

E.T.A. HOFFMANN EN LA OBRA DE AUTORES MEXICANOS (1890-1922)

SERGIO HERNÁNDEZ ROURA¹

Universidad Nacional Autónoma de México

chaquirasr@yahoo.com

Recibido: 11-07-2019

Aceptado: 25-03-2020



RESUMEN

El propósito de este artículo es mostrar la presencia de E.T.A. Hoffmann y particularmente de su concepción sobre lo fantástico en una selección de textos de autores mexicanos. Para ello, en primer lugar, se define en qué consiste la aportación que supuso su obra y, luego, mediante la revisión de algunos ejemplos se evidencia en qué medida los escritores se aproximaron a ella y asimilaron sus aportaciones.

PALABRAS CLAVE: asimilación, fantástico, Hoffmann, México, Siglo xix, influencia

E.T.A. HOFFMANN IN THE WORK OF MEXICAN AUTHORS (1890-1922)

ABSTRACT

The purpose of the article is to show the presence of E.T.A. Hoffmann and particularly his conception of the fantastic in a selection of texts by Mexican authors. For this, first, the contribution of his work is examined then, through the review of some examples it is shown to what extent the writers approached it and assimilated their contributions.

KEYWORD: Asimilation, fantastic, Hoffmann, Mexico, xix century, Influence

¹ Becario del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Asesorado por el Dr. Vicente Quirarte Castañeda.

El objetivo de las siguientes páginas es mostrar la presencia de Hoffmann y particularmente de su concepción sobre lo fantástico en una selección de textos de autores mexicanos.² Para ello, en primer lugar, se definirá en qué consiste la aportación que supuso su obra y, luego, mediante la revisión de algunos ejemplos se mostrará en qué medida los escritores se aproximaron a ella y asimilaron sus aportaciones.

I. LO FANTÁSTICO HOFFMANNIANO

De acuerdo con Castex (1951: 7), el uso de la categoría «fantástico» referida a un texto literario se debe a Jean-Jacques Ampère, quien la utilizó como epíteto (*fantastique*) para referirse a los cuentos de Hoffmann. El filólogo francés consideró que el público de París estaba ante la obra del inaugurador de «le merveilleux naturel», renovación caracterizada por su dimensión interior y psicológica:

Hoffmann excelle à faire entrer en choses dans ses étonnantes récits; il tire un parti prodigieux de la folie, de tout ce qui lui ressemble, des idées fixes, des manies, des dispositions bizarres de tout genre que développe l'exaltation de l'âme ou certain dérangement de l'organisation. La liaison même du récit, son allure simple et naturelle, a quelque chose d'effrayant qui rappelle le délire tranquille et sérieux des fous. Du sein de ces événements, qui ressemblent à ceux de tous les jours, sortent, on ne sait comment, le bizarre et le horrible (Ampère, 1828: 589).

Con ello, Ampère quería destacar la diferencia que había en el tratamiento de hechos sobrenaturales del escritor alemán en relación a sus contemporáneos, entre los que se encontraban Ludwig Tieck, Friedrich de la Motte Fouqué o Franz Brentano; así como con los exponentes de la novela gótica

2 El fenómeno estudiado es parte de un proceso más amplio y complejo en el que están involucradas la circulación de obras en francés y la traducción al castellano, hecha en España o en México, la adaptación, la crítica y la asimilación por parte de los autores mexicanos. El estudio pormenorizado de cada uno de estos aspectos (Hernández Roura 2019a, 2019b, 2019c, 2019d), del que este trabajo forma parte, permite dar cuenta de la adopción de un género o modo literario, el fantástico, considerado ajeno a la sensibilidad mexicana dentro de un proceso dinámico, apartado de la imagen monolítica con la que se tiende a contemplar las obras del periodo: «La obra literaria no es un objeto inexistente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento. No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal. Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual» (Jauss, 2000: 161). Así pues, los aspectos estudiados permiten dar cuenta del «cambio de horizonte», es decir, su normalización, cuando su presencia se da por hecho y forma parte del bagaje cultural del lector promedio y, sobre todo, la «actualización» (Jauss, 2000: 162) o asimilación de la obra del Hoffmann por los escritores mexicanos.

(Roas, 2002: 26). En este sentido, su obra se apartaba de «l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle» (Castex, 1951: 8).

Como ha señalado Baronian (2000: 56), «Hoffmann voit fantastique. Avec le sentiment que tout, dans son être intime, le prédispose à appréhender fantastiquement les événements qui se déroulent dans l'existence humaine». Para el autor de *Nachtstücke* es fundamental la oposición entre lo visible y lo invisible, lo ordinario y lo extraordinario; sobre todo, la posibilidad de traspasar sus fronteras, tener acceso al mundo que se oculta detrás de la banalidad de lo cotidiano. En este sentido, la palabra «le permitió evocar la interpenetración de lo invisible y lo sensible (en lo cual hacía consistir la estructura profunda del universo), y evocarla, en sus mejores obras, con más arte y una magia más milagrosa que ninguno de sus contemporáneos» (Béguin, 1939: 365).

Otra de sus aportaciones, también señalada por Ampère, se relaciona con el concepto de verosimilitud ya que para hacer más creíbles los fenómenos que tienen lugar en sus historias, Hoffmann recurrió a la ambientación cotidiana, próxima al mundo del lector (Roas, 2002: 25). Esta postura, de acuerdo con Llopis (2013: 44), «rompe con las formulas idealistas» representadas por Goethe y Novalis e introduce un componente realista en sus obras. En palabras de Eduardo Valenti, «Hoffmann quiso asentar firmemente los pies en el suelo para que su fantasía, lejos de perderse en la bruma de lo arbitrario, pudiera insertar sus creaciones en la vida real, enriqueciéndola y elevándola» (citado en Llopis, 2013: 44). Sin embargo, es importante señalar que aun cuando el autor sitúa los hechos en «lugares o espacios que certifica[b]n la veracidad de lo narrado; (...) para hacer más familiar lo fantástico» (González Miguel, 2000: 21), sus obras se caracterizan por un importante componente de distorsión, aspecto que ha sido destacado por Roas (2002: 26), quien afirma que sus cuentos «parecen estar sumergidos en una atmósfera extraña, alucinatoria», lo que provoca que los lectores tengan «la sensación de contemplar un reflejo deformado del mundo real, como si los hechos fueran vistos a través de un sueño o de la visión trastornada de un loco» (Roas, 2002: 26). Italo Calvino (1983) notó esta vertiente de la literatura fantástica a la que llamó «visionaria» y colocó a Hoffmann como el máximo exponente de ella. En el caso particular del autor alemán, el carácter psicológico de lo fantástico se encuentra vinculado a fenómenos de la percepción;³ más específicamente,

3 Precisamente este aspecto en la obra del alemán y su relación con los avances técnicos de óptica ha sido trabajado por Milner (1982: 35-77).

il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar et de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. «Il était une fois», écrivait Perrault; Hoffmann, lui, ne nous plonge pas dans un passé indéterminé; il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée et donc le relief insolite se détache d'une manière affolée et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familiale (Castex, 1951: 8).

