; en ese sentido, el terror sería una intensificación de un efecto que está codificado en muchos textos fantásticos: el terror sería, pienso yo, una forma de intensificar el efecto de miedo que muchos textos fantásticos pueden provocar, y ese es uno sólo entre una gama posible de efectos que el texto fantástico puede provocar.¹⁵

Otro factor clave y que influye también en la perspectiva hacia el género y su clasificación es la temporalidad del terror en la literatura:

¹⁴ Entrevista realizada al Doctor en Literatura Comparada José Ricardo Chaves Pacheco en el Distrito Federal, el 11 de marzo de 2014.

¹⁵ Entrevista al doctor José Miguel Sardiñas.

El problema ahí es que las cosas que le dan miedo a algunos puede que a otros no le den. Entonces de pronto hablar de fantasmas en el siglo XIX podía darte miedo, y hablar de fantasmas en el siglo XXI ya no te causa miedo. Entonces hay autores que pueden haber abordado el tema de fantasma en el siglo XIX o a principios del siglo XX, tal vez con la intención de generar miedo en el lector, y ese texto ya no nos asusta. Entonces también el sentimiento de terror es un sentimiento histórico, va evolucionando.¹⁶

Con esto queda puesto sobre la mesa que el terror como género literario tiene una temporalidad y que conforme la sociedad avanza de época, el miedo cambia de rubros: de lo sobrenatural a la ruptura de la cordura; de la pérdida del edén a la invasión del espíritu; de los asesinos seriales a las visiones apocalípticas producto de la devastación humana.

El terror, entonces, es una gama de posibilidades que evoluciona a través del tiempo, y en materia literaria, es un efecto producido por características encerradas en el texto: lo mórbido, lo macabro, lo aberrante y lo misterioso forman parte o producen la amenaza latente que proviene o atenta contra la naturaleza, lo cósmico o lo psicológico. Es decir, que irrumpe en la concepción humana del entorno y su seguridad, quedando expuesto a lo desconocido y que seguramente, por lo menos en la literatura, lo ajeno, la otredad, que a veces es uno mismo, atentará en contra del cuerpo, de la mente o del espíritu. O de todo ello.

1.2 La literatura romántica gótica: orígenes, autores y características literarias

Ahora es preciso preguntar, ¿dónde y/o cómo surge la literatura de terror? Es necesario abrir un preámbulo antes de llegar al punto importante que reza el subtítulo de este capítulo.

La literatura, como la forma en la que la humanidad plasma sus pensamientos, ideas y emociones a través de la palabra escrita, tuvo su origen en una de las primeras maneras de contar al mundo una historia, la de cómo el universo

¹⁶ Entrevista al doctor José Ricardo Chaves Pacheco.

comienza su existencia junto a todas las formas posibles (e imposibles) de vida: la mitología.

Si bien la predicación de las ideas religiosas es más una doctrina o un dogma que un mito, es necesario recordar que el hombre antes de penetrar en la ciencia explicaba los sucesos naturales como la intervención de fuerzas o energías superiores a la especie humana. Rafael Llopis, en su *Historia natural de los cuentos de miedo*¹⁷, explica:

El hombre primitivo – quizá aún prehombre – vivía en un mundo antropomórfico y antropocéntrico. Como aún carecía de conciencia del yo, su yo estaba desparramado en las cosas del mundo. No lo reconocía en sí mismo, en el sujeto, pero, al percibirlo oscuramente, lo proyectaba en el objeto. Y así surgió el animismo. Las cosas eran en sí buenas o malas según fuesen favorables o desfavorables para él, pues el hombre primitivo las dotaba de *intencionalidad*.¹⁸

El universo y su creación estaban explicados ahora por estas fuerzas invisibles que ejercían acción e influencia en la vida humana. Al tomar una forma concreta, fueron asignados a un rol específico: los elementos naturales, así como los movimientos de los astros, y los fenómenos de la naturaleza, todo ello tenía una energía específica que lo controlaba.

De todo lo anterior, lo que más atemorizaba era lo que podía quitarle la vida, alterarla radicalmente o irrumpir en ella de forma inquietante; es decir, todo aquello que pudiera modificar su entorno. Pronto fueron asociados e imaginados de forma metafórica: en la noche, en la oscuridad, más allá de la muerte, en cavernas o bosques, en los abismos del mar, entre otros. El pensamiento religioso primigenio se transformó en mito, y a través de la escritura se preservó como idea de las concepciones que las civilizaciones han tenido a lo largo de los años sobre lo que ocurría a su alrededor: “Myths were created in the early days of the race to account for sunrise and sunset, storm-winds and thunder, the origin of the earth

¹⁷Llopis, Rafael, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Ediciones Júcar, Colección La vela latina | Ensayo, Primera edición, Madrid, 1974, 422 pp.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 13.

and of mankind. The tales men told in the face of these mysteries were naturally inspired by awe and fear”¹⁹.

A nivel narrativo, en la mitología y la religión se encuentran los primeros relatos de terror. En la literatura, empero, el primer reflejo del género se dio durante la segunda mitad del siglo XVIII bajo un movimiento que surge como una expresión diferente al neoclasicismo.

El romanticismo literario nace en Europa y es una respuesta al espíritu positivista de los neoclásicos. No es ir en contra de la ciencia, necesariamente, pero es un predicamento del hombre y sus sentimientos que, siendo puestos en segundo plano en las manifestaciones artísticas durante la Enciclopedia, se reivindican en el primer plano como bandera de las emociones y los distintos imaginarios, encontrando cobijo en la poesía y en la novela:

En el dominio moral, el romanticismo protesta contra el absoluto imperio de la razón...; no cree que sea suficiente para el hombre y hace que se tengan en cuenta los derechos del corazón... Los clásicos, en todos los dominios de la literatura digna de este nombre, se proponían estudiar y describir al hombre en general en aquello que tiene de común en todas las épocas y en todos los países. Los románticos, en franca reacción contra este concepto, ponen su interés en los hombres dentro de su diversidad histórica y local, en sus costumbres diferentes, en su vivir material determinado por las circunstancias exteriores.²⁰

Así, la nostalgia por un pasado no vivido, la fascinación por la otredad (lo extranjero, lo oculto), los esbozos del nacionalismo, entre otras cosas, son características importantes que vieron su auge en la literatura y nutrieron la imaginación de los escritores que reflejaron esta influencia en sus obras.

Lo que caracteriza al movimiento romántico en la literatura es la respuesta franca a los cánones que reglamentaban los géneros, la ruptura con la tradición grecolatina fundamentada en la imitación de los antiguos, y la supresión de un

¹⁹Birkhead, Edith, *The tale of terror. A study of the Gothic romance*, Russel & Russel, New York, 1963, p.1. “Los mitos fueron creados en los primeros días del hombre para explicar el amanecer y el atardecer, los huracanes y los truenos, el origen de la tierra y del hombre. Las historias que los hombres contaban en aras de estos misterios estaban naturalmente inspirados en el asombro y el miedo.”

²⁰ Van Tieghem, Paul, “*El romanticismo en la literatura europea*” en *La evolución de la Humanidad. Biblioteca de Síntesis Histórica*, sección cuarta, tomo CXXI, Traducción al español y notas adicionales por José Almoina, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, México, 1958, p. 9.

estilo convencional, lo que quizá fue el carácter más universal del romanticismo formal.²¹

Son estas condiciones y características lo que le permite al terror germinar en una faceta previa, de transición entre movimientos, que le dan la libertad para desarrollarse y encontrar su vertiente en la ficción. El prerromanticismo, nombre sugerentemente lógico *per se*, es la pauta entre los neoclásicos y lo que vendría después. Las condiciones literarias entrarían en juego para desenvolverse, sobre todo en la novela, que encontró en la ruptura la liberación a las ataduras condicionantes que le restringían el estilo y la temática: la literatura tenía un motor social, y estaba privado de explorar un lado creativo a través de lo ficticio. Los prerrománticos, los rebeldes del siglo XVIII, abogaron por esta libertad de desenvolverse en la ficción con libertad estilística y temática:

Naturalmente, la literatura inventiva o de ficción era la que se había mantenido más yerta en el mismo molde, impedida en su desenvolvimiento histórico por los rigores de la doctrina neoclásica... En prosa, la novela, género relativamente nuevo, casi liberado de reglas, solía mantenerse abstracta e impersonal con un análisis sentimentalista a veces penetrante o ingenioso, pero seco, sin efusión, sin relación con los lugares donde discurría la acción. Las nuevas tendencias se manifestarán en la novela, que será la primera en usar el lenguaje de la pasión, del sueño, del sentimiento de la Naturaleza.²²

En esta libertad y ruptura se expresa la incomodidad hacia el presente, virando la vista a una época fascinante, porque el neoclasicismo, en virtud de la razón en las artes, la privó de su enigma y misticismo: la Edad Media:

La historia de las ideas parece reproducir a finales del siglo XVIII la reacción que tiene lugar en la Edad Media contra el paganismo de griegos y romanos. El espíritu que caracteriza la época mencionada es un espíritu crítico contra el intento de la razón de querer explicarlo todo, y que a la vez vuelve a justificar la necesidad de la fe, las verdades ocultas, el poder de la magia y otras facultades de la imaginación.²³

Lo atractivo del Oscurantismo era esa tangente limitante que había hacia los escaparates sombríos de la alquimia, el ocultismo, la magia, las alucinaciones, y

²¹ *Ibidem*, p. 10.

²² *Ibidem*, p. 14

²³ Gras Balaguer, Menene, *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, Montesinos Editor, España, 1988, p. 23.

los delirios²⁴ que en el folklore del medioevo brotaron del imaginario popular como verdades inquebrantables.

El resultado de tal atracción, de esa fijación, es la cuna de lo fantástico, lo imposible, lo que rompe las leyes de lo natural, o que no tiene una explicación racional, que repercutiría en el último cuarto del siglo XVIII en Inglaterra.

A finales de 1764 el escritor británico Horace Walpole publica *El castillo de Otranto*, novela que es considerada como la pionera del romanticismo gótico²⁵. Es también cuando se introduce el término “gótico” en la literatura, acuñado de antaño como calificativo por la gente para denominar lo “crudo” o “sombrio” que representaba algo, así como un despectivo, algo de mal gusto. Lo cierto es que el término corresponde más a una tendencia arquitectónica derivada de los pueblos germanos, específicamente los *godos*:

Generalmente, el goticismo se aplicó a un estilo arquitectónico; pero también, con más timidez, a un estilo escultórico y pictórico.

El nombre de goticismo deriva del *gótico*, lengua germánica hablada por los godos... Las palabras gótico y goticismo empezaron a ser usadas por los artistas italianos del Renacimiento, ya para atribuir el estilo a los godos, ya por creerlo irregular y bárbaro, en atención a que se aparta completamente de las reglas clásicas o grecorromanas.²⁶

Walpole escribió *El castillo de Otranto* catorce años antes en su réplica de castillo, Strawberry Hill, como una manifestación de su admiración por lo gótico²⁷: “From the time when he began to build his castle, in 1750, Walpole’s letters abound in references to the Gothic, and he confesses once: “In the heretical corner of my heart I adore the Gothic building.”²⁸

El reflejo de esa fascinación es lo que compone a la novela en gran medida, y así también al género, pues introduce los elementos que componen la atmósfera de lo gótico: los castillos medievales a media noche, los ruidos nocturnos que van

²⁴ *Ibidem*, p. 25

²⁵ Birkhead, Edith, *Op. Cit.*, p. 16.

²⁶ Sainz de Robles, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de la literatura*; Tomo I: términos, conceptos, «ismos» literarios, Aguilar S.A. de ediciones, España, 1972, p. 551.

²⁷ Birkhead, Edith, *Op. Cit.*, p. 16.

²⁸ *Ibid.*, p. 17. “Desde que comenzó a construir su castillo, en 1750, las cartas de Walpole abundan en referencias a lo gótico, y confiesa alguna vez: “En la esquina herética de mi corazón adoro la arquitectura gótica.”

desde cadenas pesadas hasta susurros, apariciones espectrales, túneles o pasadizos secretos y el misterio que envuelven estos elementos en conjunto: “Otranto contains underground vaults, ill-fitting doors with rusty hinges, easily extinguished lamps and a trap-door – objects trivial and insignificant in Walpole’s shands, but fraught with terrible possibilities.”²⁹

La trama que el escritor británico desarrolla es de las primeras en romper con los cánones de lo correctamente escrito, o lo que debía ser así, sin necesidad de explicar o reivindicar el texto, exhibiendo lo fantástico a través de sus elementos irracionales e imposibles:

...de pronto, una mañana, en el castillo de los príncipes de Otranto, en mitad del patio de armas, aparece, sin que nadie sepa cómo ni por qué, «un yelmo mil veces mayor que cualquier casco propio de un ser humano y cubierto con una cantidad proporcionada de negras plumas». Al final de la novela, aparece el dueño del yelmo en persona...³⁰

La novela trascendería a través de escritores que imitaban en gran medida el esquema de Walpole, aunque su verdadera repercusión vendría más de veinte años después bajo la pluma de Ann Radcliffe, quien nació en 1764, el mismo año de la publicación de *El castillo de Otranto*, y que orquestó otra de las novelas cúspide del género gótico: *Los misterios de Udolfo*. Si bien Horace puso el primer peldaño hacia una literatura inquietante versando sobre lo fantástico con rasgos sobrenaturales y un ambiente medieval, es Mrs. Radcliffe quien añadiría otro elemento de importancia al género: el suspenso:

“The enthusiasm which greeted Walpole’s enchanted castle and Miss Reeve’s carefully manipulated ghost, indicated an eager desire for a new type of fiction in which the known and familiar were superseded by the strange and supernatural. To meet this end Mrs. Radcliffe suddenly came forward with her attractive store of mysteries, and it was probably her timely appearance that saved the Gothic tale from an early death.”³¹

²⁹*Ibid*, p. 22. “Otranto contiene criptas subterráneas, puertas que no cierran con bisagras oxidadas, lámparas que fácilmente se apagan y puertas falsas – elementos triviales e insignificantes en las manos de Walpole, pero llenos con posibilidades terribles.”

³⁰Llopis, Rafael, *Op. Cit.*, p. 35.

³¹Birkhead, Edith, *Op. Cit.*, p. 38. “El entusiasmo que recibió el castillo encantado de Walpole y el fantasma cuidadosamente manipulado de Miss Reeve, indicó un temprano deseo por un nuevo tipo de ficción en el que lo conocido y familiar fuera sustituido por lo extraño y sobrenatural. Para llegar a este punto Mrs. Radcliffe rápidamente se dio a conocer con su atractiva tienda de misterios, y fue probablemente su puntual aparición lo que salvó al cuento gótico de una muerte temprana.”

Su novela, publicada en 1794, enfrenta a un prototipo de “heroína”, Emily, a sobrevivir a la superstición para poder encontrar una explicación racional de los hechos que ocurren en Udolfo, a través de “corredores y cuartos secretos, entre espectros terribles, aullidos de ultratumba y canciones misteriosas, todo lo cual, por último, se explica con arreglo a lo que la autora supone un criterio racional.”³² Pero son precisamente los elementos desconcertantes lo que vuelve a *Los misterios de Udolfo* un referente dentro de la narrativa gótica:

At every turn something uncanny shakes our overwrought nerves; the sighing of the wind, the echo of distant footsteps, lurking shadows, gliding forms, inexplicable groans, mysterious music torture the sensitive imagination of Emily, who is mercilessly doomed to sleep in a deserted apartment with a door, which, as so often in the novel of terror, bolts only on the outside.³³

Así como su predecesor, Mrs. Radcliffe logra que su novela coseche un éxito rotundo, a tal grado que, incluso, hubiera plagios sobre obras apócrifas atribuidas a ella,³⁴ por otra parte, logra cautivar a un joven escritor que, tan sólo un año después de la aparición de *Los misterios de Udolfo*, publica un libro que también se volvería fundamental para el entendimiento del género gótico, y, específicamente, del ahora cuento de terror. Matthew Gregory Lewis escribe *El Monje* (1795) admirado por la obra de Ann y de Horace, aunque añadiendo su propio toque:

To pass from the work of Mrs. Radcliffe to that of Matthew Gregory Lewis is to leave “the novel of suspense”, which depends for part of its effect on the human instinct of curiosity, for “the novel of terror”, which works almost entirely on the even stronger and more primitive instinct of fear... In Lewis’s wonder-world there are no elusive shadows; he hurls us without preparation or initiation into a daylight orgy of horrors.³⁵

³²Llopis, Rafael, *Op. Cit.*, p. 37.

³³Birkhead, Edith, *Op. Cit.*, p. 48. “A cada vuelta algo extraño sacude nuestros nervios exaltados; el silbido del viento, el eco de pasos distantes, sombras que acechan, formas que se deslizan, gemidos inexplicables, música misteriosa que tortura la imaginación sensible de Emily, quien está despiadadamente condenada a dormir en un apartamento desolado con una puerta que, tan frecuentemente en la novela de terror, abre sólo desde adentro.”

