



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Española

Estudios de Doctorado en
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada



LA RECEPCIÓN E INFLUENCIA DE
EDGAR ALLAN POE EN MÉXICO (1859-1922)

TESIS DOCTORAL

Sergio Armando Hernández Roura

DIRECTORES: Dra. Ana Laura Zavala y Dr. David Roas

2016

Este trabajo fue realizado gracias a un estímulo económico por parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a través del Programa de Becas para estudios en el extranjero FONCA-CONACYT, Estudios Artísticos y Culturales 2013-2015.

Las imágenes que acompañan esta investigación pertenecen al archivo de la HNDM y de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM.

Viñeta de Portada: Julio Ruelas aparecida en *Revista Moderna*, 1 de septiembre de 1904 (pp. 26-28).

A mis padres y hermana

A Coral

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a los Carreño Toral, mi familia catalana, por su valioso apoyo. A David Roas y Ana Laura Zavala por su interés y guía en la realización de este proyecto.

Esta investigación le debe mucho a Lilia Vieyra y Vicente Quirarte, quienes me brindaron la información de una investigación en proceso sobre Poe. En particular a Vicente por su interés y aliento en esta búsqueda en las tinieblas.

Mi agradecimiento al personal de la Biblioteca y la Hemeroteca Nacionales de México, así como a la Hemeroteca Nacional Digital de México. A la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca Nacional de España y de la Universidad de Austin, Texas; en particular a Michael O Hironymous, encargado de Rare Books and Manuscript Benson Latin American Collection.

A los miembros del GEF y en particular a mis compañeros del Colectivo Lofantastico.com; en especial Ada Cruz, Consuelo Sella y Alfredo Guzmán. A mis compañeros de la Autónoma de Barcelona, Michelle Gama, Blanca Vizán, Víctor Albaladejo, María Gandía, Jesús Nieto, Benjamín Guzmán y Alberto Martín. A Rafael Olea Franco, Carlos Chimal, Josep Lorman, Rocío Cervantes, quienes en diferentes momentos me brindaron información importante. Durante la realización de este trabajo también recibí la ayuda de Juan Toral, María Eugenia Benítez, José Luis Vigil, Meri Torras, Enric Sullà, Jordi Julià, Pere Ballart, Ana Casas, Teresa López-Pellisa, Lilián Camacho Morfín, Luisa Puig, Jessica Montore, Lorenia Hernández, Marga Canseco, Mónica Sánchez, Magda Pérez, Juan Carlos Atilano, Francisco de León, Daniel M. Olivera, María Luisa Cárdenas, Francisco Nieto, Selma Rodal, Francisco Mckercher, Ada Godínez, Laura Esponda, Laura Creixell, Rebeca Ruiz, Yaneli Castañeda, Carla Giraldo Duque y Víctor Baltazar.

And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all.

Edgar Allan Poe, *The Masque of the Red Death*

INTRODUCCIÓN

Hasta hace muy poco la literatura fantástica había sido un género infravalorado en México, cuando no se dudaba de su existencia. Son elocuentes al respecto los comentarios de críticos como Luis Leal, quien en la primera edición de su *Breve historia del cuento mexicano* afirmaba el carácter realista de la literatura mexicana y consideraba lo fantástico como un fenómeno marginal;¹ o de Frida Varinia, quien señalaba la ausencia de una “tradicción exclusivamente fantástica”; como si la presencia de escritores dedicados enteramente a ese género fuera una condición *sine qua non* para su existencia.²

Resulta singular el caso de Augusto Monterroso, escritor que por una parte defiende su existencia³ y, al mismo tiempo, diez años después, deja que su objeto de estudio se le escape entre los dedos al considerar que lo fantástico es connatural a la realidad mexicana. Al afirmar que todo en México es fantástico resulta como si dijera que nada lo es:

Hace poco me pidieron en España que hablara de la literatura fantástica mexicana. Y la he buscado y perseguido: en la mía y en bibliotecas públicas y privadas, y esa literatura no aparece, porque lo más fantástico a que puede llegar aquí la imaginación se desvanece en el trasfondo de una vida real y de todos los días que es, no obstante, como un sueño dentro de un sueño. Lo mágico, lo fantástico y lo maravilloso está siempre a punto de suceder en México, y sucede, y uno sólo dice: pues sí (Monterroso, 2001: xii).

Tanto esta opinión de carácter esencialista como las anteriores quedan en entredicho a la luz del desarrollo de lo fantástico en los últimos años. La aparición de antologías dedicadas a esta producción ha jugado un papel importante en el cambio de perspectiva, ya que “han

¹ Luis Leal afirma: “El cuento fantástico, raro en la literatura mexicana —literatura por esencia realista—, es cultivado en nuestros días por un reducido grupo de escritores” (Leal, 1956: 132). Es indicativo que haya suprimido esta apreciación en la última edición de su libro (Leal, 2010: 175).

² “Más [*sic*] no es posible hablar de escritores mexicanos instalados definitivamente en el género, sino de autores en su mayoría realistas, que desarrollan su imaginación ya sea mediante la estructura moderna del cuento o la reconstrucción de una leyenda, y no dentro de una tradición exclusivamente fantástica” (Varinia, 1992: 30).

³ “[...] existe y está bien, si no como un conjunto definido y visible al primer intento —aunque lo invisible podría ser precisamente un atributo de su ser fantástico—, sí como parte importante de la obra de distintos autores que la han cultivado y la cultivan, si bien un tanto al margen y en forma ocasional” (Monterroso, 1991, 180).

sido capitales para su reconocimiento e incluso para su formulación como elemento vital en la construcción de[] canon de distintas literaturas regionales” (Morales, 2008b: xviii). Entre estas compilaciones se encuentran *Cuentos fantásticos mexicanos* (1986) de María Elvira Bermúdez, *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano* (1992) de Frida Varinia, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX* (2005) de Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández, *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo* (2008) de Ana María Morales, *El abismo. Asomos al terror hecho en México* (2011) de Rodolfo J. M., *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la ciudad de México (XIX-XXI)* (2013) de Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte, y *Tierras insólitas. Antología de cuento fantástico* (2013) de Luis Jorge Boone.⁴ Además de la rica selección que presentan, algunas de ellas incluyen textos introductorios que permiten conocer tanto lo que sus antologadores entienden por “lo fantástico”, como sus criterios de selección.

De valor indiscutible ha sido el rescate en los últimos años de la obra de escritores como Francisco Tario o Amparo Dávila, así como la revaloración de la vena fantástica de autores como Carlos Fuentes y Elena Garro; a estos esfuerzos se suma la rica y variada producción de obras literarias que se alejan de lo mimético como las de Gerardo Piña, Mario González Suárez, Fabio Morábito, José Luis Zárate, Alberto Chimal, Bernardo Esquinca, Ernesto Murguía, sólo por mencionar algunos.

Como se observa, la literatura fantástica vive un momento alentador del que incluso no ha podido sustraerse el ámbito académico, que ha respondido a tal seducción con interesantes estudios. Sin embargo, el empuje que encontramos en lo que respecta al siglo XX se ha visto frenado cuando se intenta vislumbrar los orígenes de este género en nuestro país, debido a que el siglo XIX es una etapa en la historia de la literatura mexicana considerablemente menos estudiada y en la que aún falta mucho por investigar tan sólo en lo que respecta a obras canónicas. A esto se suma el hecho de que la aproximación a él implica la consulta de textos de difícil acceso diseminados principalmente en la prensa periódica. Pese a ello, existen trabajos encomiables como *Fantasy and Imagination in Mexican Narrative* (1977) de Ross Larson, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa*

⁴ A estas se agregan las antologías de cuento fantástico hispanoamericano que incluyen textos mexicanos como las de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (1965), Emiliano González (1973), Oscar Hahn (1982, 1998), Dolores Phillipps-López (2003), David Roas (2003), José Miguel Sardiñas y Ana María Morales (2003), Lola López Martín (2006), Ethan Sharp y José M. Martínez (2010), José María Martínez (2011).

Bárcena, Fuentes y Pacheco (2004) de Rafael Olea Franco y *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX* (2011) de Fortino Corral Rodríguez.

El primero de ellos debe su relevancia a la sistematización de una muestra bastante extensa de la narrativa no-mimética hecha en México que abarca todos los periodos de su historia. Larson divide su estudio en dos grandes apartados de acuerdo con la actitud de los autores hacia el mundo real, “Fantasy” e “Imagination”; en el primero, que incluye relatos de corte sobrenatural, leyendas, mitos cristianos, divertimentos, utopías y textos de ciencia ficción, al escritor no le interesa el mundo real más que como una fuente de recursos materiales; en el segundo, en el que se encuentran textos relacionados con el inconsciente, el expresionismo y el realismo mágico, los autores exploran la naturaleza de la realidad y emplean su poder imaginativo para representarla de una forma más plena y verdadera (Larson, 1977: 65-66).

El trabajo sin duda es interesante aunque realiza pocas distinciones teóricas. Una de las omisiones más evidentes es la categoría de lo fantástico, que no aparece como tal, aunque se refiere a ella dentro de “Fantasy” para designar textos que presentan fenómenos sobrenaturales;⁵ asimismo en esta categoría denomina “fantasía pura” a textos de carácter maravilloso.⁶

Los trabajos de Olea Franco y de Corral Rodríguez, que parten del modelo teórico de Todorov (1970), pretenden llenar un vacío muy evidente con respecto al estudio histórico del fenómeno. El primero realiza tres cortes que corresponden a las obras de José María Roa Bárcena, Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco. La elección de estas cúspides responde a la intención de mostrar la existencia de una tradición fantástica mexicana; empero, en tanto que el crítico acierta al vincular la obra de Roa Bárcena con las diferentes versiones que existen de la “Leyenda de la calle de Olmedo”, mostrando sus cambios

⁵ “Tales of the supernatural form part of the oral tradition of mankind everywhere. They are told in an elementary way and rely on a few simple devices to cause in the listener a shudder in response to the uncanny nature of the events described. The supernatural presented as fact inspires a sense of fear so far as it reinforces unsurmounted doubts about the validity of the pragmatic conception of reality” (Larson, 1977: 17).

⁶ “In pure fantasy, the author takes possession of the physical world and transfers it to the spiritual realm: he invents an autonomous world from the common perceptions and conceptions of everyday reality, which he arbitrarily recombines for his own purpose. Fantasy, the product of the poet’s fancy, can be pure diversion or it can be charged with critical intent” (Larson, 1977: 25).

dentro del curso histórico, no hace lo mismo en los trabajos de los otros dos escritores. Desafortunadamente este acercamiento sólo muestra los monumentos y no ahonda en el proceso que llevó a ellos, pasando por alto su relación con otras manifestaciones del género en los mismos años. Por su parte, Corral Rodríguez realiza un acercamiento de carácter pragmático. Si bien su recuento histórico es pionero, no se aventura más allá del contexto literario y cultural para explicar lo fantástico; así, pues, de su trabajo quedan excluidas las circunstancias políticas, económicas y sociales.⁷ Su análisis pierde fuerza al concentrarse en la descripción de las tramas de las narraciones que constituyen su corpus, muchas de ellas pertenecientes más bien a la categoría de lo maravilloso, además de no ahondar en sus implicaciones.

Junto a estos trabajos hay algunas tesis de doctorado entre las que se encuentran la de Ana Luisa Duran, *El cuento fantástico y raro del modernismo* (1970), un trabajo general sobre Hispanoamérica en el que se incluye a los mexicanos Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo y Carlos Díaz Dufoo; *The Fantastic and Magic Realism in the Contemporary Mexican Short Story as a Reflection of "lo mexicano"* (1983) de Cynthia K. Duncan, dedicado al estudio de la representación de la identidad mexicana en textos de este género; y *La narrativa fantástica en México: época moderna* (2000) de Fortino Corral Rodríguez, una investigación que sirvió de base para el trabajo al que me he referido en el párrafo anterior.

Como se ha hecho evidente hay una laguna en lo que respecta a investigaciones de carácter histórico concernientes a la literatura fantástica. Esto se debe a que han primado los estudios sincrónicos, dedicados principalmente a adscribir textos a este género o a categorías aledañas, como el realismo mágico, o a discernir en ellos la identidad latinoamericana y, dentro de ella, la mexicana. Encuentro que estos acercamientos consideran sus objetos de estudio como entidades monolíticas ajenas a procesos externos; por ello, considero que los trabajos más importantes, pese a sus limitaciones y las

⁷ Él mismo declara que se centrará en el "literario-cultural" y no ahondará en los otros: "En esta investigación nos hemos propuesto dar cuenta de los senderos ocultos o discretos que recorre el relato fantástico mexicano durante el siglo XIX, no como entidad pura, siempre idéntica a sí misma, sino como una expresión fluctuante que participa en el proceso global del imaginario histórico, particularmente el concerniente al ámbito literario-cultural. Desde luego, no hemos sido prolijos en detallar estos dominios contextuales, sino que nos hemos limitado a identificar en ellos los referentes más significativos" (Corral Rodríguez, 2011: 337).

observaciones que habría que hacerles, han adoptado un carácter diacrónico, como es el caso del mencionado estudio de Corral Rodríguez y los acercamiento panorámicos aunque breves de Mandujado Jacobo (2005), Morales (2008b y 2013)⁸ y López Martín (2014).

Consciente de la titánica labor que implica la escritura de una Historia de la Literatura Fantástica en México y de las dificultades particulares que implica una investigación sobre ese siglo, he decidido realizar un estudio de corte diacrónico centrado en un periodo clave, el de la asimilación de la obra de Edgar Allan Poe; un fenómeno de recepción cuyo estudio resulta esencial para entender el rumbo que adoptó lo fantástico en la segunda mitad del siglo XIX. Las creaciones de este autor representan un hito no sólo para el desarrollo de la literatura fantástica en general, sino para la literatura mexicana; su manera de entender la poesía y el cuento cambió radicalmente las concepciones de la época y fue determinante para las manifestaciones literarias posteriores.

Partiendo del hecho de que el fenómeno de traducción ha sido ajeno a los estudios sobre la literatura fantástica del siglo XIX ya que se ha tendido a narrar la historia desde una “estética de la producción y la exposición” (Jauss, 1967: 159), he decidido realizar un estudio de la recepción y la influencia de lo fantástico a partir de la figura de Poe como una alternativa viable para entender su lugar en la cultura mexicana decimonónica. Considero que esta perspectiva permite dar cuenta de la adopción de un género o modo literario considerado ajeno a la sensibilidad mexicana dentro de un proceso dinámico, que se aparta de la imagen monolítica con la que se tiende a contemplar las obras del periodo y que permite tener conciencia de la complejidad del fenómeno:

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, 1967: 161).

⁸ Esta autora le ha dedicado al asunto diversos artículos teóricos como 2000, 2004a, 2004b, 2006, 2008.

El presente estudio sobre la recepción de Poe ayudará a responder un conjunto de interrogantes que sin duda pueden brindar una mayor comprensión de la historia de la literatura fantástica, tales como su significado para los autores mexicanos y los motivos que los condujeron a expresarse mediante esta modalidad textual, además de esclarecer qué dicen los textos de la sociedad de su tiempo. Asimismo explicará, por un lado, las causas del retraso de su arribo con respecto a otros países, como España o Francia, y, por el otro, “su falta de originalidad”, dos constantes que algunos críticos se han encargado de señalar, pero a lo que no han dado explicación.

Así pues, el estudio particular de la recepción de la obra narrativa de este autor permite contrastar su particular concepción de lo fantástico con la que estaba habituado el lector mexicano, y también mostrar la forma en la que los escritores lo incorporaron a su trabajo creativo.

En última instancia, este acercamiento establecerá un diálogo entre las obras que por una u otra razón no ha tenido la suerte de pertenecer al canon y despertar la reflexión sobre los motivos para que ocurriera así.

Este trabajo no sólo permitirá comprender el papel que tuvo este autor en la cultura mexicana, sino que constituirá una ampliación del conocimiento que se tiene sobre las relaciones de las literaturas estadounidense, francesa y española en México y, lo más importante, llenará un vacío en la historia de la literatura fantástica mexicana.

El camino que va de la historia de la recepción de cada una de las obras a la historia de la literatura debería llevar a ver y exponer cómo la serie histórica de dichas obras condiciona y a aclara el conjunto de la literatura, importante para nosotros, en cuanto prehistoria de su experiencia en el momento actual (Jauss, 1967: 160).

La acotación del periodo que abarca esta investigación (1859-1922) corresponde con la aparición de la primera mención a Poe que me ha sido posible encontrar hasta su normalización; es decir, cuando su presencia se da por hecho y ya forma parte del bagaje cultural del lector promedio. He decidido extender el estudio hasta este año ya que no me parecía apropiado dejar a medias el proceso de transición que ocurre a principios del siglo XX, aún conectado íntimamente con el modernismo.

Los estudios de carácter académico sobre la relación entre Poe y la literatura mexicana inician con los trabajos de John E. Englekirk y de Pedro Salinas. El primero, en su titánico *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature* (1934), presenta un valioso corpus formado por traducciones y estudios críticos sobre este autor a los que agrega el análisis de una selección de textos en los que percibe su influencia. Basado en estos materiales aparecidos en España e Hispanoamérica demuestra el vínculo que hay entre el interés que despertó este autor en la obra de casi todos los modernistas (Englekirk, 1934: 146) y la aparición de estéticas que se consideraban revolucionarias (Englekirk, 1934: 475); un proceso para el que resulta fundamental la circulación de traducciones francesas y españolas (Englekirk, 1934: 20).

Si bien se trata de una investigación amplia y erudita presenta algunas deficiencias que se originan precisamente de su carácter general. El más evidente es que toma a Hispanoamérica como un bloque representado por un número minúsculo de autores sin considerar las situaciones específicas de cada país. De este modo da por hecho que los momentos cruciales de la influencia de este autor fueron los mismos para todos: la traducción de “El Cuevo” de Juan Antonio Pérez Bonalde (Englekirk, 1934: 21), la devoción por la obra de artistas franceses (Englekirk, 1934: 145-146) y la aparición del texto *Los raros* de Darío (Englekirk, 1934: 90). Si bien es cierto que su recepción forma parte de un fenómeno continental, eso no significa que cada país careciera de su propio acercamiento al autor. Esta observación también se relaciona con su premisa de que la prosa de Poe tuvo una mayor influencia en España que en América, donde se le dio más peso a su poesía (Englekirk, 1934: 34); esto tiene como consecuencia que en su tratamiento de los escritores hispanoamericanos la narrativa no sea prioridad. En el caso de México da un lugar a Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique González Martínez y Amado Nervo; aunque sólo de este último incluye referencias a prosa. Pese a estos detalles, se trata de un trabajo fundamental para la literatura mexicana que su autor se encargó de extender en otras investigaciones dedicadas a los textos apócrifos aparecidos en la prensa mexicana, como “Mi pesadilla” (1937) y “La canción de Hollands” (1931), en los que además amplía la bibliohemerografía mexicana sobre las traducciones. Al respecto es importante señalar que contiene algunas imprecisiones con respecto a las publicaciones o a las páginas en las que se encuentran los textos.

En su artículo titulado “Poe in Spain and Spanish America” (1941), Pedro Salinas sigue en líneas generales a Englekirk. Comparte la opinión de que Hispanoamérica prefirió al poeta (Salinas, 1941: 27) y considera que su influencia se percibe más claramente en la literatura modernista que representa la emancipación de América con respecto de España; fenómeno que respondió por una parte a la resistencia peninsular hacia las nuevas corrientes (Salinas, 1941: 31) y, por la otra, a la fascinación que suscitaron los modelos poéticos franceses en los escritores hispanoamericanos. En este contexto, considera que el autor estadounidense se convirtió en un caudillo del Modernismo: “Edgar Allan Poe was worshipped by the Spanish American modernism because he served as leader and banner for their revolution. And he was neither worshipped nor imitated in Spain, because there the poets did not wish to revolutionize anything” (Salinas, 1941: 31). La enumeración de los escritores que, a su parecer, están influenciados por el estadounidense se limita también únicamente al ámbito de la poesía.

Las investigaciones mencionadas han sido determinantes para la historia de los estudios sobre la recepción de este autor en ambos lados del Atlántico. En el caso ibérico existen dos trabajos que me parece relevante mencionar porque siguen las huellas de los textos antes mencionados, manteniendo la debida distancia crítica para indagar en su relevancia para la narrativa fantástica española. Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan en *Presencia de Edgar Allan Poe en la literatura española del siglo XIX* (1999) además de ampliar la investigación bibliohemerográfica de traducciones y textos críticos hecha por Englekirk, da un espacio más extenso al cuento. Aclara que para él el estudio de la influencia, una de las posibilidades de la literatura comparada, no se refiere al predominio o posición de fuerza de este autor sobre la literatura española sino a la manifestación de su esencia (Rodríguez Guerrero-Strachan 1999: 14). Aunque trabaja con las traducciones y los textos críticos, la parte fundamental de su análisis se centra en un trabajo temático:

La coincidencia de un mismo tema en dos autores no supone influencia alguna. Ahora bien, si además del tema, aparece una similitud, más o menos explícita, en el argumento se puede señalar entonces sin ambages una influencia. Es más, la coincidencia, parcial o total, en la trama es uno de los mecanismos que los escritores utilizan para señalar su deuda con algún autor. Esto no quiere decir que lo hayan copiado al pie de la letra; a veces se trata de señalar

las diferencias o la intención irónica, el magisterio o la repulsa (Rodríguez Guerrero-Strachan 1999: 147).

Aún más interesante resulta *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica del siglo XIX* (2011a) de David Roas. A diferencia de Rodríguez Guerrero-Strachan, quien se centra en la coincidencia temática, este autor estima que el estudio de la influencia “debe demostrar cómo la obra influida (el hipertexto, según Genette, 1982) interrelaciona de manera creativa —y esto es lo fundamental— con la obra que le ha servido de influencia (el hipotexto)” (Roas, 2011a: 22-23); es decir, demuestra que en este fenómeno de recepción ocurre un proceso de asimilación:

La difusión y popularización de la obra de Poe debería comprenderse, por tanto, no como un simple punto de referencia de una copia mejor o peor realizada, sino, sobre todo, como el acicate necesario para que los autores españoles, ya interesados de antemano por lo fantástico (o atraídos hacia este tipo de historias gracias a la lectura de los cuentos del autor americano), se enfrentaran al cultivo de lo fantástico de un modo semejante al que lo estaban haciendo Poe y otros extranjeros del momento (Roas, 2011a: 23).

Además de señalar la importancia de la influencia de Poe, entendida no como “la simple imitación de un modelo precedente” (Roas, 2011a: 22), sino como un fenómeno activo de asimilación intertextual, considera que es fundamental determinar si los textos “‘transpiran’ una misma forma de entender y construir textualmente lo fantástico” (Roas, 2011a: 22).

Roas aporta el catálogo de traducciones española de la obra narrativa de Poe más completa hasta el momento. Como una continuación de trabajos anteriores (2002, 2006b) da cuenta del horizonte de expectativas con que fue recibido y estudia fenómenos soslayados por la crítica anterior como la adaptación, la imitación o la aparición de textos apócrifos, que también son indicadores de la popularidad de este autor. Además de mostrar las discusiones que generó en la crítica de la época, muestra su presencia en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, Rafael Serrano Alcázar, Pedro Antonio de Alarcón, Pedro Escamilla, Pío Baroja y un largo etcétera, que sirve para refutar la idea de que la obra del estadounidense apenas se dejó sentir en España.

En lo que concierne a la recepción e influencia de Poe en México los primeros trabajos también siguen los textos de Englekirk y Salinas. Así ocurre con el texto de Ernesto Mejía Sánchez, “Edgar Allan Poe en México”, en *Repertorio Americano. Cuadernos de Cultura Hispana* (1950) en el que presenta una glosa ultracondensada de los trabajos de Englekirk centrada en el caso mexicano. El autor basado en la hemerobiografía que aparece al final de “‘My Nightmare’. The Last Tale by Poe” (1937), señala “Lenore” como el primer texto traducido; se trata del cuento “Eleonora”, publicado en el *Semanario Ilustrado* (1868). Un recuento basado en los textos de Mejía Sánchez y sus predecesores fue publicado por Rafael Vargas, “Edgar Allan Poe y los mexicanos” (2009) en la revista *Proceso*. Al respecto de los textos críticos más importantes aparecidos en Latinoamérica, Armando Rojas (1960) presenta un recorrido sucinto que inicia con el estudio introductorio del colombiano Santiago Pérez Triana a la traducción de Pérez Bonalde; sin embargo, de México sólo se menciona que fue un lugar en el que aparecieron traducciones.

Uno de los escritores que más se ha dedicado a indagar la relación entre Poe y la literatura mexicana es Vicente Quirarte, quien en “Zarco, Poe y Baudelaire: La invención del dandy” (2001) encuentra una sensibilidad afín entre el mexicano, el estadounidense y el francés; asimismo, con la colaboración de Lilia Vieyra ha presentado “Edgar Allan Poe en México: Apuntes sobre su recepción biblio-hemerográfica”, en *Nueva Gaceta Bibliográfica* (2008) y “Poe entre nosotros”, en *Revista de la Universidad de México* (2009) textos en los que se centra en la etapa finisecular y en su relación con el grupo de los Contemporáneos, quienes revaloraron el legado de Poe, particularmente el poeta Jorge Cuesta. Pese a la ausencia de autores anteriores al Modernismo ambos artículos, resultado de la investigación de las traducciones, textos críticos y las obras inspiradas en él, vislumbran las cúspides más altas en un paisaje aún nebuloso.

Quirarte concuerda en el papel que tuvo Francia como vía de entrada de la obra del autor y señala al Modernismo como su momento estelar, cuando “encontró lectores devotos no sólo del talento de su obra sino también del genio de su vida en los autores que ostentaban con orgullo la denominación de decadentistas” (Quirarte, 2009: 62-63). Señala algunas de las obras narrativas que siguieron de cerca los pasos del autor de “The Black Cat”, como *Asfódelos* (1897) de Bernardo Couto Castillo, *Claro-Obscuro* (1896) y *Croquis y sepias* (1898) de Ciro B. Ceballos, *Cuentos nerviosos* (1900) de Carlos Díaz Dufoo; obras

en las que “es notable la influencia —reconocida o indirecta— de Edgar Allan Poe” (Quirarte, 2009: 63).

El vínculo con la corriente decadentista ha dado lugar a textos como el de Olga Lilia Calderón Ramírez, “‘Enterrado vivo’ de Edgar Allan Poe, su influencia e importancia en la cuentística decadente mexicana del siglo XIX”, recogido en el volumen del coloquio de conmemoración del bicentenario del natalicio de Edgar Allan Poe (2011); o el de Juan Coronado, “Edgar Allan Poe y los decadentistas mexicanos” (2012). Este último hace algunos apuntes de carácter general concernientes a la relación entre Poe, Baudelaire y el decadentismo. Al final del artículo presenta una lista de textos narrativos, no todos ellos de carácter fantástico, en los que considera que la influencia del estadounidense es “evidente”, aunque no argumenta por qué es así en cada caso.