Las formas concretas que la angustia y el miedo adoptan en sus narraciones «nunca son para él otra cosa que encarnaciones de ciertas obsesiones personales muy profundas» (Béguin, 1939: 366). Al respecto, el propio autor señala lo siguiente:

Creo que, precisamente a través de los fenómenos anormales, la Naturaleza nos permite echar un vistazo a sus abismos más terribles, y de hecho, en el seno mismo de ese terror que suele asaltarme en mi extraña familiaridad con los locos, muchas veces surgieron en mi espíritu intuiciones e imágenes *que le dieron una vida, un vigor y un impulso singulares* (citado en Béguin, 1939: 366-267).

En cuanto a sus grandes méritos, uno de ellos concerniente al género que nos ocupa es que él no interviene para dar su interpretación de los fenómenos; es decir, «son fantastique est de surcroît le fruit d'une expérience personnelle, d'une déroute intérieure qui ne s'explique pas, qui ne se rationalise pas et qui, justement, se traduira telle quelle, c'est-à-dire en dehors de toute explication rationnelle» (Baronian, 2000: 55). Describe y narra los sucesos, pero no los juzga; invita al lector a suspender su escepticismo para dejarse llevar por la narración. Esto le permite introducir una mayor ambigüedad y, con ello, conseguir un efecto de mayor impacto en el lector.

Como pueden notar los lectores de sus obras, no se está ante un escritor que sienta compasión por sus personajes; por el contrario, se constata que lleva a sus últimas consecuencias la experiencia límite a la que los somete, sin importar ni siquiera si eso los lleva a su destrucción. Detrás de ello es posible observar su pesimismo⁴ así como su profundo sentido irónico.⁵

4 Como señala Béguin (1939: 376), el autor «no acaricia ninguna esperanza milenaria, y abandona todos sus misterios, sin calificarlos, a las potencias de las cuales depende la creatura»; asimismo «no cree ni por un momento que la colectividad humana esté conquistando progresivamente su salvación».

5 Sobre esta actitud y su relación con el distanciamiento, Moreno Claros (2014: 14) señala: «Hoffmann se ríe de lo que ve con amargura y ironía, como quien descubre una verdad demasiado terrible y debe paliar su dolor con el escepticismo y la carcajada». Por su parte, Béguin (1939: 366) afirma: «Si durante un instante la ternura o la bondad iluminan esa caldera de bruja [que es su obra], no tarda en estallar una sarcástica carcajada que dispersa las imágenes graciosas».

Las características descritas están presentes en «El hombre de arena» («Der Sandmann»), narración paradigmática en la que «los personajes y las imágenes de la tranquila vida burguesa se transfiguran en apariciones grotescas, diabólicas, aterradoras, como en las pesadillas» (Calvino, 1983: 13). Probablemente uno de los aspectos más terroríficos de esta historia es la recurrencia a lo largo de la vida de Natanael, su protagonista, de la coincidencia de una serie de casualidades que lo conducen siempre a la presencia ominosa de Coppelius y a «ese extraño sentimiento del *déjà vu* que conocen todos los personajes hoffmannianos» (Béguin, 1939: 375)⁶ de que su destino está ligado a fuerzas que los exceden. Este posicionamiento del ser humano frente al universo busca confrontar a los lectores con «la presencia momentánea y perturbadora de una realidad innominada, inefable, que invade nuestro ser» (Béguin, 1939: 375).

Tanto en esta obra, como en algunas otras, el personaje se descubre totalmente desvalido en medio de una trama de la que no tiene el control. El autor consigue desnaturalizar el mundo cotidiano y mostrar que el abismo, representación habitual de lo sublime en la literatura gótica, no está en épocas pretéritas y tampoco en lugares exóticos, sino en el rincón menos esperado de nuestra aburrida existencia.

Es importante señalar que sus obras presentan una evidente tendencia hacia lo grotesco, característica que le ganó la animadversión de Walter Scott, quien tomó esa parte de su obra para establecer una generalización sobre lo fantástico: «This may be called the FANTASTIC mode of writing, in which the most wild and unbounded licence is given to an irregular fancy, and all species of combination however ludicrous or however shocking, are attempted and executed without scruple» (1827: 72).⁷

Esta descalificación se explica por el empleo de parámetros estéticos en los que no cabía la propuesta del alemán: «Scott jugeait Hoffmann selon les canons de la raison et du bon sens, de la beauté parfaite et du goût le plus pur, et il est évident qu'une telle approche, qui avait comme modèle l'esthétique classique, ne pouvait rendre justice à l'œuvre hoffmannienne» (Merlo, 2011: 72). El escocés no reparó en los mecanismos del viaje interior que supone el sueño o en el carácter amoral de la libertad imaginativa. Como ha señalado Moreno Claros (2014: 17), las obras del alemán no intentan retratar la realidad externa, sino la más íntima.

6 Esta persistencia ha sido analizada por Freud (1919) desde el punto de vista del psicoanálisis.

7 Si bien el escocés reconoció cierto mérito en «El Mayorazgo» («Das Majorat», obra que forma parte de *Nachtstücke* publicado en 1816 y 1817), un relato de componentes góticos que se ajustaban con su idea de lo que debía ser la literatura. Como advierte Roas (2002: 86), el blanco de estas descalificaciones eran las obras en las que primaba lo grotesco.

La más célebre de sus obras ubicadas en esta categoría estética es «El caldero de oro» («Der goldne Topf»), texto publicado en *Phantasiestücke in Callots Manier* (1814-1815); en ella, las identidades de los objetos y personajes no son estáticas; oscilan y se transforman constantemente, aunque es importante señalar que es un recurso frecuente en su obra. Esta obra se ajusta perfectamente a la apreciación de Béguin (1939: 381), quien afirma que «nos deslizamos de los objetos reales a la embriaguez del sueño por una especie de vértigo que se apodera de los sentidos, que juega con sus percepciones, que arrastra a la materia en una danza en que pierde su sustancia».

Como se ve en sus principales rasgos, la propuesta de Hoffmann se erige en una crítica de la identidad en todos sus ángulos. Constituyó una propuesta moderna tanto en sus formas como en sus preocupaciones que ponía en duda el universo ordenado y materialista de la sociedad burguesa. Como veremos a continuación, es posible encontrar la presencia de lo que se ha denominado fantástico hoffmanniano⁸ en obras mexicanas.