³⁴Llopis, Rafael, *Op. Cit.*, p. 37.

³⁵Birkhead, Edith, *Op. Cit.*, pp. 63 - 64. “Pasar del trabajo de Mrs. Radcliffe al de Matthew Gregory Lewis es dejar “la novela de suspenso”, que depende en parte de su efecto en el instinto humano de la curiosidad, por “la novela de terror”, que trabaja casi enteramente en el todavía más fuerte y primitivo instinto del miedo... En el mundo asombroso de Lewis no hay sombras elusivas; nos arroja sin preparación o iniciación en el amanecer de una orgía de horrores.”

La trama es bastante fuerte para la época: en una abadía el monje Ambrosio, hombre virtuoso que predica la palabra de Dios, es tentado por una figura femenina que lo orilla a seducir a una joven fiel que le ha tomado confianza. Entre necromancia y erotismo como corruptor de lo sagrado, el único culpable en esa mezcla de emociones contradictorias y de eventos sobrenaturales es el diablo, que se manifiesta tácitamente y de *facto*, siendo, de hecho, el horror final. Es quizá esto lo que le valió a Lewis para ser criticado por profanidad e indecencia.³⁶ Sin embargo, *El Monje* es, de las tres novelas, la obra fundamental que parte de lo fantástico de Otranto y el suspenso de Udolfo para añadir los elementos de terror que la convierten en un pilar para la literatura gótica y de terror.

No obstante, la cúspide y clímax de la novela gótica la alcanzaría *Melmoth el errabundo*, escrita por Charles Robert Maturin ya entrado el primer cuarto del siglo XIX (1820), siendo el apogeo, el cisne que cierra el capítulo de un género que después entraría en decadencia. En su obra compuesta por una serie de cuentos, Maturin cuenta la historia de un errabundo, quien ha vendido su alma por la vida eterna y que, cansado de ella, intenta persuadir a alguien (quien sea) para tomar su lugar y así librarse de la maldición, visitando a aquellos que habitan en la desesperación y cuyo paso es anunciado por música extraña, y sus ojos tienen un brillo preternatural que horroriza a sus víctimas³⁷:

There are no quiet scenes or motionless figures in *Melmoth*. Everything is intensified, exaggerated, distorted... It is his faculty for describing intense, passionate feeling, his power of painting wild pictures of horror, his gifts for conveying his thoughts in rolling, rhythmical periods of eloquence, that make *Melmoth* a memory-haunting book. With all his faults Maturin was the greatest as well the last of the Goths.³⁸

La novela gótica tendría su declive definitivo. La interrogante en cuestión era si el género podría sobrevivir. Para ser francos, no es que haya *sobrevivido*, pero

³⁶ *Ibid*, p. 66.

³⁷ *Ibid*, pp. 86 -87.

³⁸ *Ibid*, p. 93. "No hay escenas tranquilas o figuras inmóviles en *Melmoth*. Todo es intensificado, exagerado, distorsionado... Es su habilidad de describir sentimientos intensos y apasionados, su poder de pintar salvajes cuadros de horror, sus dones por describir sus pensamientos en periodos rítmicos y vibrantes de elocuencia, que hacen a *Melmoth*, un libro memorablemente encantado. Con todos sus errores Maturin fue el gran y último de los Góticos."

trascendió en diferentes autores, de diferentes épocas: *El vampiro* de John Polidori; *Carmilla* de Sheridan Le Fanu; las *Narraciones extraordinarias* de Edgar Allan Poe; los *Mitos de Cthulhu* de Howard Phillips Lovecraft, entre otros.

La novela gótica de los castillos misteriosos y sus pasadizos secretos, voces preternaturales con apariciones espectrales había quedado atrás, si apelamos a su sentido histórico. Y es por este sentido que la novela gótica dejaba su forma de “novela” y de “gótica” para dejar al desnudo la esencia de lo que había procreado, buscando nuevamente en la psique del hombre en cuestión la raíz de sus temores primordiales: el cuento de terror.

La flor ha germinado. El trabajo hecho está.

2. El género fantástico en México

Ha quedado definido el terror, o por lo menos se ha elaborado una definición aproximada y nutrida. El rumbo del trabajo orilla a preguntarse lo siguiente: ¿cómo se puede ubicar el terror en la literatura fantástica mexicana?

Desglosando la pregunta, separando los conceptos y exponiendo aquellos que deben definirse por una jerarquía de necesidad, encontramos que la pregunta anterior no puede responderse sin antes plantearse la siguiente: ¿qué es lo que se entiende por literatura fantástica?

Al igual que el terror, lo fantástico requiere de diversos planteamientos para asegurar un punto de vista sólido, sin vacilaciones, que ofrezca los elementos necesarios para entenderlo sin caer en lo vago o impreciso, ya que varias de sus características necesitan definirse bajo el contexto de la obra y del lector, así como de sus diferentes puntos de vista, pues se trata de un tema que no tiene una definición absoluta, y que ha sido objeto de discusión.

Dicho lo anterior, resalta la pregunta, aún con más fuerza.

2.1 Definición y características de lo fantástico en la literatura

Nuevamente es menester partir de la noción o idea general que se tiene sobre la literatura fantástica para desglosar los elementos importantes que pueden aproximarse a una definición certera.

En el *Ensayo de un diccionario de la literatura*³⁹, encontramos que la literatura fantástica “comprende... las obras de imaginación cuyos temas, personajes, acontecimientos, sentimientos, *quedan fuera del mundo real*”⁴⁰:

³⁹ Sainz de Robles, Federico Carlos, *Op. Cit.*, p. 497.

⁴⁰ *Idem.*

El dominio de lo fantástico es lo sobrenatural, es decir, algo maravilloso que nos aproxima a ciertos hechos desconocidos que no sabemos interpretar debidamente y que atribuimos a la voluntad y poder de invisibles divinidades...

Los elementos principales de lo fantástico son los presentimientos, la locura, las alucinaciones, los efectos de los narcóticos sobre la inteligencia, las supuestas relaciones entre los vivos y los muertos, las supersticiones, las coincidencias inexplicables, las influencias misteriosas, la doble vida de los seres, los ensueños portentosos...⁴¹

Se puede decir que de manera general, lo anterior explica de una forma amplia lo que constituye al género, pero también lo hace de forma vaga. Quiero decir que no se trata de una aproximación íntegra sino ambigua debido a la naturaleza de los conceptos planteados como parte de lo fantástico - las definiciones que expondré más adelante reparan en ello.- Lo "real" necesita ser explicado bajo dos contextos que terminarán entrelazándose: el primero es el literario, definido por la obra y sus características; el segundo, el de la experiencia del lector, que interpreta los elementos con su noción de "realidad". De este ejercicio surge una relación que en cierta medida ofrece los parámetros para establecer lo que es "real" e "irreal" a través de y para la obra. Ejemplificaré lo anterior:

Se levantaba el dragón y, como todas las mañanas, se iba a su oficina, el Registro Civil, donde, evidentemente, habían de estar inscritos todos los dragones de Dracolandia.

Se trata con toda evidencia de un cuento maravilloso: el dragón que lo protagoniza no es más que una *muestra*... de los demás seres que habitan el fabuloso país de Dracolandia, puesto que pertenece a la misma textura o naturaleza que ellos. No hay, pues, ninguna ruptura de coherencia interna.⁴²

Es decir, la "realidad", en el ejercicio literario, se define por lo que se obtiene tanto de las experiencias del lector (el mundo que conoce como "real") y la ofrecida por la obra, de tal suerte que se establecen reglas que el lector entiende y acepta. En el ejemplo anterior, los dragones están inscritos en un Registro Civil de Dracolandia, y el lector, aun sabiendo que fuera del contexto literario no existen los dragones, asume que dentro del texto es así. Como cita el autor, se habla de un cuento maravilloso, mas no fantástico, y es aquí en donde encontramos la

⁴¹ *Ídem*.

⁴² Risco, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Taurus Ediciones, Colección Persiles no. 179, Madrid, 1987, p. 141.

ambigüedad en el concepto primeramente planteado. Quiero decir, que lo maravilloso y lo fantástico no son lo mismo, y no deben confundirse, aunque sí tienen una relación.

En el *Diccionario de teoría de la narrativa*⁴³, lo fantástico tiene una connotación de lo anterior último:

“Según Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (1980), lo fantástico es un género narrativo que se mueve entre la representación de la realidad extraña y la de lo maravilloso; lo fantástico se articularía así sobre una duda planteada y mantenida por el narrador y comunicada al narratario y en la que intervienen los agentes del pacto narrativo acerca de la realidad o irrealidad de lo narrado (Culler, 1975; Marchese, 1994). La lectura de una obra de carácter fantástico asentada en tal territorio fronterizo entre lo extraño y lo maravilloso, desde una perspectiva bien realista bien sobrenatural eliminaría la posibilidad lectorial de creer en la convención de tal género...”⁴⁴

El pacto narrativo es, en total medida, la convención que debe existir entre lector y obra para definir los parámetros de lo real y lo irreal, anteriormente mencionado. Cuando surge un elemento que irrumpe y cuestiona la “realidad” establecida, se puede hablar de lo fantástico.

Tzvetan Todorov, filósofo, lingüista, historiador y teórico literario, a través de su *Introducción a la literatura fantástica*, explica que lo fantástico se da cuando, en un mundo como el que conocemos, se suscita un acontecimiento que no se puede explicar por las leyes conocidas, y entonces sólo queda optar por una de dos opciones: puede tratarse de la imaginación, la ilusión de los sentidos, y entonces todo vuelve a la normalidad, o bien, lo acontecido es parte de la realidad que se rige por leyes desconocidas.⁴⁵ Esta vacilación es lo que se conoce como lo fantástico, hasta que se escoge una explicación y se abandona el terreno para adentrarse en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso.⁴⁶ Todorov complementa su definición con otras dos cuestiones de importancia narrativa: la identificación del lector con la obra, así como evitar su interpretación alegórica y poética:

⁴³ Valles Calatrava, José R. / Álamo Felices, Francisco, *Op. Cit.*, p. 369.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, , p. 24.

⁴⁶ *Idem.*

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse.⁴⁷

Para Todorov, las tres características de su definición tienen una complejidad narrativa que se puede explicar de la siguiente forma: la primera condición nos remite al aspecto verbal, o lo que se conoce como las “visiones” – lo fantástico sería un ejemplo de “visión ambigua” –; la segunda condición se relaciona, por una parte, con el aspecto sintáctico, a través de unidades que se refieren a la apreciación de los personajes, a los acontecimientos del relato, y que pueden llamarse “reacciones” y, por otra parte, se vincula al aspecto semántico, por tratarse de un tema representado: el de la percepción y su notación; la tercera condición, de carácter más general, trata sobre una elección entre varios modos y niveles de lectura.⁴⁸

La duración de lo fantástico, para Todorov, reside en dos aspectos que es necesario explicar para entender por completo su definición: lo extraño y lo maravilloso. Estableciendo que, en la narrativa, la vacilación que irrumpe en la realidad es lo que otorga el carácter fantástico, se tiene que inclinar la balanza hacia un lado en concreto, dependiendo tanto del lector como de la obra misma.

Inclinado hacia lo “extraño”, existe lo “extraño fantástico” y lo “extraño puro”. Si los acontecimientos sobrenaturales manifestados durante toda la obra reciben una explicación racional, se está hablando de lo primero, pues lo insólito de los eventos es lo que permite que el lector y el personaje crean en la intervención de lo sobrenatural.⁴⁹ Por otra parte, si los eventos tienen una explicación

⁴⁷ *Ibid*, p. 30.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibid*, p. 39.

completamente racional pero resultan increíbles, insólitos, extraordinarios o inquietantes, se habla de lo segundo, ya que no existe vacilación alguna que haga pensar en una alteración de la realidad.⁵⁰

Inclinado hacia lo “maravilloso”, encontramos lo “maravilloso fantástico” y lo “maravilloso puro”. Lo primero ocurre cuando los acontecimientos fantásticos del relato no encuentran una explicación racional, por lo que se acepta la existencia de lo sobrenatural.⁵¹ Si, por el contrario, los elementos de carácter fantástico no producen ninguna reacción ni en los personajes ni en el lector, se habla de lo segundo, ya que lo maravilloso no es una actitud hacia estos acontecimientos sino la naturaleza de los mismos⁵²; es decir, no hay ninguna vacilación sobre la realidad.

Estas ideas que conforman una definición más completa proponen un esquema general sobre el género literario de lo fantástico que dista de ser complejo, pues resume conceptos que el mismo Todorov recoge de otros autores, siendo su trabajo uno de los referentes concurridos sobre el estudio de lo fantástico y marcando una pauta necesaria de consultar.

La importancia de esta obra radica, también, en la concepción y crítica que ha recibido por parte de otros teóricos literarios. Uno de los puntos cuestionados sobre la definición de Todorov es la temporalidad de lo fantástico en la narrativa, pues no dura más que un instante para después ceder paso a otro género narrativo, siendo más una noción que algo duradero; de igual forma, también se cuestiona el esquema en el que se ubica el género fantástico, es decir, entre los otros propuestos por él, lo “maravilloso” y lo “extraño”:

Por otra parte, el esquema presenta algunos aspectos problemáticos y poco claros. Presenta una tendencia muy fuerte a no conceder casi espacio real, textual, al elemento intermedio de lo fantástico, a reducirlo a un momento casi virtual. En otras palabras, en el discurso de Todorov, lo fantástico corre el riesgo de quedar reducido a una mera línea de distinción, a una curva máxima de nivel. O bien se está a un lado o bien se está al otro; el texto permanece en la ambigüedad de lo fantástico sólo

⁵⁰ *Ibid*, p. 40.

⁵¹ *Ibid*, p. 45.

⁵² *Ibid*, p. 46

durante un momento de la lectura, luego se resuelve o bien en lo maravilloso o bien en lo extraño.⁵³

En el ensayo *Lo fantástico*, de Remo Ceserani, el autor examina la propuesta de Todorov, explicándola y analizándola a través de otros autores cuyos trabajos son posteriores al del teórico francés, como Lucio Lugani, que propone una definición basado en lo que él explica como «paradigma de realidad»: ciencia (como conjunto cognitivo) y genealogía (una serie de valores designados por el hombre) cambian en tiempo y espacio, por lo que su conjunto determinado en tiempo – espacio originan el paradigma de realidad, siendo entonces un elemento cultural y convencional.⁵⁴

“El relato de lo real, es decir, lo *realista*, es el polo opuesto fundamental de lo extraño, de lo maravilloso y de lo fantástico, o sea, de los relatos de la desviación. (...) Precisamente es su relación con lo *realista* lo que hace posible establecer y detallar la diferencia entre lo fantástico y lo extraño y entre éstos y lo maravilloso. (...) Frente a lo *realista* como relato de lo real dentro de los límites del paradigma de realidad y respetándolo, lo *extraño* es el relato de una desviación aparente o reducible de lo real respecto de dicho paradigma, lo fantástico es el relato de una desviación no reducible de lo real y de una vulneración del paradigma, y lo maravilloso podría ser el relato de la desviación paradigmática naturaleza/sobrenaturaleza.

(...) Igual que lo extraño y lo maravilloso, tampoco lo *realista* y lo *surrealista* designan géneros narrativos ni clases específicas de relatos, sino, todo lo más, categorías modales de la práctica del relato.”⁵⁵

La definición de realidad, a través de una convención entre lector y obra, y que puede entenderse bajo ciertos parámetros cambiantes en tiempo y espacio (paradigma de realidad), toma forma y cobra importancia para entender lo fantástico y su presencia en la literatura. De esta manera, se podría reducir la experiencia narrativa como una intervención o una ruptura. Florian Marzin propone lo siguiente:

“La estructura de la literatura fantástica se presenta como la interdependencia de dos planos o esferas de acción (*Handlungskreise*) (...) que presentan (...), una, el mundo que se puede conocer experimentalmente (...) y, la otra, el mundo de lo irracional. (...) Las reglas de uno de los dos planos de acción quedarán rotas por la repentina aparición del segundo plano, es decir, quedarán transformadas en una forma que no

⁵³Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, Traducción de Juan Díaz de Atauri, Visor, Colección la Balsa de la medusa, 104, España, 1999, pp. 82 – 83.

⁵⁴Lucio Lugani, citado por Remo Ceserani, *Op. Cit.*, p. 84.

⁵⁵*Ibid*, pp. 84 -85.

hubiera sido posible si se nos hubiera mantenido en el nivel del primer plano de acción.”⁵⁶

Lo anterior es enteramente intertextual: no hay una definición de géneros, de concesiones hacia un lado (lo extraño) o hacia otro (lo maravilloso); se trata, más bien, de explicar en qué consiste el imaginario fantástico. Una ruptura de la realidad, de lo racional, no puede vacilar hasta desaparecer, sino que su misma naturaleza trasgresora la define, sin perderse.