Uno de los trabajos más recientes es el de Rafael Olea Franco y Pamela Vicenteño (2014), quienes intentan responder el cómo y el por qué de la incorporación de este autor a la cultura mexicana; para ello recurren a algunas traducciones, textos críticos y reescrituras, principalmente de poemas, dan cuenta de un fenómeno gradual cuyo inicio ubican en la publicación de “El cuervo” en la revista *El Renacimiento* (1869). Señalan como una constante en las traducciones aparecidas en México la recurrencia a las traducciones francesas, en especial de Charles Baudelaire, que se convirtieron en los “originales”. Los autores además dedican algunas líneas a las versiones teatrales de “The Tale Tell-Heart” y al texto apócrifo “The Song of Hollads”; de este último, aparecido en 1872, señalan que “marks the beginning of a practice recurrent in all of Spanish America: the translation of Poe into Spanish from the French versions of his texts” (Olea y Vicenteño, 2014: 143). El artículo aporta datos relevantes aunque algunas fechas de publicaciones son imprecisas, por ejemplo el de “Conversación de Eiros y Charmion” señalada el 18 de Junio de 1880 cuando en realidad ocurrió un mes después. En lo concerniente a las obras de prosa influenciadas por Poe sólo mencionan el cuento “Blanco y rojo” de Bernardo Couto Castillo.

La presente investigación se ubica dentro de los estudios sobre la recepción de Poe en lengua española. Si bien el modelo de Roas me parece más adecuado para tratar el fenómeno manteniendo la complejidad necesaria, no me limito a aplicarlo tal cual, sino que

lo he adecuado al material bibliohemerográfico del que dispongo, así como al contexto mexicano:

La historia social, la economía y la política vienen a unirse a la meramente literaria, haciéndola así más completa, acaso más real. No añoremos la pureza del análisis poético in vitro, la soledad del despacho, donde sólo se admiten los textos. El estudio de la literatura, al menos desde tal ángulo y en ese momento, vuelve a la calle, al cruce del azar con la idea, a la confusión y diversidad de los acontecimientos (Guillén, 2005: 79).

A partir de la búsqueda de material bibliohemerográfico (principalmente en el Fondo Reservado de la Biblioteca y la Hemeroteca Nacional de México, así como en la Biblioteca de Catalunya y en la Benson Latin American Collection de la University of Texas at Austin) que he considerado un requerimiento fundamental para el estudio de la literatura fantástica del siglo XIX, he logrado reunir tres clases de textos: 1) las traducciones que se hicieron de las obras de E. A. Poe; 2) los textos críticos que dan cuenta de la manera en la que fue recibida su obra; y 3) los textos de creación de carácter fantástico en los que es evidente su asimilación. Dicho material ha sido ordenado y clasificado con el fin de realizar una interpretación que permita explicar el fenómeno de recepción. En él se hacen presentes tanto los lectores especializados, que dan sus opiniones en diarios y revistas de la época, como los lectores comunes, visibles en el incremento de ediciones y responsables de que Poe se haya convertido en un referente de uso común, incluso en ámbitos distintos al literario. También es posible observar el papel que jugó en este fenómeno el intermediario o mediador, el “*tertium datur*, un tercero en concordia” (Guillén, 2005: 73) ya fuera editor, traductor, crítico, reseñista, articulista, intérprete o librero: “Algo o alguien hace posible el tránsito de un texto de *X* a *Y*, de muy diferentes modos: editando a *X*, traduciendo a *X*, interesando a *Y*, conviviendo o viajando con *Y*, etcétera” (Guillén, 2005: 74). Asimismo, se considera la reacción por parte de los escritores mexicanos a través de un corpus de textos de carácter fantástico que me permiten mostrar la asimilación que tuvo en México este autor.

A partir de estas participaciones es que he estructurado cada capítulo:

I. En este capítulo incluyo los antecedentes que permiten entender las particularidades del arribo de Poe y conocer su relevancia para la literatura mexicana decimonónica. En la primera sección hago un breve recorrido histórico por la literatura mexicana anterior a la década de 1860, en cuyos últimos años aparece la referencia más antigua que he podido encontrar al autor norteamericano. Debo señalar que no sólo me limito al contexto artístico y literario, sino que considero el político, el económico y el cultural centrándome en el estudio del cuento; esto con la finalidad de conocer y entender en un marco amplio la aparición y desarrollo del género fantástico y su significación en la cultura mexicana, tema al que dedico el segundo apartado. La idea central del capítulo es presentar el *horizonte de expectativas* de los lectores mexicanos (Jauss, 1967: 166). con respecto a lo fantástico así como las muestras de esta literatura antes de Poe.

II. En el segundo me ocupo de las traducciones de Poe, introduzco comentarios generales que permiten tener una idea de conjunto, además de presentar el análisis de aquellas que considero de mayor relevancia.

Para realizar dicho itinerario histórico comparo las traducciones en castellano con los textos originales en inglés y la traducción de Charles Baudelaire. Consigno también las adaptaciones, las narraciones apócrifas y los textos en los que aparece Poe como personaje o como motivo poético; y, aunque no ahondo en el tema, también hablo de los ilustradores. No obstante que esta investigación está dedicada al estudio de la narrativa, ya que la poesía abarcaría una investigación aparte, no omito las menciones a las traducciones de la obra poética del autor de “El Cuevo”.

En el incremento de publicaciones de la obra de este autor es posible ver el dificultoso proceso de cambio de horizonte, que tuvo lugar en la sociedad mexicana; evidencia de una continua “transformación de la simple recepción en comprensión crítica, de la recepción pasiva en recepción activa, de las normas

estéticas reconocidas en una nueva producción que las supera” (Jauss, 1967: 159).

- III. En el tercer capítulo me dedico a la revisión de la crítica a la obra de Poe. Como antecedente hago una revisión de las pugnas estéticas en el Porfiriato, y de qué manera éstas se fueron construyendo alrededor del proyecto positivista; esto me permite reconstruir el *horizonte de expectativas* de la recepción de Poe. Tal reconstrucción además posibilita “*formular preguntas a las que daba respuesta el texto y deducir así cómo pudo ver y entender la obra el lector*” (Jauss, 1967: 171); con ello, además explico las reacciones de que se haya visto en la estética decadentista y, particularmente en la obra del autor estudiado, un atentado contra los planteamientos positivistas, la burguesía, el progreso y el régimen. En la transformación de estas ideas a lo largo del tiempo también se constata un *cambio de horizonte*.

- IV. En el cuarto presento una muestra, que no pretende ser exhaustiva, de las manifestaciones literarias de carácter fantástico que tomaron como punto de partida las concepciones poéticas de Poe, la combinaron de una u otra manera con las diferentes corrientes estéticas de la época y lograron asimilar su legado. Esta adopción selectiva, visible en las diferentes variantes de lo fantástico en la época, permite constatar que no hubo una lectura única de Poe, sino una multiplicidad. Precisamente, gracias a ciertas recurrencias y constantes he podido agrupar los cuentos de la época por categorías y mostrar las zonas liminares a lo fantástico, así como las tendencias que se fueron configurando en esos años y que ya apuntan hacia el siglo XX. En esta sección se observa de qué manera los escritores mexicanos realizaron la “actualización” de la obra de Poe (Jauss, 1967: 162). Aquí he incluido obras que la crítica ha pasado por alto pero que indudablemente forman parte de este fenómeno, como la de Guillermo Vigil y Robles, Francisco Zárate Ruiz, José Ferrer y Félix, por mencionar algunos.

Antes de terminar esta introducción debo señalar las principales limitación de este trabajo. Primero es necesario aclarar que no pretendo agotar todas las posibilidades de lo fantástico que existían a finales del siglo XIX en México, ni tampoco llegar a generalizaciones esencialistas consistentes en definir el carácter mexicano en la literatura fantástica; esto último es algo que no me parece muy productivo en un trabajo que compara la literatura en francés, inglés y en castellano. Quiero señalar que en la medida de lo posible he intentado alejarme del centralismo que marca la literatura en nuestro país, aunque la ciudad de México fue el meridiano de las tendencias artísticas de la época he procurado mostrar materiales que aparecieron fuera de ella o por lo menos dar cuenta de ellos. Asimismo soy consciente de que me centro en un fenómeno que si bien gozó de popularidad en diarios y revistas fue ajeno a un porcentaje bastante alto de la población, por lo que queda pendiente la indagación de si permeó de algún modo la prensa popular o las hojas volantes.

Así pues en las siguientes páginas mostraré que la asimilación de este autor fue un paso fundamental para el desarrollo en México de una rica producción fantástica.

CAPÍTULO I

EL CUENTO FANTÁSTICO EN MÉXICO

Como un antecedente al estudio de la recepción que la obra de Edgar Allan Poe tuvo en México, es imprescindible que señale los antecedentes culturales que permiten entender las particularidades del arribo de su obra, el *horizonte de expectativas*, así como la relevancia de ésta para la literatura mexicana decimonónica. Por ello, en la primera sección de este capítulo hago un breve recorrido histórico por la literatura mexicana, en particular del cuento, anterior a la década de 1860; en cuyos últimos años aparece la referencia más antigua que he podido encontrar al autor norteamericano. Con la finalidad de conocer y entender en un marco amplio la aparición y el desarrollo del género fantástico y su significación en la cultura mexicana no sólo me limitaré al contexto literario y el artístico, sino que abarcaré el político, el económico y el cultural. Previo a este último tema dedico las páginas que le anteceden a precisar la definición de literatura fantástica que empleo en este trabajo.

I. EL CUENTO EN MÉXICO. LA CONFIGURACIÓN DE UN GÉNERO

Antes de realizar la síntesis histórica del cuento en México en el siglo XIX, es necesario el planteamiento de algunas de las problemáticas que presenta el estudio de este género en el periodo propuesto. El término “cuento”, como señalan Jaime Erasto Cortés y Alfredo Pavón, resulta problemático ya que durante el siglo XIX se emplea indistintamente para denominar una amplia variedad de textos de carácter heterogéneo, en que está incluido el cuento, la leyenda, la novela corta, el sucedido, la nota y el cuadro de costumbres, entre otros. Dicha confusión terminológica persiste incluso después de 1850 en autores como Rafael Delgado e Ignacio Manuel Altamirano, por mencionar sólo dos ejemplos (Cortés y Pavón, 2005: 261). Esta dificultad clasificatoria se hace patente al momento de realizar antologías de textos pertenecientes a esa época; así ocurre con *La novela corta en el primer romanticismo mexicano* (Miranda Cárabes,

1998) y *Cuentos románticos* (Huerta, 1973).¹ Cortés y Pavón hacen hincapié en este hecho con respecto a la antología de Miranda Cárabes: “Gracias a dicho recorrido, puede proponer una vista general de la novela corta, que para nosotros corresponde, en realidad, al cuento, designado indistintamente, en ese tiempo, como novela corta, esbozo de novela, cuentecillo y leyenda” (Cortés y Pavón, 2005: 267).

Emmanuel Carballo coincide en señalar esta heterogeneidad textual, causante de que al cuento se le confunda con otros textos con los que tiene ciertas afinidades:

En el caso concreto del cuento, conviene recordar que no surge tal como hoy lo entendemos: en ese momento se confunde con el chisme; con el suceso cotidiano de carácter sorprendente; con la noticia de actualidad (contada de manera entretenida) en la que los protagonistas se convierten en personajes dotados de una vida atrayente y sugestiva; con la leyenda propalada de generación en generación; con los mitos y supersticiones (Carballo, 1990: 17).

Como se verá a continuación, desde su aparición, el cuento se convirtió en un espacio de prueba, y fue hasta la segunda mitad del siglo XIX que comenzó a deslindarse de otros textos de carácter breve, pero sin dejar de alimentarse de ellos. A decir de José Miguel Oviedo, las primeras muestras del género son “bastante modestas”; están en “estado todavía impuro, debido a que el Romanticismo no lo había deslindado de ciertos subgéneros populares como el artículo de costumbres, la leyenda histórica y la sátira social, para no mencionar las exigencias del enormemente popular folletín periodístico” (Oviedo, 2001: 11), y no son precisamente originales, ya que “muchos cuentos eran ingenuos traslados, de gusto y originalidad dudosos, de los gestos románticos europeos” (Oviedo, 2001: 11). Tal situación cambia poco a poco, tras un largo periodo de experimentación; será en los textos de finales de siglo en los que aparecerán las manifestaciones más originales del género.

Como he señalado, a la dificultad que supone deslindar el género de otros textos con los que se emparenta y colinda,² se agrega otra precisión importante que es necesario considerar para su estudio; me refiero a la indiscutible hegemonía de la

¹ Ambas recopilaciones comparten: “Eucléa o la griega de Trieste” del Conde de la Cortina, “Manolito el pisaverde” de Ignacio Rodríguez Galván, “El amor frustrado” de José Joaquín Pesado y “El marqués de Valero” de Guillermo Prieto.

² Los límites del género han sido estudiados por Pupo-Walker (1978) en lo que concierne al cuadro de costumbres; Mariscal (1996) y Munguía Zatarain (2002) han hecho lo propio con respecto a la leyenda; esta última, además de destacar los orígenes orales del género, también señala sus diferencias con respecto al artículo de costumbres y la lírica.

novela, labor titánica, en cuyo contraste el cuento quedó relegado a ser un mero ensayo previo:

El “sueño azul” de [Rafael] Delgado fue, y ha sido de otros (¿muchos?) narradores, escribir una novela; y quizás por ello no se detuvieron a reflexionar acerca de lo que artísticamente implica crear un cuento, pues éste es considerado como un ejercicio que suelta la mano, un tránsito hacia la mayúscula empresa llamada novela, licenciosa y alcahueta (Cortés y Pavón, 2005: 261).

Esta aguda observación no es menor porque conduce a preguntarnos en qué momento los cuentistas adquirieron conciencia de su propia labor (Cortés y Pavón, 2005: 261), y a partir de cuándo se configuró la aplicación de principios estructurales en la creación de un texto narrativo; ese proceso que en la literatura en lengua inglesa sería el paso de *tale* a *short story*: “Hay un momento decisivo en la historia del género cuando lo que es simplemente ‘narración corta’ sin mayor consistencia literaria, de trazado bastante somero y con un sesgo maliciosos o chismoso (*tale*) pasa a ser un relato con leyes internas, estructura precisa y propósitos definidos (*short story*)” (Oviedo, 2001: 9).

Esta última anotación es importante porque el presente trabajo se enfoca en este tipo de textos, aunque sin olvidar la mención de los antecedentes y las pervivencias de los textos que le antecedieron.³

Para el estudio de la historia de este género en el México del siglo XIX son fundamentales los trabajos panorámicos de Luis Leal (2010) y Emmanuel Carballo (1990, 2001), además de la utilización de las introducciones de las antologías dedicadas a alguna época o género en concreto (Huerta, 1973; Miranda Cárabes, 1998; Pavón, 2004; Díaz Ruiz, 2006); así como los estudios académicos que se enfocan en aspectos específicos (Martín, 1996; Mata, 2003; Zavala Díaz, 2012a). Todos estos esfuerzos constituyen una prueba del interés e importancia del género:

El ensayo, las monografías y las antologías, amén de algunos juicios plegados en volúmenes dedicados a géneros próximos (la novela, por ejemplo), más el aporte arqueológico de las bibliografías, han cumplido efectivo papel respecto de su historia, pero no han sido capaces de dar cuenta plena de su origen, desarrollo y estado actual (Cortés, 2005: 265).

³ Denomino cuento a la narración literaria breve en prosa caracterizada por la “concentración de los eventos” cohesionados en torno de la “unidad de efecto” (Reis, 2002: 50-51). Para definiciones de este género véase Gómez de Silva (1999: 162-165), Ayuso de Vicente (1997: 89-90), González de Gambier (2002: 101-102), Reis (2002: 49-51).

A partir de estos materiales presento, a continuación, un breve resumen de la historia del cuento que me permitirá situar dentro de él las primeras manifestaciones del género fantástico. Así pues, antes de abordar directamente el siglo XIX, comenzaré refiriéndome a la narrativa breve anterior con la finalidad de entender los cambios ocurridos en el género a partir de la Independencia de México.

1. Antecedentes del cuento en México

Luis Leal dedica las primeras páginas de su *Breve historia del cuento mexicano* a destacar la importancia de las manifestaciones de la narrativa breve aparecidas en la época prehispánica y en la colonial, “con el propósito de fijar sus orígenes y también demostrar su rico abolengo” (Leal, 2010: 15).

Al respecto de los textos narrativos prehispánicos, cercanos al cuento, señala su carácter oral y el predominio en ellos de temas mitológicos y legendarios, los cuentos cosmogónicos y etiológicos (Leal, 2010: 25). Dicho legado, cuyo rescate estuvo a cargo de los cronistas e historiadores posteriores a la Conquista,⁴ es “abundante, rico en colorido y detalles, de exuberante fantasía y no inferior al de otros pueblos” (Leal, 2010: 33). En una breve revisión de las manifestaciones literarias precolombinas resulta posible encontrar fábulas, leyendas y mitos, que pueden considerarse como cuentos en el *Popol Vuh* o *libro del consejo*, en los *Libros del Chilam Balam* y en la *Relación de Michoacán* (ca. 1538-1539); de igual forma en algunas crónicas, como las de Fernando Alva Ixtlixóchitl (*Historia chichimeca*, 1610-1640, y *Relaciones*, ca. 1600),⁵ y también en las recopilaciones de la producción indígena realizada por Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1569), las leyendas y tradiciones que incluyeron Fray Diego de Durán en su *Historia de las Indias de la Nueva España y Islas de Tierra Firme* (1581), Hernando Alvarado Tezozómoc en

⁴ Leal es consciente de la dificultad de hablar propiamente de literatura prehispánica si se considera que el rescate implicó su paso al español: “Tratamos de limitar el cuento prehispánico a aquellos relatos no contaminados por la influencia europea. Hasta cierto punto esto es casi imposible, ya que fueron moldeados en un crisol europeo: la lengua española” (Leal, 2010: 32).

⁵ Leal menciona que los relatos de este autor le recuerdan a los de las *Mil y una noches*: “Abundan en su obra las anécdotas familiares; la gracia natural de escribir episodios más sobresalientes de la historia y aventuras personales” (Leal, 2010: 29).

Crónica mexicana (ca. 1598) y Diego Muñoz Camargo en su *Historia de Tlaxcala* (1585).

Como es posible constatar en esta lista, al trabajo recopilatorio se sumó la fabulación entreverada en las Crónicas de Indias, “representación de un mundo nuevo, desconocido y digno de ser descrito para quienes sólo podían imaginarlo” (Oviedo, 2001: 9):

En las crónicas americanas, por ejemplo, uno de los géneros de mayor importancia en los primeros cien años desde el descubrimiento, el lector puede encontrar fábulas, historias milagrosas, versiones fantasiosas de acontecimientos reales, tradiciones europeas e indígenas que crean una red inextricable de interpretaciones y conainterpretaciones, una alianza de hechos y ficciones (Oviedo, 2001: 10).

Ya durante la época colonial la producción literaria tuvo que enfrentarse a la prohibición que la Corona había extendido con respecto a las obras de ficción y, particularmente, a la novela; circunstancia que ha sido considerada como un impedimento para su desarrollo (Mata, 2003: 23).⁶ La Real Cédula del 4 de abril de 1531 dirigida a la Casa de Contratación de Sevilla, prohibió el paso a las colonias españolas de algunas obras:

Yo he seydo ynformada que se pasan a las yndias muchos libros de Romance de ystorias vanas y de profanidad como son el amadis y otros desta calidad y por que este es mal exercicio para los yndios e cosa en que no es bien que se ocupen ni lean, por ende yo vos mando que de aquí adelante no consyntays ni deys lugar a persona alguna pasar a las yndias libros ningunos de ystorias y cosas profanas salvo tocante a la Religión xpiana e de virtud en que se exerciten y ocupen los dhos yndios e los otros pobladores de las dichas yndias por que a otra cosa no se ha de dar lugar (Citado por Leonard, 1953: 92).

La censura, la dificultad de acceso a materiales bibliográficos y el analfabetismo de la mayor parte de la población fueron algunos de los factores que justifican la ausencia del género novelístico y también del cuento en suelo mexicano.⁷ En tales circunstancias no

⁶ Sin embargo, Irving Leonard (1953) demuestra que en Nueva España circularon textos prohibidos de forma clandestina.

⁷ Su trata de una situación compleja en los que están implicados factores políticos y económicos: “En el siglo XIX nace la novela en México. Es inútil recorrer la bibliografía colonial en busca de una obra narrativa de imaginación salida de las prensas de los editores mexicanos, y aun las que vienen de fuera son escasas. No tanto por la prohibición dictada desde la época de los Reyes Católicos y reforzada en la del Emperador de que pasen a la América

es extraño que la publicación de la primera novela mexicana, *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, apareciera estrechamente vinculada a la Independencia; aunque es preciso señalar que el género novelístico tuvo importantes antecedentes en obras como *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora o *La portentosa vida de la muerte* (1792) de Fray Joaquín Bolaños. De esta suerte es evidente que, pese a las dificultades antes mencionadas, la literatura se desarrolló durante el periodo y vio la aparición de prosistas importantes como Sigüenza y Góngora, sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Palafox y Mendoza (Leal, 2010: 38).

Así pues, el cuento, “como género autónomo no se cultivó en Nueva España”; más bien formó parte de “las historias, crónicas y otros escritos de los conquistadores, religiosos y letrados” (Leal, 2010: 35),⁸ por lo que las compilaciones dedicadas a él no aparecieron sino hasta el siglo XIX (Leal, 2010: 36).

Aunque el siglo XVIII es una época de cambios, orientado por la historia, la crítica y la filosofía; y el clima cultural también fue propicio para el nacimiento del periodismo; no así para el del cuento (Leal, 2010: 40). Sin embargo, para entonces ya aparecen textos narrativos bastante cercanos a él, en los que es posible encontrar sus antecedentes, como indica Oviedo:

Así, en la literatura colonial, desde Fernández de Oviedo (1478-1557) hasta los años de Fernández de Lizardi (1776-1827), y tanto en la vertiente “cultura” como en la “popular” encontramos formas de relato novelesco que colindan con el cuento. Pero este género no existe como tal en América hasta el advenimiento del Romanticismo. Por cierto, la ilustración y el neoclasicismo habían exaltado, poco antes, el otro polo de la narración breve: el didáctico y edificante, lo que explica la presencia del elemento moralizador, en forma de fábulas entrelazadas con el relato principal (Oviedo, 2001: 10).

Dentro de estas “anticipaciones o semejanzas del cuento” (Pavón, 2004: 112) se encuentra la obra de autores como Fray Servando Teresa de Mier (*Memorias*, 1805), José Miguel Guridi y Alcocer (*Apuntes*, 1806) y las fábulas de Mariano Barazábal

libros de imaginación, en cuenta, naturalmente, los de caballerías, sino antes por el corto número de lectores que en las colonias deben haber tenido estos volúmenes. [...] El material de impresión: papel, tinta, eran lo suficientemente caros para no hacer costoso la aventura de publicar un libro destinado a muy pocos lectores” (Jiménez Rueda, 1989: 104).

⁸ Algunos ejemplos de ellas son obra de Fray Toribio de Benavente (*Memoriales*, 1524), Francisco Cervantes de Salazar (*Crónica de la Nueva España*, 1566) y Juan Suárez de Peralta (*Tratado del descubrimiento de las Indias y su conquista...*, escrito en 1589 y publicado en 1878 con el título de *Noticias históricas de la Nueva España*).

(Leal, 2010; Carballo, 1990). Se trata de textos que bordean el género, cuyos elementos narrativos “por su escaso desarrollo, no alcanzan a anclar en los puertos del cuento. Su vecindad con el género cuentístico, pese a todo, pudo alimentar la conciencia narrativa de algunos escritores contemporáneos y en ese sentido no es desdeñable su importancia” (Pavón, 2004: 113).

Así, en la producción anterior a la Independencia se asentaron algunas de las bases de lo que el cuento mexicano sería en sus inicios, cuyos primeros brotes pertenecen al siglo XIX, y que forman una manifestación sintomática del cambio de época:

El cuento mexicano moderno nace en consonancia con el movimiento popular independentista de México y con la emergencia del periodismo. No dialogaba, pues, ni con la acomodaticia voz de la oligarquía colonial, ni con el oportunista murmullo de la oligarquía criolla. Por tanto, impide afirmar que resulta un desprendimiento de la cultura europea, manantial al cual acudían aquellos sectores hegemónicos.

Atrás de él quedaban el cuento prehispánico y el colonial, generalmente plegados en obras mayores (Pavón, 2004: 110).

2. Dos nacimientos románticos: la Nación y el cuento (1821-1854)

La consumación de la Independencia de México en 1821 trajo al país retos apremiantes de carácter político y económico. En esos primeros años cundió el optimismo y la confianza en recobrar la grandeza novohispana, pero éstos se veían opacados por la dura realidad (Vázquez, 2000: 551). Este choque es fundamental para la formulación de dos proyectos ideológicos que persistieron a lo largo del siglo XIX:

Un grupo que se iría identificando como liberal, heredaría el convencimiento borbón de que la solución hacendaria estaba en la desamortizar los bienes del clero, tanto para que aliviara el peso de la deuda pública, como para que la circulación del capital sentara las bases de una economía dinámica. Otro grupo, más tradicional, iba a considerar anatema tocar los bienes de la Iglesia y favorecería la centralización y el proteccionismo y los impuestos directos (Vázquez, 2000: 551).

Si bien ya existía una clase letrada muy pequeña, el interés por influir en el destino de la nación y la conciencia del papel fundamental que la imprenta tuvo en la guerra de Independencia llevaron a algunos de los miembros emprendedores de la sociedad a

considerarla como una herramienta de participación en la toma de decisiones políticas. La imprenta respondió a los intereses del día a día.⁹ Así,

La sed de noticias motivaba poderosamente el deseo de saber leer, y para los que no lo hacían, el sólo escuchar a los vendedores anunciar los encabezados despertaba su curiosidad por conocer lo que acontecía más allá de su barrio o localidad. [De acuerdo con Lucas Alamán] ‘El voceo mismo con que los papeles se anunciaban, excitaba a la sedición, por los títulos alarmantes que con este fin se les daban, por lo que el gobierno hubo de prohibirlos, mandando que los impresos se vendiesen en las imprentas o en puestos señalados para este efecto.’ Esto no impedía, por supuesto, que las noticias corrieran de boca en boca. La guerra fue el móvil más importante para despertar el gusto por la lectura. Convirtió a una parte de la población en asidua lectora de la prensa periódica, de los folletos y revistas, de cuanto chismorreo o noticia política estuviera consignado en papel (Staples, 1997: 102).