II. FORMAS DE LO FANTÁSTICO⁹ HOFFMANNIANO EN LA LITERATURA MEXICANA

Con la adopción de la estética realista, la subjetividad romántica abandonó el pasado y los espacios exóticos para adoptar escenarios y ambientes cotidianos. Este cambio, ocurrido en México a partir de la República Restaurada (1867), es fundamental para la aparición de un tipo de cuento fantástico que se distanció de lo legendario y que se acercó más al mundo del lector, lo que permite comprender por qué en ese momento tuviera lugar la recepción y asimilación de las concepciones de lo fantástico atribuidos a las concepciones de E.T.A. Hoffmann y a Edgar Allan Poe, a las que se sumaron las obras de otros autores pertenecientes a esta tradición. Como señala Martínez (2011: 62), los cuentos fantásticos comenzaron a despojarse de «los componentes más fantasmagóricos para ubicarse bien en la vida cotidiana de las grandes

8 Con la categoría adoptada, Roas (2002) se refiere a las obras que responden a la forma de entender lo fantástico de Hoffmann. El aire de familia que analiza está más vinculado al concepto de intertextualidad, se aleja de la concepción clásica de influencia, con la finalidad de enfatizar el carácter creativo y activo de la recepción de este autor en España (Roas, 2002: 16).

9 A lo largo de este trabajo se entenderá lo fantástico como el género cuyo principio estructurador es la irrupción de un fenómeno imposible percibido como amenazador dado su carácter inexplicable e irreducible (tanto en un nivel intratextual como extratextual). En él, los sucesos narrados están encadenados con el objetivo de preparar al lector para atestiguar la transgresión que ello supondría; es decir, el texto está construido en torno a la tematización del conflicto que dicha irrupción supone: «la problematización del fenómeno es lo que determina, en suma, su fantasticidad» (Roas, 2011: 36).

urbes modernas». En el caso de las obras de Hoffmann, de cuya circulación hay constancia desde la década de 1840, a partir de la República Restaurada tendrá su momento de mayor difusión (Hernández Roura, 2019c). La asimilación de su concepción de lo fantástico, junto con la circulación de sus obras en lengua original o traducciones y la crítica conforman el fenómeno de recepción de la obra del autor.

Con la finalidad de exemplificar las formas que adoptó en México la influencia hoffmanniana se ha elegido un grupo de obras que responden a las características señaladas, pertenecientes a un grupo de escritores entre los que se encuentran Alejandro Cuevas, Justo Sierra, Rafael Delgado, Guillermo Vigil y Robles, José Juan Tablada, Carlos Díaz Dufou y Manuel Romero de Terreros. Como se verá a continuación, estas obras se caracterizan por la representación de fenómenos imposibles que tienen un carácter psicológico, así como la construcción de atmósferas de irrealidad procedentes del sueño, la alucinación o el delirio en combinación con entornos cotidianos para el lector de la época.

Para comenzar, abordaré una obra que permite considerar un fenómeno desdeñado en nuestra época pero que da luz sobre el proceso de recepción: la imitación. Para ello, es importante considerarla como parte de la asimilación del género, no sólo ocurrida en México, sino también en Francia y España.¹⁰ Debe entenderse más como una etapa de aprendizaje que de plagio o falta de originalidad, ya que tomar una obra como modelo refleja el interés y el valor que se le concede.

Este es el caso de «El vampiro» de Alejandro Cuevas, publicado en *Cuentos macabros* (1911). Como se podrá observar, no se trata de una copia, aunque es posible observar en ella la presencia de algunos elementos pertenecientes a Hoffmann perfectamente identificables. El cuento, ubicado en el cruce de las estéticas realista-naturalista y decadentista, adopta la forma del recuerdo de una experiencia fatídica y busca transmitir la idea de la vulnerabilidad del ser humano ante lo desconocido. El escenario es una ruinosa y desolada construcción, descrita con matices góticos, situada en el centro de la Ciudad de México. La única visita que interrumpía la soledad de sus habitantes, el narrador y su padre, era un viejecillo italiano, cuyo solo recuerdo le despertaba al protagonista una profunda repulsión. Este personaje adoptaría un carácter ominoso, que el niño comenzaría a notar a partir de las reuniones, más bien encierros, que sostiene en el despacho con su padre, quien salía de ellas «siempre nervioso, escitado [sic], casi violento, quedando luego por

10 Existen múltiples ejemplos sobre este fenómeno en Castex (1951) y Schneider (1964), para el caso de Francia; y en Roas (2002) y López Santos (2010) para España.

muchos días sumergido en hondas meditaciones y permaneciendo horas enteras hundido en su sillón, con la cabeza entre las manos, ceñudo y taciturno» (Cuevas, 1911: 84).

En el desván de la azotea, su único refugio, que compara con un panteón, un día, el niño presencia la lucha entre dos arañas, una diminuta y gorda, y otra delgada y de extremidades largas. Observa que tras inmovilizar a su oponente, la más grande hinca sus «mandíbulas de vampiro» (Cuevas, 1911: 89) en su presa. Este acontecimiento, que pareciera irrelevante, cobra sentido en un sueño que el personaje tiene un mes después.

Una tarde en el despacho de su padre, mientras observa la ilustración de la *Divina Comedia* realizada por Doré en la que está representado el pasaje de Aracné (Purgatorio, Cap. XII, vs. 43-45), el protagonista se percata de que lo observa el repulsivo anciano desde el otro lado de la mesa, quien, consciente de la aversión que despierta, lentamente lo acorrala e intenta atraparlo entre sus brazos: «Ya sabes, chiquillo, no se pasa sin dar un abrazo» (Cuevas, 1911: 90).

Tras irrumpir y dejar que su hijo salga, el padre se encierra con el visitante. El suceso le genera pesadillas al narrador: en el desván, distorsionado en sus dimensiones, lo que ha sucedido se mezcla con la lucha entre las arañas:

Una era mi padre que, como un enfermo baldado, se arrastraba penosamente en cuatro pies, gateando como una criatura, hasta tropezar con la otra silueta; era ésta un ser sobrenatural, fantástico, inverosímil, monstruoso y terrible; era una gigantesca araña, de múltiples, largas y asquerosas patas sobre las que se mecía el abdomen y la cabeza del viejo socarrón, del repugnante italiano: el leonado astrakan de su saco había extendido las gasas o nudos de su tejido y era ya una piel cerdosa de pelos rojizos e hirsutos; por la ancha boca asomaba el sucio colmillo retorcido y, aumentados en número, los ojillos fosforescentes daban al rostro un aspecto diabólico (Cuevas, 1911: 91).

En esta batalla, su padre sucumbe, «la red funesta apretó sus nudos; el horrendo fantasma avanzó hasta sobreponerse a su presa, descendió encogiéndose los sustentáculos y clavó su mandíbula sobre la víctima indefensa que exhaló un lamento prolongado y doloroso» (Cuevas, 1911: 92). Al despertar, la realidad le espera con una sorpresa: el cadáver de su padre y una nota:

[j] (...) yacía exánime al pie del su escritorio en medio de un charco purpúreo y con el cuello dividido por una navaja de afeitar que conservaba abierta en su mano y, sobre el escritorio, encima del ya cerrado tomo de la *Divina Comedia*, hallábase un pliego abierto en que con temblorosas letras el suicida me pedía perdón por su abandono, motivado por la necesidad de salvar para mí lo poco

que aún quedaba de su fortuna absorbida por el viejo maldito, de cuya férrula escapaba por el postigo negro y misterioso de la muerte! (Cuevas, 1911: 92-93).