Para Irène Bessièrè, lo fantástico se relaciona más con cuestiones socioculturales que con atribuciones metafísicas, así como con la relación del sujeto, el lector, con su realidad:

“La narración fantástica utiliza cuadros socioculturales y formas de la inteligencia que definen los dominios de lo natural y de lo sobrenatural, de lo trivial y de lo extraño, no para llegar a ninguna especie de certidumbre metafísica sino para organizar el careo con los elementos de una civilización correspondiente a fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo surreal, y cuya concepción varía con las épocas.

... Lo fantástico, en la narración, nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus incongruencias. Figuración de una interrogación cultural, produce formas de narración particulares, ligadas siempre a los elementos y a los argumentos de las discusiones sobre el estatuto del sujeto y de la realidad.

... Lo fantástico pone en escena la distancia entre el sujeto y lo real y, por ello mismo, está en estrecha relación con las teorías sobre el conocimiento y con las creencias de una época.”⁵⁷

El debate sobre lo fantástico y sus diferentes aristas expuestas dentro y fuera de la literatura muestra elementos y detalles que necesitan de un exhaustivo análisis dentro y fuera del terreno literario, en su narrativa y en el discurso, así como en sus implicaciones sociales, culturales y filosóficas. Todo lo anterior necesita, y tiene, un estudio aparte fuera de este trabajo.

En resumen, existe una relación entre la obra y el lector, un mutuo acuerdo establecido por la experiencia literaria y conformada por parámetros culturales que definen la “realidad”. Cuando un elemento de la obra trasgrede esta realidad

⁵⁶Florian Marzin, citada por Remo Ceserani, *Op. Cit.*, p. 88.

⁵⁷Irène Bessièrè, citada por Remo Ceserani, *Op. Cit.*, pp. 94 – 95, 97.

provocando una vacilación o ruptura, lo que podría denominarse “sobrenatural”, entonces se está hablando de lo fantástico.

2.2 Breve historia de la literatura fantástica en México

El género fantástico, como sucede con los demás géneros literarios y las corrientes artísticas, no es el mismo en todos lados. Pese a los elementos y características comunes descritos en el apartado anterior, varía dependiendo del país o región en donde se desarrolle, pensando necesariamente en la temática y su propósito, así como en sus contextos social, político y cultural. Por ejemplo, ya había mencionado *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, escritor inglés que fundó la novela gótica en la primera mitad del siglo XIX, y que es precursora del terror como género literario, cuya novedad era la introducción de situaciones que no se resolvían de ninguna manera, específicamente bajo la lógica o la razón. Puede considerarse como una de las primeras historias de corte fantástico en la literatura: su estética pertenece al medioevo, sumergiendo el drama novelesco de varios personajes entrelazados en diferentes relaciones bajo una atmósfera de suspenso adornada por las entrañas de un castillo cuyos pasadizos y cámaras ocultan espectrales figuras, haciendo que el enigma principal de la historia se vuelva más cargada: de pronto, una mañana, aparece en el patio principal un yelmo colosal, cuyo dueño aparecerá al final de la novela.

Lo anterior obedece totalmente al surgimiento del Romanticismo en Europa. La novela gótica nace y muere en este periodo, aunque sus raíces se echan en el lapso conocido como ‘prerromanticismo’, y es una literatura que se vuelve popular. Trasciende los cánones del neoclasicismo, explicativo y racional, a través de un estilo libre en cuanto a temática se refiere. Por otra parte, se busca establecer un sentimiento nacionalista a través del arte, siendo en parte el folklore un tema al que se llegó a recurrir: en Inglaterra son los espectros, los fantasmas, aquellos que ocupan un lugar importante en el imaginario surgido durante el Oscurantismo.

Se trata, en cierta forma, de un sentido de apropiación, de pertenencia e identidad. Un reflejo de la fijación por un pasado aparentemente oscurecido, oculto entre las sombras de un erguido castillo vigilante a mitad de la noche.

Parto de este ejemplo para proseguir con el tema que me concierne desarrollar en este apartado.

El estudio de la literatura fantástica en México es mesurable, aunque no necesariamente reciente. Existen trabajos y publicaciones que definen el género dentro de varios escritores y cuentos, volviendo su vista cada vez más al pasado y haciendo un registro más progresivo y detallado, aunque no siempre coincidente.

En su *Breve historia del cuento mexicano*, Luis Leal se refiere al cuento fantástico como “poco adaptado a la psicología del mexicano, hombre realista por naturaleza”⁵⁸:

El cuento fantástico, raro en la literatura mexicana – literatura por esencia realista-, es cultivado en nuestros días por un reducido grupo de escritores; sus antecedentes los encontramos en el cuento “Lanchitas” de Roa Bárcena, y en *El plano oblicuo* de Reyes. Del influjo extranjero, predomina el del argentino Jorge Luis Borges.⁵⁹

Tal vez a esta acepción se refiera en parte Ana María Morales, en su ensayo *El cuento fantástico en México*⁶⁰, cuando dice que es poca la aceptación del género en México por la crítica literaria, dado que el estudio sobre la literatura nacional obedece más a un sentido realista, social e histórico:

Por lo que toca a la literatura mexicana, no pasa desapercibido que la tendencia es considerarla de corte realista y expresión de una realidad fuertemente ligada al devenir histórico y social del país y sus problemas. Tal vez por ello, el estudio de algo tan alejado a esa tendencia, como es lo fantástico, no haya sido un tema favorito de la crítica especializada. Posiblemente esto haya sido un desperdicio, pues desde los inicios de este género de narraciones, y el origen del cuento moderno en el siglo XIX,

⁵⁸ Leal, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, Prólogo de John Bruce Nova, Universidad Autónoma de Tlaxcala | Universidad Autónoma de Puebla, México, 1990, p. 117.

⁵⁹ *Ibid*, p. 120.

⁶⁰ Morales, Ana María, *El cuento fantástico mexicano*, en *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, Tomo I, Universidad Veracruzana, México, 2013, pp. 375 – 407. El ensayo aparece citado de: *Texto Crítico* (Xalapa, Universidad Veracruzana, enero – junio de 2006), nueva época, año X, núm. 18, pp. 29 – 48.

la modalidad fantástica hace su aparición con fortuna y se asienta en las letras mexicanas con una fuerza y recurrencia que pocos estudiosos han aceptado.⁶¹

Es decir, que la visión en los estudios sobre la literatura fantástica en México difiere dependiendo de la perspectiva que se tenga sobre la escritura nacional. No puedo decir que sean pocos los trabajos que se dedican a estudiar esta modalidad literaria, pero tal vez son algunos los que se refieren a ella de un modo cercano y próximo a su origen y desarrollo.

Un primer acercamiento al origen del cuento fantástico en México se puede ubicar en la transición de la narrativa oral a la escrita durante el siglo XIX. No tan distinto del contexto europeo, se trata del contraste entre la literatura del naciente Romanticismo en el continente americano dentro de los límites del neoclasicismo lo que se refleja en la cuentística mexicana, interesada en rescatar del México colonial, más allá de las crónicas históricas, la tradición oral; es decir, las leyendas. Fortino Corral Rodríguez, en *Senderos ocultos de la literatura mexicana*⁶², explica cómo lo anterior, incrustado en un periodo de inestabilidad social, se refleja en la narrativa:

La gran inestabilidad social generada por las luchas independentistas y por las subsecuentes trifulcas intestinas que asfixiaron casi hasta el estrangulamiento la actividad intelectual, sería un factor casi suficiente para explicar la ausencia no sólo del género fantástico, sino de la literatura misma en el primer tercio del siglo XIX...

En esta primera etapa los relatos de miedo, de aparecidos, de brujería, de pactos con el diablo, sólo pueden prosperar en el ámbito de la literatura oral. La tradición escrita tiene que ser congruente con su misión pedagógica y civilizatoria, y cerrar el paso a estas manifestaciones de ignorancia y atraso.⁶³

En cierta medida, es este lapso de afrontas ideológicas y posturas políticas el que mueve los hilos de las letras mexicanas hacia un nuevo género donde converge lo fantástico: el cuento. Hago énfasis en la introducción del apartado, pues, aunque quizá suene demasiado lógico, las diferencias históricas y sociales entre continentes se reflejan también en ámbito artístico y cultural: en Europa, el imaginario fantástico floreció en la novela, de extensión larga y temática

⁶¹ *Ibid.*, p. 307.

⁶² Corral Rodríguez, Fortino, *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX*, Editorial Pliegos, Madrid, 2011, 360 pp.

⁶³ *Ibid.*, pp. 53 – 54.

prolongada; en México, lo fue en el cuento, cuyas posibilidades narrativas son distintas, pero no menores.

Que la introducción de lo fantástico en la literatura mexicana sucediera paulatinamente no es extraño, pues los escenarios político y social mermaban en parte el desarrollo del género, siendo más un campo experimental que un área de cultivo literario. Tampoco debería serlo el hecho de que sucediera a través de transición de narrativa oral a escrita durante el Romanticismo, específicamente a través de las leyendas novohispanas y coloniales. Lo anterior reside en un hecho que se cimentó durante la época colonial: lo cotidiano como resultado del choque cultural aún visible, producto de la conquista y su largo asentamiento de trescientos años, de la afronta entre el pensamiento científico y político del neoclasicismo y de lo ritual mágico – religioso prehispánico, así como también del conservadurismo católico ortodoxo. Que todo ello hiciera que la literatura fantástica se integrara por partes, a veces criticada, no es raro. Pero tampoco lo es que lograra hacerlo.

Entonces, lo primero es fijarse en la transición de la tradición oral a la narrativa escrita donde específicamente surgen los cimientos del cuento fantástico, pues en ellos se encuentra la herencia de las tradiciones y leyendas surgidas durante la época colonial, que versan en su mayoría sobre aparecidos y brujería. Las historias contadas de diferente manera en la oralidad adquieren entonces un estilo que corresponde a los parámetros literarios.

“Herrada, mujer”, versión escrita por Francisco Sedano sobre la leyenda de La Mujer Herrada, es una de las primeras historias que pueden integrarse al imaginario fantástico en la literatura mexicana; un ejemplo idóneo sobre la transición de la narración oral a la escrita. Si bien esta adaptación literaria fue escrita en el año de 1800, no fue sino después de ochenta años que se publicara por primera vez en el periódico *Voz de México*.⁶⁴ :

Un clérigo mantiene amoríos ilícitos con una mujer, desoyendo los consejos que le da un humilde herrero amigo suyo. Una noche, dos negros traen una mula a casa del

⁶⁴ *Ibid.*, p. 55.

herrador y le dicen que los ha enviado el clérigo para que la hierre esa misma noche, pues la requiere para salir en ella muy temprano. El herrador reconoce la mula de su amigo y hace el trabajo que le piden. Al día siguiente va a casa del clérigo muy temprano para indagar sobre el viaje repentino que se propone hacer el eclesiástico, pero al llegar se encuentra con que el religioso aún seguía dormido, y al referirle lo de la mula, éste niega haber hecho ese encargo. El prelado llama repetidas veces a su mujer para comentarle la broma que alguien ha jugado al herrador pero ella no contesta. Él va a despertarla y advierte horrorizado que está muerta y que además tiene las cuatro herraduras clavadas en pies y manos. Horrorizados, acuden a tres religiosos, quienes determinan que la mujer sea enterrada con el mayor secreto en esa misma casa. El clérigo promete cambiar de vida, se marcha y no vuelve a saberse nada de él.⁶⁵

La historia sobre la mujer herrada ha tenido diferentes versiones, sobre todo después de su adaptación literaria; sin embargo, los elementos se mantienen: el clérigo que falta a la moral de su religión, la mujer y su relación con lo sobrenatural, y el herrero que lleva a cabo, sin conocimiento de causa, la acción que propicia el horror final. Este texto puede ser categorizado como relato legendario, siendo el primero de su tipo en México, y quizá en Hispanoamérica.⁶⁶

En esta primera etapa también se encuentra la versión de José Bernardo Couto sobre “La Mulata de Córdoba”, de 1837, cuya historia abunda sobre una bruja veracruzana muy hermosa:

La leyenda trata de una hechicera originaria de Córdoba (Veracruz) que escapa de un calabozo de la Inquisición mediante un audaz artilugio de brujería. Con un simple carbón la mujer dibuja en la pared de la prisión un buque, y le pregunta al guardia que si le falta algo al dibujo. Éste, asombrado por el virtuosismo de los trazos, contesta que al buque sólo le falta andar.⁶⁷

De esta manera, la Mulata brinca al buque dibujado y escapa de la prisión.

Así pues, el relato legendario constituye el primer paso para la construcción del cuento fantástico, al adaptar las narraciones orales que forman parte del imaginario popular tradicional, y cuyo contenido es producto de la herencia folclórica novohispana, alimentada por el encuentro de las culturas y religiones europea y mesoamericana:

⁶⁵ *Ibid.*, p. 56

⁶⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 68.

... debo reiterar que, en muchas ocasiones, se han presentado como parte del cuento fantástico mexicano relatos de tipo muy diverso: fragmentos de temática sobrenatural, de fantasía o de sucesos poco cotidianos que aparecen en las crónicas del descubrimiento y conquista de México y las historias, hagiografías y misceláneas novohispanas. Tradiciones y relatos en obras de muy distinto perfil permiten constatar que los aparecidos, los sucesos truculentos, los choques entre la normalidad y la rareza se filtran de la mano del milagro y la maravilla y van preparando el camino para lo que será después el cuento de aparecidos y de anécdotas curiosas, que surge en muchos de los primeros cuentistas de las postrimetrías del Virreinato y los inicios del México independiente.⁶⁸

Unos años más tarde, en 1842, es publicado el cuento *Un estudiante* de Guillermo Prieto, que es considerado como el primero del género fantástico tanto en México como en Hispanoamérica:

Puede decirse que el cuento fantástico hace su aparición en México tempranamente, ya que es posible que, con su ambiente de misteriosa ambigüedad y romanticismo ligeramente patético e irónico, "Un estudiante", de Guillermo Prieto, publicado en 1842, sea el primer cuento fantástico del continente.⁶⁹

Este cuento se aleja del relato legendario, explicado ya con anterioridad, adentrándose en la creación narrativa escrita. La historia⁷⁰, narrada por dos personas, trata sobre lo que le cuenta el segundo narrador al primero. El protagonista de la narración mata de un tiro a un ladrón que intentaba robar en su casa, el cual resulta ser hermano de la mujer de quien está enamorado. La familia de ella se muda y el protagonista prospera en lo profesional. Al paso del tiempo, en un viaje, vuelve a encontrarse con ellos, en una circunstancia tal que le salva la vida al padre de la joven, pensando que quizá así pudiese ganarse nuevamente su confianza y su favor. No ocurre tal cosa, pues el joven tiene que regresar a la capital. Comienza entonces a frecuentar la tumba del hermano fallecido de su amada, pidiéndole interceda para encontrarse con ella. Es así que un día la halla en el panteón, en la tumba de su hermano. Comienzan entonces a frecuentarse, esperando él, que un día la familia de ella lo perdone. Finalmente, la joven le dice que puede acompañarla a casa. El protagonista acude con anticipación a su

⁶⁸ Morales, Ana María, *Op. Cit.*, pp. 378 – 389.

⁶⁹ *Íbid.*, p. 380.

⁷⁰ Corral Rodríguez, Fortino, *Op. Cit.*, pp. 91 – 92.

encuentro en el mismo lugar de siempre y al echar un vistazo a las tumbas, se encuentra con una lápida que lo perturba. Se trata del sepulcro de su amada.

El cuento de Guillermo Prieto marca de forma clara la aparición del género fantástico en la literatura mexicana, diferenciado del relato legendario ya mencionado. Es decir, que a partir de aquí comienza la diversificación del género basado en la experimentación narrativa de los escritores decimonónicos. Uno de ellos retomaría el sentido de la transición narrativa como adaptación de las leyendas coloniales. “Lanchitas” (1878), de José María Roa Bárcena, es también considerado uno de los cuentos base del ya formado cuento fantástico en México. “Es claro que a pesar de ser tardío en relación con los textos que anteriormente he mencionado – dice Ana María Morales – “Lanchitas” de José María Roa Bárcena se ha convertido en el patriarca oficial del cuento fantástico en México.”⁷¹

La historia⁷² trata sobre el padre Lanzas, quien, durante una noche en la que acudía al juego de cartas con unos amigos, una mujer lo busca para que acuda a confesar a un moribundo. El padre la sigue por calles oscuras hasta una casa ruin en donde se encuentra una persona de aspecto cadavérico. Después de escuchar lo que considera producto del delirio, el clérigo sale en busca de la mujer que lo condujo para decirle que regresa al día siguiente; sin embargo, ella no se encuentra, y la puerta se cierra de golpe. Al llegar tarde a su juego de cartas, se percata de que ha olvidado su pañuelo en el lugar donde hizo sus servicios, por lo que envía a un mozo por él. Éste regresa diciendo que nadie respondía en la casa y que un vecino aseguraba que ya nadie vivía ahí desde hacía mucho. Convencido de la veracidad de los hechos, acude al día siguiente con sus amigos, para encontrar que en efecto la casa del moribundo se encuentra deshabitada en estado deplorable, como si nadie hubiese cruzado ahí por mucho tiempo. El sacerdote ordena que se abra la puerta, y se dirige a la habitación del moribundo, donde, en efecto, encuentra en el suelo su pañuelo, inconfundible por el bordado de sus iniciales. A partir de ese momento, la actitud del padre cambia drásticamente, de una personalidad respetable a una pueril, por lo que la gente

⁷¹ Morales, Ana María, *Op. Cit.*, pp. 382 – 383.