Esta empresa incipiente que, si bien tenía importantes antecedentes en la época virreinal, en ese momento adoptó un carácter nacional y fue vista como una trinchera política en la cual los intelectuales del siglo XIX participaron:¹⁰

Durante gran parte del siglo XIX, los intelectuales mexicanos, conmovidos en su mayoría por las graves crisis nacionales, trabajaron entre la incertidumbre de invasiones

⁹ Este interés también se vio reflejado en la aparición de medios que posibilitaron la participación de algunos sectores de la población en los acontecimientos: “Los cambios vividos a raíz de la guerra de Independencia, la posibilidad de participar en tales sucesos y el conocer directamente las propuestas de los principales actores de los acontecimientos mismos, provocó una sed de noticias que favoreció el surgimiento de diversos tipos de publicaciones que dieron como resultado la aparición de nuevos talleres tipográficos, imprentas, librerías y demás establecimientos, relacionados con la actividad editorial” (Pérez Salas Cantú, 2003: 104).

¹⁰ Uno de los principales cambios está en la definición de impresor y libro: “Hay que resaltar pues el mérito de la obra, ya que estaba respondiendo al trabajo empresarial que dicho sector llevaba a cabo durante la primera mitad del siglo XIX, es decir, un librero o impresor que ya tenía una fama cimentada como tal, por lo menos desde los años veinte, ahora disponía del capital, las relaciones y la inventiva necesarias para incursionar en un campo novedoso: el empresarial. / Ello no quiere decir que los empresarios no existieran como tales durante la época colonial, sino que un grupo de hombres de negocios, ajenos a la nobleza colonial pero que poseían poder económico, influencia política y prestigio social, se fusionaban con integrantes de casas comerciales extranjeras, principalmente ingleses y franceses, desarrollando poco a poco un trabajo en el que no se había incursionado antes en México: adaptar a los intereses ‘mexicanos’ obras concebidas para lectores de otras latitudes y aún más, crear obras mexicanas. Tal fue el papel de Mariano Galván, ya que además de poseer prestigio mantenía buenas relaciones políticas y comerciales y contaba con recursos económicos propios derivados de su negocio como librero e impresor” (Solares Robles, 2003: 56-57).

extranjeras o contiendas políticas armadas y un deseo ferviente de progreso cultural y material. Preocupación que, por otra parte, los impulsa a editar y dirigir revistas y periódicos, a participar en asociaciones culturales e incorporarse, cuando fue necesario, a las filas que defendían la dignidad de la Nación (Miranda Cárabes, 1998: 51).

Debido a la indisoluble relación entre la imprenta y la historia de México, su estudio es fundamental para comprender tanto la ruptura como la permanencia de modelos culturales heredados de la Colonia:

Fue así que la letra impresa cobró un papel fundamental en la definición de los rumbos del país, en la promoción de escritores nacionales, en la incorporación de nuevas ideologías, en la introducción de adelantos científicos y técnicos, pero también en la permanencia de tradicionales patrones de conducta. La impresión de libros, revistas, periódicos, folletos y hojas sueltas sufrió una revolución gracias a los nuevos formatos y contenidos, dando posibilidad de existencia a los talleres de impresión surgidos en las primeras décadas de vida independiente y auspiciados por la libertad de imprenta (Suarez de la Torre, 2003: 190-191).

En los primeros años de vida independiente, los impresos mexicanos se vieron beneficiados por las innovaciones de carácter mecánico, técnico y material. Las imprentas provenientes de Inglaterra y Francia, la introducción de la litografía por el italiano Claudio Linati en 1826, el arribo de papeles de diversas calidades y de una amplia variedad de tipos y colores de tintas, son sólo algunas de ellas (Staples, 1997: 118-119).

Los impresores supieron aprovechar la coyuntura; los nuevos gobiernos “permitieron la producción de materiales impresos e impulsaron proyectos culturales en los que la letra impresa cobraría un papel determinante” (Suárez de la Torre, 2001: 581). Sin embargo, no se debe pensar que se gozó de entera libertad, ya que una de las dificultades a la que se enfrentaron las imprentas fue la regulación de contenidos. Como señala Staples la legislación colonial al respecto permaneció vigente algunos años después de la Independencia:

Una de las tres garantías proclamadas en Iguala era la de proteger la religión católica y consecuentemente el gobierno tenía que tomar medidas para restringir cualquier impreso que atentara en su contra. Desde 1822 el Consejo de Estado había pedido al emperador Iturbide un reglamento que impidiera la introducción en México de libros contrarios a la religión y que detuviera la circulación y venta de los ya existentes. Ya que se abolió la Inquisición el deber de velar por las lecturas recaía en el Estado, quien consideraba como subversivo lo que atacaba a la religión oficial y trastornaba el orden y

la tranquilidad públicos. Para facilitar su labor, el Consejo de Estado pedía a las autoridades eclesiásticas un informe sobre libros prohibidos para poder mandar recogerlos e impedir su paso por las aduanas. Se responsabilizaba a los jueces seculares y a los alcaldes de los pueblos el cumplimiento del reglamento, ya que el Estado seguía siendo, aún después de la Independencia, el brazo secular que apoyaba las medidas administrativas y disciplinarias de la Iglesia.

Todavía estaba vigente la legislación española que no estuviera en conflicto con la nueva situación política de México; los edictos, reglamentos y otras formas legales que evitaban la circulación de libros prohibidos aún tenían fuerza de ley. Se reeditaban en México algunos de ellos, como el edicto de Luis de Borbón, arzobispo de Toledo, de 19 de abril de 1820, sobre la libertad de imprenta en materias religiosas. Se empleaba cualquier recurso que pudiera convencer a la gente de la gravedad del asunto y de la necesidad de evitar el contagio de las nuevas ideas. Aparte del reglamento de Iturbide, hubo otro promulgado en México el 3 de octubre de 1822 por José Antonio de Andrade, capitán general y jefe superior político de la provincia de México, que explicaba cuáles eran los libros prohibidos por ser contrarios a la religión. Con todo y estos apoyos oficiales, la iglesia sintió la necesidad de hacer hincapié en los riesgos y tomar una acción más directa en contra de lecturas indiscriminadas. En 1826 se publicó una carta pastoral del deán y cabildo que ejercía la autoridad episcopal en ausencia del arzobispo de México, Pedro Fonte, quien se había autoexiliado en España. La pastoral recordaba a los fieles la prohibición de leer ciertos libros y participar en conversaciones que atacaran a la Iglesia (Staples, 1997: 110).

Ante el peligro de que la sociedad fuera contaminada por la difusión de ideas perjudiciales al dogma católico, la Iglesia decidió seguir velando por la moral del pueblo mexicano, por lo que se opuso abiertamente a las nuevas tendencias literarias (Staples, 1997: 95).¹¹ Esta intromisión continuó hasta que las leyes sobre la prohibición de libros cambiaron en la década de 1830, durante la presidencia de Antonio López de Santa Anna y la vicepresidencia de Valentín Gómez Farías. Dicha decisión marcó la primera etapa de reformas de carácter liberal que tenían la intención de limitar la injerencia de la Iglesia en asuntos públicos (Staples, 1997: 112-113). Por ello, durante el periodo de 1830 a 1855, algunos impresores “serían perseguidos y hasta encarcelados por ‘supuestas’ o verdaderas violaciones” a la ley (Solares Robles, 2003: 73). Tal

¹¹ Staples señala incluso algunos penosos episodios causados por el fanatismo religioso: “La preocupación por la lectura de libros prohibidos hizo relucir el fanatismo del pueblo y del clero en varias ocasiones. En una, el cura de la parroquia de Analco, Puebla, tuvo que defenderse del rumor, propagado por razones que nos son desconocidas, de que había quemado públicamente libros impíos y excitado a sus feligreses a alterar la paz pública. Otros incidentes hubo que no fueron rumores. Uno de los más vergonzosos, vistos con una perspectiva moderna pero ahistórica, es la quema de libros efectuada por el rector del Instituto Literario y Científico de Toluca, presbítero Mariano Dávila” (Staples, 1997: 115).

circunstancia los obligaba a estar atentos a las prohibiciones y libertades que aparecían o desaparecían conforme a los cambios políticos:

El gobierno informaba periódicamente sobre la cuestión, se hacían y deshacían jurados para tratar el problema, se encarcelaba y multaba de acuerdo con los vaivenes de la política y la censura causó tanto revuelo entre los escritores y políticos como lo había hecho la Inquisición en épocas anteriores. Por un lado, el gobierno tenía mucho interés en extender la lectura como medio de ilustrar al pueblo y volverlo más útil al Estado pero, por otro, veía las posibles consecuencias de una opinión pública adversa a su política (Staples, 1997: 120).

Así, los impresores respondieron dentro de los márgenes permitidos, a veces más amplios o más estrechos según el partido en el poder, a los diferentes públicos que se iban configurando:

En un país que se concretaba día con día, los intereses editoriales respondieron, por mencionar algunos ejemplos, a las necesidades de un Estado en consolidación, a los ritos y a las prácticas devotas de la iglesia, cuya presencia continuaba vigente entre la población, a los recuentos de los viajeros sorprendidos por los vestigios arquitectónicos pasados y por las bellezas de la naturaleza mexicanas, a las aspiraciones cotidianas de los aprendices del oficio de escritor, a los compromisos de los historiadores interesados en manifestar la verdad, a los gustos de una población cada día más exigente y capaz de llevar al éxito o fracaso una publicación, en fin, a los requerimientos de una sociedad que fue comprendiendo, al paso de los años, el valor y la importancia de la palabra escrita (Suárez de la Torre, 2001: 582).

En este marco, la arriesgada empresa no sólo debía sostenerse, sino aspirar a convertirse en un negocio rentable, al tiempo que contribuir a la formación del público lector (Solares Robles, 2003: 71). La tarea desde luego no fue fácil; los impresores enfrentaron otras situaciones adversas, además de la censura, como los “escasos ingresos, falta de educación, analfabetismo y una capacidad e interés por la lectura casi nulos” (Solares Robles, 2003: 42).¹² Así, ellos

¹² Respecto al dificultoso oficio de impresor, Solares Robles rescata el siguiente testimonio de José María Luis Mora: “El librero extranjero y el nacional ven arruinarse sus empresas aunque ellas versen sobre artículos no prohibidos por las leyes, porque las prohibiciones eclesiásticas retraen a los compradores y alarman o disminuyen la reputación del vendedor que tiene que valerse de un tercero para expenderlos de una manera casi clandestina. No pocas veces pierde el librero su mercancía, porque los administradores de aduanas, en un país en que hay leyes para todo, que se admiten o deshechan [*sic*] a voluntad de quien ha de aplicar, se toman la libertad de declarar vigentes las de la época de la Inquisición y retienen todos los libros que les parece [...] Los libreros e impresores hostigados y vejados no imprimen ni ponen en venta una multitud de

no solamente emprendieron una tarea por demás desconocida, arriesgada y novedosa, sino que dejaron obras que dan cuenta del quehacer cultural de los empresarios y de los riesgos que estaban dispuestos a correr en función de ser los primeros en presentar novedades, de poner al alcance de cierto sector obras que consideraban necesarias para el desempeño de alguna tarea o para ampliar los horizontes culturales de aquellos interesados en hacerlo. Con ello abrieron brecha y dejaron ejemplo para otros impresores (Solares Robles, 2003: 63).

La producción respondió a las necesidades de los diferentes sectores de la sociedad; así, el interés del gobierno por la difusión de sus decisiones se vio reflejado en la publicación de impresos de carácter oficial, leyes, decretos, memorias de gobierno, reglamentos, constituciones, tratados, códigos, dictámenes y estatutos (Suárez de la Torre, 2001: 583); además de la concomitante proliferación de textos de carácter patriótico, como “odas, panegíricos, romances, apologías, loores y necrologías heredados de finales de la Colonia” (Staples, 1997: 103), los razonamientos publicados de los congresistas y los textos de carácter histórico; estos últimos a causa del interés avivado por los acontecimientos recientes: “historias de México, recuerdos y memorias y sobre todo justificaciones de conducta y de partido de la guerra de Independencia” (Staples, 1997: 103). A la par de estas publicaciones permaneció el interés religioso: “El hecho meramente político de ya no pertenecer a la corona española no implicaba que dichos asuntos, promovidos por ésta desaparecieran, pues formaban parte de los hombres y mujeres que conformaban la nueva sociedad independiente” (Solares Robles, 2003: 40). Junto a estas tendencias es posible notar un mercado de novedades de carácter literario cada vez más competitivo:

La mayoría, buscaba las novedades europeas y estadounidenses para traerlas al público mexicano que ya para la década de los treinta estaba ávido de lecturas. Poco a poco la lectura se hizo indispensable en un número cada vez mayor de habitantes pues, aunque ya no solamente leían las elites adineradas, sino también aquellos sectores medios que se habían integrado al desarrollo cultural: políticos en mandos medios, empleados, operarios, comerciantes, etc. —sectores que nacen y crecen de forma paralela al desarrollo modernizador del país—, todavía la gran mayoría, constituida por sectores desprotegidos como los campesinos, labradores, tejedores, aguadores y muchos más, carecían del más elemental interés por la lectura y la cultura, porque carecían también de la más elemental educación (Solares Robles, 2003: 40-41).

obras inocentes a la par que útiles y necesarias, y el público se priva de lo que en ellas podría y debería aprender, porque no las hay, o son muy escasas y se venden a precio muy alto” (Solares Robles, 2003: 42).

Los impresores respondieron a esta exigencia clave para la introducción de modelos literarios extranjeros. La recepción de libros europeos y traducciones favoreció el inicio de un periodo de ensayo y experimentación en materia literaria, lleno de tropiezos y dificultades, no exento de logros notables frente al aluvión de textos importados, que permitiría la concreción gradual de la literatura nacional (Suárez de la Torre, 2001: 581).

Las producciones literarias de México, en las dos terceras partes del siglo pasado, testimonian el influjo y tutoría que la literatura de Europa tuvo en nuestro país, influencia que [...] se traduce, a menudo, en una emulación voluntaria del estilo o temas de los textos europeos. Adhesión que, no podemos soslayarlo, tuvo como enojosa consecuencia un gran número de piezas literarias sin rasgos originales y de menguado interés, pero acordes con las circunstancias político-sociales que limitaron el momento cultural de sus autores (Miranda Cárabes, 1998: 51).

La acogida de obras europeas actuó como un estímulo para la creación literaria, la cual, a partir de la Independencia, sufrió importantes cambios en los que tuvieron una función preponderante las asociaciones literarias que, aunque ya venían apareciendo, proliferaron a lo largo del siglo XIX;¹³ en ellas, los escritores no sólo convivieron e intercambiaron opiniones acerca de sus lecturas, sino que también se adentraron en el laberinto de la identidad mexicana. El testimonio del escritor Guillermo Prieto, aparecido en *El Museo Mexicano* en 1844, es ilustrativo de esta situación y de las preocupaciones en esos años:

Ni por los antecedentes, ni por las circunstancias en que México se hallaba en 1821, era época oportuna para la creación de la literatura nacional, porque la literatura de un pueblo no puede ser obra de un hombre, ni de determinado número de años, y en las sociedades modernas, que por los vehículos de la imprenta, el comercio y otros, hay reciprocidad de ideas, para que una literatura adquiera un tipo especial, es forzoso que las producciones de los otros países se modifiquen, se aclimaten, y por una sucesión de trabajos se transformen, y conviertan en literatura característica de un pueblo.

¹³ Me refiero a agrupaciones en torno a intereses de carácter literario y científico: “Por tanto, la forma más adecuada de llamar a esas reuniones de carácter literario formales e informales que tanto abundaron en la centuria pasada debe ser la de asociaciones, atendiendo a un sentido estricto de lo que fueron verdaderamente estos grupos: simples reuniones literarias con reglamento o sin él, y que se denominaron indistintamente academias, arcadias, asociaciones, alianzas, ateneos, bohemias, círculos, clubes, falanges, liceos, salones, sociedades uniones y veladas” (Perales Ojeda, 2000: 30).

A esto coadyuva la posición política. ¿Cómo habíamos nosotros de ser en todo creadores si buscábamos las instituciones sociales en los Estados Unidos y en la España misma? La libertad de la prensa, la introducción de libros del extranjero, aunque al principio con mucha economía, con total falta de discernimiento, y a precios muy subidos, influyeron entre determinadas personas, en un cambio benéfico de ideas; y los que apenas conocían a Quintana, a Cienfuegos, y a Arriaza, comenzaron a hojear al abate Andrés, Masdeu, Boileau, y otros preceptistas franceses. Pero esa adquisición entre determinadas personas, era irregular, aislada; no podía llamarse educación literaria: era más bien un principio de anarquía, y para la juventud inexperta, un caos en extremo inseguro y peligroso.

Además de esto, a los hombres ilustrados los ocupaba casi exclusivamente la política: La prensa sin freno, por la primera vez, se convirtió en una bocina de dilaciones, en instrumento de rencores, en una sentina donde arrojaba el espíritu sus más inmundas producciones (Prieto, 1844: 121).

Pese a los primeros embates políticos y económicos, la relativa prosperidad del sector se evidencia en la compleja red de distribución de publicaciones como *El Recreo de las Familias* (1838), del impresor Mariano Galván Rivera, que contaba con 130 suscriptores en la capital y 81 de la provincia; o en el caso de *El Mosaico Mexicano* (1836-1837, 1842-1844), que llegó a alcanzar 723 suscriptores (290 foráneos, 369 en la capital y 64 “señoritas”) (Solares Robles, 2003: 81).

Estas circunstancias fueron propicias para la aparición del Romanticismo en México, ocurrido en la década de 1830. Cabe destacar que, para su estudio, la crítica ha dividido este movimiento cultural en México en dos etapas, el primer Romanticismo, al que nos referimos en este apartado, vinculado a las labores de la Academia de Letrán (Huerta, 1993: XI; Miranda Cárabes, 1998: 10; Perales Ojeda, 2000: 74-81; Clark, 2005: 22-23), y el segundo, fruto de la República Restaurada y fechado a partir de la publicación de la revista *El Renacimiento* en 1869, dirigida por Ignacio Manuel Altamirano.

Si bien el Romanticismo mexicano no tuvo la misma fuerza que en Alemania, Francia o Inglaterra, poseyó sus propias características emanadas del contexto en el que surgió; en él prevaleció el impulso constructor y revolucionario de inclinación nacionalista por sobre la tendencia a representar pasiones desbordantes, fuerzas destructivas y lo irracional; es decir, fue más un Romanticismo social,¹⁴ relacionado con la búsqueda de la nacionalidad, de

¹⁴ Roger Picard utiliza el término “romanticismo social” en su estudio sobre la literatura romántica francesa para destacar la íntima relación entre la literatura y la sociedad. El concepto correspondería con la identificación de la labor de los creadores con causas que atañen a la

sus luchas contra el neoclasicismo, de sus luchas filosóficas con el racionalismo, nuestros románticos consolidan el orgullo americanista, que no es otra cosa que la proyección de una búsqueda de identidad psicológica, de un arte que olvidara las lecciones aprendidas de coro en la Colonia, una literatura idealista, gobernada por su tiempo y lugar, producto de y creadora de un ambiente social, político, religioso, en una palabra: reflejo de una época de integración (Batis, 1993: XIII).

Así, el Romanticismo mexicano restringió los temas, “según su propia idiosincrasia, sin añadir ninguno” (Perales Ojeda, 2000: 81). Si bien se trató de un movimiento más de “emoción y de tono”, mostró algunas características destacables:

Aquí también el romanticismo puso en crisis los elementos literarios, al artista y hasta al público; permitió el desarrollo individual de la imaginación, salió de la tradición mitológica y libresca, y proclamó los derechos del sentimiento y de la subjetividad. Pero lo importante —y no está de más decirlo en un país que se empeña en perder la memoria y en romper los hilos de la tradición— es que era necesario pasar lo mejor posible por la etapa romántica escamoteada por la circunstancia histórica, y con ello no sólo preparar el porvenir, sino hacer también que un día se pudiera hablar de una literatura plenamente mexicana. La disputa quedó planteada: coexistieron sin dirimirla, los románticos nacionalistas, los convenencieros eclécticos, y aún los neoclásicos rezagados (Batis, 1993: XIII).

El Romanticismo en México, más que un enfrentamiento en contra del neoclasicismo, fue un intento de conocer otras literaturas:

En México el romanticismo no reacciona contra el clasicismo, como ocurrió en Europa, pero asume otros elementos que reflejan su propio carácter y lo definen dentro de sus contextos particulares. La apertura que trae consigo el romanticismo significa el primer intento de conocer las literaturas extranjeras en nuestro país; es en ese periodo cuando nuestros escritores comienzan a traducir a los más célebres literatos europeos; en las reuniones de los románticos se oye hablar por primera vez en México de Byron, Dumas y Schiller (Huerta, 1993: X).

reforma de la sociedad como la libertad, la igualdad y la justicia social (Picard, 1944). En esta tarea estaría implicada la idea de construir un modelo de nación, de ahí sus puntos de contacto con la literatura mexicana: “En México entre luchas fratricidas, intereses encontrados e invasiones extranjeras se aviva la idea de libertad, característica esencial de la escuela romántica, que va a auspiciar el encuentro de este movimiento con la literatura mexicana. Así los románticos europeos que incitan a la superación de los viejos preceptos estéticos van a ser bien recibidos por los escritores de México que, a pesar de su formación académica, a la que muchos se mantienen fieles, ven en la expresión nueva el orden a seguir” (Miranda Cárabes, 1998: 20).

Además de abrir el conocimiento a la existencia de otras literaturas, el primer Romanticismo se propuso y sentó las bases de la nacionalización de la literatura; proyecto que tuvo una forma más consistente y un programa sistemático en el segundo Romanticismo mexicano (Martínez, 2000: 724). Así, pues,

José Luis Martínez hace resaltar la frase de [Guillermo] Prieto “sin plan y sin premeditación”, para apoyar la tesis de que en México la preocupación por nacionalizar la literatura no obedeció a un programa previamente concebido como sí ocurrió en el Río de la Plata, sino que se dio de modo espontáneo [...]. En efecto, esta tendencia a incorporar temas y un escenario americanos, o más propiamente mexicanos, a la literatura fue la nota dominante de nuestro primer romanticismo, y podríamos decir que lo mismo se dio en los poetas de actitud conservadora, como en el caso de los “salmistas” [Manuel] Carpio y [José Joaquín] Pesado, que en los liberales como [Guillermo] Prieto y [Ignacio] Ramírez (Ruedas de la Serna, 1998: 59-60).

Como puede suponerse esta apertura tuvo como consecuencia la proliferación de obras extranjeras. John Brushwood, quien dedica un capítulo a la etapa que va de 1832 a 1854 (“Sentido común y visión borrosa”), considera que los escritores se entregaron a la imitación de éstas y a la transposición de modelos “a escenarios más o menos mexicanos” (Brushwood, 1998: 169-170).¹⁵ Tal afirmación resulta un tanto injusta sobre todo si se deja del lado que en esos años muchas publicaciones pretendían contribuir a la formación del ciudadano. Sin embargo, el crítico acierta en observar que este fenómeno visible en la novela, pero extensivo a otros géneros, es un reflejo de lo que ocurría en el país: “no es sólo un buen reflejo de la nación, sino que es la conciencia que está tratando de señalar el camino al sentido común y a la visión de la Independencia. La Reforma hizo algunos cambios en el país y en la novela, pero ambos siguieron siendo esencialmente románticos” (Brushwood, 1998: 170).

Como he señalado con anterioridad las publicaciones periódicas tuvieron un papel destacado en el desarrollo de la literatura de esa época. Sus páginas permitieron a

¹⁵ Se vivió una situación un tanto contradictoria, ya que la saturación del mercado por obras europeas ocurrió paralelamente a las experimentaciones nacionalistas: “A pesar de los propósitos expresados por los editores de muchas de las publicaciones a que nos referimos, en el sentido de ‘nacionalizar’ el contenido de las mismas, la verdad es que, en volumen significativo, publican traducciones de relatos, crónicas y ensayos extranjeros, especialmente franceses. La razón era obvia. Atribuían un mayor valor a producciones europeas, y, por otro lado, incluir estas piezas, muchas veces en forma anónima tenía una ventaja adicional: los eximía de la obligación de pagar derechos de autor, lo que colocaba en grave desventaja a los escritores locales” (Ruedas de la Serna, 1998: 62).

los escritores mexicanos “dar a conocer sus obras en forma más o menos regular” (Huerta, 1993: XII). Desde luego se trataba de una labor mediatizada por el impresor, quien se veía en la necesidad de cumplir con una serie de requerimientos propios del medio, como indica Ignacio Díaz Ruiz:

En distintos grados, el dueño del periódico, el editor, el público, los requerimientos y aspiraciones de la época determinan y marcan ese ejercicio narrativo. Estos cuentos, en efecto, se adaptan, se ajustan, tienen alguna relación con orientaciones ajenas, provenientes del carácter de las publicaciones. El autor acepta algunas condicionantes externas a su propio criterio y juicio; sin embargo, también impone y define otros (Díaz Ruiz, 2006: XV).

En 1836, los hermanos José María y Juan Lacunza, Manuel Tossiat Ferrer y Guillermo Prieto fundaron la Academia de Letrán en una de las celdas del que fue, en la época colonial, el Colegio de Letrán, y nombraron como presidente al poeta Andrés Quintana Roo. Ahí, se reunieron “fraternalmente” con el propósito de “definir un carácter nacional en la literatura más allá de las diferencias ideológicas, de las distancias políticas y aun de la diversidad de las clases sociales de sus integrantes” (Huerta, 1993: XI). Ante el aluvión de obras procedentes de Europa su principal cometido fue mexicanizar la literatura, como apunta Guillermo Prieto en *Memorias de mis tiempos*, “emancipándola de toda otra y dándole carácter peculiar” (Prieto, 1906: 178).