Como puede notarse, el desenlace dota de un sentido ominoso al guiño del anciano, así como a todas las alusiones a las arañas y la manera tan extraña en la que su padre actúa la última vez que el protagonista lo ve con vida.

La efectividad de la narración se sustenta en el manejo de la ambigüedad: los hechos parecen transcurrir con normalidad aunque su extraña coincidencia y simetría dejan abierta la posibilidad de una explicación sobrenatural. Los hilos de un destino fatal terminan aprisionando al progenitor; mismos que tienen una indudable semejanza a los que se tienden en la primera parte de «El hombre de arena» de Hoffmann, que es, sin duda, la principal fuente de inspiración de esta historia. Es posible ver en el anciano al personaje de Coppelius, así como en esas reuniones el triste final del padre del protagonista; aunque es necesario señalar que la obra de Cuevas no sigue hasta el final el camino trazado por Hoffmann, es decir, hacia la destrucción de Natanael en su juventud. Si bien el cuento debe a Poe su arquitectura, construida en torno a la unidad de efecto, el carácter alucinatorio del evento, próximo a la concepción hoffmanniana de lo fantástico, se hace presente no sólo en el sueño, sino en la extravagante manera de actuar del anciano y del padre, que por momentos parece irracional.

Debe considerarse el carácter psicológico que adopta lo fantástico logrado por el manejo que se hace de la perspectiva: «lo fantástico se abre paso —al igual que en “El hombre de arena” de Hoffmann— a través de la percepción de un niño que vive aterrado ante la presencia de un usurero de presencia equívoca que acosa a su padre» (Morales, 2008b: xxviii). La creación de la atmósfera en la que se actualizan los elementos góticos, así como la dosificación y la ubicación de las resonancias hacen de este cuento un magnífico ejemplo del género fantástico. De acuerdo con Juan de Dios Peza, este, junto con el resto de los textos recopilados en *Cuentos macabros*, resultaban no aptos para la gente sensible de su época. Asimismo señaló la influencia del autor alemán en los cuentos que conforman este libro:

Los argumentos son en casi todo conmovedores, por no decir terribles, y así como Hoffmann saca sus espectros de las brumas que flotan en derredor de los castillos que bordan los márgenes del Rhin, Cuevas toma sus personajes del campo real de la vida y lo mismo le sirve de escenario el salón aristocrático de un prócer como [d]el gabinete científico de un sabio, el taller de un obrero, o la solitaria barranca en cuyo fondo tapizado de ramas silvestres, reposan los huesos de algún soldado víctima de la crueldad de sus enemigos (Peza en Cuevas, 1911: 12).

Como puede observarse en este ejemplo, la imitación abrió nuevos horizontes para atisbar en lo desconocido.

A continuación, me referiré a una serie de obras cuyos autores logran crear atmósferas de irrealidad. Pese a que esta característica podría hacer suponer una disminución del miedo, efecto de lo fantástico, como se verá, en ningún momento se pierde el carácter ominoso de la situación. La primera de ellas es «Amor de niño» publicado en *Obras I. Cuentos y notas* de Rafael Delgado (1902). El narrador cuenta a un amigo, que podemos intuir escéptico, una experiencia que tuvo durante su infancia. Él, a diferencia de sus compañeros de escuela, quienes estaban enamorados de alguna chica de su edad, había escogido a Cordelia, la joven retratada en un grabado que adornaba el gabinete de su padre. Este enamoramiento deja ver la tendencia del personaje hacia lo ideal y etéreo, a la vez que evidencia su repudio de lo cotidiano. Su sentimiento muy pronto se convierte en una obsesión que lo hace renunciar a cualquier otra actividad que no sea contemplarla, estado psicológico representado con frecuencia por Hoffmann.

Autorizado por su padre a reacomodar la habitación, coloca la imagen en un lugar central, «donde la luz daba de lleno» y estaba al alcance de sus manos. Él se le declara, pero, al ver que ella no responde se desilusiona y llora hasta el anochecer. Sin embargo, asegura que al contacto de la luz de luna, la joven salió del cuadro para consolarlo. Así es narrado el momento etéreo:

—Locura —dirás— locura! Di cuanto quieras; pero, oyeme bien, aunque no me creas. Allí, oculto el rostro entre las manos, permanecí hasta la caída de la tarde. Obscureció, y por el abierto balcón, entró la luz de la luna, y entonces... entonces oí en el aposento algo vago y misterioso como el ruido de las corolas que se abren al beso de los silfos; como el tronido de las azucenas cuando desgarran su traje nupcial; como el rumor de los carrizales movidos por el céfiro; como el roce de una falda de seda...

Alcé el rostro, y vi, no sé si con asombro o espanto, que el cuadro estaba abajo, reclinado sobre el muro; que el grabado crecía con él, y que de las tintas obscuras de la estampa se desprendía lentamente, indefinida, vaga, vaporosa, una figura graciosa y esbelta, que salió del marco y poco a poco se fue acercando hasta llegar a mí...

Mira, Enrique, no te rías de mi locura... —Y llegó, sí, llegó, serena, dulce, arrastrando su falda nívea, y cuando estuvo a mi lado, levantó aquellos brazos que tan lánguidamente caían sobre los pliegues del brial, y poniendo en mi frente una mano, me dijo quedo, muy quedito, con dulcísimo acento que resonó en mi alma como el eco de una harpa de oro:

—No llores...

¡Un sueño! —dirás. ¿Un sueño de impúber? No; estaba yo despierto, te lo juro!

Alguien entró en el gabinete, llevando una luz. La visión se desvaneció. El cuadro estaba en su sitio, y cuando alcé los ojos buscando a Cordelia, no vi más en él que el reflejo de la lámpara; un reflejo rojizo que parecía incendiarla (Delgado, 1902: 169-170).

Sueño o no, su pasión por ella se ve inflamada como consecuencia de la visión. Intenta apartarla de su mente sin conseguirlo. Su fijación lo lleva incluso a percibir su presencia en el bosque: «A veces cuando vagaba yo con paso distraído por los campos, me parecía verla cruzar rápida y fugitiva por las umbrías y creía escuchar el eco de su voz...» (Delgado, 1902: 172). Cae enfermo durante quince días y cuando se recupera y es conducido nuevamente al gabinete, descubre que el grabado ha desaparecido, ya que el médico había conseguido que su padre se lo diera. La idea de la amada robada por un personaje considerado inmerecedor y mezquino es tratado en *Les Contes d'Hoffmann*, ópera de Jacques Offenbach; en las historias que la componen, los fracasos amorosos del protagonista son atribuidos a injerencias malintencionadas que terminan siempre arrebatándosela, ya sea Coppelius, el doctor Miracle o el Consejero Lindorf.

El protagonista concluye su relato explicando a su interlocutor que el recuerdo permanece vivo en su mente y que un día descubrió que estaba enamorado de una heroína de Shakespeare, aunque admite no haber leído la obra y no tener deseo de hacerlo.