⁷² Corral Rodríguez, Fortino, *Op. Cit.*, pp. 101 – 103.

comienza a decirle Lanchitas. Es decir, se puede inferir que confesó a un muerto, lo que lo llevó a la demencia.

Aunque “Lanchitas” está basado en la Leyenda de la Calle de Olmedo, no guarda ya relación con el cuento legendario: “En el nivel pragmático – semiótico, el título de uno y otro texto revela elocuentemente su propósito: el cuento pone énfasis en la configuración del personaje (Lanchitas), mientras que la leyenda se orienta a la consagración del lugar (la calle de Olmedo).”⁷³

Se puede considerar a ésta la primera etapa del cuento fantástico, durante el Romanticismo literario, y por ende una de las más importantes. A partir de este punto, las directrices del género se diversificarían, incluso reincidiendo sobre sus pasos. Se introduce el primer cuento espiritista, “Incógnita” (1871), escrito por Justo Sierra:

... tenemos a un practicante solitario que oscila entre la sabiduría y la ingenuidad ridícula a quien los espíritus le han hecho una mala jugada. En el cuento están expuestos los motivos profundos de la tradición esotérica como es la aspiración a la unidad cósmica, a partir de la dualidad amorosa con que se manifiesta en el plano físico. Sin embargo, la tonalidad ambigua de la voz narrativa nos impide tomarlo como un texto plenamente identificado con esa cosmovisión: pero tampoco puede afirmarse que el escepticismo implicado asiente sus reales en el paradigma científicista. Esta ambigüedad es su sello más inequívoco de modernidad y es también el mejor sustento de su fantasticidad.⁷⁴

No es extraño que el espiritismo se sumergiera en el pensamiento mexicano durante finales del siglo XIX. Esta corriente que encontró su máxima expresión en figuras como Madame Blavatsky, Eliphas Levy o incluso Aleister Crowley, representantes del ocultismo y el esoterismo, tuvo un impacto notable en la sociedad mexicana decimonónica:

En el espiritismo convergen ciencia y religión. Por una parte es una exploración de la dimensión espiritual y por otra tal exploración aspira a la validación científica... Lo espiritual aspira a superar la noción de progreso apoyada solamente en el aspecto material; y la introducción de experimentación y observación científicas en la esfera religiosa se proyecta como una crítica de las prácticas viciosas de la Iglesia.⁷⁵

⁷³ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 174 – 175.

Se dice que Francisco I. Madero escribió *La sucesión presidencial de 1910* con ayuda de los espíritus después de varias sesiones. En la literatura el espiritismo también encontraría eco en escritores como Francisco Sosa (“El sueño de la magnetizada”, de 1877) y Pedro Castera (“Un viaje celeste”, de 1872), historias que reflejan la influencia de ideas como el hipnotismo, considerada ésta como ciencia psíquica y los viajes astrales. El espectro fantástico de sus historias reside en la idea de convenir los pensamientos religioso y científico, así como de su contraste y consecuencias, como el rechazo por parte del positivismo, aunque también el interés de la sociedad por las doctrinas ocultistas.

La llegada del Modernismo en la literatura mexicana permitió la experimentación narrativa y marcó el desarrollo del cuento fantástico:

Con el inicio del modernismo puede marcarse un auge del cuento fantástico o de estética afín (maravilloso, milagroso, simbólico, de fantasía). Esta hibridación de estéticas y la decidida preferencia de algunos autores, como Manuel Gutiérrez Nájera, por la fantasía, siempre que sirva para reflejar alguna lección moral, producen algunos cuentos que se tambalean al borde del calificativo de fantásticos...

Los modernistas... fueron aficionados a las tendencias finiseculares (espiritistas, decadentistas, esteticistas) y grandes experimentadores en el terreno de la escritura ficcional; y por ello durante este periodo se da la madurez de un cuento fantástico mexicano que podría cambiar varios de los asertos sobre el carácter de la literatura nacional que manejamos por costumbre.⁷⁶

Ya mencionado en la cita, Manuel Gutiérrez Nájera representa una parte importante en el desarrollo del modernismo y para el género fantástico lo serían cuentos suyos como “El desertor del cementerio” (1880) y “Rip-Rip, el aparecido” (1890), que tienen como hilo central el regreso de los muertos⁷⁷, pero dejando el motivo fantástico que esto representa en un segundo plano. Otra pluma importante de este episodio literario es Manuel José Othón, que en sus *Cuentos de espantos* (1903) se encuentra más bien lo que Todorov denomina como “lo extraño”, ambientado por las zonas rurales, así como por las creencias que componen una atmósfera tétrica pero que terminan encontrando una explicación racional.

⁷⁶ Morales, Ana María, *Op. Cit.*, pp. 385, 387.

⁷⁷ Corral Rodríguez, Fortino, *Op. Cit.*, p. 209.

El lado macabro del modernismo, el decadentismo, también tiene cuentos importantes que provienen de dos vertientes sustanciales: lo psicológico y el espiritismo – nuevamente –, ambos direccionados desde lo siniestro:

El decadentismo, en su acepción negativa, se anuncia en 1893 con un poema de José Juan Tablada (1871 – 1945), “Misa negra”, que escandalizó por su erotismo y blasfemia a las buenas conciencias, muy especialmente al séquito porfirista, incluida la esposa del presidente...

La zona abyecta que instaura y explora la corriente decadentista tiene importantes puntos de contacto con lo fantástico, especialmente en los rubros de lo terrorífico y lo siniestro.⁷⁸

Carlos Díaz Dufoo publica en 1901 sus *Cuentos nerviosos*, en donde se encuentra “El Centinela”, que narra la última guardia de dos soldados en la periferia de un bosque: ambos sucumben ante las voces de la noche y la naturaleza en la penumbra, no sin antes haber anticipado su fatal destino. “*Lo que dijo el mendigo*”, escrito por Bernardo Couto Castillo y publicado en *Asfódelos* (1897), trata sobre un encuentro nocturno con un mendigo que habla sobre la angustia de la muerte; al final, la luz lunar revela al mendigo como un ser carcomido, un cuerpo roído en aparente descomposición.

Quizá el autor de corte fantástico más representativo del modernismo sea Amado Nervo, autor caracterizado por su poética inmersa en lo esotérico y lo oculto:

Mucho de lo fantástico en este autor está vinculado al erotismo, a las fracturas de la identidad, a la pasión mística y enfermiza, a la vez, que despierta la mujer a la relación amorosa, pero es sobre todo la veta esotérica y las influencias de diversas doctrinas ocultistas las que le dan a sus cuentos el toque de misterio que el mismo Nervo deseaba.⁷⁹

La doctrina espiritista, ya anteriormente citada, que se nutre de otras disciplinas ocultistas y esotéricas de la segunda mitad del siglo XIX, es la principal influencia de Amado Nervo, y que refleja en sus cuentos: la reencarnación (*Las casas*,

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 231, 233.

⁷⁹ Morales, Ana María, *Op. Cit.*, pp. 387 – 388.

1898), el desdoblamiento psíquico (*Amnesia*, 1918), el eterno retorno (*La serpiente que se muerde la cola*, 1912), entre otros.⁸⁰

Importante es también mencionar el regreso a la leyenda colonial como un rescate de la narración nacional, por parte de autores como Luis González Obregón, que reúne en *Las calles de México*, de dos volúmenes publicados entre 1922 y 1927⁸¹, leyendas como *La Mulata de Córdoba*, *La calle de la Mujer Herrada*, *La calle de Olmedo*, entre otras. Artemio de Valle-Arizpe publica *Historias de vivos y muertos*, que data de 1936 y que “tal como lo sugiere el título, el motivo más socorrido de estas tradiciones es el de los aparecidos.”⁸² El trato de estas historias, como a mitad del siglo XIX, es sobre los lugares en donde se suscitan los eventos que involucran la brujería o los aparecidos:

... hay que recordar otra de las vertientes del cuento fantástico que siguió el camino tradicional y que durante la primera mitad del siglo XX son los textos que escriben Francisco Rojas González y los colonialistas Artemio de Valle-Arizpe, Manuel Romero de Terrenos o Luis González Obregón, que emprenden la construcción de una edad heroica, romántica y tradicional ubicada durante el Virreinato de la Nueva España y que consiguieron colocar al cuento de temática sobrenatural en una posición de valoración y aprecio popular como no se ha logrado en otra época o corriente de la literatura mexicana.⁸³

Así como el rescate de las leyendas coloniales del Virreinato significó una revisión importante en la narrativa, también es importante destacar la influencia de lo prehispánico y lo mágico ritual en el género fantástico, a manera de retorno o permanencia oculta manifestada en la época moderna, lo cual también apunta a un rescate narrativo de la identidad nacional a través de la retrospectiva hacia un periodo que durante el Virreinato quedó casi sepultado en ruinas: el México prehispánico. Gerardo Murillo, conocido como el Dr. Atl., trata la brujería indígena en cuentos como *El alma de la bruja* y *Acción a distancia*⁸⁴. José Juan Tablada escribe por entregas su novela *La resurrección de los ídolos* (1924) “en la cual se

⁸⁰ Corral Rodríguez, Fortino, *Op. Cit.*, pp. 265, 274, 277

⁸¹ *Ibid.*, p. 289.

⁸² *Ibid.*, p. 296.

⁸³ Morales, Ana María, *Op. Cit.*, p. 389.

⁸⁴ Corral Rodríguez, Fortino, *Op. Cit.*, p. 307

implanta de manera definitiva el esquema de la irrupción de deidades prehispánicas como suceso nefasto”.⁸⁵

Finalmente, el proceso de transición en la narrativa fantástica mexicana vería su consolidación con *La cena*, cuento de Alfonso Reyes, que repunta el carácter de la creación y experimentación literaria:

Alfonso Reyes, en “La cena” (1912) – onírico, ambiguo, con dobles y una flor de Coleridge – mezcla técnicas del surrealismo con una historia que parece relacionarse con la “Leyenda de la calle de Olmedo” y “Lanchitas” y da lugar a uno de los cuentos más importantes de la literatura fantástica mexicana, preparando así el terreno para Carlos Fuentes y sus “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” y *Aura*.⁸⁶

La invitación a un hombre en un encuentro poco casual con dos mujeres en una cena, enrarecido por la atmósfera onírica que parece indicar algo que no existe, culmina en un jardín donde parece reconocerse en un retrato del cual no se acuerda y al escapar de aquel lugar, la única evidencia del encuentro casi soñado, irreal, es una flor.

A partir de aquí, el recuento breve de la literatura que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX carece ya de etapas. Es la narrativa y el imaginario de cada autor lo que contribuye al género fantástico.

La obra de Francisco Tario es importante, pues es de los pocos escritores que han dedicado casi completamente su obra a lo fantástico, reunida en *La noche* (1943), *Yo de amores qué se* (1950), *Tapioalinn: mansión para fantasmas* (1952), siendo el cuento “Entre tus dedos helados” el más representativo de su autoría.⁸⁷

Carlos Fuentes, escritor obligado en cuanto a su lectura, reconocido por *La muerte de Artemio Cruz* o *La región más transparente*, también lo es como una referencia del género. *Aura*, indudablemente influenciado por “La cena”, juega con

⁸⁵ *Ibid.*, p. 318

⁸⁶ Morales, Ana María, *Op. Cit.*, p. 391.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 394.

‘los dobles’; “ChacMool” y “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, refleja el interés del escritor por el pasado, la cultura nacional y la identidad mexicana.⁸⁸

Es la escritora zacatecana Amparo Dávila quien, a través de *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964) y *Árboles petrificados* (1977) recrea en sus historias lo fantástico a través de lo siniestro, el desequilibrio mental y el juego del tiempo – espacio.⁸⁹ “El huésped” será quizá su cuento más representativo, aunque así lo puede ser también “La quinta de las celosías”.

José Emilio Pacheco reúne, de su variada obra, algunos cuentos que se presentan en *El principio del placer* (1972), excelentes ejemplos del desarrollo de lo fantástico durante la segunda mitad del siglo XX; especialmente, “La fiesta brava”, un recuerdo, como lo haría José Juan Tablada, del aún latente pasado prehispánico, oculto pero vivo.⁹⁰

El vasto camino del género puede complementarse con Emiliano González y su *Casa de horror y de magia* (1989) cuyos cuentos reflejan la influencia del decadentismo y el horror sobrenatural; Mauricio Molina y *Mantis religiosa* (1996) donde explora el tema del doble en “La máscara”; Gerardo Piña y su influencia lovecraftiana en “Feimar” (2001), así como Adriana Díaz Enciso y sus *Cuentos de fantasmas y otras mentiras* (2005), que escribió mientras dirigía un taller de literatura de terror en la ciudad de México.⁹¹

En resumen, la estructura medular del cuento fantástico se desarrolla durante el Romanticismo literario, en el siglo XIX, a través de la leyenda colonial y su adaptación como primer esquema narrativo, hasta la primera mitad del siglo XX, donde se consolida con “La cena” de Alfonso Reyes, cuento que expone la creación literaria como resultado de la experimentación.

El género fantástico trasciende a través de la experimentación como un reflejo del pensamiento literario y social. La vereda del cuento fantástico sigue dando frutos.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 395

⁸⁹ *Ibid.*, p. 396.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 397.

⁹¹ *Ibid.*, p. 398 – 403.

3. Elementos narrativos del género de terror en la literatura fantástica mexicana

Se ha definido a grandes rasgos cuáles son las características de lo fantástico en la literatura, así como hecho un resumen del género dentro de las letras mexicanas. Finalmente, queda formular la última pregunta del trabajo: ¿existe el terror en la literatura mexicana?

La revisión de la historia de la literatura fantástica en nuestro país quizá pueda dar indicios sobre el interés por las historias cuyos elementos sobrenaturales destacan por estar relacionados con lo oculto o con la muerte. Sin embargo, es lo fantástico lo que sobresale, factor importante en la categorización del cuento; no así el terror, que en ningún momento se ha hecho presente como un género, tácitamente hablando – no es lo mismo hablar, por ejemplo, del “género policiaco”, o del género “dramático” –, aunque es evidente que se asoma un interés por escribirlo o leerlo, o hacerlo presente en cierta medida dentro de la narrativa.

Obedeciendo más al aspecto de “característica” o “efecto”, es posible que sea considerado más como un rasgo que como todo un género, a diferencia de la herencia literaria europea del cuento gótico, por lo menos hasta mediados del siglo pasado, cuando se han escrito cosas que se incluyen en este rubro.

“Yo creo que en los últimos años – y últimos años estoy hablando de los 50’s, últimos años de literatura – ha habido un estudio del género, una asimilación del género, y aunque todavía sigue marginal, hay autores...”⁹² dice el doctor José Eduardo Serrato, mencionando a Jorge Esquinca como ejemplo de este interés relativamente reciente por el terror.

El doctor José Ricardo Chaves considera que hay intentos por producirlo, sobre todo en autores contemporáneos, aunque es quizá esta historicidad del terror lo que impide encontrar cuentos que den miedo:

⁹² Entrevista al doctor José Eduardo Serrato Córdova realizada en el Distrito Federal el 11 de marzo de 2014.

En ese sentido, cuando yo reviso retrospectivamente la literatura fantástica, yo diría que no encuentro autores que me causen miedo, también puedo ser ya un lector muy experimentado en ese tipo de literatura, entonces me falta una cierta inocencia que quizás un autor más silvestre (no es esto algo malo) podría asustarse con lo que le cuentan en tal texto, pero a mí, digamos, ya más experimentado en estas lides, difícilmente me asustan, entonces lo veo más bien a nivel como de tema, estrategias narrativas y demás, y veo si coinciden con las utilizadas normalmente en este tipo de literatura. Entonces, por ejemplo, está el caso de un autor contemporáneo como Bernardo Esquinca, que yo diría que es un autor que ha intentado, digamos, recuperar y generar este sentido terrorífico en lo que escribe, y supongo que lo logrará con buena parte de sus lectores, pero yo pienso que en la literatura mexicana, lo que predomina es más lo fantástico que lo terrorífico.⁹³

Para el doctor José Miguel Sardiñas, sí existe el terror en la literatura mexicana, aunque es más “temor” o “miedo” que lo primero:

Sí, creo que sí, que existe el terror. Hay textos de Mauricio Molina⁹⁴ en los que yo identifico con relativa facilidad elementos de terror. Hay otros en los que me costaría más trabajo identificar un efecto de terror, y sin embargo se puede hablar de ciertos grados de miedo, del temor, etc.