El trabajo del impresor Mariano Galván Rivera se vincula al quehacer de dicha asociación literaria; en las páginas de *El Año Nuevo* (1837-1840), publicación dirigida por Ignacio Rodríguez Galván, aparecieron los trabajos de sus miembros (Miranda Cárabes, 1998: 43). También de las prensas de Ignacio Cumplido salieron algunas de las revistas más importantes de la época,¹⁶ como *El Mosaico Mexicano* (1836) o *El Museo Mexicano* (1843). En esta última, de carácter misceláneo, “dio especial énfasis a los temas costumbristas nacionales, con los cuales se reforzaba el carácter regional de la edición y se satisfacían las necesidades de identificación de los emisores y receptores” (Pérez Salas Cantú, 2003: 148). El éxito de esta empresa puede observarse en el tiraje

¹⁶ Pérez Salas Cantú considera que este impresor encarna el concepto de editor que Roger Chartier ha visto desarrollado en Francia a partir de la década de 1830: aquel que se encarga de la totalidad del proceso de fabricación del libro. Este modelo se contrapone al representado por el impresor Mariano Galván, antiguo librero que incursiona en las labores editoriales (Pérez Salas Cantú, 2003: 180).

de 1500 ejemplares (Pérez Salas Cantú, 2003: 149), si se toma en cuenta que la mayor parte de la población era analfabeta.

Ahora bien, para esa década, el cuento mexicano ya había dado algunos pasos en su desarrollo; como Cortés y Pavón señalan, el género tuvo un doble alumbramiento. El primero fue el 1 de noviembre de 1814, fecha en la que apareció “Ridentem dicere verum ¿quid vetat?” de José Joaquín Fernández de Lizardi, el primer cuento mexicano (Cortés y Pavón, 2005: 259),¹⁷ una narración autónoma, pero en la que persiste “la tendencia admonitoria y sermonística, la inclinación por el discurso moralizante y educativo —venidos de los diálogos, cartas y fábulas—, propios a un autor implícito ligado todavía a sus referentes históricos” (Pavón, 2004: 141). El segundo ocurrió en 1836, año en el que Ignacio Rodríguez Galván con “La hija del oidor”¹⁸ inauguró “el cuento mexicano independiente, es decir, no ligado a estructuras mayores— como el mito, en el caso del *Popol Vuh*, la novela, si nos referimos a los ejemplos incrustados en *El Periquillo Sarniento*, o la leyenda, citando el ejemplo de ‘La mulata de Córdoba’—; el cuento que aspira conscientemente a lo artístico, separándose así de la tradición cuentística oral, la fábula y la conseja” (Pavón, 1990: 54-55).

Es destacable sin duda el conjunto de trabajos realizado entre esos dos momentos. En el periodo que va de 1814 a 1825, si bien el género está aún en proceso de definición, sus logros están constituidos por:

tendencias como el humor, la ironía, la crítica, el simple divertimento o el sobrecargado esfuerzo pedagógico. También se advierte el intento por ubicar las historias narradas tanto entre los grupos privilegiados europeos como entre las clases media y baja mexicanas. Se recurre, sin mezclarlos, a los narradores extra e intradieético. Este último organiza su discurso de manera lineal, aunque ocasionalmente acuda a la analepsis, amén de asumir el doble papel de sujeto narrante y actuante. Son tendencias,

¹⁷ Aunque Fernández de Lizardi incluyó en *El Periquillo Sarniento* tres narraciones que pueden considerarse como cuentos (el de Don Antonio, el del Payo y el del Negrito) (Pavón, 2004: 118), fue en sus publicaciones misceláneas *El Pensador Mexicano* y *Alacena de Frioleras* que aparecieron los primeros cuentos: “Ridentem dicere verum ¿quid vetat?” y “Los paseos de la Verdad” (compuesto por 5 entregas). Asimismo indica que “Las fábulas, prosas poéticas y minicuentos plegados en las páginas de esos periódicos abrumados por el acontecer político afirman la existencia del impulso narrativo, aunque los logros en este campo puedan considerarse magros. Sin embargo, se convierten en el puente que lleva de la fase pedagógica-costumbrista al primer romanticismo, esto es, los orígenes del cuento mexicano moderno” (Pavón, 2004: 172).

¹⁸ Ignacio Rodríguez Galván, “La hija del oidor”, en *El Año Nuevo*. México, 1837, pp. 73-94. Un detallado análisis de este cuento aparece en Pavón, 2004: 258-288.

apuntes, trazos, que más tarde serán depurados hasta gestar el canon del primer romanticismo (Pavón, 2004: 177).

Pavón considera que la obra de José Justo Gómez, conde de la Cortina, y algunos textos aparecidos en las publicaciones del periodo que va de 1817 a 1835: el *Águila Mexicana* (1823-1827), *El Iris* (1826), *El Celage* (1829), *La Miscelánea* (1829-1832) y *El Atleta* (1829-1830), representan la superación de la etapa pedagógico-costumbrista (Pavón, 2004: 172) y constituyen una transición al primer Romanticismo mexicano.¹⁹

El segundo gran hito del género, ocurrido en 1836, se encuentra ya inmerso en el Romanticismo, cuando el cuento empieza a constituir un género, con sus propias leyes y propósitos, que “atento a los productos literarios que vienen de Europa, los modifica y adapta a la realidad nacional” (Carballo, 1990: 19).

Con el inconveniente de que el romanticismo mexicano era un romanticismo de segunda mano. Filtrado penosamente desde Alemania, Francia, Italia e Inglaterra a través de España, que, como sabemos, no tuvo precisamente un momento de esplendor literario a lo largo del siglo pasado —con excepciones grandiosas, como Larra, Bécquer, Pérez Galdós y Clarín. El cuento mexicano del siglo diecinueve, entonces, era romántico en una forma generalmente poco atractiva; lo que quería decir que abundaba en sensiblerías, en escenas de excesiva carga melodramática; en pocas palabras, era un producto secundario —o ancilar, diremos para utilizar la fórmula de [Alfonso] Reyes— de una corriente mayor del espíritu; de la tradición romántica española, pues, se desprendían esas narraciones, en su mayoría (Huerta, 1990: 1-2).

El Romanticismo mexicano adoptó la afición historicista y la búsqueda de afirmación nacional, dos rasgos esenciales heredados del europeo (Oviedo, 2001: 11), que dieron lugar a la aparición de dos géneros que fueron determinantes para la narrativa: la novela histórica y la novela de costumbres (Jiménez Rueda, 1989: 109). Por ello, “nuestros narradores escriben leyendas, textos en que predomina la pasión amorosa (el mayor beneficio y la calamidad más alta) y recreaciones de sucesos que ocurren en el Virreinato o más atrás, en el mundo precortesiano” (Carballo, 1990: 20). Al mismo tiempo “estos cuentos románticos no son calcas de modelos principalmente franceses e ingleses, sino maneras heterodoxas de expresar, con la retórica de la época, la situación nacional y sus problemas” (Carballo, 1990: 20).

¹⁹ Algunos de los textos aparecidos en estas publicaciones pueden leerse en Pavón (2004).

A partir de las narraciones contenidas en la antología de Celia Miranda Cárabes (1998), Cortés y Pavón señalan en líneas generales algunas características del cuento durante el primer Romanticismo:

[...] pese al desaliño discursivo (digresiones continuas, olvidos tramáticos, exceso de aventuras), a los limitados elementos narrativos, al a veces desleído diseño físico-psicológico y a las marcadas intenciones didáctico-ideológicas— [los autores] acertaron al configurar personajes trágicos, cercados por amores imposibles, melancolías irrenunciables, contemplaciones enfebrecidas, pasiones exacerbadas, intrigas sociales, truculencias familiares, donde el honor mancillado fue notable origen de numerosas desgracias. La naturaleza estaba permeada por la subjetividad alterada o apacible de héroes y heroínas, convirtiéndose en paisaje pleno de negritudes góticas —en cuyo centro la violencia, la transgresión, lo sobrenatural, lo fantástico y la violencia se cumplían— o en horizonte luminoso y agreste, donde se ubicaba la dolorosa pérdida del universo indígena, cuya defensa literaria se teñía de idealismo, a cambio de satanizar la presencia de los conquistadores. Conviviendo con los primeros románticos, si bien su antecedente inmediato se halla en la novelística y cuentística de Fernández de Lizardi, el cuento legendario y el costumbrista (y sus variantes: fábulas, diálogos, crónicas, estampas, tejido de tipos sociales, y textos híbridos donde conviven discursos narrativos, judiciales y testamentarios) recrearon el pasado remoto y reciente mediante acuciosas descripciones, no exentas de acusado abigarramiento, abrumadoras muchas veces, sólo relajadas cuando el diálogo y las situaciones narradas se salpimentaban con humor e ironía (Cortés, 2005: 269-270).

Ahora bien, algunos de los autores pertenecientes a esta etapa son José Justo Gómez conde de la Cortina, José Bernardo Couto, Justo Sierra O'Reilly, José Joaquín Pesado, Ignacio Rodríguez Galván, Manuel Payno, Florencio M. del Castillo, Juan Díaz Covarrubias, José María Lafragua, Crecencio Carrillo y Ancona, Guillermo Prieto, Francisco Zarco, Hilarión Frías y Soto, José Tomás de Cuéllar, sólo por mencionar aquellos que señalan Leal (2010) y Carballo (1990).

Sin embargo, la producción literaria mexicana se vio frenada por los conflictos que se sucedieron: a las luchas internas por el poder se sumaron la independencia de Texas y la guerra contra Francia. A la escasez de papel, fruto de la dependencia a la impredecible situación del campo mexicano, lamentada por Lucas Alamán en 1842,²⁰ y la fuerte demanda del mismo, se agregó el conflicto bélico contra EE.UU. (1846-1848).

²⁰ En su *Memoria sobre el estado de la agricultura e industria de la república* (1842) Lucas Alamán denuncia la actitud del gobierno frente la escasez de papel debida a las vicisitudes del cultivo del algodón: “El funcionario deploraba que el progreso de la industria papelera dependiera del campo —siempre impredecible—, pues ante la demanda de un producto tan importante otras empresas retrasaba la producción” (Suárez de la Torre, 2003: 228).

El bloqueo de la frontera norte así como del puerto de Veracruz impidió la entrada de material para la impresión, lo cual aunado a la presencia de las tropas estadounidenses cada vez más cercanas a la capital de la república ocasionaron que la edición de las revistas literarias se suspendiera ante la gravedad de la situación (Pérez Salas Cantú, 2003: 150).

La crisis desencadenada por la invasión estadounidense, que culminó con la llegada de las tropas a la Ciudad de México en agosto de 1847, repercutió en la disminución de la producción. Cuando el conflicto acabó, el sentimiento de desilusión era generalizado:

El tratado de paz daba fin a los sueños de grandeza de 1821. La pérdida había sido costosa, pero el país había sobrevivido unido. El pesimismo profundo y la experiencia traumática despertarían la conciencia nacional y una nueva generación definiría el proyecto del país, de manera que en la década de 1860 podría reaccionar con mayor vigor a la intervención francesa (Vázquez, 2000: 582).

Como consecuencia del fracaso militar hubo reacciones de diversa índole, que incluyeron el avivamiento del interés por la historia patria,²¹ y la beligerancia contra lo extranjero por parte de diversos sectores de la sociedad entre los que destacó el clero.²² Sin embargo, es posible observar que, a pesar de los estragos de la contienda, durante el

²¹ “También es necesario mencionar que la guerra con Estados Unidos había dejado un amargo sabor de boca, pero sobre todo había revelado cuán poco se conocía la realidad nacional, y ante ello surgieron diversos proyectos editoriales que tenían la misión de revelar la abundancia, la belleza y las posibilidades del país. La competencia obligaba a los impresores a escoger aquellos proyectos que ofrecieran mayor novedad y, por ende, mayores posibilidades de éxito entre los suscriptores” (Suárez de la Torre, 2003: 241-242).

²² Tal fue el caso del obispo de Guadalajara, quien en 1848, “viendo la república invadida por tropas que profesaban herejías, tuvo necesidad repetidas veces de vigilar las lecturas de sus feligreses”. En diciembre publicó diversas cartas pastorales sobre la lectura de textos prohibidos, los excesos a los que conducía la libertad de pensamiento y la de imprenta en materia religiosa y moral; “renovó las prohibiciones, explicando que no eran enemigas del progreso y de la ilustración, sino de la ciencia que eleva a la razón como medida de toda la verdad” con la finalidad de “Combatir el racionalismo, que quería apoderarse de las mentes, junto con un afán de modernidad por la modernidad misma, vino a ser materia de una cruzada cada vez más intensa entre un público cada vez más escéptico y otro más asustado por los posibles resultados de alejarse tanto de patrones sociales y mentales configurados por siglos de experiencia” (Staples, 1997: 114). Otro caso significativo ocurrió en 1850, cuando el arzobispado de México decidió aplicar la censura eclesiástica con motivo de la publicación de *Misterios de la Inquisición*, obra de M.V. de Fereal, “bajo pena de excomuniación mayor”, y apeló a la autoridad civil sin obtener el apoyo solicitado. “Los días de convertir al Estado en brazo armado al servicio de la Iglesia habían pasado a la historia” (Staples, 1997: 114).

periodo bélico tuvieron su auge importantes periódicos (Suárez de la Torre, 2003: 233), como *El Siglo XIX*, *El Monitor Republicano*, *El Universal* y *El Tiempo*,²³ en cuyas páginas aparecieron obras literarias en forma de folletines y anuncios que atraían la atención del público hacia la producción de sus respectivas imprentas.

A esos años pertenece otra empresa, también de Ignacio Cumplido, *El Álbum Mexicano* (1849), publicación en la que se “hizo todo lo posible por no incluir traducciones de artículos provenientes de publicaciones extranjeras, lo cual seguían haciendo gran parte de los editores de otras revistas” (Pérez Salas Cantú, 2003: 151). A dicho proyecto, que retomaba la postura de sus trabajos anteriores, le siguió *La Ilustración Mexicana* (1851-1855), que actuó como órgano publicitario del Liceo Hidalgo,²⁴ asociación que continuó las labores de la ya mencionada Academia de Letrán (Perales Ojeda, 2000: 89). En ella:

alternaron los artículos relativos a la cultura universal con aquellos que destacaban las bellezas naturales del país, biografías de mexicanos que se distinguieron en las ciencias,

²³ *El Siglo XIX*, impreso por Ignacio Cumplido, apareció en 1841, es considerado uno de los diarios más importantes de su tiempo (Pérez Salas Cantú, 2003: 139). En la década de 1850 tuvo como principal editor a Francisco Zarco. Suspendió sus actividades a causa de la guerra de Reforma y la Intervención Francesa. Al restablecerse la República, en 1867 reapareció, y finalmente dejó de imprimirse en 1896 “con el advenimiento de la prensa industrial” (Pérez Salas Cantú, 2003: 175), representada por *El Imparcial* (1872-1873, 1897-1914). // *El Monitor Republicano* llamado anteriormente *El Monitor Constitucional* (1844), tuvo como objetivo defender la Constitución de 1824 y el gobierno legítimo de José Joaquín de Herrera, contra el intento conservador de establecer una república central (Nava Martínez, 2003: 283-284). Esta publicación que siguió de cerca el modelo de *El Siglo XIX*, cambió su nombre a *El Monitor Republicano* en 1846. Dejó de publicarse en 1896. // *El Universal* (1848-1855) fue el principal opositor conservador de *El Siglo XIX*. Rafael de Rafael fue su impresor y editor hasta 1851. En 1853, como resultado de la Ley Lares que restringía la libertad de expresión, abandonó su carácter político. En 1854 cambió su nombre por *El Universal. Periódico Político y Literario* (Rodríguez Piña, 2003: 332). // *El Tiempo* surgió en 1845 como apoyo conservador a la presidencia el general Mariano Paredes y Arrillaga. Su impresor fue José Mariano Fernández de Lara (Nava Martínez, 2003: 283-284).

²⁴ Su fundación ha sido considerada como el parámetro para delimitar el final del primer Romanticismo mexicano (Miranda Cárabes, 1998: 20). Dicha asociación, cuyas bases generales aparecieron en junio de 1850, retomaba las labores de la Academia de Letrán y del Ateneo Mexicano. En un primer momento se llamó Academia de Bellas Letras (Perales Ojeda, 2000: 89). La revista editada por Cumplido fue su órgano publicitario durante su primera época (Perales Ojeda, 2000: 90): “Continuando con el criterio nacionalista de la Academia de Letrán, El Liceo Hidalgo alcanzó una larga y fructuosa vida de cuarenta años, con dos interrupciones considerables, ocasionadas por disturbios políticos, pero que no llegaron a destruir el propósito de los escritores de luchar por una literatura autónoma” (Perales Ojeda, 2000: 36).

las artes, las letras, etc., así como con obras literarias de los mismos. Los temas costumbristas se abordaron sólo para corregir los vicios y defectos de la población. De igual forma proliferaron los artículos de carácter patriótico en los cuales se ensalzan a los héroes como Hidalgo, Morelos o Iturbide, lo que refleja una marcada tendencia a reforzar el amor a la patria, como parte de la secuela de la guerra. Francisco Zarco fungió como editor responsable, entre los colaboradores destacan, además del propio Zarco, Fernando Orozco y Berra, Manuel Carpio, José María Lafragua, José María Vigil, Andrés Quintana Roo, José Joaquín Pesado, Justo Sierra y Juan Mateos, entre otros. Se trata de una publicación destinada primordialmente a difundir la literatura como un saber importante para el adelanto social, por lo que fue un órgano de difusión del Liceo Hidalgo.

La Ilustración se suspendió durante 1853 por la inestabilidad del país. Al reanudarse en 1854, las colaboraciones de autores nacionales se redujeron sustancialmente, y la mayoría de los artículos reproducidos provenían de publicaciones españolas. En este sentido, aquel carácter nacionalista de los tres primeros volúmenes se diluyó a partir del cuarto, no obstante los deseos del editor de continuar con las pautas establecidas en sus inicios, por lo que en esta segunda época el carácter enciclopédico fue aún mayor (Pérez Salas Cantú, 2003: 151-152).

A mediados de siglo pese a los embates económicos y políticos internos (pugnas entre liberales y conservadores, lucha por la sucesión presidencial) y externos (el intento de reconquista [1829], la guerra de independencia de Texas [1836], la guerra con Francia [1838], y la invasión norteamericana [1846-1848]) es posible notar cambios en la sociedad, entre ellos está el aumento de periódicos y de imprentas.²⁵

Para esa época apenas el 10% de la población sabía leer. Si bien se trata de un minúsculo sector de la población, éste tenía la posibilidad de acceder a gran diversidad de textos y materiales impresos tanto nacionales como extranjeros, en español y en otras lenguas (Guiot de la Garza, 2003:438). En los años que van de 1840 a 1855 se percibe un incremento en las publicaciones, una diversificación en las temáticas. Al público femenino para el que se dirigieron publicaciones como el *Calendario de las Señoritas*

²⁵ Por un lado, Staples registra 22 periódicos en la Ciudad de México y 18 en los estados entre 1844 y 1861; al lado de once periódicos conservadores en todo el país; agrega: “Sin tener la seguridad en cuanto a su tiempo de vida, sabemos de la existencia, durante este mismo periodo, de otro 82 periódicos mexicanos, más cinco en idioma extranjero que se publicaban en México” (Staples, 1997: 99-100). Por otro, “Si cuenta uno el número establecido en el momento entre 1821 a 1853, suman más de 200 nada más en la ciudad de México, 32 en Guadalajara, 43 en Puebla, 15 en Oaxaca, 13 en Mérida y 10 en Guanajuato. Muchas eran efímeras, o dedicadas en pequeña escala a imprimir convites, anuncios u otra información que cabía en un volante. Casi cada estado tenía una imprenta del gobierno, donde se imprimían leyes y decretos, el periódico oficial, las memorias gubernamentales. Todas que en conjunto llegaban a casi 350 imprentas, proveían de material de lectura a la población citadina, más que a la rural, que sufría índices de analfabetismo muy altos” (Staples, 1997: 118).

Mexicanas (1838-1841), *Semanario de las Señoritas Mexicanas* (1841-1842) o el *Panorama de las Señoritas Mexicanas* (1842) se agregó el infantil, representado por publicaciones como el *Nuevo Almacén de los Niños* (1864) o *El Diario de la Infancia* (Bermúdez, 1997: 137-138). Posteriormente se incorporará el sector obrero con *El Amigo del Pueblo* (1869), *El Socialista* (1871-1888) y *El Hijo del Trabajo* (1876-1884).²⁶ Esta situación permite comprobar que pese a las adversidades la imprenta se perfila como un negocio redituable y con una demanda creciente. Así, los impresores se entregan a la elaboración de auténticas bellezas bibliográficas: “Las publicaciones dejaron de ser únicamente páginas con letras; los impresos comenzaron a ornamentarse artísticamente con capitulares, viñetas, orlas, plecas, grabados y litografías que, además de aligerar la lectura, la hicieron más atractiva; asimismo, habrá que considerar también los formatos más manejables, el reacomodo del texto con ayuda de elementos tipográficos y la variedad de géneros y temas” (Suárez de la Torre, 2001: 578).

En lo que concierne a la producción literaria, como anuncia *El Tiempo* en su ejemplar del 14 de febrero de 1846, además de “ediciones mexicanas de obras extranjeras, en la librería francesa se podrían adquirir las versiones originales, ‘libres illustrées et richement reliés’, como *Les Mysteres de Paris*, *Le juif errant* o *Notre Dame de Paris*” (Suárez de la Torre, 2001: 589). Con respecto a la producción nacional, hasta 1850 proliferan las narraciones, y será

[...] durante la cuarta y la quinta décadas del siglo XIX que la novela corta se populariza con rapidez, aunque todavía no adquiere forma artística. Ello no impide que los escritores mexicanos den a la imprenta piezas narrativas. [...] En sólo una década y media, de 1835 a 1850, se publicaron no menos de noventa novelas cortas —el número podría rebasar la centena— en los diversos periódicos y revistas literarias de la época, que invariablemente publicaban una o varias novelitas, junto con poemas y otros géneros literarios (Mata, 2003: 29).

Con *La Ilustración Mexicana* finaliza una época en las letras mexicanas, que tuvieron que suspender sus actividades porque un nuevo periodo hostil comenzó. La proclamación del Plan de Ayutla en 1854 convirtió los asuntos políticos en prioridad, por lo que “las actividades de carácter cultural tuvieron que esperar nuevamente a que las aguas regresaran a su cauce” (Pérez Salas Cantú, 2003: 153).

²⁶ Al respecto de la prensa obrera Santos (2005).

3. Un proyecto de Nación (1854-1876)

El triunfo de la Revolución que comenzó en Ayutla dio fin a la era de Santa Anna (Díaz, 2000: 591). Una vez acallados algunos pronunciamientos, el general Juan Álvarez fue reconocido como jefe del movimiento y una junta de representantes destinada a elegir presidente interino lo llevó a la presidencia. Durante su periodo de gobierno y el que le siguió, de Ignacio Comonfort, quien también participó en la lucha, se llevaron a cabo reformas importantes de carácter liberal. La iglesia no vio con buenos ojos la nueva Constitución de 1857 que suponía vulnerar sus privilegios y propiedades, además de que decretaba la libertad de enseñanza y la libertad de culto (Díaz, 2000: 593). En 1857 fue electo presidente Ignacio Comonfort y Benito Juárez ocupó el cargo de vicepresidente. En diciembre de ese año, Félix Zuloaga se levantó en armas con la intención de abolir la nueva constitución (Díaz, 2000: 597). El Plan de Tacubaya, además de derogarla, exigía que Comonfort, quien mantendría el poder y se encargaría de pacificar el país, llamara a un congreso extraordinario para obtener una nueva. Su adhesión al plan y el encarcelamiento de Juárez, el presidente de la cámara de diputados y de dos diputados, despertó reacciones en su contra. Comonfort se vio obligado a abandonar la causa conservadora. Ante esta circunstancia fue desconocido por el movimiento de Zuloaga. Finalmente, Comonfort decidió inclinarse por los liberales y liberó a Juárez. La lucha dio comienzo y se prolongó durante diez días. Comonfort, convencido de la inutilidad de la resistencia, entregó el mando a Juárez y huyó a EE.UU, lo que dio lugar a la aparición de dos gobiernos simultáneos: el de Juárez, establecido en Guanajuato, y el de Zuloaga, en la capital.

Durante ese periodo, conocido como la Guerra de Tres años, Juárez promulgó las Leyes de Reforma, basadas en la separación de la Iglesia y el Estado (Díaz, 2000: 601). La victoria del conflicto armado quedó en el bando liberal (1861), y la reinstalación del gobierno trajo consigo la consolidación de la Reforma (Perales Ojeda, 2000: 8). Ese mismo año, Juárez fue declarado presidente. Sus reformas liberales despertaron la inquietud por salvaguardar las tradiciones (Bermúdez, 1997: 136), como lo dejan ver las páginas de *La Unidad Católica* del 25 de junio de 1861:

Vivimos en tiempos desgraciados. La irreligión nos rodea con sus escritos, sus ejemplos, sus conversaciones. Nuestros hijos están en peligro próximo de pervertirse en

su fe y en su corazón, si no los precavemos de malas amistades, de malas enseñanzas, de malos libros. Nuestras precauciones domésticas serán insuficientes, si no ilustramos y fortificamos su espíritu con libros que inculquen en su alma la verdad y divinidad de nuestra religión católica, apostólica y romana.

...Desde que en la pequeña biblioteca de las familias entraron novelas y folletos de filosofismo francés, las costumbres comenzaron a decaer y se comenzó a falsear la educación doméstica (Citado en Bermúdez, 1997: 137).

La ruptura de relaciones diplomáticas con Francia e Inglaterra, sirvió como pretexto para intentar nuevamente el establecimiento de un régimen monárquico (Díaz, 2000: 606). El grupo conservador “solicitó el apoyo político de Francia, para eliminar el liberalismo laicista y restituir el catolicismo” (Bermúdez, 1997: 137). A principios de 1862 tropas francesas apoyados por las fuerzas conservadoras, invadieron el país y el 10 de junio entraron en la capital (Díaz, 2000: 614). Juárez se vio obligado a mudar su gobierno a San Luis Potosí y luego a Saltillo. No obstante la apurada situación, “no se podía hablar de una completa derrota de los juaristas, pues cuando eran derrotados en un sitio, se dispersaban para reunirse en la primera oportunidad. La lucha era una guerra sin fin” (Díaz, 2000: 617). El 12 de junio de 1864 llegó a la Ciudad de México Maximiliano, quien había sido proclamado Emperador de México el 10 de abril en el Castillo de Miramar, en Trieste, Italia.

Para sorpresa de sus partidarios el nuevo monarca intentó gobernar en México de acuerdo a principios liberales, tal y como lo había hecho en Lombardía (Díaz, 2000: 607). Su rechazo a la solicitud del Papado de anular de las leyes de Reforma tuvo como consecuencia la salida del nuncio en 1865.