Al respecto de la narrativa de Delgado, Franco Bagnouls (2001: 160) ha señalado su carácter ecléctico, con elementos del realismo-naturalismo y romanticismo. «Amor de niño» pertenece, de acuerdo con ella, al segundo grupo. Sin embargo, puede verse en esta obra, una versión fantástica de un tema que persiste en sus novelas, *La Calandria*, *Los parientes ricos* y *Angelina*, cuyos textos son analizados por Sandoval (2010: 209): la aspiración al amor imposible. En esta ocasión, el autor abandona el retrato de la sociedad para centrarse en el microcosmos doméstico de un niño; en la manera en la que el ensueño infantil, la idealización y el enamoramiento se convierten en un estado morboso, en cuyo agravamiento puede encontrarse la explicación al suceso sobrenatural. Al respecto, es necesario considerar que, como en el caso anterior, el tiempo ha distorsionado el recuerdo y que el personaje se ha caracterizado como un niño imaginativo y propenso a la fantasía.

El tema del enamoramiento febril por una obra de arte está presente en «La iglesia de los jesuitas de G» («Die Jesuiterkirche in G»), de Hoffmann, así

como en obras influenciadas por él como «La Cafetièr» y «Omphale», de Théophile Gautier, o «La madona de Pablo Rubens», de José Zorrilla, con las que indudablemente se emparenta el cuento de Delgado.

En la obra de Zorrilla mencionada ocurre el reconocimiento de la identidad de una persona real y la imagen de la que se está enamorado junto con el subsecuente desengaño. Esto tiene lugar en «Los ojos negros» (1890), de Guillermo Vigil y Robles, en el que el lector puede constatar los estragos que un cuadro ocasiona en la vida de un joven. En el café en el que un grupo de amigos acostumbra reunirse el retrato de una mujer enlutada se vuelve la causa del temor de uno de ellos. El protagonista, estudiante de filosofía de la Escuela Nacional Preparatoria, bastión del positivismo, se obsesiona con ella y es víctima de pesadillas en las que la mujer, «se acercaba y después de dirigirme con sus grandes ojos negros una mirada penetrante, me tendía la mano a cuyo movimiento despertaba sobresaltado» (Vigil y Robles, 1890: 167). El encuentro onírico no pasaría de ser producto de la sugerencia, de no ser por los dos sucesos inexplicables vinculados con la misteriosa entidad femenina.

El primero de ellos tiene lugar durante la fiesta del 15 de septiembre a raíz de un empujón que recibe. Descubre con horror en una de las dos mujeres que se lo ha dado es la del retrato. El encuentro ocasiona que nuevamente lo acosen las pesadillas, «soñaba continuamente unos ojos negros fijos en mí, que me subyugaban viéndolos, aunque cerrara los míos» (Vigil y Robles, 1890: 170). Cuando se reúne con sus amigos en el café solicita ocupar un lugar distinto para no mirar el retrato. Convencido por las burlas de ellos brinda a la salud de la mujer del cuadro como una manera de exorcizar su miedo: «Acepté, y me dirigí a él con la copa en la mano, pero apenas pronuncié las primeras palabras, creí ver que palidecía y movía los ojos; asustado volví a mi lugar, provocando las más sangrientas burlas» (Vigil y Robles, 1890: 171).

El segundo acontecimiento le ocurre en compañía de un amigo estudiante de medicina. Al acompañarlo a ver el último cuerpo llegado al anfiteatro, reconoce en el cadáver a la causa de su miedo:

me parecía ver que se inyectaban los ojos formando al derredor de las pupilas un círculo rojo; pronto subió el rayo a la parte superior de la cabeza; dejando el rostro en la oscuridad: los cabellos se veían claros y transparentes en las extremidades y negros en el nacimiento: los ojos continuaban despidiendo ese brillo extraño que tanta impresión causaba. Desapareció por fin el rayo de luz y en mi ilusión creí ver que los ojos giraban vertiginosamente, tratando de buscarlo y que inyectados me miraban después con fijeza (Vigil y Robles, 1890: 174).

El suceso le desencadena una enfermedad nerviosa que lo lleva al borde de la locura. Una vez restablecido se entera de que el café ha cerrado. Nadie le cree y ni siquiera él tiene la seguridad de que lo que ha vivido sea real: «¿Fue ficción o realidad? ¿qué[,] acaso simple asociación de ideas, que acabó por convertirse en tenaz preocupación? No lo sé, pero cada vez que paso por el sitio que ocupaba el café, siento un ligero estremecimiento nervioso y recuerdo sin querer los ojos negros» (Vigil y Robles, 1890: 175).

Al acoso por parte de la imagen, entidad que viaja y atraviesa las fronteras del sueño, se suma la obsesión por los ojos, determinantes en el clímax de la narración y que también son una constante ominosa en «El hombre de arena». Como se puede observar, el acoso del que es víctima el personaje ocurre en lugares reconocibles de la ciudad de México y, pese a ocurrir en un tiempo cercano a los lectores, no deja de percibirse una marcada irrealidad en los acontecimientos narrados, incluso durante el festejo de la Independencia de México, momento de carácter oficial, aunque no hay que olvidarlo, a su vez carnavalesco y liminar.

Probablemente una de las obras más importantes con respecto a la influencia de Hoffmann en México es «Fiebre Amarilla», de Justo Sierra, cuento perteneciente al libro *Cuentos románticos* (1896). En esta obra el autor de *El ángel del porvenir* consigue uno de sus cuentos fantásticos más logrados.¹¹ De camino a Veracruz, la carroza que conduce al narrador y a un alemán se ve obligada a detenerse a causa de la fuerte tormenta que cae. El joven extranjero da muestras de sentirse mal e intenta dormir, aconsejado por su acompañante. En una gota que está sobre una rama que se ha introducido por la ventanilla el narrador contempla una isla localizada en medio del Golfo de México, y escucha una voz que le cuenta una historia. Starei, hija del Golfo, no corresponde a ningún hombre pese a su hermoso canto y belleza debido a que al parecer espera algo. A la mañana siguiente después de un huracán es encontrada abrazando a un hombre blanco. Ella promete su mano a quien le salve la vida. Zekom, un personaje misterioso de ojos de oro, se aproxima, y tras quitarle al naufrago la cruz que cuelga del cuello, toca su pecho y le pide a ella que lo bese. El hombre despierta. El salvador le dice que la espera en su cabaña. Ella

¹¹ Su narrativa breve está conformada por variadas formas de cultivar lo sobrenatural, así como «distintas técnicas que hacen creíble el conflicto de órdenes de realidad que exige lo fantástico: lo mismo se mina la credibilidad del narrador con enfermedades, que se recurre al ambiente exótico, a la leyenda, a lo que él mismo llama “leyenda fantástica”, a los sueños, etc.» (Morales, 2008b: xxiv). Para una descripción pormenorizada de la vertiente fantástica de Sierra, véase Rodríguez Chicharro (1983).

se niega y expresa sus sentimientos al naufrago, pero este, sacerdote castellano, le confiesa que para él es imposible corresponderle. Ella implora por su amor. Tras ser rechazada nuevamente lo maldice y se reúne con Zekom, el diablo. A la mañana ella tiene ojos de oro. En una piedra que se transforma en piragua la pareja se va, mientras el religioso confiesa a gritos su amor por Starei. Pero ya es demasiado tarde. Al poco tiempo el misionero muere de:

una enfermedad extraña y su helado cadáver se puso horriblemente amarillo como si sobre él se reflejaran los ojos de oro impuro de Zekom. Desde entonces todos los años Starei lo llora, sin consuelo, y sus lágrimas evaporadas por el calor del trópico se evaporan y envenenan la atmósfera del Golfo, y ¡ay de los hijos de las tierras frías! (Sierra, 1896: 118).