La reflexión en este punto gira en torno a de qué manera se hace presente el género, pensando en las características que el terror plantea en cuanto a perspectiva: en su sentido histórico, o de cómo evoluciona y cambia el miedo y su proyección a nivel literario; en su relación de lector–escritor, pensando en si el terror obedece a la intención del escritor por evocar terror, del lector al tratar de encontrarlo, o simplemente es una serie de características narrativas cuya función sea sumergir al personaje en tal situación y que el lector lo entienda, aunque quizá no se sienta identificado.

Para efectos de este trabajo, los cuentos presentes son una muestra que obedece principalmente a una cuestión cronológica del cuento fantástico, procurando abarcar en gran medida su espectro, desde su aparición hasta la época contemporánea, e identificar los elementos narrativos que del terror pudiesen haber, ya sea total o parcialmente.

⁹³ Entrevista al doctor José Ricardo Chaves Pacheco, realizada en el Distrito Federal el 11 de marzo del 2014.

⁹⁴ En una plática posterior a la entrevista, el doctor José Miguel Sardiñas me señaló que este autor no era a quien quería mencionar, sino que se le había cruzado por el de Emiliano González.

3.1. “Lanchitas”, de José María Roa Bárcena

José María Roa Bárcena fue un autor representativo e importante en una época transitoria de México: los cambios políticos y sociales también se veían reflejados en el quehacer artístico, y en este caso, el literario. Nacido en Jalapa en 1827 y fallecido en la Ciudad de México en 1908, el escritor veracruzano fue uno de los encargados de rescatar el historial folklórico del país, así como el acontecer histórico de la nación:

José María Roa Bárcena fue un testigo crítico del tiempo que le tocó vivir inmerso en la terrible angustia de contemplar la invasión norteamericana y el saqueo de nuestros bienes naturales. Al mismo tiempo que obtuvo el reconocimiento de los principales intelectuales liberales, como Justo Sierra, José María Vigil y Francisco Sosa, en la Academia Mexicana, por sus aportaciones al campo de la literatura mexicana.

... Puede decirse que con la lectura de la obra de José María Roa Bárcena, destaca la inquietud de los sentimientos que marcaron el encuentro con paisajes, leyendas, tradiciones y las sátiras sobre la realidad nacional⁹⁵

“Lanchitas”, basado en la *Leyenda de la calle de Olmedo*, es un cuento que muestra la influencia de la narrativa oral en la escrita y que también es la transición de la leyenda al relato legendario: es un reflejo del imaginario popular ambientado y atraído por lo sobrenatural, particularmente por las historias de *aparecidos*.

Ya en el capítulo anterior se hizo un resumen del cuento, aunque para fines de este apartado me es necesario volver a hacerlo.

“Lanchitas”⁹⁶ tiene dos interlocutores. El principal se refiere a la historia y de cómo se enteró de ella, narrada por el segundo. De aquí, sabemos que la narración es acerca de lo acontecido en torno al Padre Lanzas, que es descrito como un hombre culto y dedicado a su fervor a través del conocimiento. Una noche lluviosa, dirigiéndose hacia una reunión de juego con algunos amigos, es alcanzado por una señora de avanzada edad y ropas harapientas, quien le pide de favor urgente

⁹⁵ Hernández Viveros, Raúl, *El rey y el bufón: en torno a José María Roa Bárcena*, en *Casa del tiempo*, Vol. II, Época IV, No. 18, abril de 2009, p. 100.

⁹⁶ Varios, *Dos siglos de cuento mexicano. XIX y XX*, Introducción, selección y notas de Jaime Erasto Cortés, Promexa Editores, México, 1979, pp. 43 – 50.

ir a darle la confesión a alguien. Lo lleva por las calles hasta un inmueble ruin y viejo, en cuyo interior oscuro emana un olor a humedad. Hasta el final de aquel lugar se encuentra una persona postrada en una cama, bajo la luz tenue de la única vela, cubierta en totalidad por una manta. De aspecto cadavérico, el moribundo le pide al padre lo confiese. En esta parte del relato el narrador no relata la confesión, pero a grandes rasgos da a entender que el moribundo dice estar muerto, y que debido a circunstancias violentas no pudo descargar su conciencia, por lo que le es permitido confesarse ahora. El padre Lanzas lo cree demente producto de la cercanía a la muerte, y al terminar su oficio el moribundo vuelve a reposar en su lecho. Llama a la señora que lo llevó hasta ahí pero nadie responde, y al salir del cuarto la puerta se cierra, “como si de adentro la hubieran empujado”⁹⁷. Al no encontrarla, y pensando en regresar al día siguiente, decide partir hacia su reunión. Sus amigos le reprochan la hora tardía, comenzando el juego. El padre Lanzas se percató de que le falta su pañuelo, un regalo preciado, y le pide a un mozo recogerlo en la dirección donde anteriormente estaba. La conversación sobre una obra de Calderón le hace referirse a lo que le había sucedido esa noche, cuando el mozo regresa con la noticia de que nadie ha respondido en la dirección encomendada. En el juego se encuentra el dueño del inmueble, quien le dice al padre que nadie habita ahí desde hace cuatro años, lo que despierta el interés de los asistentes del juego, por lo que en la mañana acuden al sitio. En efecto, el lugar parece desolado, y al no encontrar una explicación al relato del padre Lanzas, se pide que abran el cuarto en donde el padre confesó al moribundo. El olor de humedad abruma a los asistentes, y al entrar al recinto el padre reconoce en el suelo su pañuelo, casi imperceptible, con las marcas bordadas. A partir de ese momento sucede un cambio en el padre Lanzas, quien abandona su semblante culto y adopta una actitud infantil, como de idiota, durante el resto de su vida. Lanchitas es su sobrenombre, de “cariño”. La sentencia del narrador al final del relato es imponente:

“... poco después de su muerte, al reconstruir alguna de las casas del callejón del Padre Lecuona, extrajeron del muro más grueso de una pieza, que ignoro si sería la

⁹⁷*Ibid*, p. 46.

consabida accesoria, el esqueleto de un hombre que parecía haber sido emparedado mucho tiempo antes...”⁹⁸

Es necesario desarticular el relato y exponer los elementos narrativos que corresponden al género. Por principio de cuentas, este cuento ya ha sido referido en el capítulo anterior como uno importante del género fantástico en la literatura mexicana, al pertenecer a la transición de la narrativa oral a la escrita. En las leyendas coloniales se encuentran los primeros cuentos de corte fantástico, pues la mayoría de ellos existen elementos sobrenaturales – brujería, *aparecidos* – que irrumpen en la cotidianidad. En “Lanchitas”, corresponde a un evento imposible, al menos en esta parte de la realidad: un padre confiesa a un muerto. El choque de realidades tiene que ver con el lugar en donde se ha realizado la confesión: el dueño del inmueble sabe que el sitio está deshabitado desde hace cuatro años, haciendo que el relato del padre Lanzas resulte extraño. El pañuelo en el suelo resulta ser la conclusión: no se puede explicar cómo llegó ahí, al menos de una forma razonable. El narrador refuerza la idea de esta irrupción de la realidad: “... y me pregunto si a los ojos de Dios no era Lanchitas más sabio que Lanzas, y si los que nos reímos con la narración de sus excentricidades y simplezas, o estamos, en realidad, más trascordados que el pobre clérigo.”⁹⁹

Los elementos de género de terror son quizá escasos y están coludidos entre lo fantástico, pero vale la pena mirarlos de cerca. Es necesario recordar que el terror se encuentra en lo mórbido, lo macabro y/o lo aberrante que se presenta como una alteración, una amenaza que atenta contra la naturaleza, lo cósmico/espiritual, o lo psicológico, quedando a expensas de lo desconocido. Tal vez no resulte para el lector contemporáneo encontrar algún temor con el cual identificarse, pero es este mismo aspecto de historicidad del género lo que le otorga cierto carácter: las leyendas coloniales abundan en lo macabro. En “Lanchitas”, es necesario primero enfrentarse a la duda a través de la confesión al moribundo. Es el final, en su entera extensión, el que posee el carácter macabro de la historia a través de dos sucesos hilados por la amenaza a lo psicológico, y en cierta medida a lo espiritual:

⁹⁸ *Ibid*, p. 50.

⁹⁹ *Idem*.

primero, es la idea casi confirmada de la confesión imposible a un muerto, de que ha sucedido, y de que el orden de las cosas se ha roto:

“... y halló en el suelo y cerca del rincón, su pañuelo, que la escasísima luz de la pieza no le había dejado ver antes. Recogiólo con profunda ansiedad y corrió hacia la puerta para examinarle a toda la claridad del día. Era el suyo, y las marcas bordadas no le dejaban duda alguna. Inundados en sudor su semblante y sus manos, clavó en el propietario de la finca los ojos, que el terror parecía hacer salir de sus órbitas...”¹⁰⁰

La consecuencia es la irrupción en la psique del padre Lanzas: el suceso lo ha transformado, y si bien no existe tácitamente una aceptación o negación, es su constante reafirmación del pañuelo en su bolsillo un recuerdo de lo acontecido, sugiriendo que entiende que ha quedado expuesto ante lo desconocido, y que nada puede regresar a la normalidad: “...Cuando alguien le interrogaba sobre semejante rareza, contestaba con risa como de idiota, y llevándose la diestra al bolsillo, para cerciorarse de que tenía consigo el pañuelo”¹⁰¹. Finalmente, la afirmación del narrador al final es un elemento fuerte que bien podría ser la confirmación del relato: el esqueleto emparedado extraído del inmueble donde el padre Lanzas confesó al supuesto muerto.

No es adecuado especular de si la intención de José María Roa Bárcena era evocar temor – hablando sobre la intención del escritor con relación a su texto –, pues ésta correspondería más bien a la adaptación narrativa escrita de las leyendas.

Si bien “Lanchitas” no pertenece al género de terror en general, pensando en que nunca es el motor o la vía del cuento, los elementos del género se encuentran coludidos en el aspecto fantástico, así como en su carácter histórico: la popularidad de las leyendas a través de la oralidad y su trascendencia a la literatura deja ver el interés que las narraciones llevan entre sí: lo mágico y lo macabro, lo sobrenatural, como herencia de un pasado incomprendido, perdido, y misterioso.

¹⁰⁰*Íbid.*, p. 49.

¹⁰¹*Íbid.*, p. 50.

En conclusión, el cuento de José María Roa Bárcena pertenece más a lo fantástico, pero posee elementos de un género orientado hacia el miedo, siendo un ejemplo prudente y un primer acercamiento a la narrativa de terror.

3.2. “Lo que dijo el mendigo” de Bernardo Couto Castillo

El decadentismo literario surge dentro del modernismo a finales del siglo XIX, y del que ya se ha escrito en el segundo capítulo. En el cruce con lo fantástico se encuentran los cuentos que abordan lo macabro, lo psicológico y lo siniestro, y es Bernardo Couto Castillo quien se encarga de explorar estos aspectos a través de su narrativa:

Dentro de este panorama de evolución, Bernardo Couto Castillo (1880 – 1901) emprendería la construcción de un mundo alucinante, fabricado por el hastío y el fastidio promovidos por la crisis del pensamiento burgués de finales del siglo XIX y el satanismo bebido de sus maestros literarios, Edgar Allan Poe, Edmundo de Goncourt, Guy de Maupassant, Barbeyd'Aureville, Baudelaire, Verlaine, Villón, IsidoreDucase.¹⁰²

Nacido en 1880 y fallecido antes de los 21 años, fue uno de los fundadores de la *Revista Moderna*¹⁰³ que albergó a varios escritores de la época, y que desde la adolescencia mostró interés en la escritura, siendo *Asfódelos* su único libro de cuentos reunidos, publicado en 1897. Todos tienen en común el tema de la muerte.

“Lo que dijo el mendigo”¹⁰⁴ es el último cuento del volumen. Al igual que “Lanchitas”, aunque asumiendo que así también lo son varios cuentos de la época, tiene dos narradores que desarrollan la historia. El primero da cuenta de un amigo suyo al que encuentra después de tiempo de no verlo, aunque éste ha cambiado de forma radical, dejando atrás su vitalidad por un aspecto lánguido. Se entera también que su vida social casi ha desaparecido, evadiendo las fiestas a las que

¹⁰² Pavón, Alfredo, “El alucinante mundo de Bernardo Couto Castillo”, *Texto Crítico*, núm. 38, enero – junio de 1988, p. 89.

¹⁰³ *Íbid.*, p. 90.

¹⁰⁴ Couto Castillo, Bernardo, *Asfódelos*, Premia Editora, , México, 1984, pp. 91 – 97.

solía acudir. Después de especular sobre el origen de su cambio radical con otros conocidos, aprovecha una oportunidad para hablar con él. El tema del espiritismo le despierta interés a su amigo, por lo que decide contarle cuál es el origen de su pesadumbre, volviéndose el segundo narrador:

- Yo sé algo... algo que... podría ayudar a usted, en sus investigaciones, algo – y como si repentinamente sintiera valor, continuó con energía – algo, en fin, que no sé cómo calificar, que me ha ocurrido a mí, algo que no puedo dudar que *fue, fue* irremisiblemente y que me atormenta. Ponga usted atención y no crea que deliro.¹⁰⁵

Una noche de carnaval, en medio de la fiesta y de sus amigos, decide retirarse al sentirse molesto y hastiado por el ambiente. Hace el intento por regresar, pero describe algo que lo detiene, un sentimiento de repugnancia, por lo que decide caminar con rumbo hacia su casa, desviándose por calles y contemplando la noche sumergido en la reflexión acerca de la muerte. Antes de llegar a su hogar se da cuenta de la presencia de un mendigo entre la oscuridad al que solía ayudar y que hacía cierto tiempo al que no veía. Describe la intrusión como algo que no dejaba de contrariarlo en esa noche, y al querer darle una moneda, el mendigo le tomó del brazo: "...La mano, su mano que yo sentía fría a través de las ropas, tenía rigideces metálicas."¹⁰⁶; dice que viene de un lugar lejano, específicamente del cementerio. Creyendo que el mendigo está fuera de sus cabales, pretende entrar a su casa; éste le detiene, queriendo contarle lo que le ha sucedido. Disuadido por algo que no comprende, no hace esfuerzo por irse. El mendigo le dice a grandes rasgos que su regreso del cementerio se debe a que estuvo muerto y que en el lapso mortuorio, el peor de los tormentos es razonar eternamente. Le describe las reflexiones surgidas sobre su vida entera, hasta el momento de su muerte, una y otra vez, como una suerte de repetición eterna. Es la desesperación lo que le hace tomar fuerza de voluntad y levantarse, diciéndole al narrador que ha vencido a la muerte. Las nubes se despejan, dejando paso a la luz lunar:

...la luz dio de lleno sobre él, y pude ver, vi... vi su rostro comido, sin carne en partes, sus ojos escurriendo amarillento líquido... vi su pecho desgarrado, podredumbre todo,

¹⁰⁵ *Íbid.*, p. 92.

¹⁰⁶ *Íbid.*, p. 94.

los huesos sucios, y ahí dentro de ellos, todo aquello revolviéndose descompuesto, comido, inmundado...¹⁰⁷

Como se ha explicado en el segundo capítulo, no todo el decadentismo es de orden fantástico, pero el que se cruza con el género posee elementos que se involucran en lo psicológico a través de lo siniestro. Es el encuentro desafortunado con el mendigo y la revelación de su naturaleza como cadáver lo que irrumpe en el orden de la realidad; su relato, así como la ausencia de testigos – pensando en el pañuelo del Padre Lanzas, del apartado anterior, como una muestra de la veracidad sobre su historia – son un refuerzo narrativo al efecto sobrenatural de la historia: es el encuentro con un muerto, pero con uno que, literalmente, ha salido de la tumba, en el pleno de su descomposición.

Existen varios elementos que componen el relato como parte del género de miedo o terror. En un principio, la historia parece una evocación lúgubre que aísla al personaje principal, el segundo narrador, hasta culminar en una alegoría visceral de lo mórbido: un hombre se aparta del bullicio nocturno, que reflexiona acerca de la muerte, y se encuentra de frente con alguien que asegura haber regresado de ella, sólo para dejarse ver como un cadáver.