Las presiones de Francia, sumadas a la apatía y a la oposición interior, convencieron a Napoleón III de retirar a sus tropas; la noticia avivó el ánimo liberal. Maximiliano, animado por los conservadores fue convencido de no abdicar y se puso al frente de sus tropas (Díaz, 2000: 625-629). Se fortificó en la ciudad de Querétaro hasta que la ciudad cayó. El Emperador y sus generales, Miguel Miramón y Tomás Mejía, fueron juzgados y condenados a la pena de muerte por atentar contra la libertad nacional (Díaz, 2000: 630). Su ejecución, que tuvo lugar en Querétaro el 19 de junio de 1867, fue la culminación del triunfo liberal.

A este episodio bélico siguió el periodo conocido como la República Restaurada,²⁷ casi una década en la que “el país fue asunto de una minoría liberal²⁸ cuya elite la formaban dieciocho letrados y doce soldados” (González, 2000: 638).²⁹ Al momento de la reconstrucción imperó la idea de que “servían de muy poco las tres virtudes de los héroes: el valor, la matonería y el patriotismo. En cambio, hacían falta la cultura, la lucidez, la experiencia política y demás virtudes de los letrados” (González, 2000: 641). No es extraña tal postura si se considera que varios de los personajes pertenecientes al primer grupo formaron parte de la Academia de Letrán (González, 2000: 640), hecho notorio en sus proyectos:

Desde los tres poderes la intelectualidad liberal mexicana resolvió que para homogeneizar a México y ponerlo a la altura de las grandes naciones del mundo contemporáneo se necesitaba el orden político, la práctica de la Constitución liberal de 1857, la pacificación del país, el debilitamiento de los profesionales de la violencia y la vigorización de la hacienda pública; en el orden social, la inmigración, el parvifundio, y las libertades de asociación y trabajo; en el orden económico, la hechura de caminos, la atracción del capital extranjero, el ejercicio de nuevas siembras y métodos de labranza, el desarrollo de la manufactura y la conversión de México en un puente mercantil entre Europa y el remoto oriente; y en el orden de la cultura las libertades de credo y prensa, el exterminio de lo indígena, la educación que daría “a todo México un tesoro nacional común” y el nacionalismo en letras y artes (González, 2000: 641).

²⁷ Daniel Cosío Villegas considera que la historia moderna de México inicia a partir de este momento (“Con la victoria de la República sobre el Imperio y del liberalismo sobre la reacción conservadora, se alcanza un equilibrio político que subsiste cuarenta y cuatro años. Por eso, para mí, la historia moderna de México se inicia en 1867” [Cosío Villegas, 1955a: 13]) y ve dos periodos distintos y a la vez emparentados (Cosío Villegas, 1955a: 22): La República Restaurada (1867-1876) y el Porfiriato (1877-1911): “En realidad, quizás fuera mejor decir que la naturaleza de los cambios sociales y económicos establece el parentesco entre la República Restaurada y el Porfiriato, haciendo de ambos una sola era histórica, la moderna; pero que el *tempo* con que cuajan o alcanzan su plena floración es distinto, haciéndolos así dos periodos diversos de una sola época histórica” (Cosío Villegas, 1955a: 13).

²⁸ Como ha señalado Luis González puede considerarse un periodo de “dictadura ilustrada”: “Durante 49 meses de los 112 que duró la República Restaurada estuvieron suspendidas las garantías individuales, rebajada la libertad personal y vigorizado el poder ejecutivo” (González, 2000: 647).

²⁹ Entre los dieciocho letrados se encontraban Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada, José María Iglesias, José María Lafragua, José María Castillo Velasco, José María Vigil, José María Mata, Juan José Baz, Manuel Payno, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Ignacio Luis Vallarta, Ignacio Manuel Altamirano, Antonio Martínez de Castro, Ezequiel Montes, Matías Romero, Francisco Zarco y Gabino Barreda; y en el grupo militar, Porfirio Díaz, Manuel González, Vicente Riva Palacio, Ramón Corona, Mariano Escobedo, Donato Guerra, Ignacio Mejía, Miguel Negrete, Gerónimo Treviño, Ignacio Alatorre, Sóstenes Rocha y Diódoro Corella (cfr. González, 2000: 638).

En esos años aparecieron modernas vías de comunicación, la línea telegráfica; la restauración de viejos caminos la apertura de otros, se retomaron las obras del ferrocarril México-Veracruz (González, 2000: 650): “Los planes de orden económico (atracción de capital extranjero, supresión del sistema de alcabalas, ensayo de nuevos cultivos y técnicas agrícolas, e industrialización) fueron ejecutadas en dosis mínimas” (González, 2000: 650). En palabras de Daniel Cosío Villegas, el periodismo en esos años “fue absolutamente libre como no lo había sido antes ni lo ha sido después” (Citado en González, 2000: 651). Al bando conservador sólo le quedó este medio para continuar su lucha (Bermúdez, 1997: 146). Algunos de sus diarios, entre los que se encuentran *La Voz de México*, *El Tiempo*, *El País* y *La Tribuna* (Ceballos Ramírez, 1997: 165-166) pretendieron competir con la prensa liberal en todos los terrenos, inclusive en el económico (Ceballos Ramírez, 1997: 163). Sus páginas estaban en contra de lo que consideraban “neutro” buscando “el ‘modo católico’ de informar y comentar la noticia” (Ceballos Ramírez, 1997: 165-166). Como afirmaba Guillermo Herrero, fundador de la Librería Religiosa de México, en su *Catálogo General de la Librería Religiosa* (1892), sus propósitos no eran “otros que propiciar la propagación de los buenos libros para contrarrestar en algo la perniciosa influencia puesta en juego por el liberalismo” (Citado en Ceballos Ramírez, 1997: 175).

A la libertad de prensa se agregó la de enseñanza, así como su carácter gratuito, que poco a poco tomó un cariz positivista, nacionalista y homogeneizante (González, 2000: 651).

La instrucción y educación difundidas entre todas las capas sociales se consideraron el remedio eficaz para todos los males existentes; la filosofía positivista cooperó con sus teorías y el Estado intentó crear un nuevo prototipo de ciudadano cincelado por la instrucción, ordenado y respetuoso de la paz, para que se lograra el progreso del país (Bermúdez, 1997: 131).

La estabilidad obtenida favoreció a los escritores para que abandonaran los fusiles y en su lugar tomaran las plumas:

Con la vuelta del presidente Juárez a la ciudad de México, el liberalismo ilustrado fue reuniéndose bajo el influjo de sus cabezas; Ignacio Ramírez, *El Nigromante*, que había sufrido martirios sin cuento a manos de los imperialistas; Francisco Zarco, que regresaba enfermo de Nueva York; en donde había representado al gobierno; el eterno

Guillermo Prieto, testigo de casi todo el siglo XIX, que dejaba su refugio en la frontera norte; el general Vicente Riva Palacio, que olvidó el sitio de Querétaro en cuanto cayó Maximiliano para volver a sus novelones; y Altamirano, soldado, héroe del Cimatario, el de mayor aura de prestigio entre los jóvenes escritores, puente entre la vieja y la nueva generación que formaban, entre otros, Justo Sierra, estudiante entonces de preparatoria; Manuel Acuña, recién llegado de Torreón a la Escuela de Medicina; Luis Gonzaga Ortiz y Manuel M. Flores, poetas asiduos; Agustín F. Cuenca, que abandonaba los estudios para vivir como gacetillero, y el joven Juan de Dios Peza, que iniciaba “de la mano de una persona mayor”, en las redacciones de los diarios y en las reuniones de la bohemia literaria.

Durante todo el año 1867 vivieron ellos la efervescencia política que despertó la convocatoria hecha por Juárez para la elección presidencial (Batis, 1993: VII).

Estas condiciones posibilitaron la aparición de la revista *El Renacimiento* (1869) y, con ella, la del segundo Romanticismo mexicano, “una época de transición, en la cual las inclinaciones realistas coexisten al lado de un persistente impulso romántico, hasta que el realismo, finalmente, se impone” (Brushwood, 1998: 183-184). En dicha publicación Ignacio Manuel Altamirano hacía un llamado a la concordia, además de que pretendía “repetir en la literatura el grito de Dolores, para llegar a un arte que revelara sí su filiación con Europa, pero también una novedad de forma y fondo, ‘criolla’, lo dice con todas sus letras” (Batis, 1993: XII).

Llamamos a nuestras filas a los amantes de las bellas letras de todas las comuniones políticas, y aceptaremos su auxilio con agradecimiento y con cariño. Muy felices seríamos si lográsemos por este medio apagar completamente los rencores que dividen todavía por desgracia a los hijos de la madre común (Altamirano, 1869: 15).

El Renacimiento se constituyó en “una crónica, un espejo del panorama cultural, un registro de las producciones más notables en los géneros mencionados, sin caer, fuera de contados casos, en la árida especialización más propia de los boletines de las sociedades científicas” (Batis, 1993: XI). Esta publicación es representante de un cambio fundamental: al carácter más espontáneo del primer Romanticismo, siguió un programa bastante más claro; Altamirano forjó “una doctrina estética inspirada en sus ideas liberales” (Carballo, 1990: 23), “México, a diferencia de otros países hispanoamericanos, no elaboró una doctrina nacionalista. La práctica del nacionalismo literario precedió a las teorías, pues estas sólo aparecieron en forma orgánica y significativa a partir de 1868” (Perales Ojeda, 2000: 80).

El cuento también se transformó durante la República Restaurada y en buena medida es producto de esta época (Huerta, 1990: 2-3). Las circunstancias propiciaron la emergencia de un grupo de escritores dedicados a este género, “cuentistas menos agrestes y más de invernadero, menos espontáneos y más artistas” (Carballo, 1990: 23), caracterizados por tener una mayor conciencia de la creación y comprender que “no se trata[ba] ya de contar, sino de saber contar” (Carballo, 1990: 24). Es el momento en el que “el romanticismo mexicano cristaliza en forma propiamente artística” (Carballo, 1990: 25).

El segundo grupo romántico tomó a su cargo el diseño de la sensualidad y la persistente convocatoria del deseo. Delinearon con mayor certeza a sus protagonistas y ambientes; desarrollaron más cabalmente las acciones dramáticas, [*sic*] y depuraron, de paso, los finales, no ajenos, por cierto, al ingrediente fantástico, la mezcla de vigilia y sueño, la ruptura de fronteras entre lo vivido y lo imaginado. En 1867, ya con la etiqueta de realistas o nacionalistas, se afina el uso de las retrospectivas narrativas, las configuraciones psicológicas, las referencias históricas ambientales. El discurso del narrador o el del autor implícito intentaba derruir las supersticiones del pueblo, acudiendo, en no pocas ocasiones, a la moraleja o al consejo (Cortés, 2005: 270).

Algunos autores que escribieron cuentos en este periodo fueron Ignacio M. Altamirano, Justo Sierra, Pedro Castera, Guillermo Prieto, José María Roa Bárcena y Vicente Riva Palacio.³⁰ De este grupo, los dos últimos son considerados los iniciadores del cuento moderno en México (Leal, 2010; Carballo, 1990; Munguía Zatarain, 2001).

A la muerte de Juárez en 1872, Sebastián Lerdo de Tejada le sucedió en el poder. Su intento de reelección en 1876 desató la revolución de Tuxtepec con Porfirio Díaz a la cabeza, quien triunfó y se proclamó jefe del Poder Ejecutivo de la República (González, 2000: 655).

Al contrario de lo que ocurrió durante la República Restaurada, durante el mandato de Díaz, un periodo de 34 años (1877-1911) sólo interrumpido en una ocasión (1880-1884), “contaron más los hombres de la espada que los de la pluma. Díaz antepuso los militares a los civiles, y los poquitos civiles que llamó a colaborar no eran

³⁰ Es un tanto problemático la ubicación de estos autores en la historia de la literatura mexicana ya que se ubican entre épocas: Carballo los considera autores de la segunda generación romántica (Carballo, 1990: 23-27); Leal los incluye en el capítulo V dedicado al “Nacionalismo de la segunda etapa romántica” (Leal, 2010: 73-83). Un caso curioso es el de Cuéllar que está incluido por ambos pese a que en realidad sólo escribió novelas. Es importante señalar que las obras más conocidas de estos escritores abarcaron tanto el periodo de República Restaurada como el Porfiriato.

los de mejor *curriculum*. Tampoco él tenía mucho de qué presumir en el campo de los negocios públicos” (González, 2000: 656).

A su lado comenzó a gobernar el ala más moderada de los liberales. Los planes de orden económico que durante la República Restaurada fueron ejecutadas “en dosis mínimas” (González, 2000: 650), dieron paso a una dictadura de carácter positivista y maneras afrancesadas dominada por el lema de “poca política y mucha administración”. A partir de ese momento el país se incorporó al proceso de modernidad del que la República Restaurada había sentado las bases, periodo en el que me centraré a continuación.

4. Dictadura y fin de siglo (1877-1911)

En líneas generales, el Porfiriato se caracterizó por la estabilidad política (*Pax porfiriana*) y económica (de la mano de la industrialización) (Anna, 2001: 132) justificadas por la filosofía positivista, que se apoderó absolutamente del espectro político y cuyas implicaciones ideológicas revisaré en el capítulo III. La marcha del Progreso vino de la mano de la erradicación de conflictos a toda costa y el restablecimiento de la estabilidad interna (Anna, 2001: 112). A finales del siglo XIX sólo prevalecían dos formas de violencia endémica “las revueltas de los grupos indios en la frontera y las de las comunidades campesinas que estaba dispersas, principalmente en el norte”. Los golpes militares, el levantamiento de caudillos, o el bandolerismo en el campo, se erradicaron por completo, cuando no, fueron apaciguados en gran medida por el Régimen (Anna, 2001:110).

Para lograr la pacificación fue importante el hecho de que la Constitución de 1857 se convirtiera en letra muerta. No se le restó importancia como documento fundacional, puesto que había sido un producto de las guerras y los buenos deseos de configurar una nación, “un noble ideal, difícilmente realizable” (Zea, 1968: 253), pero se reconocía que su radicalismo la hacía impracticable. Esta concepción supuso la adhesión al nuevo Régimen tanto de la Iglesia como del ejército (Zea, 1968: 280).

Para la legitimación del régimen en el plano internacional fue clave el papel desempeñado por los inversionistas extranjeros. El gobierno otorgó facilidades y concesiones para realizar toda clase de negocios en el país con tal de lograr su industrialización, proceso en el que la elite porfiriana fungió como “intermediaria de las

compañías extranjeras” (Anna, 2001: 128). Pronto los países hegemónicos aprovecharon la situación. La aplicación de esta política fue decisiva para el restablecimiento de relaciones con EE.UU. Aunque la administración del presidente Ulysses S. Grant se negó en un primer momento a reconocer al régimen mexicano, pronto el gobierno estadounidense tuvo que ceder ante la influencia de los inversionistas interesados, quienes “se convirtieron en entusiastas defensores del régimen de Díaz y comenzaron a presionar a la administración [de su sucesor, Rutherford B.] Hayes para que reconociera su gobierno” (Anna, 2001: 100).

Asimismo se reestablecieron los vínculos con los países europeos que, con excepción de Alemania, se habían roto (Anna, 2001: 98). Tal medida pretendía renovar y fortalecer los lazos con Europa para contrarrestar la influencia norteamericana (Anna, 2001: 100). Las relaciones diplomáticas con Francia se restauraron en 1880, “cuando los franceses renunciaron a todas sus pretensiones sobre México y el gobierno mexicano abandonó la idea de obtener reparaciones de Francia” (Anna, 2001: 101). Pese a lo ocurrido, este país se convirtió en el modelo de nación civilizada y moderna en lo cultural, cuyos pasos México debía seguir si quería obtener los mismos beneficios. Su influencia se vio reflejada en el afrancesamiento de la élite, beneficiaria exclusiva de la modernización:³¹

En México, la modernidad de oropel se evidenció con la construcción de diversas obras públicas al nivel de aquello que se buscaba representar; así se diseminaron en la urbe símbolos del avance material, tales como el Jockey Club y el hipódromo de Peralvillo, en donde se reunían y lucían las mejores familias porfirianas; las colonias elegantes y cosmopolitas que se fundaron en ambos costados del Paseo de la Reforma; las estaciones ferroviarias, inauguradas siempre con grandes festividades; todos ellos espacios que, como piezas de un rompecabezas, dibujaban el mapa de un anhelo: el del desarrollo (Zavala Díaz, 2012: 42).

Así pues, el país entró en un proceso lento y desigual de modernización, cuyas circunstancias y manifestaciones ciertamente no son equiparables a las de los países europeos. Esta situación bien puede compararse con la de San Petersburgo, denominada por Marshall Berman a la que se refiere para describir el “modernismo del

³¹ Marshall Berman distingue una dicotomía en este proceso: modernización y modernismo; el primer término se refiere al desarrollo capitalista industrial (Berman, 2001: 2-3); el segundo designa una fuerza de oposición en su interior, producto de “la fusión de empatía e ironía, entrega romántica y perspectiva crítica” (Berman, 2001: 175).

subdesarrollo” (Berman, 2001: 196). Según este concepto, algunas naciones tuvieron una industrialización tardía, por lo cual:

Experimentaron la modernización como algo que no estaba ocurriendo; o al menos como algo que ocurría muy lejos, en zonas que los rusos [y en este caso los mexicanos], aun cuando viajaban por ellas, experimentaban más como antimundos fantásticos que como realidades sociales; o incluso allí donde ocurría en el país, [lo hacía] como algo que ocurría de la forma más entrecortada, vacilante, notoriamente frustrada o extrañamente distorsionada (Berman, 2001: 175-176).

Sin embargo, la élite, compuesta en su mayoría por terratenientes, militares y algunos letrados, soñaba con formar parte de una metrópoli a la altura de las ciudades europeas, rehusando, ver la situación general del país; “el cacareado progreso material únicamente fue visible en las ciudades” (González, 2001: 704) y la modernidad capitalista convivió con los modos feudales de existencia y de represión.

Durante este periodo de treinta años, las circunstancias políticas y economías tuvieron importantes repercusiones en la cultura. La contradictoria modernidad que vivía la población se atestigua tanto en el porcentaje de población alfabetizada,³² como en el tiraje de los diarios.³³ El destino de la industria editorial se vio afectada por los cambios políticos. Sin embargo, pese a la censura, los contenidos de las publicaciones se diversificaron. Se tiene documentada la presencia en 1892 de 665 periódicos de carácter variado: “protestantes, infantiles, científicos, socialistas, comerciales, literarios e internacionales” (Bazant, 1997: 212).

[...] la vasta producción de publicaciones científicas, literarias, de divulgación general, especializadas para niños, para mujeres, para cuanto profesionista había, para aprender un sinnúmero de cosas, desde cómo bordar hasta cómo abonar los campos. Periódicos de tendencias liberales, conservadoras, para sólo nombrar los más relevantes y, por supuesto, los libros de texto de cuanta materia había y de cuanto nivel académico existía. [...] Esto nos muestra que si bien el índice de analfabetos era muy grande algunos factores nos indican que el proceso de aculturación fue disparejo como lo fue el

³² De acuerdo con el primer censo de la República, llevado a cabo en 1895, “sólo el 14% de la población era alfabetizada; para 1910 había aumentado apenas a 20%. Más hombres que mujeres sabían leer y escribir: 17% en 1895 y 22% en 1910, contra 11% y 17% respectivamente. Por otra parte el Distrito Federal tenía 38% de la población alfabetizada” (Bazant, 1997: 206).

³³ Tan sólo para tener una idea al respecto se puede observar que los más afamados como “*El Monitor Republicano*” tenían una edición de 7 000 ejemplares mientras otros no pasaban de 500. Se calcula que en 1894 había en el país 15 000 a 20 000 lectores de periódicos, mientras que en Estados Unidos había 16 millones” (Bazant, 1997: 212).

desarrollo de otros sectores de la economía y de la sociedad. Esto dependía de los recursos y prioridades de cada estado, por lo que no se pueden hacer afirmaciones categóricas sobre la nula o poca escolaridad de las zonas rurales (Bazant, 1997: 206-207).

Pese a que la dictadura amordazó y controló a la prensa (Anna, 2001: 110),³⁴ y consideró “fuera de la ley a todos los periódicos de la oposición” (Anna, 2001: 112), en esa época conviven algunos importantes periódicos entre los que se encuentran *El Universal*, *El Monitor Republicano*, *El Siglo XIX*, con el surgimiento de otros como *El Tiempo*, *La Voz de México*, *El Diario del Hogar*, *El Mundo Ilustrado* y *El Imparcial*, por mencionar algunos. Uno de los hechos más importantes es el advenimiento del periodismo moderno, representado por este último, fundado por Rafael Reyes Spíndola en 1896. Al uso de la linotipia y las primeras rotativas del país, que posibilitaron que llegara a un número mayor de lectores, dándole un carácter masivo, evidente en su costo de a un centavo (por debajo de los 6 centavos habituales) y el número de ejemplares que comenzó con un tiraje de 65 000 y hacia 1907, llegó a imprimir 125 000 (Bazant, 1997: 219).³⁵ Y, en cuanto a su contenido porque a diferencia de las publicaciones anteriores, en él priman los reportajes en lugar de los editoriales (Bazant, 1997: 213).

Un cambio notable, sin duda de la mano de la prensa, fue la evolución de los suplementos dominicales y literarios que se caracterizaron por tener un formato diferente al de la publicación de origen. Una consecuencia directa fueron las revistas literarias, entre ellas la *Revista Azul* (1894-1896), que apareció el 4 de mayo de 1894, como suplemento literario de *El Partido Liberal*, fundada y codirigida por Carlos Díaz Dufoo y Manuel Gutiérrez Nájera, miembros de la primera generación modernista. Con

³⁴ Por medio de subvenciones, el gobierno se encargó de eliminar las voces contrarias al régimen. Así, la subvención otorgada a *El Imparcial* contribuyó a la desaparición de *El Siglo XIX* y *El Monitor Republicano* (Bazant, 1997: 218).

³⁵ Algunas de las innovaciones ya habían sido utilizadas antes en *El Universal* tales como la introducción “en primera plana la sección de noticias o “gacetilla” suprimiendo a su vez todas las firmas de editoriales y demás artículos”. Además, aprovechó un avance en la época, hacia 1888, y que se fue haciendo cada vez más habitual, el uso de dibujos para ilustrar los artículos (Bazant, 1997: 216). Posteriormente Reyes Spíndola fundaría *El Imparcial*; este diario tuvo otras novedades: “emprendió campañas de cultura y orientación social; hizo sorteos entre sus suscriptores; asignó una subvención de 500 pesos mensuales a Ricardo Castro durante un año para que preparase unos conciertos de piano; convocó a un concurso de mecanógrafas en 1907, y a otro de cuentos nacionales; en fin, tuvo una verdadera función educativa no sólo porque el contenido interesaba a las clases más bajas sino también porque tenía un precio accesible. Se ha dicho que fue el primer periódico que enseñó al pueblo mexicano a leer” (Bazant, 1997: 219).

la aparición de otras revistas literarias autónomas se inauguró una nueva etapa en las publicaciones de este género, el paradigma es representado por la *Revista Moderna* (1898-1903), cuyo papel fue central para la segunda generación modernista.³⁶ Ciertamente, estos impresos iban dirigidos a un público restringido, “selecto, culto, a una élite intelectual y profesional que forma un porcentaje mínimo de la población” (Bazant, 1997: 221).

En las publicaciones literarias predominan las obras en francés o traducidas de esa lengua, lo cual no fue impedimento para la aparición de importantes obras mexicanas.³⁷ Gracias a la proliferación de suplementos y revistas, los géneros breves tendrán un auge y las nuevas corrientes estéticas y artísticas se abrirán paso. Tanto el desarrollo del cuento como el de la novela en esta época, en buena se encuentra estrechamente ligado con los medios de producción. Al respecto se ha indicado que, por ejemplo, “*El Siglo XIX* publicó entre 1887 y 1896 nada menos que 255 traducciones de cuentos franceses” (Leal, 1966: 7).

La caída de este “espejismo” en el que se presentaba al país como “un territorio con todos los atributos de una nación industrializada” (Zavala Díaz, 2012: 42) ocurrió en 1910, cuando al desgaste del Régimen³⁸ se sumaron la lucha en contra de la reelección y el descontento social. Esto dio lugar a la Revolución Mexicana, en la cual

³⁶ Para ver más a fondo el papel de estas publicaciones véase Pacheco (1970), Clark de Lara (2000), Díaz Ruiz (2006), Zavala Díaz (2012).

³⁷ Al respecto de las traducciones y las obras en idioma original cabe señalar que: “Escaseaban las novelas en inglés, a pesar de que las ediciones estadounidenses eran más baratas. La explicación era sencilla [de acuerdo con Manuel Sánchez Mármol]: “no simpatizamos con la lengua anglosajona y aun entre gente muy letrada hay quienes la miran con marcada aversión”. Las novelas mexicanas tampoco eran muy populares; en el catálogo de Bouret, de 12 000 títulos aparecen sólo pocas, entre ellas los *Cuentos del General* de Riva Palacio y los *Cuentos románticos* de Justo Sierra. También está *Suprema ley*, de Federico Gamboa, que se imprimió por primera vez hacia 1895 con 4 000 ejemplares. Una de las novelas mexicanas que tuvieron éxito fue *Santa*, del mismo autor, editada por primera vez en 1903 por Araluce con 5 000 ejemplares y en 1905 impresa por segunda vez con 3 000 ejemplares” (Bazant, 1997: 229).

³⁸ Para el proceso revolucionario Ulloa (2000); Anna (2001). Sobre los problemas internos del Régimen: “El viraje decisivo se produjo en la primera década del siglo XX y tuvo su origen en la progresiva incapacidad del régimen de Díaz para mantener el consenso entre las clases alta y media. La escisión más grave entre estos dos grupos se produjo en un momento en el que el descontento popular y la insatisfacción de los Estados Unidos con respecto al régimen de Díaz iban en aumento. Cuando los miembros de todos estos diferentes grupos y clases unieron sus fuerzas, estalló la Revolución mexicana y el régimen de Díaz fue derrocado” (Anna, 2001:133).

Se va a luchar por la libertad política, no por la libertad social; se quiere un cambio de gobierno, no un cambio social. Sin embargo, para triunfar, tuvo nuestra burguesía que apoyarse en otros elementos sociales, especialmente los campesinos; agitó los viejos rencores de esta clase para que la secundase. Es esta clase la que hará, de lo que era una simple revolución política, una revolución social. No se alza contra Porfirio Díaz y los Científicos, sino contra el latifundista que le explotaba, es decir, contra la burguesía mexicana que se apoyaba en el latifundio [...] la revolución política va a dar origen a la revolución social (Zea, 1968: 433).