Hasta aquí la narración podría tratarse solamente de un relato mítico, sobre el origen de la fiebre amarilla;¹² sin embargo, al terminar, de vuelta en la carroza, lo oído se vincula con el destino del otro viajero:

La gota de agua rodó al suelo; la diligencia se puso en camino y yo volví la vista a mi amigo. Estaba inconocible; una lividez amarillenta había invadido su piel y sus ojos parecían saltar de sus órbitas. «Me muero, me muero, madre mía», decía el pobre muchacho. Yo no sabía qué hacer; lo estrechaba en mis brazos procurando debilitar sus sufrimientos dándole ánimo. Llegamos a Córdoba. El pobre febricitante decía: Miradla, la amarilla... ¿Quién?, le pregunté, [¿]es Starei? —Sí, ella es, me contestó.

Preciso me fue abandonarlo. Al llegar a Méjico leí este párrafo en un periódico de Veracruz: «El joven alemán Wilhelm S. de la casa de Watermayer y Cía., que salió de esta ciudad bueno en apariencia, ha muerto en Córdoba de la fiebre amarilla. R.I.P.» (Sierra, 1896: 118).

Si lo oído se trata de una ensoñación o una fantasía, resulta una desafortunada coincidencia que se vinculen las palabras que ha oído el narrador y el destino del joven; de lo contrario, como ha señalado Corral Rodríguez (2011: 123) los personajes se encuentran ante el «motivo fantástico de la irrupción del pasado mítico en la época presente»; la llamada «horda de los dioses muertos», en el que «la presencia de un numen supuestamente muerto, inexistente o incapaz de ejercer influencia en una realidad que no sólo lo excluye sino lo considera imposible contamina la realidad de los personajes y la trans-

12 Un interesante análisis de los mitos taínos que conforman esta narración en Arrom (1970). Al respecto también es importante añadir que el texto busca crear una unidad cultural que va más allá de las Antillas, ya que integra vocablos y elementos procedentes de otras culturas, como la mexica, la maya, e incluso la europea.

forma» (Morales, 2008: 37). Rodríguez Chicharro (1983: 46) ha señalado que en esta obra «constituye un acierto la fusión del plano real en el irreal y a la inversa»; sin embargo, más bien habría que señalar que en ella los dos forman parte del mismo plano. Esta constatación vuelve problemática la pretensión de adoptar una explicación racional. La ambigüedad surge del hecho de que el narrador ponga en la boca del alemán palabras que este nunca pronuncia, además de que el narrador no emite juicio alguno sobre el suceso; lo que otorga la libertad al lector de interpretar.

Es particularmente interesante la manera como Sierra construye el umbral: la gota, representación de Starei, sirve como entrada al relato mítico; una aparente estructura digresiva que al final termina revelándose el centro de la narración. En este sentido es notable, como ha señalado Treviño (2009: 33) al respecto de las características de la prosa de Sierra, el empleo de descripciones que destacan tanto por su exuberancia como por la técnica pictórica-descriptiva que, en este cuento, sirven para introducir la metaficción:

Pese a su recurrencia al romanticismo considerado «más tópico y exótista» (Martínez, 2011: 39), más característico del idealismo alemán, habitado por seres elementales, en este caso la trágica oposición entre amor y religión, eco de la *Atala* de Chateaubriand, se inserta en una compleja estructura metaficcional, aspecto trabajado por Arrom (1970: 119) y Negrín (2009: 403), para colocar al lector frente a una experiencia numinosa.

Un fenómeno interesante ocurre cuando la atmósfera onírica nubla el juicio del personaje, quien no cobra conciencia de lo que pasa hasta que la transgresión de la realidad ya se ha consumado, como ocurre en «De ultratumba», de José Juan Tablada, publicado en la antología *Cuentos mexicanos* (1898). En este caso, es fundamental la caracterización del protagonista como personaje decadente, y su ubicación, una taberna, un día de invierno «a la media noche, [cuando] el sol del vicio se levanta» (Tablada, 1898: 10). Estos detalles son importantes como parte de la construcción de la atmósfera. Una carta desencadena la acción: el personaje, tras pedir otra copa, extrae:

un papel de su bolsa, un papel gris con ancha franja negra como de esquela mortuoria, y a la luz de la próxima lámpara leyó unas cuantas líneas que decían con una escritura femenina:

«Sé que has llegado. Ven a verme. Te amo como siempre. Tu Elena» (Tablada, 1898: 12-13).

El breve recado lo conduce por la calle gélida y solitaria hasta el lugar de la cita. Ahí, inmerso en el olor del ácido fénico que se esparce por la habitación se entrega al deseo:

Apenas si en medio de la turbación de que estaba poseído, sintió un ligero olor de ácido fénico derramado en la habitación y notó que apresuradamente una mano apagaba un cirio que ardía en la pieza contigua. Aquella noche reanudó con Elena su antigua pasión y un retoño de los amores de otros días floreció en la penumbra de aquella triste noche y volvió a encontrar la dulce voz de antaño y el anhelado beso (Tablada, 1898: 14).

Pese a la naturaleza placentera del encuentro, la realidad se trastoca en la mente del personaje al enterarse por una esquina de la muerte de Elena ocurrida un mes atrás.

Hecho un loco, salió a la calle y varios amigos confirmaron aquella noticia, y uno de ellos llegó a asegurar que él en persona había asistido al entierro.

Desde entonces una imaginación de loco se agita en un frenesí extraño y la embriaguez de todos los días alumbría, sin poder disipar, una habitación saturada de un olor de ácido fénico, un beso anhelado, y al fin vuelto a encontrar y el triste chisporroteo de un cirio que apaga una mano presurosa (Tablada, 1898: 14).

El decadentista resulta la víctima perfecta para lo fantástico dado que sus excesos y su hipersensibilidad lo hacen confundir lo real con lo irreal. La descripción que presenta Tablada es la de un estereotipo. Es importante destacar que precisamente los efectos del «Hada verde» mantienen al personaje ajeno a lo que ocurre aún a pesar de los múltiples indicios que se le presentan: La carta, que parece más una esquina o el extraño aroma que envuelve el ambiente pasan desapercibidos para él, pero no para el lector, que comprende la dimensión siniestra de su reencuentro; de la misma manera en la que todos sabían que Olimpia era una muñeca, menos Natanael. El personaje de esta historia pierde la noción de que incluso había asistido a la inhumación.