Se trata de un encuentro de ultratumba, no así un relato de aparecidos. El aspecto que tiene una carga importante es la descripción final del encuentro, en donde la luz de la luna, la luz nocturna, le revela al narrador que el mendigo parece haber dicho lo cierto, de una forma visceral: con el rostro y el cuerpo carcomido, en aparente estado de putrefacción. Este elemento visual corresponde directamente a lo aberrante de lo mórbido: la muerte se hace presente en su forma más literal, a través de la repulsión.

El mendigo es una especie de emisario que se aparece ante el narrador, y su mensaje es una reflexión sobre la muerte como un eterno razonamiento de los arrepentimientos durante la vida, que comienza de nuevo cuando se llega al momento de morir: no acaba, y es quizá una especie de infierno, quitando la

¹⁰⁷ *Íbid.*, p. 97.

esperanza del edén, el paraíso, en donde se encuentra el descanso eterno. De esta manera, en el cuento se ausenta la religión.

Ambos aspectos inmiscuidos en el cuento le otorgan el carácter macabro: en la noche de carnaval, en la ausencia de las personas, bajo la reflexión funesta de la existencia, una figura se aparece entre las sombras, que asegura haber muerto y regresado, describiendo una suerte de purgatorio, y que revelado por la luz de la luna, se deja ver como la muerte física: la putrefacción.

Lo anterior resulta una irrupción violenta, sobre todo de manera visual, cuya manifestación es la amenaza a la esfera psicológica y a la espiritual del personaje principal. Se entiende la influencia literaria que recae en Couto Castillo. Al final, el personaje se encuentra presa del miedo y la incertidumbre, explicado en el principio del relato.

De esta manera, son estos elementos narrativos los que conducen al desenlace sin dejar a la imaginación el resultado final: el horror de la muerte, y hacia ella, como una manifestación sobrenatural.

3.3. “La noche de Margaret Rose”, de Francisco Tario

El imaginario de Francisco Peláez, verdadero nombre de Francisco Tario, es uno de los que han sido poco estudiados en las letras mexicanas, pero uno de los más nutridos y únicos en el terreno de lo fantástico:

De alguna de las lenguas michoacanas Francisco Peláez tomó el seudónimo de su apellido como escritor: *Tario*, que significa “lugar de ídolos”. Coherente paradoja en un iconoclasta festivo cazador de fantasmas, de esencias sutiles, y del menor gesto o detalle que delate – de golpe y sin redención posible – la estupidez humana.¹⁰⁸

Nacido en 1911 en la ciudad de México y fallecido en Madrid en 1977, Francisco Tario se dedicó también a otras actividades: fue futbolista – específicamente

¹⁰⁸ Tario, Francisco, *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, Selección de textos por Alejandro Toledo, Prólogo de Esther Seligson, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1988, p. 7.

portero del Asturias, de tercera división –, pianista y copropietario de un cine en Acapulco, se dedicó a viajar hasta que finalmente se instaló en Madrid, donde vivió sus últimos años.¹⁰⁹

Su narrativa está compuesta por diversos elementos: en ella abundan fantasmas que coexisten en diferentes realidades, a veces en un onirismo que confunde, haciendo que uno se cuestione cuál es la realidad y cuál el sueño; los objetos se vuelven animados y cobran una vida rutinaria aunque oculta, quizá recordándonos la nuestra en cierta forma:

El universo narrativo de Francisco Tario está poblado de fantasmas que conviven tanto con los muertos como con los vivos, pero que, por alguna razón, no pueden interferir en ninguno de los dos mundos. Sus personajes parecen producto de una pesadilla de opio. Su escritura, en su gran mayoría prosa poética, hipnotiza al lector y lo traslada a un mundo en el que todo es posible: los objetos inanimados tienen sentimientos y hay quien se queda atrapado en sus sueños, que no son más que el reflejo de sus obsesiones diurnas.

Fue contemporáneo de Arreola y de Rulfo, pero pasó desapercibido en la literatura nacional, tal vez por la ausencia de la identidad nacional en la mayor parte de su obra: “El ‘problema’ de Francisco Tario, que lo ha condenado a la marginalidad, es que no parece un escritor mexicano. No lo parecía en los años cuarenta, cincuenta o sesenta del siglo pasado, y sigue sin parecerlo hoy.”¹¹⁰ En buena medida quizá se explique por la influencia literaria recibida, en donde circula incluso el Conde de Lautremont¹¹¹:

...Quizá se daba a que su temática era más cercana a la que plantearon los románticos del siglo XVIII y XIX... Francisco Tario exploró el género fantástico a la altura de Hoffman, Le Fanu y Charles Nodier. En los relatos paranoicos de Tario encontramos lo que Italo Calvino afirma: “el verdadero tema del cuento fantástico del siglo XIX es la realidad de lo que se ve: creer o no creer en apariciones

¹⁰⁹ *Ídem.*

¹¹⁰ <http://www.letraslibres.com/revista/dossier/francisco-tario-el-fantasma-que-rie>. Fecha de consulta: 21 de marzo de 2015.

¹¹¹ *Ídem.*

fantasmagóricas, vislumbrar detrás de la apariencia cotidiana otro mundo encantado o infernal.”¹¹²

En “La noche de Margaret Rose”¹¹³, publicado originalmente en *La noche* (1943), el narrador recibe una carta, precisamente de la señorita Margaret Rose quien se ha casado con un yanqui multimillonario y le invita a jugar una partida de ajedrez. Es la primera noticia que recibe de ella en mucho tiempo, y recuerda cuándo fue la primera vez que la vio: en Italia, durante una visita a las catacumbas de la iglesia de San Sebastián; después de ello se reúnen tres veces más. En la última noche ella le dice que pronto la olvidará, a lo cual él no le hubiera tomado importancia si no hubiera sido por lo que aconteció después: ella le pregunta por qué la gente es tan ingrata, y él responde algo vago; poco después ella rompe a llorar desconsoladamente; aparece en el recinto una dama (quien acompañaba a Margaret durante la visita a las catacumbas), que no parece sorprenderse por la escena y se acerca a consolarla, para después llevarla al vestíbulo. Fue la última vez que la vio. El narrador – a quien sólo se le conoce como “Mr. X” – se prepara para salir en tren a su destino. Durante el viaje se distrae con el paisaje, reflexionando de forma lúgubre sobre la vida: “Pero lejos de ser así, miro al sol bajar, bajar allá en el horizonte, y en mi interior algo también descende, se ensombrece, calla, y temo – algún día necesariamente ha de ser – que fenezca.”¹¹⁴ De igual forma, evoca recuerdos sobre Margaret Rose. Una vez que ha llegado a la estación, lo recibe una persona que lo lleva a una diligencia. Cruzan por el camino durante el anochecer, atravesando por regiones sombrías; a lo lejos se observa la magnitud de la mansión que los va a recibir. Una vez detenida la diligencia, las luces de la mansión se apagan, hasta que sólo queda una ventana iluminada, en la parte más alta. Atraviesan la verja de hierro, bordean la huerta hasta llegar a la puerta, descrita peculiarmente: “Una pequeña puerta ojival, empotrada en el espeso muro a manera de cripta, parece ser de momento nuestro destino.”¹¹⁵ Adentro, la iluminación es demasiado tenue. Pareciera que no

¹¹² Rendón, Leda, *El limbo narrativo de Francisco Tario*, en *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, Núm. 90, agosto de 2011, p. 107.

¹¹³ Tario, Francisco, *Op. Cit.*, pp. 25 – 36.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

hay nadie, o como si todos estuviesen dormidos. Suben las escaleras de caracol hasta llegar a un pasillo que los conecta a un recibidor. El cochero llama insistentemente en la última puerta, y después se va. Detrás de la puerta que se abre se encuentra Margaret Rose, lánguida, pálida, frágil, de ojos negros y cabello negro, lacio; dentro del cuarto se encuentran unos sillones y una mesita de ajedrez, con las piezas acomodadas. “Mr. X” tarda en decir algo, pero pronto siente que sus palabras le son ajenas, como si él no las pronunciara. Se pregunta si es un sueño, y su voz se reparte en un eco que lo hace sentir ajeno. Margaret sonrío, y comienza a reír de manera frenética, sin parar. “Mr. X” comienza a desesperarse y a enojarse por aquel descontrol de ella. De pronto calla y el silencio se prolonga durante mucho tiempo; después, ella se dirige al sillón de la estancia: “– ¡Esta estúpida risa! – Suspira. – ¡Es horrible esta risa, Mr. X! ¡Horrible horrible esta risa que no sé de donde me brota...!” Le habla de lo horrible de su risa inexplicable, y de las puertas cerradas cuando no hay nadie al otro lado que las abra. De nueva cuenta todo queda en silencio, y Mr. X de pronto sospecha algo:

Y una idea pavorosa, incomprensiblemente olvidada, se ilumina en mi cerebro. Una idea de cuya naturaleza no había tenido hasta ahora el menor atisbo y que me deja paralizado allí sobre el asiento, en estado poco menos que inconsciente.

- “Margaret Rose Lane había fallecido hace tiempo”.¹¹⁶

Mr. X se siente horrorizado y se aleja de ella, exigiéndole que le diga la verdad – dando a entender que quiere saber si está muerta –. Ella le dice que ha pensado mucho en él, y suelta a llorar; le confiesa que el día en que se conocieron en las catacumbas le había pedido llevarla con él, pero el miedo ahogó su voz. Comienza entonces a repetir lo mismo, perdida en sí misma: “El drama no tuvo remedio”. Mr. X la aparta y le grita que ella está muerta. “De pie, bajo el invisible techo, pregoné mil veces creo durante la noche entera la verdad pavorosa y escalofriante. Y creo también que, durante todo ese tiempo, sus ojos no pestañearon o se movieron, fijos, fijos en mí, fenomenales y negros.”¹¹⁷ Poco después, de manera abrupta en la narración, se encuentran jugando ajedrez, y ella demuestra su maestría en el

¹¹⁶*Íbid.*, p. 33.

¹¹⁷*Íbid.*, p. 35.

tablero en medio del humo de los cigarrillos y los recuerdos de Italia. Cuando el cielo comienza a aclararse, Margaret le mira aterrada y pálida:

Sus ojos rebasan las órbitas, sus brazos tiemblan convulsamente. No sé qué dentro de ella, como un pájaro endemoniado, comienza a despertar y manifestarse. Chasca los dientes, gime, contrae los músculos del cuello, trata de apartar la mesa con sus piernas rígidas, se endereza un poco, ríe, y, al cabo, lanza un pavoroso grito, increíblemente prolongado que recorre la estancia y después huye por la casa. Fijos, fijos sus ojos en mí sus fenomenales ojos, parecen no lograr desasirse de algo que los cautiva, que los subyuga, que los espanta y los somete irresistiblemente.¹¹⁸

Él le llama, pero Margaret sigue gritando. Pronto entra a la sala un hombre joven – su esposo – que corre hacia ella, abrazándola y pasándole la mano por la frente. Mr. X le llama, pero él parece no reparar en su presencia y pronto levanta a Margaret y la lleva a través de la sala. Mr. X le vuelve a llamar, pero sigue sin ser notado. Cuando ella lo ve de nueva cuenta, comienza a gritar, diciéndole a su esposo que ahí está, que lo vea; así lo hace, y voltea hacia Mr. X, pero sólo mueve tristemente la cabeza. Ambos cruzan el umbral y desaparecen. “Y yo descubro, alarmado, que no soy ya sino un melancólico y horripilante fantasma.”¹¹⁹

Mucho tiene que ver el estilo narrativo de Francisco Tario en la construcción de la atmósfera: la descripción de los personajes a través de sus reflexiones, y a partir de aquí cómo ven ellos la realidad que se les presenta, la cual termina fracturada en dos partes: lo que el narrador presenta, y lo que Margaret termina revelando. Ambas perspectivas se conjugan durante la noche del juego, aunque el factor que las quiebra es el resultado final: la revelación de lo imposible, el encuentro sobrenatural del cual ambos han sido presa, más para el narrador. El estilo de la narrativa juega un papel importante en el vínculo con el lector: quien narra la historia presenta su versión de la realidad, en la cual Margaret, por un momento, parece ser el factor sobrenatural, sin sospechar que él es el elemento trasgresor para ella; para el lector, termina siendo un giro en la historia que define el cuento.

Los rasgos del género de terror quizá sean escasos, pues el cuento es en totalidad perteneciente a lo fantástico. Se trata de una historia más bien lúgubre, que por momentos evoca a la novela gótica, y quizá sea esto el vínculo más fuerte

¹¹⁸*Ibid.*, p. 36.

¹¹⁹*Idem.*

con el género: la llegada nocturna a la mansión, que prevalece casi en la oscuridad; la soledad que impera y que vuelve onírica la atmósfera; el espectro o fantasma, que resulta ser el narrador.

El giro de la historia se ve nutrido de dos aspectos importantes. En primer lugar, el planteamiento acerca de la sobrenaturalidad de Margaret hecha por el narrador: la sospecha fundada en la descripción que hace ella sobre su horrible risa, y sobre las puertas cerradas; es este entendimiento que, aunado a la soledad etérea de la mansión, le hacen creer la posibilidad de estar frente al espectro de Margaret Rose. Lo anterior se complementa con la descripción que da sobre su impresión al dirigirse por primera vez a ella: cuando le habla, siente que su voz no le pertenece, como si fuese de alguien más – como si al penetrar en aquel ambiente la realidad se disuadiera, y sólo se entendería de aquella manera de una forma horrenda: Margaret Rose ha muerto. La terrible conclusión a la que ha llegado el narrador es la perspectiva de la irrupción en la esfera de lo natural.

En segundo y último lugar, queda el testimonio sobre Margaret Rose. Las características que el narrador ofrece sobre ella detallan a un personaje melancólico y perturbado. La justificación y explicación de ello se da al final: Margaret presencia al fantasma de Mr. X, y ella ríe frenéticamente sin poder parar o explicar de dónde proviene tal carcajada y cuando entiende la sobrenaturalidad de la presencia en su casa se desquicia y grita aterrada, cayendo desmayada. Sólo ella puede verlo, nadie más, lo que trasgrede la esfera de lo psicológico, único personaje de tal característica en el cuento.

“La noche de Margaret Rose” es un cuento enteramente fantástico con ciertos trazos de lo macabro, que apela a la sorpresa del giro narrativo final a través de una atmósfera etérea, que recuerda un poco a la *ghost story* – cuento que surge después de la novela gótica – y que resulta un extracto interesante sobre la invención cuentística de Francisco Tario: los fantasmas son más bien memorias, algo que deambula entre dos realidades, sin la posibilidad de morir.

3.4. “El huésped”, de Amparo Dávila

La escritora zacatecana, nacida en 1928, es una figura importante en las letras mexicanas dentro del género fantástico. Su bibliografía está compuesta por cuatro libros: *Tiempo destrozado* (1959); *Música concreta* (1991); *Árboles petrificados* (1977); y, finalmente, *Con los ojos abiertos* (2008). La narrativa de sus cuentos posee atmósferas psicológicas dominadas por el miedo y la soledad, de donde emerge lo inexplicable – no descrito, imponente –, narradas dentro de la cotidianidad de sus personajes, en la ciudad o en los pueblos, que en buena parte es un reflejo de la vida de la escritora:

Amparo Dávila nació en 1928 en Pinos, Zacatecas, un pueblo del que se ha hablado lo suficiente como una influencia decisiva en la caracterización de su literatura ominosa, gótica: lo desolado, el frío, la cercanía con un panteón...

La infancia de Amparo fue perenitoria (sic) para la creación de su literatura, una niña enfermiza, ferviente lectora de *La Divina Comedia* contenida (sic) ilustraciones de Doré, nieta de un abuelo que guardaba el féretro en el que quería ser enterrado. Posteriormente salió de su pueblo para ingresar a una escuela de monjas en San Luis Potosí.¹²⁰

La obra literaria de Amparo Dávila está centrada principalmente en lo fantástico adornado con trazos de desequilibrio psicológico y presencias no descritas que perturban el ambiente cotidiano de los personajes, predispuestos ya de por sí a lo trágico: personas solitarias, infelices, curiosas, hastiadas de lo rutinario compuesto de tragedia, soledad o miseria, alienadas física o mentalmente de los demás, cuyo único escape parece ser aquello que culmina y determina los cuentos: lo que no se explica pero que trasgrede sus vidas:

More than many other Mexican author, Amparo Dávila seems compelled to write on themes of mental alienation. In nearly all her stories she submerges the reader in a world that defies rational explanation...

In the stories of Amparo Dávila, psychic reality replaces that of the external world and, in order to create this special environment for the reader, unusual narrative techniques are required.¹²¹

¹²⁰ Bravo Alatrste, Paula Kitzia, *Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo*, en *Tema y variaciones de literatura*, número 30, semestre I, enero – junio de 2008, p. 143.

¹²¹Larson, Ross, *Fantasy and imagination in the Mexican narrative*, Arizona State University, 1977, pp. 66 – 67.