De este modo las condiciones políticas, económicas y sociales, así como en otro nivel el concepto de realidad y la situación del escritor con respecto a la sociedad determinaron la concepción de lo literario. El interés por erradicar las lacras sociales, incluso tocó a la literatura. Los conceptos morales entrelazados con las ideas positivistas sirvieron para luchar contra el alcoholismo, la inmoralidad, la degeneración, la “decadencia”, o cualquier elemento que frenara o intentara detener la marcha del país hacia el progreso. Así, las corrientes estéticas y artísticas de la época, cuyos presupuestos ideológicos se revisarán en el capítulo III, establecieron su afinidad u oposición con esta idea, dando lugar a enfrentamientos y controversias. Como se verá más adelante, en el Porfiriato convivieron el ocaso y la persistencia del Romanticismo nacionalista con la instauración y hegemonía del Realismo, en sus diferentes vertientes, incluido el Naturalismo, al lado de la transgresión que supuso el Modernismo.

II. LA LITERATURA FANTÁSTICA MEXICANA

1. Teoría sobre lo fantástico

En este apartado no pretendo hacer una historia de las teorías en torno a lo fantástico,³⁹ sino simplemente delimitar a partir de algunas de ellas de qué manera entenderé este término en este trabajo.

Comenzaré señalando que la acepción “fantástico” se ha utilizado para referirse a obras tan diferentes como *El señor de los anillos*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Frankenstein*, los cuentos de Borges y Kafka, sólo por mencionar algunos ejemplos. Es

³⁹ Para ello remito al lector a trabajos dedicados a esta tarea Morales (2000), Roas (2001), Martínez (2011), en particular con respecto a la teoría aparecida en Hispanoamérica, véase Sardiñas, 2007.

verdad que estas obras comparten el hecho de no corresponder a una concepción mimética de la literatura, pero es necesario y pertinente realizar la distinción entre ellas ante sus evidentes diferencias.

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 (Castex, 1951:7). Con ello el filólogo francés quería destacar la diferencia que había en el tratamiento de hechos sobrenaturales entre el escritor alemán y sus contemporáneos. La dimensión interior y psicológica de sus obras eran rasgos que lo separaban 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).

Si bien la crítica sobre literatura fantástica ha sido casi simultánea a la aparición de textos de creación (considérense los comentarios de Walter Scott y Théophile Gautier), fue hasta mediados del siglo XX que los estudios teóricos sobre lo fantástico cobraron relevancia en el ámbito académico, como lo demuestra la aparición de los trabajos de Pierre-Georges Castex (1951), Louis Vax (1960) y Roger Caillois (1970), precursores importantes del trabajo clásico de Tzvetan Todorov (1970). En estas publicaciones anteriores es posible encontrar algunas de las ideas que persisten actualmente con respecto a lo fantástico: el papel central que tiene para su construcción una irrupción brutal en el marco de la vida real (Castex, 1951), la oposición entre dos órdenes de realidad, natural y sobrenatural (Vax, 1960), o la ruptura del orden conocido a causa de lo inadmisibles (Caillois, 1965).

En su trabajo de corte estructuralista, *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov propone una distinción entre categorías cercanas a lo fantástico, es decir, lo maravilloso, y lo extraño (Todorov, 1970). De acuerdo con él, la pertenencia de un texto al género que nos compete, al que denomina “fantástico puro”, depende del concepto de vacilación (Todorov, 1970: 24). En caso de que la resolución de la duda consistiese en una explicación natural o sobrenatural el texto entraría en la categoría de “fantástico-extraño”, en caso de esclarecerse racionalmente (lo sobrenatural explicado, el sueño o la alucinación: *El Castillo de los Carpatos* de Julio Verne, *El sabueso de los Baskerville* de Arthur Conan Doyle o la misma *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll) (Todorov, 1970: 38), o “fantástico-maravilloso”, si los hechos tuvieran una explicación de carácter sobrenatural, que responda a lo simbólico, lo exótico, lo hiperbólico, lo instrumental, o lo científico: *El diablo enamorado* de Jacques Cazotte, *La maravillosa*

historia de Peter Schlemihl de Adelbert Von Chamisso, algunos relatos de las *Mil y una noches* (Todorov, 1970: 46-48).

La contribución del teórico búlgaro es indudable; sin embargo, es necesario señalar sus carencias y omisiones. En primer lugar puede señalarse que su teoría se refiere a una frontera, la de la duda intradiegética, presente sólo en un número reducido de textos; casi podría decirse que el necesario para conformar su corpus de análisis. Esta particularidad es notoria cuando pretende explicar un fenómeno perteneciente a lo fantástico en el siglo XX, como es el caso de la obra de Franz Kafka, en el que, concluye, “lo fantástico” se convierte en regla, no en excepción como anteriormente había sucedido (Todorov, 1970: 134). Asimismo, Todorov considera que la literatura fantástica es un género exclusivo del siglo XIX del que pronostica su desaparición frente al psicoanálisis (Todorov, 1970: 124).

La *Introducción a la literatura fantástica* sirvió para llamar la atención de los especialistas sobre el género, quienes rápidamente se dedicaron a confirmar o refutar sus afirmaciones. Tal es el caso de Ana María Barrenechea (1972), quien disiente al respecto y amplía el corpus a textos hispanoamericanos contemporáneos, con la idea de matizar lo dicho por Todorov. La autora pretende determinar lo fantástico a partir de “la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además [de] la problematización o no problematización de este contraste”. La teórica argentina desplaza el concepto de vacilación y coloca en un lugar central la manera en que se relacionan los acontecimientos. De tal forma que para ella la base está en la interacción carente de armonía de estos hechos y “no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov” (Barrenechea, 1972: 392-393).⁴⁰

Pese a los matices en las posturas teóricas posteriores es posible encontrar constantes: el enfrentamiento de dos órdenes de realidad que son diferentes y se excluyen uno al otro. La anormalidad del acontecimiento transgresor da lugar a una serie de dicotomías que varían de acuerdo al especialista: “natural-sobrenatural” (Todorov), “normal-a-normal” (Barrenechea), “real-imaginario” (Louis Vax y Gérard Lenne), “orden-desorden” (G. Lenne), “leyes de la naturaleza-asaltos del caos” (Lovecraft), “real-maravilloso improbable” (Irène Bessière) (Reisz, 2001: 195). A esta

⁴⁰ Sin embargo, Roas no está de acuerdo con la división tripartita que presenta la teórica (1. “Todo lo narrado entra en el orden de lo natural”, 2. “todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural, 3. “Hay mezcla de ambos órdenes”) y argumenta no entender por qué considera fantástico el primer grupo, si lo sobrenatural está ausente, como se observa en los relatos analizados por Barrenechea (Roas, 2001: 19).

lista se agrega “posible-imposible” (Roas, 2001: 9). A partir de esta relación se puede determinar la intromisión de un fenómeno “sobrenatural” como condición indispensable para lo fantástico (Roas, 2001: 7-8). Éste debe constituir una transgresión a las leyes que organizan el mundo además de carecer de explicación y validez. La irreductibilidad del suceso, la incapacidad de entenderlo, tiene como efecto el miedo,⁴¹ más particularmente el miedo metafísico:⁴²

No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda introducir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es sólo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que deriva de la incapacidad de concebir —aceptar— la coexistencia de lo *posible* con un *imposible* o, lo que es lo mismo, de admitir la ausencia de explicación —natural o sobrenatural codificada— para el suceso que se opone a todas las formas de legalidad comunitariamente aceptadas, que no se deja reducir a un grado mínimo de lo *posible* (llámese milagro o alucinación) (Reisz, 2001: 32).

Lo fantástico constituye una transgresión a la idea de lo real de la que, por supuesto, tampoco se salva el lector, quien es la verdadera víctima del texto; “no podemos olvidar que los receptores reaccionan con asombro e inquietud ante la presencia de lo imposible en un mundo como el suyo” (Roas, 2011: 105).

“[...] el choque entre lo real y lo inexplicable, nos obliga, como dije antes, a cuestionarnos lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo, y ante eso no queda otra reacción que el miedo” (Roas, 2001: 32).

⁴¹ Pese a la dificultad que supone el manejo de un término que abarca un espectro difuso en el que se mezclan términos como el miedo, el terror, la inquietud, la angustia, la aprensión, el desconcierto, el *Umheimlich* freudiano (Freud, 1919); Roas señala que en todas ellas se engloba una “impresión amenazante en el lector” (Roas, 2006: 98). Esta condición de lo fantástico es compartida por Lovecraft (1929), Caillois (1966), Bellemin-Noël (2001), Bessière y Roas (2014).

⁴² David Roas distingue entre el *miedo físico o emocional* y el *miedo metafísico o intelectual*. El primero correspondería al que despierta la amenaza física y la muerte (Roas, 2006: 108); el segundo, “propio y exclusivo del género fantástico”, “si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al lector (o al espectador), puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando —como ya señalé— perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar” (Roas, 2006: 111).

Tal efecto se relaciona íntimamente con el concepto de realidad; pese a la idea difundida por los detractores del género que consideran a la literatura fantástica como una evasión. Por el contrario,

Lo fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe. La verosimilitud no es un simple accesorio estilístico sino que es algo que el mismo género exige, se trata de una necesidad para el desarrollo satisfactorio del relato (Roas, 2001: 25)

Es fundamental pues el “efecto de realidad”,⁴³ o más bien dicho, la hiperrealidad, el manejo de la verosimilitud que permita construir “un marco de referencia extratextual —compartido por el narrador y el lector— que delimite lo posible y lo imposible” (Roas, 2006: 97):⁴⁴

Todos los esfuerzos del narrador están, de ese modo, destinados a vencer la esperada incredulidad del lector (este sabe que en su mundo no ocurren esas cosas) y conseguir que el suceso imposible sea aceptado, que su presencia se imponga como factible, aunque no pueda ser explicado. Porque admitir su origen sobrenatural no significa explicarlo, comprenderlo (Roas, 2011: 49).

Como se observa, el género no es inocuo en absoluto como se puede llegar a creer: el texto fantástico muestra su carácter subversivo y virulento al poner en duda la realidad, desestabilizar sus límites y “en definitiva cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos” (Roas, 2006: 97). Como señala Vax, el arte fantástico introduce “terrores imaginarios en el seno del mundo real” (Vax, 1960: 6). Al sembrar la duda en el lector, la literatura fantástica deja ver su carácter escéptico y en algunos casos nihilista y pesimista: “Desde sus inicios, lo fantástico se ha convertido en el mejor recurso para expresar de forma simbólica la amenaza que supone

⁴³ Sobre el “efecto de realidad”, Barthes (1968). Al respecto de este concepto: “El productor de un texto construido con leyes propias al modelo de mundo de lo fantástico verosímil tiene como objetivo principal la creación de ese efecto de realidad, efecto que ha de percibir el lector para que se dé la perfecta comunicación literaria” (Rodríguez Pequeño, 1991: 156).

⁴⁴ Así Roas concluye que “lo fantástico conlleva una proyección hacia el mundo extratextual, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un involucramiento del receptor en el universo narrativo. Relacionando el mundo del texto con el mundo extratextual se hace posible el interpretación del efecto amenazador que lo narrado supone para las creencias respecto de la realidad empírica” (Roas, 2011: 32-33).

la desfamiliarización de lo real, encarnándola, como decía antes, en monstruos horribles o en fenómenos imposibles” (Roas, 2011: 84).

Es posible encontrar los orígenes de tal postura en la conformación de la Modernidad, proceso que comenzó a gestarse en el siglo XVI, tuvo su radicalización en el siglo XVIII, primero con la Ilustración y luego con la Revolución Francesa. Estos importantes sucesos fueron determinantes para que el paradigma de pensamiento ilustrado erigiera a la Razón en la única manera válida de conocer la realidad, quedando así desterradas la religión, la superstición y cualquier otro medio alternativo de conocimiento (Roas, 2003: 11). De este modo, la búsqueda de la emoción que despertaba lo sobrenatural, “lo sublime”,⁴⁵ se trasladó a la literatura (Roas, 2003: 12), donde encontró una forma artística adecuada para expresar los miedos y angustias de la sociedad (Roas, 2003: 13). La literatura gótica, a la que pertenecen las obras de Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe y Charles Maturin, introdujo en el Siglo de las Luces corrientes subterráneas que “privilegiaban la cara oscura de la imaginación, los monstruos producidos por el sueño de la razón y las obsesiones mórbidas. [...] Son [dichas corrientes] muchas veces las que dan lugar preferente a los temas subversivos, sean sexuales, anti-jerárquicos, anticlericales o simplemente irracionales” (Glendinning, 1994: 101). Más allá de sus ambientes fúnebres, ruinosos y sórdidos este género pretendía denunciar los vicios del Antiguo Régimen y expresar la nostalgia de un mundo por el pasado; además de dar cuenta del paso de una sociedad feudal a una industrial moderna, de la irracionalidad y la racionalidad.

⁴⁵ Este concepto, definido por Longino en el siglo III a.C. en su tratado *De lo sublime* (Περὶ ὑψοῦς), adquirió bastante importancia en Inglaterra a raíz de la relectura que de él hizo el filósofo Edmund Burke (1730-1797) en *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). La interpretación que Burke hace en esta obra, de acuerdo con Juan Antonio Molina Foix, difiere de la del texto clásico, ya que “lo que en el filósofo y crítico ateniense no era más que una teoría retórica, y en los ‘poetas de la noche’ una mera cuestión de gusto, en Burke fue un nuevo campo de especulación intelectual”, y agrega: “Determinados fenómenos físicos (acantilados muy altos, simas espantosas, vastos océanos) o ciertas proezas humanas, y en general todo aquello que ‘suscite las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que de alguna manera es terrible’, producen en nosotros efectos sublimes, ‘la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir’ [...] La novela gótica se originó precisamente por el deseo de desplazar a la razón y renunciar a la voluntad a cambio de unos momentos de terror sublime (equiparados a las experiencias místicas), en los que la imaginación, al contacto con lo inefablemente espantoso, se elevaría hasta las cimas del placer” (Molina Foix, 1995: 15-16).

La importancia de estos antecedentes de la literatura fantástica se cifra en la reincorporación del elemento sobrenatural que había sido marginado por las preceptivas neoclásicas (Roas, 2003: 13). Aunque es necesario aclarar que no todas las obras góticas fueron sobrenaturales, como es el caso de Ann Radcliffe, cuyas narraciones pertenecen a un gótico racional y didáctico, en contraposición a la tendencia irracional representada por las obras de Walpole, Lewis o Maturin. Poco a poco irá ganando lugar el hecho carente de explicación, el vacío de significado o a la ambigüedad en consonancia con lo fantástico.⁴⁶

Los cambios en el concepto de realidad son fundamentales para entender las transformaciones de la literatura fantástica en el siglo XIX. De la mano de Hoffmann, principalmente, los textos abandonaron su carácter gótico, adoptando uno más cotidiano, cercano a los lectores. Posteriormente, con Poe los textos tomaron rasgos científicos, más en consonancia con los requerimientos del positivismo. El siglo XX no está exento de estos cambios, quizá uno de los más evidentes sea la publicación de textos en los que el miedo intratextual desaparece, como en el caso de autores como Kafka, Borges, Cortazar y García Márquez, para lo que se han acuñado las categorías neofantástico (Alazraki, 2001),⁴⁷ realismo mágico o real maravilloso (Fernández, 2001).

En la actualidad se ha pasado de un fantástico de percepción, característico del siglo XIX, a un fantástico de lenguaje:

⁴⁶ Es interesante el carácter subversivo que advierte Jackson: “lo fantástico dibuja la senda de lo no dicho y de lo no visto en la cultura” (Citado en Roas, 2001a: 28): “Lo fantástico moderno, la forma de fantasía literaria que se genera en la cultura secularizada producida por el capitalismo, es una literatura subversiva. Existe junto a lo ‘real’, en cualquiera de las caras de eje cultural dominante, como una presencia enmudecida, otro imaginario y silenciado” (Jackson, 2001: 151).

⁴⁷ Jaime Alazraki denomina neofantástico aquellos textos cuya intención ya no es provocar miedo en el lector, sino “perplejidad e inquietud”. A decir del crítico esto son, “en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario” (Alazraki, 2001: 277). Roas ha visto que en realidad no hay diferencia con respecto a la concepción de lo fantástico correspondiente al siglo XIX, ya que en ambos es fundamental “el rechazo de las normas o leyes que configuran nuestra realidad” (Roas, 2001a: 36). A decir de Roas, la irrupción de lo anormal en la literatura fantástica contemporánea no pretende demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino “postular la posible anormalidad de la realidad” (Roas, 2001a: 37).

La literatura fantástica actual ha desplazado su eje hacia otro nivel: agotada o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo de los temas fantásticos, la infracción se expresa mediante cierto tipo de roturas en la organización de los contenidos —no necesariamente fantásticos—; es decir, en el nivel sintáctico. Ya no es tanto la aparición de fantasma lo que cuenta para definir un texto como fantástico, sino más bien la irresoluble falta de nexos entre los distantes elementos de lo real (Campra, 1985: 97).

Sin duda las perspectivas teóricas sobre lo fantástico se han ampliado,⁴⁸ señal inequívoca de que los autores siguen transgrediendo los límites de lo real, incluso en la posmodernidad.⁴⁹

Así pues, para el presente trabajo consideraré lo fantástico como un género⁵⁰ textual eminentemente moderno que va de la mano del concepto de realidad. En dicho marco la irrupción de lo imposible tiene como efecto el miedo debido al carácter inexplicable e irreductible del fenómeno (tanto a un nivel intratextual como extratextual). Quiero hacer hincapié en que el carácter fantástico de una narración no está dado por el uso de ciertos temas asociados con el género,⁵¹ tales como la aparición de fantasmas o vampiros, sino por la transgresión que ello supondría; es decir, la tematización del conflicto que dicha irrupción supone: “la problematización del fenómeno es lo que determina, en suma, su fantasticidad” (Roas, 2011: 36).

⁴⁸ Las visiones abarcan las lecturas psicoanalíticas (Bellemin-Noël, 2001), sociológicas (Irene Bessièrre, 2001; Rosie Jackson, 2001), lingüístico-discursivas (Campra, 2001; Bozzetto, 2001), ficcional (Reisz, 2001), sólo por mencionar algunas.

⁴⁹ Para tratar los cambios que han ocurrido con el género en la posmodernidad, véase Roas (2014).

⁵⁰ Aunque estoy consciente de que el trabajo de escritores, editores y lectores, a los que se han sumado directores de cine, guionistas, espectadores, dibujantes de cómic, pintores, músicos entre un largo etcétera, ha contribuido a considerarlo como un modo literario, más una categoría estética, y ya no sólo como género literario. Ceserani define modos literarios como “un conjunto de procedimientos retórico formales, posiciones cognoscitivas y conjuntos temáticos, formas elementales del imaginario históricamente concretas y utilizables por varios códigos, géneros y formas en la realización de los textos literarios y artísticos: todo texto se realiza concretamente, de hecho, a partir no sólo de un código lingüístico preciso y de un modelo genérico, sino también de una *modalidad* o la combinación de varias *modalidades*, entre las históricamente disponibles en el depósito del imaginario” (Ceserani, 2004: 288). Me referiré a género puesto que en el caso que estudio, el cuento, cumple con una función estructuradora que tematiza la irrupción transgresora.

⁵¹ “Porque la simple presencia de lo imposible no implica obligatoriamente que una obra deba ser considerada fantástica. En las epopeyas griegas, en las novelas de caballerías, en los relatos utópicos, en los cuentos de hadas o en la ciencia ficción, podemos encontrar elementos que (a primera vista) calificaríamos como imposibles (sobrenaturales), pero ello no es una condición sine qua non para la existencia de tales géneros. Frente a ellos, lo fantástico es la única categoría literaria (estética) que no pueda funcionar sin la presencia de lo imposible” (Roas, 2011: 45-46).

A partir de lo dicho quedarían excluidos de esta delimitación las narraciones de hechos que generalmente no pasan, es decir, las ficciones realistas con un bajo nivel de verosimilitud:

Del mismo modo, conviene aclarar que el carácter poco probable de la acción o de los acontecimientos de una obra literaria, es decir, que sean hechos que normalmente no se dan en la realidad, no indica que esa obra pertenezca a un modelo de mundo fantástico. Es lo que Tomás Albaladejo agrupa bajo la denominación de ficciones realistas con bajo grado de verosimilitud (Rodríguez Pequeño, 1991: 152).

2. La literatura fantástica en México

Si bien una buena parte de la crítica dedicada a la literatura fantástica en Hispanoamérica ha destacado la importancia que ha tenido en su desarrollo la impresión de asombro que supuso la realidad americana para el hombre europeo (Hahn, 1998: 7),⁵² es importante señalar que esto no quiere decir que este primer impacto sea la fuente de la literatura fantástica hispanoamericana, “pero sí el de la gestación de una idea de lo fantástico inherentemente asociada a Hispanoamérica desde el descubrimiento y que, con el tiempo, la voz y el imaginario popular irían enriqueciendo” (López Martín, 2006: xiv). Los cronistas intentaron transmitir su fascinación por medio de la escritura y “se encontraron con el desafío de readecuar el lenguaje para describir una realidad inusitada que no cabía en los modelos comunes”; en pocas palabras, querían dar “testimonio de lo *nunca oído*” (López Martín, 2006: xiii).

Como he señalado con anterioridad, el nacimiento del cuento en México tuvo lugar durante el siglo XIX, como ocurre también con el género fantástico. Sin embargo, durante el Virreinato, es posible encontrar narraciones de hechos prodigiosos o sobrenaturales en los que se pueden ver “que los aparecidos, los sucesos truculentos, los

⁵² En dicha impresión se ha querido encontrar la raíz de manifestaciones literarias del siglo XX como las obras de Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez. Fortino Corral Rodríguez remite particularmente al prólogo de Carpentier a *El reino de este mundo* y a los comentarios de Oscar Hahn (Corral Rodríguez, 2011: 47), para quien “lo prodigioso está presente en Hispanoamérica desde comienzos de su historia” (Hahn, 1998: 7): “Desde sus orígenes, la descripción o la interpretación de América se alimenta de componentes maravillosos. Mas a esto hay que añadir las propias versiones autóctonas, de evidente naturaleza mítica o legendaria. Al iniciarse la formación de las literaturas nacionales en la Independencia americana, muchos autores acudirían al elogio de estos materiales” (Hahn, 1982: 12).

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 postrimerías del Virreinato y los inicios del México independiente”. Así pues, los antecedentes del género se encuentran intercalados en textos de carácter hagiográfico, misceláneas, sermones “e incluso [en] documentos que no se consideran realmente literarios (declaraciones, relaciones, cartas), [...] que si bien no caben en una definición restringida de fantástico, sí sirven para enfatizar una tradición mexicana de literatura de imaginación, misma que no es reconocida abiertamente” (Morales, 2008b: xx-xxi).

Pese a tener este rico antecedente, en los años posteriores a la Independencia, la sociedad no estaba lista aún para la irrupción de lo imposible. La persistencia de los modelos culturales heredados de la Colonia permite explicar el recelo y la contradicción que generaban las transformaciones, como es posible ver en el siguiente ejemplo:

Algunas novedades no tuvieron tanta suerte, como el espectáculo de prestidigitación presentado por Castelli en el Coliseo Nuevo en 1824. Los espectadores se santiguaron horrorizados al ver desaparecer los objetos, convertir el agua en vino y otras suertes semejantes. Pensaron que eran cosas de brujería, y se lanzaron contra el pobre italiano, que salió huyendo del teatro y del país. Y es que lo sobrenatural estaba presente en la sobremesa rural y en la tertulia urbana. Se seguía creyendo que la Llorona atravesaba desde la calle de la Buena Muerte hasta el canal de la Viga y en los espantos del callejón del Muerto y de la casa de Aldasoro, cerca de Bucareli. Intervención de duendes, brujas, ángeles y demonios, travesuras de la virgen y de los santos eran temas socorridos de las pláticas familiares. Lo curioso fue que a las supersticiones se sobrepusieron ideas modernas, de manera que algunas mujeres demandaron la ciudadanía y los colegiales se rebelaron contra el traje talar que les parecía ridículo (Zoraida Vázquez, 2000: 567).

Aunque Corral Rodríguez ve en las luchas posteriores a la Independencia “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” (Corral Rodríguez, 2011: 53), es importante aclarar que tales conflictos no impidieron totalmente el desarrollo de la literatura. Ésta siempre encontró medios adecuados para desarrollarse; uno de ellos estuvo constituido por las asociaciones literarias, como ya se dijo.

No obstante, como ya se advirtió durante esos primeros años persistió la tendencia didáctica de corte neoclasicista, ya es posible encontrar juegos con lo sobrenatural y lo maravilloso en algunos textos de la época que permiten ver un interés incipiente por lo macabro, como en el caso de Fernández de Lizardi, *El Pensador*

Mexicano. El primer cuento mexicano, “Ridentem dicere verum ¿quid vetat?” (1814) es una historia en la que el narrador durante un sueño atestigua como comparecen ante la Verdad dos acusados, el Diablo y la Muerte. Se trata de un texto en el que se mezcla el tratamiento alegórico con el didactismo neoclásico, pero en el que aparecen personificados dos importantes iconos culturales en México de carácter sobrenatural. Además en sus *Noches tristes y día alegre* imitó las *Noches lúgubres* de José Cadalso, obra que si bien no responde a los parámetros de la novela gótica, posee una concepción estética parecida, que comparte rasgos provenientes del racionalismo ilustrado y del “ámbito prerromántico de la noche y los sepulcros” (Roas, 2006: 91-92).⁵³ Su caso no es el único:

El romanticismo llega, a su tiempo, a la literatura mexicana. El Pensador imita las noches lúgubres de Cadalso y paga tributo, con ello, a la popularidad que ya tenía el poeta inglés Edmundo Young con su poema *The Complaint of Night, Thoughts*; el poeta argentino, residente en México, Juan Antonio Miralla, traduce, a principios del siglo XIX, la célebre *Elegía en el cementerio de una aldea* de Tomás Gray; Castillo y Lanzas vierte, por primera vez, a Byron; Sánchez de Tagle y Ortega leían y vertían al castellano fragmentos de Juan Jacobo Rousseau y de Lamartine, Al consumarse la independencia México vivía, por lo tanto, en plena atmósfera romántica (Jiménez Rueda, 1989: 90).

Con la llegada del primer Romanticismo mexicano “los relatos de miedo, de aparecidos, de brujería, de pactos con el diablo”, que hasta entonces sólo podían prosperar en el ámbito de la oralidad, cobraron interés para los escritores (Corral Rodríguez, 2011: 54), no sólo como parte de una moda estética sino de un conjunto de planteamientos de corte político, económico y cultural. Su rescate responde a la construcción de la identidad nacional (Corral Rodríguez, 2011: 79). Una de las mayores dificultades de dicho cometido consistió en dilucidar qué incluir en el concepto de nación (Corral Rodríguez, 2011: 79). La respuesta en el ámbito literario fue múltiple: la narración costumbrista, la indianista, la histórica y la legendaria (Leal, 2010); todas ellas alternativas en las que de una manera u otra estaba implicado el compromiso social.