Un texto fundamental en el que el delirio toma una dimensión fantástica es «El centinela», de Carlos Díaz Dufou, publicado en la *Revista Azul* el 7 de julio de 1895 (pp. 158-159), y en *El Mundo*, 7 de abril de 1895 (p. 9); posteriormente también en *Cuentos nerviosos* (1901). Se trata de un cuento en el que el personaje deja de percibir el carácter siniestro de su experiencia. El

protagonista ha sido asignado para hacer la guardia de su batallón durante la noche. Mientras lleva a cabo su labor, el recuerdo del que anteriormente ocupara su puesto, quien se ahorcó con las correas de su fusil un par de días atrás durante su turno de guardia, despierta su miedo. Más aún porque de alguna manera se identifica con el joven, quien estaba aterrorizado ante la posibilidad de que le tocara realizar tan ardua tarea. Pedro recuerda que el difunto le entregó la noche de su suicidio un paquete dirigido a su madre con la certeza de que no vería nuevamente la luz del día. Sus reflexiones son interrumpidas: rodeado de estímulos de origen desconocido observa a su compañero, quien le sonríe pendiente del árbol y que entre carcajadas lo invita a seguirlo.

Este breve cuento logra construir una atmósfera de poderosas imágenes inquietantes que nos sumergen en la pesadilla. El fragmento, que a continuación transcribo, es prodigioso en ese sentido:

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

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

¡Qué raro sonaba aquel concierto!

Se sentó debajo del árbol y se puso a escuchar. Las ramas decían: ¡Ven! ¡ven! enamorado de la dicha. Nosotras abrazamos con lazos eternos, tejeremos diademas para tu sien, cubriremos tu cuerpo de sombra. Somos tuyas, ven, ámanos.

Y las estrellas: Síguenos, pálido hermano nuestro. La felicidad no está tan baja, sube, asciende, llega a nuestro lado. Bañaremos tus miembros de rocío, te llevaremos a albos espacios en donde la luz se descompone en colores y salta y juega.

Y las flores se refan socarronamente: ¡Ja! ¡ja! ¡ja! ¡ja!

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

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

Pedro se cubrió el rostro con las manos y procuró recordar: ¡la madre!... ¡la aldeilla!... ¡la iglesia que toca a gloria!...

Y las estrellas seguían secreteando en sus oídos: ¡Ven! ¡ven!

Y las ramas de la encina le acariciaban con su susurro.

Y las flores reían.

Y el ahorcado se carcajeaba con su voz plañidera y doliente:

Entonces Pedro, desprendiendo la correa de su Remington, ató uno de los extremos a una rama y comenzó a pasarse la otra extremidad alrededor del cuello (Díaz Dufoo, 1901: 72-74).

Aunque el miedo del personaje se desvanece ante el canto de la sirena, esto no impide que el lector observe con inquietud su perdición. Díaz Dufoo logra transmitir la sensación de extrañamiento que proviene de la transformación de una apacible noche en un infierno *unheimlich*, utilizando el tema del doble en una narración que mantiene un «delicado equilibrio entre la descripción de la naturaleza, las angustias sociales y el temor sobrenatural» (Morales, 2008: 97).

Como señala Durán (1970: 325), se mantiene la incógnita de si «el personaje sufre una *alucinación* por autosugestión o es víctima de un llamado de ultratumba acompañado de una visión macabra».

Otro texto perteneciente a esta tendencia en el que el autor conduce al lector al discurso irracional es «El reportazgo» escrito por Manuel Romero de Terreros y Vinent, Marqués de San Francisco, perteneciente a su libro *La puerta de bronce y otros cuentos* (1922). El narrador se presenta ante el reportero de un periódico para dar su testimonio. Le asegura que su esposa llegará en diez minutos, pero que antes de que eso suceda quiere contar su versión de los hechos. Su narración transcurre con aparente normalidad, aunque van apareciendo detalles extraños que terminarán revelando el carácter irracional de su discurso. El hombre, que afirma ser médico, confiesa que un día la frialdad de su esposa, a la que conoció en el baile de la princesa Dorodinski, lo llevó a descubrir una carencia fundamental, «*no tenía corazón*. Mucho tiempo permanecí anonadado; pero súbitamente un rayo de luz iluminó mi mente» (Romero de Terreros, 1922: 88). Tras conseguirle uno decide realizarle el trasplante. «Apenas había yo comenzado la operación, cuando aparecieron sobre las sábanas dos o tres rosas rojas, que fueron multiplicándose, hasta cubrir casi todo el lecho» (Romero de Terreros, 1922: 89). Este extraño fenómeno deja de ser importante para el narrador. De acuerdo con él, mientras esperaba a que la paciente abriera los ojos, la criada entró y salió corriendo admirada. Al poco rato llegaron sus cuñados y otras personas, a los que intentó convencer del éxito de la operación. A partir de este punto la narración se torna irracional, dejando sin respuesta qué parte de lo referido es cierta, la duda incluye la identidad del narrador y su estado civil:

No sé qué hora sería, cuando entró la doncella en la alcoba. Como es una mujer muy lista, en seguida comprendió el prodigo y salió de la estancia dando gritos de admiración. Pocos momentos después, llegaron los hermanos de Matilde y muchas otras personas. Por más que hice para hacerlos comprender que la operación que había yo llevado a cabo era en realidad muy sencilla, se obstinaron en traerme, casi a la fuerza, a este palacio, en donde tienen su morada los hombres más eminentes de la tierra... En efecto, vea usted: aquel caballero del sombrero alto y la corbata amarilla es el Gran Khan de la China; el otro, que se pasea con las manos detrás de la espalda, es López, el famoso ingeniero López, quien logró construir el puente entre la tierra y el sol, obra reputada durante mucho tiempo como impracticable. El que está leyendo el periódico y tiene los zapatos rotos es el Emperador y Autócrata de todas las Américas, y aquel anciano a su lado que se mece la barba, —ese es, ¡ah! no me atrevo a decir a usted quién es. Pero me ha prometido que en cuanto llegue mi mujer y se arroje en mis brazos, formidable estruendo rasgará las nubes, y una bandada de alados serafines bajará para llevarnos, a Matilde y a mí, al paraíso (Romero de Terreros, 1922: 89-90).

Además de adentrar a los lectores en un delirio psicótico, la falta de corazón y el trato de muñeca que da a la mujer recuerdan a Olimpia en «Der Sandmann». Para lograr introducir al lector en este estado mental resulta clave el manejo de la perspectiva y la construcción de un discurso aparentemente lógico que se va derrumbando ante las excéntricas ideas que expone el protagonista: su concepción de la cirugía como un arte («el bisturí en mis manos era como el pincel en las de un artista»); el placer que declara haber experimentado al haberle amputado las manos a un pianista o al referirse a las circunstancias en las que conoció a su esposa (el «baile en el palacio de la Princesa Dorodinski»). Lo que parece notable en este cuento es que el personaje no se ha dado cuenta de su problema. Romero de Terreros lo coloca al frente de un interlocutor que nunca interviene; así logra ocultar sus reacciones, que podrían ser las del lector, y utiliza la idea de que la esposa está por llegar para crear suspense y confundir.