En “El huésped”¹²², la narradora, el personaje principal y del cual desconocemos su nombre, relata la inducción de un personaje a la familia. Nunca sabemos cómo es, tan sólo por la descripción: “No pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas.”¹²³ Su marido es quien lo lleva de regreso de un viaje y para él es como un mueble; lo aloja en el cuarto más oscuro y húmedo, en un rincón de la casa, y dice a su mujer que se tiene que acostumbrar a su presencia. A partir de entonces la vida de la familia – la esposa y los niños, la mujer que le ayuda a los quehaceres y su hijo – pierde su acostumbrada tranquilidad. La presencia de “Él” – a partir de aquí me referiré así al personaje introducido – los perturba de sobremanera: ella no puede evitar voltear al cuarto del rincón con cierto temor, aun sabiendo que Él duerme durante todo el día. A veces, mientras ella preparaba la comida, siente su presencia, su respiración detrás, como vigilándola. Parece ignorar a Guadalupe – quién le ayuda al quehacer – y a su hijo: “No así a los niños y a mí. A ellos los odiaba y a mí me acechaba siempre.”¹²⁴ Durante las noches, Él despierta y siempre se coloca fuera del cuarto de ella, enfrente de la entrada; la mujer no puede cerrar la puerta ya que el marido llega de trabajar en la madrugada, por lo que permanece en vela temiendo que Él pudiese hacerles daño a sus hijos. Una noche, habiéndole ganado el sueño, despierta sólo para encontrarlo parado junto a su cama: le arroja la lámpara de gasolina que está a su lado, Él se libra del golpe y el líquido derramado se inflama rápidamente; Guadalupe acude para ayudarla a extinguir el fuego. El marido no parece tener importancia en lo que sucede en la casa y a su familia. Una tarde, Guadalupe sale a hacer las compras, dejando dormido a su hijo. La esposa escucha el llanto del niño acompañado de extraños ruidos, y cuando llega al cuarto, Él lo está golpeando; ella le quita al pequeño y se lanza en contra suya, atacándolo. Cuando Guadalupe llega la encuentra desmayada, con el niño lleno de golpes y arañazos que sangran. Para fortuna de ellas, el niño no muere y logra recuperarse. El

¹²² Dávila, Amparo, *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 19 – 23.

¹²³ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 20.

marido no hace caso ante las quejas de su mujer: “Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo.”¹²⁵ A partir de ese momento, ambas comienzan a idear un plan para deshacerse de Él; un repentino viaje del marido les da la excusa perfecta para llevarlo a cabo. Comienzan a cortar tablas y a colocarlas en la puerta de Él, mientras aún se encuentra dormido. Con la angustia de que pueden despertarlo, logran terminar su trabajo. Durante los días siguientes Él golpea con furia la puerta, lanzándose hacia ella, pero al paso del tiempo deja de escucharse ruido. Cuando el marido regresa de su viaje, ambas le informan sobre su repentina muerte.

El cuento posee varios elementos narrativos desde el inicio del texto. En primer lugar, me parece adecuado señalar un aspecto, quizá el único de corte dramático en la historia: la ruptura emocional del matrimonio. Es indispensable señalarlo, pues por momentos puede parecer el elemento siniestro original del cuento: el marido parece más que desinteresado por lo que le suceda a su familia, pues es como si el mismo tuviera el propósito de saberlo; es decir, de tener conciencia sobre lo que ha llevado a su casa y lo que está causando.

Volviendo a los elementos categóricos, existe uno que es el soporte de toda la atmósfera desarrollada: no sabemos en un estricto sentido qué es lo que llegó a habitar la casa del matrimonio, y sólo se le puede catalogar como una entidad. Este aspecto es el que le otorga el carácter fantástico al cuento, aunque al mismo tiempo le dota de angustia, de incertidumbre, y que aunado al desarrollo de los sucesos, se vuelve un vínculo de orden psicológico en el cuento, entre la historia y el lector: lo desconocido no tiene nombre, ni forma, no hay manera de catalogarlo ni de describirlo. Para el lector resulta un factor desconcertante, pues durante toda la historia parece ser algo no ordinario; para el personaje en la historia, el efecto es de alteración psicológica: evoca un horror que se vuelve tensión a lo largo de la historia.

¹²⁵*Íbid.*, p. 22.

La entidad es una encarnación de lo siniestro: esa brecha de aparente odio – no de desinterés – entre la esposa y su marido. Se trata de algo violento, cargado de odio y cuya agresión trasciende en el hijo de Guadalupe. Lo desconcertante es nunca entender cuál es el motivo de su odio; lo intrigante es saber que ese sentimiento se hace manifiesto de forma física. Se trata, en general, de un odio irracional.

La vulneración en la historia recae sobre el protagonista dentro de la familia: el marido trae “algo” al hogar, algo que desde su aspecto evoca horror, que parece antinatural, que se vuelve opresor en la casa a través de su presencia en los rincones, en la entrada de los cuartos durante las noches – este es otro aspecto interesante: su actividad es nocturna –, observando a la esposa, acechándola acaso, para después irrumpir con violencia: el niño de Guadalupe es golpeado violentamente, aunque no de muerte.

De esta forma, la trasgresión hacia los personajes se presenta en dos órdenes. En lo psicológico, bajo la incertidumbre, la angustia y el miedo que la entidad provoca; en el orden de lo natural, es en el aspecto fantástico donde recae lo aparentemente antinatural de la historia: existe para nosotros la duda de lo que se trata, no puede ser algo que se encuentre bajo los parámetros de la lógica, aunque en el cuento nunca se repare en ello pues se trata de una herramienta narrativa; por otra parte, en el cuento no existe cabida sino para la especulación de su naturaleza, aceptando que aquello existe y se manifiesta como lo siniestro a través de la violencia.

En conclusión, y para efecto de la investigación, es un cuento que se sitúa exactamente entre lo fantástico y lo macabro, pues alberga ambas posibilidades dentro de la narrativa: la alteración del orden natural de la realidad, de lo cotidiano, a través de una presencia oscura, opresiva y violenta.

3.5. “La mantis”, de Emiliano González

Pocas son las referencias bibliográficas y biográficas acerca de Emiliano González, escritor mexicano cuya obra literaria ha sido poco estudiada. Nacido en la ciudad de México en 1955 y con formación en Letras Hispánicas por la UNAM¹²⁶, ganó el Premio Xavier Villaurrutia en 1978 a la edad de 23 años, por *Los sueños de la bella durmiente*, libro elogiado por las influencias notables en el terreno del decadentismo y de lo fantástico, escrito con una prosa distinguida, elegante y nutrida de referencias:

A los 23 años de edad, un joven se hacía notar en el medio literario mexicano con un libro sorprendente por su manufactura en el que se reconocía su aprendizaje de distintas vetas como la literatura fantástica, los autores decadentes europeos, así como los modernistas americanos y una figura en específico: Jorge Luis Borges. Se trataba de Emiliano González, quien en el año de 1978 ganó el Premio Xavier Villaurrutia, y con ello se convirtió en uno de los escritores más jóvenes en haberlo recibido.

... El libro por el que en aquel año fue premiado Emiliano González se trata de *Los sueños de la bella durmiente*, obra que Avilés recomienda para alguien que comience a reconocer el trabajo de este autor. En este se pueden reconocer temas que caracterizan su obra, como, por ejemplo, la fantasía, la sexualidad adolescente, el misterio culto, el terror, la alteración de los sentidos, los ecos de los decadentistas franceses y latinoamericanos. Y en *Orquidáceas*, uno de sus libros de poesía, explica que es posible gozar a plenitud el desborde de los elementos de su escritura.¹²⁷

De los escritores escogidos en el presente trabajo, Emiliano González es aquel cuyo trabajo tiene más influencia notable en los terrenos de terror y horror sobrenatural, apoyándose de lo fantástico y la estética literaria decadentista para evocar atmósferas etéreas:

... Por una parte, está Emiliano González, de los pocos discípulos de Lovecraft en español. De esta escuela, dan testimonio la noveleta “El discípulo” o cuentos como “El devorador de planetas”, de *Casa de horror y de magia* (1989), donde impera el horror sobrenatural que acecha a un mundo que enloquece apenas sabe de su existencia, pero que no son cuentos sólo de horror y de sobrenaturalidad asumida, sino de realidad trastocada...¹²⁸

¹²⁶http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=2964:la-literatura-fantastica-de-emiliano-gonzalez-en-el-ciclo-autores-secretos&catid=73:boletines&Itemid=89. Fecha de consulta: 3 de febrero de 2015.

¹²⁷*Ídem*.

¹²⁸ Morales, Ana María, *Op. Cit.*, p. 398.

Su trabajo como escritor no sólo se centró en la creación, sino también en la recopilación de textos, sobre todo aquellos que fueran afines a su interés, es decir, en un campo poco estudiado como lo es el terror en la lengua hispana:

El trabajo literario de Emiliano González (México, DF, 1955) ha crecido lenta, extraña y coherentemente. Su primer libro, *Miedo en castellano* (Editorial Samo, 1973) era muestra de su interés por el ejercicio pleno de la imaginación e indicaba los estudios que estaba realizando ese joven de apenas 18 años de edad. Dicha colección era interesante por los relatos macabros y fantásticos que entregaba, porque recuperaba a Manuel Peyrou, un autor magnífico difundido sólo en antologías, y porque mostraba textos de autores cubanos poco conocidos.¹²⁹

En “La mantis”¹³⁰, texto que compone parte de *Casa de horror y de magia* (1989), Antonello es un bufón del palacio de ónix verde que todas las tardes, al terminar su labor de entretenimiento hacia la reina, escapa a la ciudad con una flor en mano para entregársela a Gioia, muchacha humilde pero hermosa que siempre termina rompiendo el regalo entregado, pétalo por pétalo, frente a él. Diciéndole que nunca le amaré y corresponderé: “Yo soy una princesa, decía, reanudando su labor y experimentando un agudo placer al burlarse del bufón.”¹³¹ Sus amigas también son cómplices de ella, y Antonello las escucha, escondido, burlarse de él y proferir amenazas que quizá nunca lleguen a cumplirse. A pesar del dolor que esto le causa, siente un extraño placer, volviendo cada día a tan doloroso suplicio, y Gioia encuentra la manera de herirlo más, con historias que le provocan celos. Después de varias semanas, una tarde que el bufón le regala un girasol, ella le corresponde con un beso, y diciéndole que será de él si sigue su juego. Le conduce al fondo de un jardín, en donde se encuentran unas ligaduras de cáñamo húmedo. Gioia amarra a Antonello, hasta dejarlo en una posición dolorosa, y se acerca para arañar la carne apretada por las ligaduras, hasta hacerlo sangrar. El extraño placer de él por aquel dolor, antes sentimental, se hace presente: ella coloca los labios suavemente entre las heridas y succiona la sangre. Pocos minutos de placer han pasado cuando Antonello se percata de algo:

¹²⁹http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=188&Itemid=30&limitstart=1. Fecha de consulta: 3 de febrero de 2015.

¹³⁰ González, Emiliano, *Casa de horror y de magia*, Joaquín Mortiz, Serie El Volador, México, 1989, pp. 63 – 66.

¹³¹ *Ibid.*, p. 63.

... el rostro de Gioia era distinto... sus dientes parecían afilarse como los de un animal... y unos vellos repugnantes le crecían por los brazos, por el cuello, por la cara, vellos que iban convirtiéndose – horror supremo – en rígidas y negras cerdas ante cuyo contacto se sintió morir...¹³²

Antes de perder el conocimiento, Antonello pudo ver a través de una de las ventanas de la casa de Gioia el rostro sonriente de un enorme murciélago.

El cuento es un extracto representativo del imaginario de Emiliano González: un compendio nutrido por la literatura de horror sobrenatural, cuya narrativa resulta elegante, tanto por su estilo como por los elementos cuidados y manejados que le otorgan un giro preciso a la historia.

La historia tiene elementos importantes del género de terror. Por principio de cuentas, es un cuento cuyo motor fundamental es la vulneración de la esfera de la naturaleza: Gioia es una hermosa muchacha, y ese elemento de belleza se ve corrupto por una mutación aberrante, la transformación final y violenta, o acaso la hermosura de ella era una mera faceta que ocultaba el verdadero aspecto: las garras y los dientes afilados que pretenden cercenar el cuerpo de Antonello: “Aquello ya no era una muchacha: era una loba, una loba de hocico babeante que pronto sustituiría las garras que lo torturaban por colmillos para devorarlo...” Esta trasgresión que irrumpe en la naturaleza y la corrompe, pertenece al horror así como al género fantástico.

Dos elementos de aspecto psicológico juegan un papel importante y decisivo en la historia. Antonello descubre que el constante rechazo de Gioia le provoca un extraño placer, al principio emocional, y antes de presenciar su transformación, se vuelve físico: el masoquismo se vuelve íntegro. Por otra parte, Gioia tiene un carácter de malicia siniestra que se acentúa conforme la narración avanza – el rechazo hacia Antonello rompiendo las flores que le regala, las burlas por parte de sus amigas, las historias intensas con el fin de provocarle celos –; no en vano, el carácter hiriente de sus palabras se torna físico. Ambos personajes se complementan a través de una situación enfermiza, poco antes de concluir el cuento.

¹³²*Íbid.*, p. 65.

Explicados los elementos anteriores, la historia queda expuesta a través de sus características narrativas detalladas: Gioia juega con Antonello desde el principio, como asegurando poco a poco a su presa antes de acorralarla, y él, dejándose llevar por su dolor placentero, termina atado, tanto sentimental como físicamente, en los lazos de ella, sin saber que ha sido conducido lentamente en la boca del lobo. El resultado se traslada al plano físico: la mutación de Gioia para devorar a Antonello, quien secretamente pedía ser lacerado. Y añadido al final, un elemento sobrenatural desconcertante: el murciélago gigante, que sonríe a través de la ventana de ella.

“La mantis” es un reflejo de la maestría de Emiliano González en el género de terror, particularmente en lo sobrenatural, cuya influencia es notable a través de un trabajo nutrido – recuerda por momentos a Lovecraft –. En conclusión, es un cuento que muestra con creces que el género de terror se halla principalmente en escritores y obras contemporáneas.

Conclusiones

El terror como género dentro de la literatura es un efecto compuesto de ciertas características: lo mórbido – algo que produce enfermedad o la padece –, lo macabro como lo relativo a la muerte, el horror como lo aberrante en un plano de la realidad, y lo misterioso componen en conjunto o por partes una atmósfera narrativa que se vuelve motor para estructurar el sentido de la amenaza a través de tres esferas, de igual forma en conjunto o individualmente: de la naturaleza – lo físico – o hacia ella, de lo cósmico – lo espiritual – o hacia ello, y de lo psicológico o hacia ello. De igual forma, se trata de un género que tiene un rasgo de temporalidad: a medida que pasa el tiempo, los miedos reflejados en la literatura varían en tema y forma.

El terror surge en la literatura a través de la novela gótica, durante la etapa previa al romanticismo, caracterizada por el interés hacia la Edad Media, la arquitectura medieval gótica – de ahí su nombre –, el folklore oscurantista, y los aspectos atmosféricos que lo envolvían: la noche, lo sombrío y lo taciturno. Son tres las novelas fundamentales de este subgénero romántico, pero es quizá la última el génesis del terror: *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, que también podría ser considerada la primera historia de lo fantástico dentro de la literatura por los eventos sobrenaturales que le dan origen al cuento; *Los misterios de Udolfo*, de Ann Radcliffe, que se centra en el misterio a través de la atmósfera que compone el ambiente; *El monje*, de Matthew Gregory Lewis, es la primer novela de terror, en un plano espiritual, en la que lo profano es la escalera para el ascenso del diablo.

El género fantástico literario es objeto de un estudio más profundo, aunque para efectos del trabajo, fue meritorio revisarlo de una forma general para entender sus características importantes. Se trata, principalmente, de una ruptura de la realidad, entendiendo que ésta se compone de elementos comunes que comparten la obra y el lector, y que al presentarse dicha vulneración, provoca una vacilación narrativa a través de lo ‘sobrenatural’, es decir, de lo que está por encima de lo

natural o que no pertenece necesariamente a un entendimiento lógico sobre lo mismo. Esta duda es lo que origina el efecto de lo fantástico en la narrativa.

Los estudios acerca de la literatura fantástica en México no son enteramente recientes, pero los más cercanos detallan en profundidad acerca de su historia y desarrollo; nace durante el romanticismo durante la mitad del siglo XIX a través de la transición de la narrativa oral a la escrita, siendo las leyendas objeto primero de lo fantástico en la literatura. De esta manera, se puede vislumbrar por etapas: las primeras adaptaciones de leyendas coloniales, como “Herrada, mujer” de Francisco Sedano, o “La mulata de Córdoba” de José Bernardo Couto; los primeros cuentos de corte fantástico en Hispanoamérica y México, “Lanchitas” de José María Roa Bárcena, y “Un estudiante” de Guillermo Prieto; la etapa del modernismo en sus distintas facetas, como los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera, y el decadentismo de Bernardo Couto Castillo y Carlos Díaz Dufoo; la influencia del espiritismo a través de la obra de Amado Nervo; el repunte de lo colonial en Artemio de Valle Arizpe; la resurrección de lo prehispánico por Gerardo Murillo, conocido como “Dr. Atl.”; la máxima expresión del cuento en “La cena” de Alfonso Reyes; la construcción de una literatura fantástica consolidada en escritores como Francisco Tario, Amparo Dávila, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, entre otros, hasta nuestros días. Los recientes estudios muestran la amplitud del espectro que lo fantástico abarca en la literatura mexicana, así como su importancia dentro de la misma.