Particularmente, el desarrollo de narraciones de carácter legendario⁵⁴ es fundamental para el estudio del género fantástico, porque en ellas está presente un juego

⁵³ Para análisis específicos sobre esta obra véase Roas (2006: 91-92), Cuenca (1985).

⁵⁴ La definición que considero es la leyenda como una narración breve de carácter tradicional que tiene un origen histórico, basado en hechos verídicos pero alejados en el tiempo y que se encuentra a caballo entre lo histórico y lo ficticio (Olea Franco, 2004: 78).

con lo imaginario que involucra lo maravilloso, territorio aledaño al fantástico (Mandujano Jacobo, 2005: 275), del que tomará prestado en más de una ocasión elementos del imaginario folclórico:

la literatura fantástica es inconcebible sin el maravilloso subsuelo de la tradición oral: casi todos los motivos y temas explorados por las novelas y cuentos fantásticos tienen algún antecedente en leyendas, mitos, anécdotas, supersticiones y otras formas de la narrativa popular. Además, es oportuno recordar que un alto porcentaje de los cuentos maravillosos que hoy conocemos fueron desenterrados y puestos en circulación por los románticos (Corral Rodríguez, 2001: 77).

Aunque la proliferación de textos de carácter legendario respondió a las circunstancias políticas, económicas y sociales ya descritas, el nacionalismo no fue un impedimento para que los lectores lograran acercarse a lo sobrenatural sin perder las debidas distancias:

Esta revaloración romántica de las raíces folclóricas (supersticiones y religión) cabe, claro, en el programa de configuración literaria de lo supuesto genuinamente propio y fundador. La narrativización de creencias dadas como no discutibles quieren, incluso, desproblematizar lo insólito ofreciendo la siempre posible —y por cierto consoladora— solución del milagro (Phillipps-López, 2006, 43).

Pese a que en la mayoría de estos textos perdura el carácter maravilloso, ya en algunos de ellos comienza a notarse la intención de problematizar lo insólito, como producto de la confrontación con el racionalismo ilustrado. De esta misma tendencia son las narraciones que si bien no pertenecen al género gótico se alimentan de él.

Plantear la existencia de la literatura gótica mexicana conlleva una serie de problemas: 1) la ausencia del periodo medieval en México y, con él, de manifestaciones arquitectónicas de estilo gótico; y 2) la llegada tardía de textos literarios de este género iniciado por Horace Walpole, debido al filtro editorial que se impuso a todas las obras que eran enviadas a la Nueva España; situación muy lógica si se considera que son textos que difundían ideas antihispánicas y que tenían por cuna a Inglaterra, uno de los eternos enemigos de la corona española.⁵⁵

⁵⁵ Si bien la literatura gótica da cuenta del paso de una sociedad feudal a una industrial moderna o de la irracionalidad y la racionalidad, también hay que considerar que estos conceptos se entretejieron con la pugna entre el protestantismo y el catolicismo. Al respecto de este subgénero, Samuel Taylor Coleridge llegó a afirmar que era “inglés en su origen, inglés en sus materiales e inglés por readopción” (Citado en Molina Foix, 1995: 10); hecho que, como señala

Estos dos factores ocasionaron que, una vez consumada la guerra de Independencia, el género tomara rumbos particulares que tienen su explicación en los acontecimientos por los que pasaba el país. La novela histórica se convirtió en reflejo del ambiente político de la época y se amalgamó con dos elementos góticos característicos, el antihispanismo y el anticlericalismo. El primero se manifestó en la desacreditación del régimen virreinal y sus instituciones, en tanto que el segundo, no tan radical como en las manifestaciones inglesas del género gótico, tomó la forma de denuncias contra las atrocidades cometidas por la Inquisición y sus dinámicas, ajenas a los valores procedentes de la revolución francesa (Bobadilla Encinas, 2007: 91). Esta literatura no fue una manifestación pre-romántica, como ocurrió en el caso europeo, y no tuvo su origen en referentes culturales mexicanos. Es verdad que sus primeras manifestaciones tomaron prestados los escenarios y los temas, además de que abusaban del exotismo, pero esto sólo fue una etapa de su desarrollo. Algunas de las obras que pueden ser consideradas pertenecientes a este género son “El visitador” (1838) de Ignacio Rodríguez Galván, *La hija del judío* (publicada como folletín entre 1846 y 1849) de Justo Sierra O’Reilly, y *Monja, casada, virgen y mártir* (1868) de Vicente Riva Palacio (Bobadilla Encinas, 2007), por mencionar unas cuantas. Otros textos que deben su ambiente a este género son los cuentos: “La aventura de un veterano” (1843), “El diablo y la monja” (1849) e “Historia famosa que deberá leerse a las doce de la noche” (1849) de Manuel Payno;⁵⁶ eso sin contar su novela *El fistol del diablo* (1859-1860) en la que uno de los personajes es el diablo mismo.

Molina Foix, pasa inadvertido porque se ha olvidado que se trata de un fenómeno cultural marcadamente identitario en tanto que el hecho religioso es fundamental en la conformación del nacionalismo inglés. Sobre la recepción de la literatura gótica en España, así como de algunas de sus manifestaciones originales en lengua castellana, Cuenca (1985), Glendinning (1994), Roas (2006) y López Santos (2010).

⁵⁶ “La aventura de un veterano” publicado por primera vez en *El Museo Mexicano*, t. II. México, 1843 (pp. 481-492); recogido en Miranda Cárabes, 1998: 105-128. “El diablo y la monja. Cuento fantástico” e “Historia famosa que deberá leerse a las doce de la noche” están recopilados en Payno, 2003: 151-168 y 169-174. Al respecto de lo fantástico en este autor: “Lo fantástico en Payno es romántico por sus fuentes y temas (v.g.: diabolismo, tradición fáustica), por género y por algunos procedimientos literarios (v.g.: novela gótica y de folletín, creación de suspenso). Pero en cuanto a visión del mundo y a proyecto literario, es realista, pues busca explicar el enigma y restablecer un supuesto orden de los real” (Chaves, 2013: 110).

Algunas leyendas, ya cercanas al género fantástico deben sus ambientes a este influjo gótico, como “Herrada, mujer” de Francisco Sedano,⁵⁷ “La calle de don Juan Manuel” de José Justo Gómez, conde de la Cortina,⁵⁸ y “La mulata de Córdoba” de José Bernardo Couto Pérez.⁵⁹ Las tres son narraciones de carácter híbrido en las que lo

⁵⁷ Francisco Sedano, “Herrada, mujer”, en *Noticias de México* (1800). Este libro permaneció inédito hasta 1880 en que lo publicó *La Voz de México*, con un prólogo de Joaquín García Icazbalzeta (Corral Rodríguez, 2011: 55). Corral Rodríguez no considera su pertenencia al género fantástico porque “el caso se relata como misterio de fe, no como un texto recreativo; por lo tanto, se orienta con una perspectiva y una interpretación unívocas” (Corral Rodríguez, 2011: 59).

⁵⁸ Justo Gómez, conde de la Cortina, “La calle de Don Juan Manuel”, en *Revista Mexicana*, t. I, núm. 5, 1835 (pp. 553-560). Leal y Martínez lo consideran el primer cuento legendario en México (Corral Rodríguez, 2011: 64). Riva Palacio Quintero, quien destaca el afán didáctico de este autor, señala que el eje fundamental de su obra está constituido por el cruce de la historia y la literatura. En su artículo incorpora un resumen de la narración y algunos testimonios de la crítica sobre este texto. Al respecto concluye: “En ‘La calle de Don Juan Manuel’, partió de una leyenda popular para hacer una pieza literaria (cuento o novela corta, como se prefiera) en la que expuso el desarrollo y los frutos de una investigación histórica. En este sentido Cortina logró con este texto su meta de hacer de la historia una lectura amena y didáctica, además de que no se limitó a contar lo que pasó, sino que también nos narró cómo llegó a saberlo” (Riva Palacio Quintero, 2005: 104). Ana María Morales encuentra que en este texto “se pueden encontrar enunciados, aunque no claramente problematizados, dos órdenes de realidad excluyentes que se contrastan en dos soluciones antagónicas que jamás se resuelven del todo” (Morales, 2008b: xxii); y agrega que el autor “construyó su relato diferenciando al extremo dos distintas explicaciones de los hechos narrados, ambas basadas en diferentes sistemas de reglas de funcionamiento de realidad y representadas por tipos opuestos de receptor: por una parte los personajes más crédulos y religiosos (que tienen un horizonte de expectativas más abierto a lo sobrenatural y para quienes la existencia del demonio es un hecho que forma parte fáctica de su mundo y sus leyes de funcionamiento) y, por el otro, las consideraciones del otro tipo de receptor, el público culto e informado, gustoso de las historias como objetos artísticos y motivo de entretenimiento (personajes para los que las reglas que rigen el paradigma de realidad en el texto excluye la existencia de seres como el demonio). Ateniéndonos a estos dos códigos tan diferentes e imposibles de reducir a uno solo sin que se fracture alguno es que puede afirmarse que estamos frente a un relato que ha construido lo fantástico en el ordenamiento de las versiones, en la oposición representada” (Morales, 2008b: 4). Es importante agregar que el conde de la Cortina también es el autor del texto titulado “Manuscrito hallado en los archivos de un hospital de dementes” (Tola de Habich, 1986: 163-171); interesante ejemplo de transferencia genérica en el que explora la monstruosidad.

⁵⁹ Sobre este texto publicado como “La mulata de Córdoba y la historia de un peso”, en *El Mosaico Mexicano*, 1837 (Corral Rodríguez, 2011: 68), Lola López Martín afirma: “Mucho ha evolucionado sin embargo la imagen de la bruja de la escoba voladora a la hechicera que protagoniza *La mulata de Córdoba*, de José Bernardo Couto. Este es uno de los primeros relatos que trata un tema central en el género fantástico, el de la desaparición misteriosa o la escapatoria mágica. El gran atractivo de este cuento es el medio peculiar en que la mulata escapa de la cárcel. El relato de Couto recrea una figura simbólica de la época colonial: la

legendario y lo histórico se combinan. Presentan una estructura similar dividida en dos partes: En la primera se narra la leyenda y en la segunda, en el caso de Sedano y del Conde de la Cortina, se indaga en los hechos que dieron lugar a ella; mientras que en la de Couto Pérez aparece otra narración. Dichos textos son valiosos antecedentes del género fantástico:

El hecho de que la leyenda haya sido un antecedente temático inmediato para el relato fantástico explica por qué cuando se indaga sobre los inicios de este tipo de relatos en México aparezcan ejemplos de textos que ya plantean la existencia de distintos planos de realidad en un solo relato, pero que no crean la tensión, ni la duda requerida por el género. El suceso se explica generalmente en el mundo de lo no real (Mandujano Jacobo, 2005: 277).

El componente gótico persiste incluso en los primeros cuentos fantásticos (Roas, 2003: 28) que, permanecen fieles a los postulados nacionalistas. Se considera que “Un estudiante” (1842) de Guillermo Prieto⁶⁰ es el primer cuento fantástico en México e Hispanoamérica (Corral Rodríguez: 2011: 90; Morales: 2008b: 21-22). En este texto

la presencia de un primer narrador que constata la locura del segundo es lo que permite establecer la dicotomía de discursos y la distancia entre el relato que acepta la violación del código funcional de la realidad del texto y el marco referencial desde donde se explica nada, pero se alude todo, al aparecer un primer narrador que parece juzgar el relato poco aceptable al provenir de un loco. Es decir, se trata de un muy moderno fantástico construido en el juego de perspectivas (Morales, 2008b: 21-22).

El resultado no es difícil de entender puesto que su autor ya había bordeado el género en textos de carácter legendario como “El arroyo del muerto” y “La cruz del sombrero”.⁶¹

mulata hechicera. La correlación entre lo legendario y lo popular se establece de este modo: la bruja escapó del calabozo adonde la envió la Santa Inquisición gracias a la magia, de igual modo que la fantasía y el valor popular se resistieron al despotismo de los virreyes” (López Martín, 2006: xxvi).

⁶⁰ Fidel [Guillermo Prieto], “Un estudiante”, en *El siglo XIX*, 11 de junio de 1842 (pp. 3-4).

⁶¹ Incluidos en Tola de Habich (2005), quien señala: “La primera tradición es escueta, sin mayores detalles descriptivos, sin adornos literarios. El narrador se limita, como dice, a transmitir una tradición tal como la escuchó ‘sin más ni menos a unos vecinos de Jerez’. La tradición, es evidente, se recibe sin entusiasmo, con desdén (¡Hum!) y nadie aplaude ni ríe festejándola. / La segunda tradición tiene un comienzo similar a la primera en lo referente al incentivo para contarla, y uno puede creer, a pesar de las referencias a *Mis impresiones de viaje* y a Alejandro Dumas —‘¿Y Dumas no cuenta tradiciones también inverosímiles y que las aprende del vulgo?’—, que leeremos una narración muy parecida, en forma, a la primera. Sin embargo la diferencia es radical. Ahora nos encontramos con una historia llena de detalles pintorescos,

Aunque Tola de Habich en su antología propone también “El bulto negro” (1841) de Casimiro del Collado⁶² como uno de los primeros cuentos fantásticos, e incluso anterior al de Prieto (Tola de Habich, 2005), Corral Rodríguez lo descarta argumentando que el autor, nacido en Santander en 1822, llegó a México cuando tenía 14 años, por lo que al momento de publicarlo llevaba viviendo apenas 5 años en el país (Corral Rodríguez, 2011: 90-91). Morales señala que “El bulto negro”, “sin ser exactamente fantástico, por momentos crea una auténtica doble visión de posibilidades y soluciones y que, elemento significativo, contiene ya en su título ese calificativo que apenas empezaba a aparecer en el continente americano: ‘cuento fantástico’” (Morales, 2008b: xxii).

Indudablemente, dos décadas después, durante la República Restaurada, comenzaron a publicarse algunos de los textos más importantes del género fantástico en el México del siglo XIX. Durante este periodo de concordia y de pacificación en el que se asientan las bases de la modernización del país las consecuencias de la Reforma adquirirán también rasgos literarios. Los escritores, inmersos en el nacionalismo que esos turbulentos años había exacerbado, respondieron de formas variadas, pero éstas ya no pertenecían a los primeros tropiezos independentistas sino al impulso unificado en torno a un proyecto de modernidad. Aunque se antepuso esta noble aspiración a los intereses personales, en las obras pertenecientes al segundo Romanticismo mexicano se percibe el ensanchamiento de la subjetividad de los autores. Coexistieron las conquistas del primer Romanticismo que se transformaron y se combinaron con las nuevas tendencias estéticas; algo a lo que la literatura mexicana ya estaba acostumbrada.⁶³ Las

elaborada literariamente —pues ese, también es su origen: forma parte de un libro en proceso—, mexicanizada adrede (uno de los postulados más trascendentes de la Academia de Letrán) en lenguaje, alimentos, fiestas, personajes y paisaje. Y en esta ocasión no se inserta colofón: la tradición concluye con otra tradición: una bola de fuego que recuerda todos los años el drama. Aún más, el narrador-testigo, da dos versiones: la racional (fue el coluche envenenado el que como un cáustico le arrancó el cabello) y la fantástica (‘nosotros los cristianos hemos visto el castigo de Dios...’). / La diferencia en la manera narrativa de las dos tradiciones no es fortuita y colabora y ejemplifica los elementos señalados como propios de la narración fantástica: ser una diversión intelectual (una reunión de literatos y con el fin de terminar con el inicio del aburrimiento); elaboración literaria (la primera es una tradición popular ‘sin más ni menos’, y la segunda elaborada literariamente para ser incluida en un libro de viajes); y el origen: en este caso el folklore nacional, no la imaginación exclusiva del narrador” (Tola de Habich, 2005: XVIII-XIX).

⁶² Casimiro del Collado, “El bulto negro”, en *El Apuntador*, 1841 (pp. 5, 66 y 83).

⁶³ José María Martínez al respecto del eclecticismo señala lo siguiente: “Pero, por un lado, sus contextos sociopolíticos no siempre van a permitirles [a los escritores] desprenderse de los

aportaciones del costumbrismo, como una manera de representar a la sociedad, el relato de corte anecdótico y los cambios experimentados por la leyenda sirvieron a los escritores para atisbar en lo desconocido de una manera diferente y dar algunas de las piezas más interesantes y representativas del género, que “ya nada tendrán que ver con la leyenda” (Mandujano Jacobo, 2005: 279). La estabilidad posibilitó el desarrollo de un concepto hegemónico de realidad que se irá fortaleciendo de la mano de la adopción del positivismo como una ideología de Estado y, además, traerá consigo el afán de, si no intentar derrumbarlo, cosa que ocurrirá materialmente con la Revolución de 1910, al menos sí ponerlo en duda: “En definitiva, la estética fantástica se funda en esta visión legítima del mundo otra, y traduce, aunque ‘supremamente eufemizada’, una postura política que discute ‘la definición dominante de la realidad y, en particular, de la realidad social’” (Phillipps-López, 2006: 44-45).

El derrumbamiento de las bases de la realidad no fue llevada hasta sus últimas consecuencias, ya que los paladines liberales de la República Restaurada no eran tan radicales como se cree y primó en ellos el impulso constructor, por lo que defendieron la función social y el carácter moral de la literatura; así, se puede decir que:

Letrados y soldados se emparejaban en la cultura religiosa. Todos, por supuesto, habían aprendido las creencias, la moral y la liturgia del catolicismo. Ninguno, fuera de [Ignacio] Ramírez, se apartó conscientemente de la religión tradicional. La cacareada apostasía de los liberales fue puro cuento de los conservadores (González, 2000: 639).

Al respecto, es importante hacer notar un fenómeno interesante vinculado con la relación de los escritores con la literatura fantástica: la dicotomía liberal romántico y conservador neoclásico no funciona; encontramos escritores como Ignacio Manuel Altamirano, José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno, que son políticamente liberales pero reacios a la experimentación y, en cambio, conservadores como José María Roa Bárcena o “liberales conservadores”, como Justo Sierra,⁶⁴ que realizaron textos bastante innovadores para su época:

ideales ilustrados y, por otro, van a acabar conviviendo simbióticamente con el realismo literario y el positivismo filosófico que llegan a América después de los 60” (Martínez, 2011: 34).

⁶⁴ Es curioso el caso de Justo Sierra quien se autodenominó “liberal conservador” para distinguirse de los principios liberales clásicos, metafísicos, radicales, que se oponían a los defensores de los postulados positivistas (Hale, 2002: 42).

Por poner algunos ejemplos, se puede recordar que los *Cuentos románticos* de Justo Sierra, remiten al Romanticismo más tópico y exotista, pero sus opciones políticas siempre estuvieron alineadas con el positivismo que acabó viendo como solución para la modernización de México y que no le impidió colaborar con la peculiar dictadura de Porfirio Díaz. Por su parte José María Roa Bárcena, autor del pionero “Lanchitas” y de otros logrados relatos fantásticos, llegó a formar parte de la Junta de Notables que ofreció a Maximiliano la corona de México, y tras una temporada en la cárcel por sus ideas conservadoras, entró a participar en el grupo de *El Renacimiento*, del liberal Altamirano, que a su vez es autor de ‘Las tres flores’, un relato representante de un Romanticismo europeizante y legendario (Martínez, 2011: 39).

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 fue benéfico para la aparición de un tipo de cuento fantástico que se distanció de lo legendario y que se acercó más al mundo del lector; esto permite comprender por qué los escritores de ese momento asimilaron las concepciones de lo fantástico atribuidos a E.T.A. Hoffmann y a Edgar Allan Poe, y por supuesto a la recepción de obras de esta tradición.⁶⁵ Así, los cuentos fantásticos comenzaron a despojarse de “los componentes más fantasmagóricos para ubicarse bien en la vida cotidiana de las grandes urbes modernas” (Martínez, 2011: 62).

Con respecto a la recepción de la obra de estos autores en Hispanoamérica, José María Martínez aventura que su escasa difusión en América Latina fue “otra de las razones de la relativa pobreza [de este género] en el subcontinente hasta las décadas finales del siglo” (Martínez, 2011: 60). Como se ha visto hasta el momento estas circunstancias responden a una situación bastante compleja⁶⁶ que es imposible explicar sólo afirmando que se trató de un fenómeno de producción minoritaria (Martínez, 2011: 62), consumido por un diminuto círculo de lectores y que normalmente no excedía el ámbito local (Martínez, 2011: 63).

Sin embargo, pese a la falta de estudios de recepción de la obra del alemán y del estadounidense, su huella ya es visible en obras pertenecientes al segundo Romanticismo mexicano:

⁶⁵ Al respecto de la difusión de obras de literatura fantástica europea y norteamericana en México remito al lector al apéndice titulado “Recepción de escritores fantásticos publicados en México”.

⁶⁶ Como el propio Martínez afirma, esto a la espera de la confirmación o ampliación de datos dada la escasez de estudios sobre la recepción de Hoffman y Poe (Martínez, 2011: 58). Al respecto el autor considera para el caso de Poe el trabajo de Englekirk (1939) y toma como punto de partida la traducción anónima de Poe de 1869 (Martínez, 2011: 59).

Aparte de las distintas temáticas y los motivos literarios con los que incursionaron los iniciadores del cuento fantástico en México, en el periodo previo al modernismo, los recursos sintácticos empleados contribuyeron al fortalecimiento del género en nuestra literatura. En muchos de los cuentos antes mencionados puede apreciarse la riqueza imaginativa con la que los escritores de ese primer periodo fantástico estructuraron sus historias.

Se advierte también, desde el primer momento de la práctica del género en México, la asimilación de las distintas modalidades de lo fantástico que llegaban a México mediante escritores tan representativos como Hoffmann, del que Roa Bárcena era traductor, o Edgar Allan Poe, de quien se nutrieron casi todos los escritores hispanoamericanos del siglo XIX que cultivaron el género fantástico (Mandujano Jacobo, 2005: 280).

En el caso de Hoffmann es importante tomar en cuenta que en Europa su gran éxito fue posterior a su muerte en 1822; aunque su obra había sido publicada entre 1815 y 1821, fue en aquel momento que alcanzó una rápida difusión, comenzando por Francia, donde influyó en autores como Honoré de Balzac, Theophile Gautier o Prosper Merimée (Roas, 2002: 25). Y posteriormente en España, en donde a partir de 1831 circularon traducciones de su obra que provenían del francés y que dejaron su impronta en autores como Pedro de Madrazo, José Zorrilla, Antonio Ros de Olano, Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro y Benito Pérez Galdós (Roas, 2002).

Al escritor alemán se deben dos aportaciones fundamentales a la literatura fantástica: la ambientación cotidiana, próxima al mundo del lector (Roas, 2002: 25),⁶⁷ y la dimensión interior de lo fantástico:

Si la novela gótica había abierto las puertas de las regiones de la oscuridad, Hoffmann situó (como después hará Poe) al lector ante el abismo de lo irracional, de lo invisible, de lo desconocido, de todo aquello que habita en las zonas inexploradas de la mente humana y tras esa realidad cotidiana que cree conocer tan bien. Eso justifica la escasa presencia en sus relatos de fantasmas, resucitados y otras figuras ya típicas del universo sobrenatural. Hoffmann prefiere explorar la dimensión interior de lo fantástico, entendida como manifestación de los miedos y pasiones más ocultos del ser humano, contemplados siempre como una amenaza para éste. Así, la mayoría de sus historias desarrollan el tema de la alteración de la personalidad en todas sus manifestaciones: sueños, delirios, locura, influencia magnética y el motivo del doble (Roas, 2002: 32).

⁶⁷ Debo destacar que este aspecto separa su obra de la de otros escritores contemporáneos suyos como Ludwig Tieck, Friedrich La Motte Fouqué o Franz Brentano; así como también de la novela gótica (Roas, 2002: 26).

En México aún sigue pendiente la investigación de la recepción de este autor. Al respecto es posible encontrar dos casos interesantes debidos a la recepción selectiva que tuvo Ignacio Manuel Altamirano y José María Roa Bárcena. Es necesario destacar el papel de “El corazón de ágata” y “La cadena de los destinados”, dos de los cuentos de Hoffmann que no responden al género fantástico como base de *Clemencia* (1869), una de las novelas de corte nacionalista más importantes del siglo XIX (Gutiérrez de Velasco, 2006: 369). También es importante señalar que Roa Bárcena fue traductor de algunos de sus cuentos (Hoffmann, 2006). Aunque “La dicha en el juego”, “Maese Martín y sus obreros” y “Haimatocara”⁶⁸ no son cuentos de carácter fantástico sino más bien moral, el texto del escritor veracruzano que los precede en el periódico católico *La Cruz* (1856) constituye un testimonio esclarecedor del proceso de recepción del género:

La literatura alemana, cuando no se extravía en las altas regiones de la metafísica, tiene un sello de ternura y belleza que parece peculiar de los climas septentrionales. Prueba de ello son la mayor parte de los cuentos fantásticos de Hoffmann, que, si bien publicados con anterioridad, no vinieron a crearle una reputación europea sino por el año de 1814. Tenemos de ellos una excelente traducción hecha al idioma francés por Marmier, el mismo literato que tradujo y recopiló en cuatro volúmenes de “Cantos populares del Norte”. Como el conocimiento de las obras de Hoffmann se halla en nuestro país circunscrito a los literatos, vamos a traducir al castellano y a insertar en la sección de variedades de este semanario dos de los más hermosos cuentos, siendo uno de ellos “La dicha en el juego” y el otro “Maese Martín y sus obreros”.

Varias causas nos inducen a escoger estos dos cuentos: en ellos nada hay de sobrenatural, y esto ya es una garantía de que agradarán a nuestros lectores más bien que aquellos en que domina lo fantástico, muy poco admitido en la literatura moderna de los pueblos meridionales (Roa Bárcena, 2006: IX-X).

Ambos cuentos ya habían sido traducidos al español como “Maese Martín el tonelero y sus oficiales” en una edición realizada por Cayetano Cortés de *Cuentos fantásticos* de Hoffmann (1839), realizado en Madrid por la Imprenta Yenes; y como “Fortuna en el juego” en el segundo tomo de las *Obras completas* de E.T.A. Hoffmann (1847) (que en realidad era una selección de 24 cuentos), impreso por Llorens hermanos en la ciudad de Barcelona (Hoffmann, 2006: 129). La edición a la que se refiere Roa Bárcena es la de Xavier Marmier, *Contes fantastiques* publicado en 1843 y reeditado en 1866 (Roas,

⁶⁸ Según se menciona en la “Nota editorial”, los dos primeros fueron publicados en *La Cruz*, publicación dirigida por el propio Roa Bárcena, el primero en noviembre de 1855 y el segundo de diciembre de 1855 a marzo de 1856 (Hoffmann, 2006: 127); el tercero en *Obras de Roa Bárcena, tomo I, Cuentos originales y traducidos*, publicado por Victoriano Agüeros en la Biblioteca de Escritores Mexicanos (Hoffmann, 2006: 127).