Como se ha visto, es posible encontrar la presencia de Hoffmann en diferentes niveles y variados ejemplos de cuentos fantásticos. La muestra analizada compuesta por algunos ejemplos representativos, que se suma al estudio de la traducción, la circulación y la crítica revisadas en otros artículos, permite constatar que los escritores mexicanos lograron asimilar sus propuestas y adaptarlas de diferentes maneras al contexto cultural y a las corrientes literarias en boga. En ellas es posible observar pervivencias románticas (Sierra

y Delgado), las ambientaciones realistas (Vigil y Robles), las atmósferas decadentes (Cuevas, Tablada, y Romero de Terreros) o el esteticismo modernista (Díaz Dufoo). Se trata en general de cuentos en los que se busca cuestionar las fronteras de lo real y lo irreal en un mundo que había creído encontrar respuesta a todo en la ciencia. Sin embargo, como puede constatarse, los autores muestran que la estabilidad de ese mundo era sólo una mera pretensión.

BIBLIOGRAFÍA

- AMPÈRE, Jean-Jacques (1828): «Allemagne. Hoffmann. AUF HOFFMANN'S LEBEN UND NACHLASS, herausgegeben von HITZIG. Berlin, 1822», *Le Globe*, 2 de agosto, pp. 588-589.
- ARROM, José Juan (1970): «Mitos taíños en las letras de Cuba, Santo Domingo y México», *Cuadernos Americanos*, vol. CLXVIII, pp. 110-123.
- BARONIAN, Jean-Baptiste (2000): *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Renaissance du libre, Tournai.
- BÉGUIN, Albert (1939): *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (2001): «Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 107-140.
- BESSIÈRE, Irène (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 83-104.
- CAILLOIS, Roger (1966): *Imágenes, imágenes... Ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación*, Barcelona, Edhsa, 1970.
- CALVINO, Italo (1983): «Introducción», en *Cuentos fantásticos del siglo xix*, Madrid, Siruela, 2010.
- CASTEX, Pierre-Georges (1951): *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*, José Corti, París, 1962.
- CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino (2011): *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo xix*, Pliegos, Madrid.
- CUEVAS, Alejandro (1911): *Cuentos macabros*, J.R. Garrido y Hno., México [Tip. Martínez Cartón, México, 1954]
- DELGADO, Rafael (1902): *Obras I. Cuentos y notas*, Imp. de V. Agüeros, México.
- DÍAZ DUFOO, Carlos (1901): *Cuentos nerviosos*, J. Ballescá y Comp, sucesor, México.
- DURÁN, Ana Luisa (1970): *El cuento fantástico y raro del modernismo*, Tesis/Disertación, Universidad de California.
- FRANCO BAGNOULS, Lourdes (2001): «Tinentas a la narrativa de Rafael Delgado», en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, Colegio de México, México, pp. 157-165.
- FREUD, Sigmund (1919): «Lo siniestro», en E. T. A. Hoffmann, *El hombre de arena*, Factoría Ediciones, México, 2007, pp. IX-LVI.

- HERNÁNDEZ ROURA, Sergio (2019a): «Ignacio Manuel Altamirano en los límites de lo fantástico (hoffmaniano)», *Bibliographica*, vol. 2, núm. 1, pp. 135-162. <<https://doi.org/10.22201/iib.bibliographica.2019.1.44>>
- (2019b): «E.T.A. Hoffmann en ópera. Sobre la recepción de su obra en México (1882-1920)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 28, pp. 813-842. <<https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25095>>
- (2019c): «Traducción y circulación de las obras de Hoffmann en México (1840-1910)», *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. 32, pp. 127-151.
- (2019d): «Hitos de la recepción crítica de la obra de Hoffmann en México (1855-1917)», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 3, pp. 231-257. <<https://doi.org/10.15366/actionova.2019.3.010>>
- JAUSS, H. R. (2000): *La historia de la literatura como provocación*, Península, Barcelona.
- LLOPIS, Rafael (2013): *Historia natural de los cuentos de miedo*, Fuentetaja, Madrid.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2010): *La novela gótica en España (1788-1833)*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo.
- LOVECRAFT, H.P. (1939): *El horror en la literatura*, Alianza, Madrid, 1998.
- MARTÍNEZ, José María (2011): «Introducción», en *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano*, Cátedra, Madrid.
- MERLO, Christiano (2011): «Gautier critique d'Hoffmann», *Études littéraires*, vol. 42, núm. 3, enero, pp. 71-82. <<https://doi.org/10.7202/1012018ar>>
- MILNER, Max (1982): *La fantasmagoría*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- MORALES, Ana María (2008): «Introducción», en *Méjico fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, Oro de la Noche Ediciones, México.
- MORENO CLAROS, Luis Fernando (2014): «Prólogo», en E.T.A Hoffmann, *El hombre de arena. Trece historias siniestras y nocturnas*, Valdemar, Madrid, pp. 9-20.
- NEGRÍN, María Eugenia (2009): «Justo Sierra, un narrador siempre audaz», en Blanca Estela Treviño (comp.), *Justo Sierra: Una escritura tocada por la gracia*, Fondo de Cultura Económica; Fundación para las Letras Mexicanas, México, pp. 389-414.
- PASCUAL, Emilio (2014): «Introducción general», en E.T.A. Hoffmann, *Cuentos. Fantasías a la manera de Callot. Nocturnos. Los hermanos de san Serapión*, Cátedra, Madrid.
- ROAS, David (2002): *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis*, núm. 3, pp. 95-116.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RODRÍGUEZ CHICHARRO, César (1983): «Los cuentos fantásticos de Justo Sierra», en *Estudios de literatura mexicana*, UNAM, México, pp. 39-64.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel (1922): *La puerta de bronce y otros cuentos*, Librería y Casa Editorial de Fortino Jaime, Guadalajara.
- SANDOVAL, Adriana (2010): «Vertientes narrativas de Rafael Delgado», en Rafael Olea Franco (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo xix*, Colegio de México, México, pp. 205-225.
- SCHNEIDER, Marcel (1964): *La littérature fantastique en France*, Fayard, París.

- SCOTT, Walter (1827): «On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffman[n]», *Foreign Quarterly Review*, julio-noviembre, pp. 60-98.
- SIERRA, Justo (1896): *Cuentos románticos*, Vda. de Bouret, París-México.
- TABLADA, José Juan (1898): «De ultratumba», en *Cuentos mexicanos*, Tip. de El Universal, México, pp. 10-14.
- TREVÍNO, Blanca Estela (2009): «Justo Sierra: Una escritura tocada por la gracia», en *Justo Sierra: Una escritura tocada por la gracia*, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, México, pp. 15-42.
- VIGIL Y ROBLES, Guillermo (1890): *Cuentos*, Tip. de Eduardo Marcué, México.