A través de los cinco cuentos analizados, se pueden ubicar los elementos que componen al terror dentro de un extracto del género fantástico en la literatura mexicana. En “Lanchitas”, de José María Roa Bárcena, se trata de la confesión que hace un muerto a un sacerdote, llevándole a la pérdida de la cordura; en “Lo que dijo el mendigo”, de Bernardo Couto Castillo, es el encuentro sobrenatural e inexplicable con la representación física de la muerte: la putrefacción; en “La noche de Margaret Rose”, de Francisco Tario, existen trazos de la herencia gótica literaria, con un giro inesperado: el espectro es el mismo narrador; en “El huésped”, de Amparo Dávila, es la angustia que recae en la protagonista a la

llegada de su 'inquilino', entidad que desconocemos – como parte de un juego narrativo de la autora – pero que representa lo siniestro: la violencia como motor del odio irracional; finalmente, en “La mantis”, de Emiliano González, encontramos el cuento de terror por excelencia: la metamorfosis antinatural de la belleza en lo aberrante, que culmina con la vida del protagonista.

Los cuentos presentan una evolución narrativa, que corresponde necesariamente a su ubicación temporal. Los primeros dos cuentos pertenecen a finales del siglo XIX, es decir, la etapa en la que la transición de la narrativa oral a la escrita se completa, por lo que son historias de aparecidos, cuyos protagonistas son introducidos por los narradores, como una anécdota. Los siguientes tres cuentos se reparten a lo largo del siglo XX, teniendo como característica principal el estilo narrativo y creativo de cada autor.

En cada cuento existen en mayor o menor medida elementos del género de terror, aunque no necesariamente los categoricen exclusivamente. En los casos de “Lanchitas” y “La noche de Margaret Rose”, se trata de cuentos pertenecientes enteramente a lo fantástico: en ellos impera esa trasgresión a la realidad, esa vacilación entre lo natural y sobrenatural; es más bien dentro de este aspecto fantástico, donde encontramos un asomo de las características del miedo, principalmente en el aspecto psicológico: la pérdida de la razón, la locura.

En “El huésped” existen elementos que componen la atmósfera del cuento, entre ellos la incertidumbre y la angustia, conducidos narrativamente por el desconcierto acerca del 'ente' – nunca sabemos siquiera si es humano – y es que, aunque este aspecto es uno de corte fantástico, del mismo la historia se vale para penetrar en el terreno de lo psicológico: todo ello se suma al aspecto siniestro de la entidad.

El horror como lo repulsivo es la característica de “Lo que dijo el mendigo”, cuento cuyo discurso se centra en la muerte, que se manifiesta de forma física a través del mendigo cuyo cuerpo se encuentra en estado de putrefacción, carcomido.

“La mantis” es el cuento en el que se encuentra la influencia del género de terror: la evolución de la historia cuyo clímax es la transformación de Gioia, la mujer

hermosa, en un ser de colmillos y garras que despedaza a Antonello, quien antes de fallecer se percata de algo parecido a un murciélago gigante, que lo mira complacido. Es la corrupción de la belleza, en cuyo interior se alberga algo de lo siniestro, a través de una metamorfosis antinatural.

La hipótesis planteada al principio del proyecto se sostiene: en la literatura mexicana no existe tácitamente el género de terror, pero los cuentos que se han leído son muestra de que existen elementos del género, en mayor o menor medida, dentro de la cuentística mexicana, lo que puede permitir un acercamiento diferente a la historia de la literatura nacional: un asomo al aspecto macabro de diversos cuentos en los que se pueda vislumbrar, tal vez escondido, tal vez evidente, un atisbo de terror.

Me gustaría pensar que, a futuro, el fruto de este trabajo se vea reflejado de dos formas: en primer lugar, a través de una antología amplia sobre el terror en la literatura mexicana, producto de una revisión detallada en la cuentística nacional; segundo, ofrecer una propuesta narrativa para la generación de contenido enfocada al género, vislumbrando en la literatura mexicana material de calidad creativa y narrativa para la elaboración de contenido mediático: que prospere quizá en guiones fílmicos y radiofónicos, y que a su vez provoquen interés sobre un aspecto poco revisado, pero existente, en nuestras letras.

Una reflexión sobre las audiencias del género

¿En qué radica el interés por este tipo de literatura? La pregunta también valdría aplicarla al género cinematográfico. Una de las razones que se asoman en primera instancia es el reconocimiento del miedo como una de las emociones básicas del ser humano que, lejos de ser repulsiva, resulta fascinante. Desde niños hemos estado en contacto con las historias de espantos, de aparecidos, y todas ellas abundan como leyendas urbanas, lo que sucedió en el vecindario, al

amigo, al primo, a la abuela. Con ello, quiero pensar que se trata de un sentido de pertenencia: nos vemos involucrados como espectadores de una realidad oculta, fantástica y macabra; también lo podemos ver como la curiosidad por el morbo: no existe algo asombroso, atroz o desconcertante que no nos llame la atención y queramos desentrañarlo. El interés por éste tipo de lectura puede también obedecer a un sentido de herencia: la tradición oral ha prevalecido como el motor narrativo por el cual se transmiten paisajes e ideas congeladas en el tiempo, así como muchas otras nacen del seno de lo imaginario y lo especulativo, del morbo y de la superstición, dando origen a nuevas historias que quizá perduren a lo largo de muchos años. De igual forma, internarse en el género puede ser la búsqueda por enfrentarse a los miedos propios: el miedo a la muerte, a lo desconocido, a la pérdida, al dolor, a la soledad; todos y cada uno de estos temores se vuelven metáforas que alimentan páginas bajo la forma de sombras, demonios, espectros traslúcidos y lamentos que provienen de ningún lugar, que acechan en la noche más oscura al igual que en la intimidad de la habitación, porque cada uno de esos elementos puede llegar en cualquier lugar, a cualquier hora.

Personalmente, encuentro en el terror literario un sinfín de elementos narrativos que proyectan en cierta manera una forma de pensar, de plasmar el entorno histórico y social a través de diversas figuras. Por qué fueron populares los fantasmas, por ejemplo, o por qué figuran los pactos con el diablo: no olvidemos que la novela gótica rescata el pensamiento popular supersticioso de la Edad Media que se puede observar en el poder que la Santa Inquisición ejerció no sólo a nivel religioso, sino también socialmente, dejando una gran lista de ejecuciones atroces y muertes. Así, como se ha mencionado en el trabajo, el terror tiene un sentido histórico: los miedos cambian conforme la época, lo cual resulta, dicho antes, un reflejo del pensamiento social. Esta particularidad la podemos observar también en el cine comercial: la presencia del diablo en *El exorcista* (1973), *El bebé de Rosemary* (1968) o *La profecía* (1976); la inseguridad social representada en los asesinatos seriales como *Halloween* (1978), *La masacre de Texas* (1974) o *Viernes 13* (1980); más reciente, el resurgimiento de los zombis como una

proyección apocalíptica en *28 días después* (2002) o *El amanecer de los muertos* (2004).

El terror es un género que vuelve homogéneo al público que lo atiende. Basta con referirse a Macabro: Festival Internacional de Cine de Horror en la Ciudad de México y sus catorce años cumplidos e ininterrumpidos, cuya audiencia crece con cada edición, siendo uno de los más concurridos en la Cineteca Nacional; de igual manera, vale la pena mencionar el resurgimiento de la obra literaria de Howard Phillips Lovecraft, considerado ahora uno de los padres del terror y fundador del “horror cósmico”, cuya base de lectores aficionados ha crecido en los últimos años: prueba de ello son las ya numerosas y nada baratas ediciones que recopilan lo mejor de su obra.

El común denominador entre la gente asidua al género es quizá el interés por lo fantástico y sus posibilidades narrativas, como la catarsis, por ejemplo: el horror como uno de los motores para la liberación de las demás emociones. Como dije anteriormente, uno se enfrenta a sus propios miedos, y es quizá así que uno pueda librarse de ellos, para que, cuando vuelvan a aparecer, se les pueda enfrentar con valía. Aunque sea en tinta o en celuloide.

Fuentes de información

Bibliográficas

Birkhead, Edith, *The tale of terror. A study of the Gothic romance*, Russel & Russel, New York, 1963, 241 pp.

Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, Editorial Visor, Madrid, 1999, 209 pp.

Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1987, 627 pp.

Corral Rodríguez, Fortino, *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX*, Editorial Pliegos, Madrid, 2011, 360 pp.

Cortés, Jaime Erasto, *Dos siglos de cuento mexicano. XIX y XX*, Promexa Editores, México, 1979, 596 pp.

Couto Castillo, Bernardo, *Asfódelos*, Premiá Editora, México, 1984, 97 pp.

Cuddon, J. A., *A dictionary of literary terms*, Doubleday & Comany, Inc., New York, 1976, 761 pp.

Dávila, Amparo, *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, 298 pp.

Echegaray, Eduardo de, *Diccionario general etimológico de la lengua española*, vol. 5, José María Faquineto, editor, Ricardo Álvarez, editor, Madrid, 1889, 792 pp.

García Pelayo, Ramón (ed.), *Larousse. Diccionario enciclopédico*, Ediciones Larousse, México, 1998, 997 pp.

González, Emiliano, *Casa de horror y de magia*, Joaquín Mortiz, México, 1989, 116 pp.

Gras Balaguer, Menene. *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, Montesinos Editor, Barcelona, 1988, 160 pp.

Larson, Ross, *Fantasy and imagination in the Mexican narrative*. Arizona State University, 1977, 154 pp.

Leal, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, Universidad Autónoma de Tlaxcala | Universidad Autónoma de Puebla, México, 1990, 152 pp.

Llopis, Rafael, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Ediciones Júcar, Madrid, 1974, 422 pp.

Montes de Oca, Francisco. *Literatura universal*, Porrúa, México, 1982, 356 pp.

Morales, Ana María, "El cuento fantástico mexicano", en *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, Tomo I, Universidad Veracruzana, México, 2013, 531 pp.

Risco, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Taurus Ediciones, Madrid, 1987, 445 pp.

Sainz de Robles, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Tomo I, Aguilar S.A. de ediciones, Madrid, 1972, 1218 pp.

Tario, Francisco, *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1988, 181 pp.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1994, 143 pp.

Valles Calatrava, José R. y Francisco Álamo Felices, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Editorial Alhulia, Granada, 2002, 643 pp.

Van Tieghem, Paul, "El romanticismo en la literatura europea" en *La evolución de la Humanidad. Biblioteca de Síntesis Histórica*, tomo CXXI, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, México, 1958, 429 pp.

Cibergráficas

[http://www.letraslibres.com/revista/dossier/francisco-tario-el-fantasma-que-rie.](http://www.letraslibres.com/revista/dossier/francisco-tario-el-fantasma-que-rie)

Fecha de consulta: 21 de marzo de 2015.

[http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=2964:la-literatura-fantastica-de-emiliano-gonzalez-en-el-ciclo-autores-secretos&catid=73:boletines&Itemid=89.](http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=2964:la-literatura-fantastica-de-emiliano-gonzalez-en-el-ciclo-autores-secretos&catid=73:boletines&Itemid=89) Fecha de consulta: 3 de febrero de 2015.

[http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=188&Itemid=30&limitstart=1.](http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=188&Itemid=30&limitstart=1) Fecha de consulta: 3 de febrero de 2015.

[http://www.rae.es/.](http://www.rae.es/) Fecha de consulta: 15 de noviembre de 2013.

[http://www.wwnorton.com/college/english/nael/romantic/topic_2/welcome.htm.](http://www.wwnorton.com/college/english/nael/romantic/topic_2/welcome.htm)

Fecha de consulta: 15 de noviembre de 2013.

Hemerográficas

Bravo Alatríste, Paula Kitzia, “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo”, en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 30, semestre I, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, enero – junio de 2008, pp. 133 – 155.

Hernández Viveros, Raúl, *El rey y el bufón: en torno a José María Roa Bárcena*, en *Casa del tiempo*, Vol. II, Época IV, núm. 18, Universidad Autónoma Metropolitana, abril de 2009, pp. 98 – 100.

Pavón, Alfredo, *El alucinante mundo de Bernardo Couto Castillo*, en *Texto Crítico*, núm. 38, Universidad Veracruzana, enero – junio de 1988, pp. 89 – 99.

Rendón, Leda, *El limbo narrativo de Francisco Tario*, en *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 90, agosto de 2011, p. 107.

Fuentes vivas

Entrevista realizada al Doctor en Literatura Hispánica José Miguel Sardiñas en el Distrito Federal, el 13 de marzo de 2014.

Entrevista realizada al Doctor en Literatura Latinoamericana José Eduardo Serrato Córdova en el Distrito Federal, el 11 de marzo de 2014.

Entrevista realizada al Doctor en Literatura Comparada José Ricardo Chaves Pacheco en el Distrito Federal, el 11 de marzo de 2014.

Anexos

Obras importantes de la novela gótica

Autor	Obra	Época
Horace Walpole	<i>El castillo de Otranto</i>	1764
Ann Radcliffe	<i>Los misterios de Udolfo</i>	1794
Matthew Gregory Lewis	<i>El monje</i>	1795
Charles Robert Maturin	<i>Melmoth el errabundo</i>	1820

Obras importantes de la literatura fantástica mexicana

Autor	Obra	Época
Francisco Sedano	<i>Herrada, mujer</i>	1800
José Bernardo Couto	<i>La mulata de Córdoba</i>	1837
Guillermo Prieto	<i>Un estudiante</i>	1842
Justo Sierra	<i>Incógnita</i>	1871
José María Roa Bárcena	<i>Lanchitas</i>	1878
Bernardo Couto Castillo	<i>Asfódelos</i>	1897

Manuel Gutiérrez Nájera	<i>Rip-rip el aparecido</i>	1890
Carlos Díaz Dufoo	<i>Cuentos nerviosos</i>	1901
Manuel José Othon	<i>Cuentos de espantos</i>	1903
Alfonso Reyes	<i>La cena</i>	1912
Amado Nervo	<i>Amnesia</i>	1918
José Juan Tablada	<i>La resurrección de los ídolos</i>	1924
Artemio de Valle-Arizpe	<i>Historias de vivos y muertos</i>	1936
Francisco Tario	<i>La noche</i>	1942
Carlos Fuentes	<i>Aura</i>	1962
Amparo Dávila	<i>Música concreta</i>	1964
José Emilio Pacheco	<i>La fiesta brava</i>	1972
Emiliano González	<i>Casa de horror y de magia</i>	1989
Mauricio Molina	<i>Mantis religiosa</i>	1996
Adriana Díaz Enciso	<i>Cuentos de fantasmas y otras mentiras</i>	2005

Literatura mexicana y terror: autores, obras y características narrativas

Autor	Obra	Época	Características
José María Roa Bárcena	<i>Lanchitas</i>	1878	Posee elementos fantásticos que juegan con la realidad del sacerdote (la confesión de un muerto); la irrupción en la esfera de lo psicológico (la demencia final del padre)
Bernardo Couto Castillo	<i>Lo que dijo el mendigo</i>	1897	Lo mórbido es representado tanto existencial como físicamente (la reflexión sobre la muerte; el encuentro visceral con el mendigo y su cuerpo casi roído), irrumpiendo en la esfera de lo material.
Francisco Tario	<i>La noche de Margaret Rose</i>	1942	Tiene herencia directa de la "historia de fantasmas" (<i>ghost story</i>); recrea una atmósfera opresiva y etérea, donde lo macabro recae en el encuentro con un muerto: el mismo narrador.
Amparo Dávila	<i>El huésped</i>	1959	Los elementos psicológicos componen la atmósfera, donde destaca el miedo irracional a lo desconocido, manifestada en lo siniestro: algo desconocido y que nunca sabemos qué es, pretende hacer daño. La amenaza hacia lo psicológico predomina.
Emiliano González	<i>La mantis</i>	1989	Es el cuento que muestra la influencia más directa del horror sobrenatural. A través de lo siniestro y lo antinatural, el protagonista es presa de una mujer cuya belleza se transforma en algo hórrido: la mutación a lo monstruoso. Lo siniestro encuentra como vía el masoquismo del personaje principal, llevándolo al sufrimiento corporal y mental. El terreno de lo físico es trastocado