2002: 46);⁶⁹ de ella, Martínez afirma que “existe una versión española publicada en 1850 que probablemente también circularía en América” (Martínez, 2011: 60).

Tanto las aportaciones de Hoffmann, como las de Poe, que se tratarán en el capítulo dedicado a la creación, dieron lugar a un tipo de cuento fantástico distinto al que se había hecho hasta entonces,

ya no es un cuento de viejas, una historia o tradición escuchada en ambientes pueblerinos, ahora se trata de un cuento, de una historia que comienza y termina literariamente en sí misma, siendo muchas veces el narrador personaje directo de la historia o testigo directo de ella. El escritor ya no se contenta con recrear, como juego y como aporte folklórico, una leyenda, una superstición, una tradición o un cuento de viejas que escuchó o que le contaron (Tola de Habich, 2005: XXV).

Este rico legado permitió que el cuento fantástico adoptara nuevas formas. Su desarrollo quedó estrechamente vinculado a las corrientes de la modernidad (Clark, 2005: 35) que convergieron en México los años posteriores, a veces de un modo armónico y otras problemático. A partir de sus relaciones con ellas, como se verá más adelante, el género se transformó y reformuló sus motivos.

⁶⁹ Los textos que contiene esta edición son “Le violon de crémone”, “Les maîtres chanteurs”, “Le majorat”, “Maitre Martin et ses ouvries”, “Le bonheur au jeu”, “Le choix d’une fiancée”, “Marino Falieri”, “Don Juan” y “La voeu”.

CAPÍTULO II

TRADUCCIONES DE EDGAR ALLAN POE

Antes de presentar la cronología de traducciones de obras de Edgar Allan Poe que he elaborado a partir de la investigación bibliográfica y hemerográfica y de hacer una revisión de las características específicas de algunas de ellas, es oportuno que realice una serie de comentarios de carácter global.

La primera observación y, sin duda, la más evidente es que son pocos los libros impresos en México, situación que responde a la oferta variada de ediciones francesas y españolas (Englekirk, 1934: 20) que, junto con las hispanoamericanas, circularon en el país.¹ De este modo se explica que el mayor número de traducciones que he podido localizar pertenezca a la prensa periódica, en la que a sus obras en prosa y su poesía se sumaron numerosas menciones o alusiones a Poe como autor, personaje o a alguna de sus obras. Gracias a estas últimas me ha sido posible determinar la circulación de textos mucho antes de que aparecieran en forma de libro.

La abundancia de traducciones originarias de la península ibérica en buena medida responde a que la recepción de este autor ahí fue anterior (comenzó en 1857, casi al mismo tiempo que Baudelaire publicara *Histoires extraordinaires* [1856] y *Nouvelles histoires extraordinaires* [1857]) y la difusión de la obra del estadounidense en Latinoamérica aprovechó estos textos. Se trata de una de las posibilidades de difusión de este autor en México, aunque no la única.²

¹ La amplia circulación de traducciones de factura hispanoamericana se constata en su continua aparición en las páginas de las publicaciones mexicanas. Es posible consultar los recuentos de estas ediciones en Englekirk, 1934, 1944; Valle, 1949; Woodbridge, 1969.

² Cabe mencionar que hasta entrado el siglo XX, en muchas publicaciones era una costumbre usual adoptar el español peninsular para darle un aire antiguo al texto, sobre todo en aquellas narraciones que ocurren en tiempos remotos. Al respecto de la recepción de Poe en España véase Roas, 2011; Rodríguez Guerrero-Strachan, 1999. La primera traducción aparecida en la península ibérica fue “La semana de los tres domingos” (1841), que mantiene el título francés, “La semaine des trois dimanches”, y no el que supondría el original, “Tres domingos en una semana”. Resulta curioso que éste sea el primer cuento vertido al castellano, puesto que existen evidencias de que sus relatos fantásticos y policíacos ya eran conocidos (Roas, 2011: 40).

La preeminencia de traducciones procedentes de Europa está vinculada a las preguntas de ¿por qué el interés en México por este autor no fue temprano? y, a su vez, ¿por qué son contadas las traducciones directas del inglés estando tan cerca de EE.UU.? Intentaré contestar a estos cuestionamientos a lo largo de este capítulo y el siguiente, adelantando que las respuestas son de carácter político y estético. Las relaciones entre México y EE.UU. no eran las óptimas para ello. Durante la etapa más productiva del autor, sus últimos diez años de vida (1840-1849) ocurría la guerra entre México y EE.UU. (1846-1848). Una vez resuelto el conflicto bélico, con el bloqueo que supuso, las relaciones tardaron en reestablecerse. Durante el Imperio de Maximiliano, no hubo gran contacto entre las dos naciones dado que el país del Norte se encontraba en plena Guerra de Secesión (1861-1865). De hecho ésta es incluso una de las razones por las que la nación vecina no aprovechó la Intervención Francesa para hacerse de más territorio, aunque fue llamada junto con Inglaterra y España a participar (Díaz, 2000: 609). Estas circunstancias dificultaron el contacto entre los dos países y son decisivos para entender la recepción de la obra de Poe. Si bien, durante la República Restaurada EE.UU. fue visto como un prototipo de nación, a la que era mejor tener de aliada que de enemiga, en ningún momento desplazó a Francia, que representó el modelo de civilización y cultura de la élite.

El segundo aspecto a considerar, consecuencia de lo anterior, es la deuda que las traducciones aparecidas en México tienen con las francesas. Esto responde a que la traducción realizada por Charles Baudelaire³ atrajo la atención de Europa y posteriormente la de Hispanoamérica. El mundo hispánico no se pudo sustraer a la seductora traducción del

³ La publicación de la obra de Poe en francés comenzó cuando aún estaba vivo. La primera traducción de un cuento suyo apareció en 1844, una versión de “William Wilson”: “James Dixon, ou la funestre ressemblance”, en *La Quotidienne*, realizada por Gustave Brunet (Roas, 2011: 60). En 1845 se publica “Le Scarabée d’Or”, firmado por A.B[orghers] en *La Revue Britannique* (Cambiare, 1927: 30). Ch. Baudelaire publicó “Mesmeric Revelation” en julio de 1848 en *La Liberté de Penser*, y a ésta le siguieron “Le Puits et le Pendule” en *La Revue de Paris* (1852), “Philosophy of Furniture” en *Le Magasin des Familles* (1852), “Le Coeur Reveleateur” en el diario *Paris*; misma publicación en la que apareció “Le Chat Noir” (1853). Al respecto de esta última, es importante señalar que no era la primera vez que se traducía este cuento, ya que existe una anterior de Mme. Isabelle Meunier en *Le Démocratie Pacifique* del 31 de enero de 1847 (Cambiare, 1927: 40). Finalmente, el poema “Le Corbeau” apareció en *L’Artiste* (1853) y posteriormente en *Le Pays*, donde las traducciones se suceden con pocas interrupciones desde 1854 hasta abril de 1855 (Cambiare, 1927: 33-34).

autor de *Les fleurs du mal* cuya calidad, a decir de Englekirk, aventaja a las españolas (Englekirk, 1934: 32), que incluso adoptaron los títulos y el orden dado por el escritor francés a los cuentos de Poe (Englekirk, 1934: 25):

The astonishing thing about these translations is that, with but few exceptions, their titles reveal their French origin. Is it possible that Spanish translators fell into the common error of assuming that these were the names of the original English versions of the tales? If so, their faithful adherence to Baudelaire's titles needs no explanations. On the other hand, it is more than likely that they felt honor-bound not to conceal willfully the source of their translations; for, as we know that they had access to certain English versions, they could have stamped their works with some distinctive Spanish title and rendered their French derivation somewhat less conspicuous (Englekirk, 1934: 23-24).

Ante tal situación ha sido necesaria la comparación de las traducciones para determinar si son directas del inglés o si, antes de haber sido vertidas al español, pasaron por el francés (Englekirk, 1934: 27; Roas, 2011: 37). Para realizar este cotejo, que se puede ver en el apéndice III, he utilizado el texto de la edición de Patrick F. Quinn y G.R. Thompson (Poe, 1984) y el de Baudelaire en la edición de Jacques Crépet (Poe, 1932; 1933, 1934, 1936, 1937)⁴ y las traducciones al español aparecidas en la prensa mexicana. Esto ha sido muy útil en la búsqueda de indicios que me han permitido determinar su procedencia. Adicionalmente he intentado distinguir si la traducción es de origen peninsular o hispanoamericano, y en algunos casos me he aventurado a señalar si es mexicano. Esta última tarea ha resultado aún más complicada porque, como he dicho antes, circularon traducciones procedentes de distintas regiones de Hispanoamérica; situación que aumentó en las últimas décadas del siglo XIX, cuando la conexión y el intercambio entre ellas fue mayor, como un reflejo de la conciencia de unidad hispanoamericana que trajo consigo el Modernismo.

Como se verá, los encargados de trasladar al español las obra de Poe no fueron totalmente dependientes de la traducción de Baudelaire, ni la siguieron pasivamente, ya que

⁴ La edición en inglés además de presentar la poesía y prosa de acuerdo con las últimas versiones revisadas por el autor incorpora las anotaciones de otras importantes ediciones como las de Harvard University Press, University Press of Virginia, Twayne Publishers, entre otras. En lo que respecta a la edición de Jacques Crépet a las traducciones de Baudelaire, el crítico realiza un trabajo espléndido de comparación entre la traducción y el original, además de que aporta importantes datos para la recepción de Poe en Francia.

adoptaron una división de frases distinta al texto original y a la traducción en francés (Englekirk, 1934: 30); recurrieron a la paráfrasis cuando se enfrentaban con algún giro o fragmento difícil de verter a nuestro idioma, e inclusive adaptaron algunos pasajes o añadieron texto de acuerdo con las necesidades de la publicación:⁵

In such cases it often happens that the Spanish version leaves us with the impression that both the French and English renderings have been consulted. Although this may be so in a few instances, such is not the usual case; for a careful study of many of the phrases that offered their full share of difficulties for Baudelaire, discloses the fact that such pitfalls did not hamper the Spanish translators who have accepted Baudelaire's solution for their version (Englekirk, 1934: 27).

Queda confirmado que el mayor número de traducciones directas del inglés corresponde a la poesía aunque en la lectura atenta de algunas narraciones se observa que muchas veces este trabajo se hacía utilizando el original y la traducción francesa. De este modo queda desmentida la afirmación de que el interés en México se haya centrado en la poesía, hipótesis sostenida por Englekirk (1934) y Salinas (1941).

Si bien es cierto que la atracción por la obra de Poe se avivó por la moda francesa, éste no despertó hasta la última década del siglo XIX en consonancia con el modernismo (Englekirk, 1934: 86), sino mucho antes; en México por lo menos desde 1868. Indudablemente fueron importantes para Hispanoamérica la traducción de Juan Antonio Pérez Bonalde de "El Cuervo" (1887) y el reconocimiento que los escritores franceses hicieron a Poe (Englekirk, 1934: 21); pero no son las fundamentales.

Finalmente, es notable que las traducciones de la obra de este autor no fueran exclusivas de algún bando político; contrario a lo que podría pensarse, tanto las publicaciones de corte liberal como las conservadoras colaboraron para su difusión. Esto constituye una evidencia de que la prensa ulterior a la República Restaurada funcionaba de acuerdo con las necesidades del mercado y que, como se mencionó en el capítulo anterior, la prensa conservadora compitió en todos los terrenos, aún en el económico (Ceballos Ramírez, 1997: 165-166).

⁵ Este fenómeno no sólo ocurrió en México, ejemplos de ello en la literatura española los encontramos en Roas (2006) y López Santos (2010).

En las siguientes páginas sólo destacaré aquellas publicaciones que contengan algún rasgo que permita entender el desarrollo de la recepción del autor en México y remito al lector al listado crónológico de traducciones así como al análisis específico de cada traducción que presento en el apéndice I. Debo agregar que, a continuación del comentario de las traducciones, hago una revisión de las adaptaciones, los textos apócrifos y, finalmente, de aquellos en los que Poe aparece como personaje de ficción o motivo poético. Si bien la investigación está dedicada a la narrativa del autor norteamericano, no por ello omito hacer mención de las traducciones de sus poemas y de consignarlas en orden cronológico al final del trabajo.

Así pues, en una revisión general es posible notar que de los 64 relatos breves que consignan Patrick F. Quinn y G.R. Thompson (Poe, 1984) tengo constancia de 29 en la prensa mexicana. De ellos los que aparecieron más veces y tuvieron un mayor número de traducciones diferentes fue “The Oval Portrait” con cinco (1891[2], 1892, 1898, 1909) y “The Black Cat” (1874, 1888, 1893, 1898 y 1899), seguidos por “The Cask of Amontillado” (1873, 1874, 1875 y 1899) y “Shadow. A Parable” (1878, 1910[2], 1911), con cuatro cada uno. Algunas de las narraciones fueron impresas con poca diferencia de años respecto de España, tal fue el caso de “The Balloon-Hoax” que se publicó en España en 1875 y, en México, en 1877; o “A Descent into the Maelström”, publicado por vez primera en España en 1875 y, en México, en 1877.⁶ Asimismo hay dos textos que primero fueron publicados en México, “The Fall of the House of Usher” que apareció en 1884, y después en España en 1890; y “Hop-Frog” que fue publicada en 1879, mientras que, en la Península Ibérica, en 1884.

Salvo “The Premature Burial”, “Mystification”, “Mesmeric Revelation”, “A Tale of Ragged Mountains”, “The Imp of Perversity” y “The Oblong Box”, se conocieron la mayor parte de sus cuentos terroríficos y sobrenaturales. Un dato curioso es que aunque el primero no apareció en la prensa mexicana durante el periodo analizado, como se verá en el capítulo IV, dedicado a la creación literaria, fue el que causó mayor impresión y generó textos de creación basado en la misma idea. Las cuatro mujeres de Poe, “Berenice”, “Morella”, “Eleonora”, y “Ligeia”, conocieron diferentes ediciones; de este grupo, las dos últimas

⁶ Para realizar comparaciones entre las traducciones mexicanas y las españolas me baso en el estudio de Roas (2011).

tienen un gran mérito: “Eleonora” fue el primer cuento de Poe que apareció en México y “Ligeia” es una de las pocas traducciones mexicanas que aparecieron en libro. Del cuarteto las más famosas fueron “Berenice” y “Ligeia”, publicadas un mayor número de veces.

Es importante mencionar que hay omisiones significativas en la obra traducida de este autor: por las prensas mexicanas no pasó *The Narrative of Arthur Gordon Pym*; del conjunto de cuentos policiacos y de raciocinio faltó “The Mystery of Marie Rôget”; de los cuentos de tema metafísico sólo apareció “The Conversation of Eiros and Charmion”, no así “The Power of Words”, “The Colloquy of Monos and Una”, “Mellonta Tauta”; de los contemplativos, “The Domain of Arnheim”, “The Island of Fay”, “Langor’s Cottage” “The Philosophy of Furniture”, “The Sphinx”; ni los satíricos y grotescos “King Pest”, “The Man That Was Used Up”, “Loss of Breath”, “Some Words with a Mummy”, “Bon-Bon”, “Lionizing”, “The Literary Life of Thingum Bob, Esq.”, “Three Sundays in a Week”, “The Duc of L’Omelette”, “How to Write a Blackwood Article”, “The Spectacles”, “Diddling Considered as One of the Exact Sciences”, “Never Bet the Devil Your Head”, “Why the Little Frenchman Wears His Hand in a Sling”, “Four Beasts in One. The Homo-Cameleopard”, “Von Kempelen and His Discovery” y “The Angel of Odd”. Sin embargo, pese a las omisiones hay que destacar la publicación de “The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade” (“La mil y segunda noche” [1882, 1884]), obra cuya traducción es directa del inglés, pues no fue publicada por Baudelaire y no apareció en francés sino hasta 1887, traducida por F. Rabbe; y “Silence. A Fable” (“Silencio” [1919]) que no apareció en España.

En lo que respecta a la poesía, en la que no ahondaré demasiado, se tradujeron algunos de sus poemas más célebres. A diferencia de lo que ocurrió con los cuentos, en su mayoría de carácter anónimo, se conoce la identidad de casi todos los traductores. Los que aparecieron más veces fueron “The Raven”, traducido por Ignacio Mariscal (1869, 1880, 1900, 1910), José Ramón Ballesteros (1874), el peruano Felipe G. Cazeneuve (1885), Enrique González Martínez (1898, 1901, 1903), Ricardo Gómez Robelo (1904), José Pablo Rivas (1916) Rafael Lozano (1922), y “To Helen” en la traducción de Alberto Leduc (1895, 1896, 1899, 1902, 1907, 1910), Balbino Dávalos (1901) y Rafael Lozano (1922). A estos se agregaron “Annabel Lee”, traducido por Laura Méndez de Cuenca (1896), el poeta argentino Leopoldo Díaz (1906), un anónimo (1898) y Rafael Lozano (1922); “Ulalume. A

Ballad” por Rasch (1898), el paraguayo Alejandro Guanes (1909 [2], 1912), Leopoldo Díaz (1909), Román Mayorga Rivas (1919) y un anónimo (1902); “The Bells” por David Cerna (1906, 1912) y el guatemalteco Domingo Estrada (1912); “Eldorado” por Rafael Lozano (1922); “Silencio” y “A mi madre” por Miguel Bolaños Cacho (1918); “Los espíritus de la muerte” (1917), “El día más feliz” (1918) y “El lago” (1919) por José Pablo Rivas. A la lista se agregan las anónimas de “The Sleeper” (1902), “Dream-Land” (1909) y la del poema apócrifo “Leonine” escrito por James Whitcomb Riley y publicado posteriormente por José Juan Tablada en 1906. También hay que señalar que se tradujo “The Philosophy of Composition”, texto que apareció en 1908 en la *Revista Moderna de México*.

Junto con el papel de los traductores también es importante destacar el de los ilustradores, Julio Ruelas, Carlos Neve y Crescenciano Garza Rivera.

Julio Ruelas, quien tradujo los presupuestos estéticos modernistas a imágenes visuales en las páginas de la *Revista Moderna* (1898-1903) como en la *Revista Moderna de México* (1903-1911), ilustró las traducciones de “El Cuervo” de Ignacio Mariscal y de Ricardo Gómez Robelo. El cuervo está posado en el título de la primera, que logra integrar imagen y tipografía. A continuación Ruelas ilustra diferentes pasajes del poema: el autor entre libros, la irrupción del ave, el poeta que contempla al cuervo posado sobre el busto de Palas Atenea en dos momentos: uno en el que observa meditativo y otro en el que aparece sumido en la desolación (15 de agosto de 1900, pp. 242-246). En la última página de la traducción de Gómez Robelo aparece una viñeta en la que un sátiro toca la flauta de pan y contempla a un cuervo con el que comparte la misma rama (1 de septiembre de 1904, pp. 26-28). En la ilustración de “Filosofía de la composición” la musa desde las alturas toma la cabeza del artista, quien se encuentra en un estrato menor, y le da un beso (1 de noviembre de 1908, pp. 131-139).

También es destacable el trabajo de Carlos Neve (Veracruz, 1895-1962),⁷ quien ilustró la sección “Cuento del día” de *El Imparcial*. En sus intervenciones supo combinar el imaginario decadentista con las necesidades del periodismo industrial, que requería medios cada vez más eficaces para atraer la atención de un público masivo en medio de un mercado más competitivo.

⁷ Sobre su trabajo como dibujante, véase Moyssén (1986).

Un artista plástico influenciado por Poe es el pintor simbolista Crescenciano Garza Rivera (Monterrey, 1895-1958),⁸ a quien A. Cantú Jauregui dedica un artículo aparecido en *La Semana. Revista Gráfica*, 22 de junio de 1919 (pp. 4-5). El texto incluye un comentario del crítico José Francés aparecido en el libro *El año artístico. 1918*, en el que se menciona cierta herencia de Poe en su obra:

En Garza Rivera es innegable la influencia directa de Alberto Martini, el fantasista italiano de las concepciones perversas y las morbosas inquietudes. Imposible sustraerse al recuerdo de *La secchia rapita. El poema de lavoro* y de los cuentos de Edgardo Poe frente a estos dibujos de Garza Rivera. Estas mujercitas con alas y actitudes de falenas son las *Farfallas notturnas* de Martini, estos cirios que consumen humanas vidas, arden ya en las páginas trágicas del gran dibujante italiano...

Tras estos comentarios generales presentaré una reconstrucción de la historia de las traducciones a partir de artículos, notas, reseñas y anuncios que se refieren al autor o a sus obras. En la mayor parte de los casos menciono la referencia con el número de página; sin embargo, debo aclarar que precisamente por tratarse de un rescate no en todos los casos he podido acceder a los materiales. He dado con estos últimos gracias a referencias y menciones que por lo menos me han permitido determinar su fecha de publicación. Remito, pues al lector al apéndice III, tanto en lo que respecta a la argumentación del origen de las traducciones como a los datos completos de la citas que aparecen en este capítulo.

La primera referencia a Poe en la prensa mexicana apareció el 5 de diciembre de 1859 en *Diario de Avisos*, en un artículo titulado “La tripulación del ‘Constante’”. La publicación informa del trágico destino de los sobrevivientes del naufragio y refiere el horror que padecieron durante 79 días, en los que además de comerse sus heces y orines practicaron el canibalismo: “El que oye la narración de los padecimientos inauditos de [el capitán] Uyttenhoven y sus malaventurados compañeros, se figura que está leyendo un capítulo de Edgardo Poe, individualidad fantástica y lúgubre, escritor el más enérgico y sombrío de América, y acaso del mundo entero”. La referencia no sólo alude al carácter escabroso de la situación, sino también al paralelismo que existe entre esta desgracia y uno de los episodios narrados en *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838). Resulta interesante, pues esta mención es temprana con respecto a la traducción francesa de esta

⁸ Sobre la obra de este pintor, véase Moyssén (1992).

novela que apareció como folletín en *Le Moniteur Universel* (25 de febrero a 18 de abril de 1857) y, posteriormente, conoció su primera edición como libro en 1858. Muy probablemente se trata de una noticia traducida del francés, pero digna de mención porque en ella se vinculan algunos de los conceptos clave en la obra del autor.

Tuvieron que transcurrir casi diez años para que apareciera la primera traducción de un cuento del escritor norteamericano en México: “Eleonora por Edgar Poe”, en *El Semanario Ilustrado*, 27 de noviembre de 1868 (pp. 53-54) [I].⁹ La huella de la edición francesa es visible: El lugar donde se desarrolla la acción, llamado Valley of the Many-Colored Grass en el texto original, se convierte en el valle de Gazon Diapré, como aparece en la traducción de Baudelaire (“Vallée du Gazon Diapré”). El texto posee ligeras alteraciones con respecto al francés, una de ellas quizá sea producto de la empatía del traductor por el personaje de Eleonora: “She had seen that the finger of Death was upon her bosom...”, traducido al francés, “Elle avait vu que le doigt de la Mort était sur son sein...”, en el español dice “La *pobre* niña había visto el dedo de la muerte colocado sobre su seno” [las cursivas son mías]. Del mismo modo ocurre cuando el narrador afirma que “but she made acceptance of the vow, (for what was she but a child?)”, en la francesa, “mais elle accepte mon serment (car était-elle autre chose qu’une enfant?)”; en tanto que en la española: “pero al cabo concluía *¡pobre niña!* Con aceptar mi juramento encontrando así más dulce y amoroso su lecho de muerte” [las cursivas son mías].

Un año después los negros aleteos de “El Cuervo”, traducido por Ignacio Mariscal, ensombrecieron las páginas de *El Renacimiento*, 1 de enero de 1869 (pp. 158-160) [II]. De acuerdo con el testimonio de Pedro Santacilia en la carta que introduce el poema y la fecha del mismo, la traducción fue realizada el 30 marzo de 1867 en la ciudad de Washington. Ambos datos son significativos desde el punto de vista histórico:

Su versión acaso demasiado libre y no muy afortunada del poema más célebre de Poe, está fechada en Washington el 20 de marzo de 1867, es decir, cuando Maximiliano se refugiaba en Querétaro, el ejército republicano se disponía al sitio de la plaza y el gobierno de Juárez daba los pasos hacia la victoria final. En ese momento, Mariscal se encontraba en Washington, con categoría de primer secretario de la legación. Darse el lujo de traducir a

⁹ El número romano entre corchetes remite a la numeración que he adoptado a las traducciones en el apéndice III.

Poe es un homenaje a un momento de nuestra historia en que estaba a punto de terminar el discurso de las armas para dar paso al discurso de las letras (Quirarte, 2014: 4).

Esta primera traducción cuenta con dos alteraciones importantes: en vez de “Nevermore”, el ave dice “Jamás”, y la amada muerta se llama Felícitas en vez de Lenore.¹⁰

El Domingo en su edición del 12 de enero de 1873 (s.p.) [III] presenta a sus lectores la traducción de “La pipa del amontillado” del poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde, que décadas después será famoso por su traducción de “El Cuervo” (1887).¹¹

El 1 de enero de 1874 en *La Colonia Española* (p. 1) se publicó el siguiente anuncio:

Habiéndose extraviado algunas hojas de la novela “Un secreto de familia” hasta tanto que se reciben de la Habana, empezamos a publicar otra novela, desconocida en México, que alternará con las *Historias Extraordinarias* de Edgardo Poe.

Dicha edición, a cargo del español Adolfo Llanos y Alcaraz, contenía “El gato negro”, “El sistema del doctor Brea”, “El diablo en el campanario”, “La carta robada”, “El barril de amontillado”, “Ligeia”, “El Lucero de Valdemar” [sic], y tres textos desconocidos: “El grito de la consciencia”, “De Europa a América” y “La vida en el sepulcro”.¹² Posteriormente, apareció como libro en la imprenta de *La Colonia Española*.

Gracias a los anuncios aparecidos en *El Siglo XIX*, el 22 de agosto de 1874 (p. 4), y en la sección “Gacetilla” de *La Voz de México*, el 8 de agosto de 1874 (p. 2), es posible saber que en el primer número de *El Ateneo. Repertorio Ilustrado de Arte, Ciencia y*

¹⁰ El poema puede consultarse en Poe (1986). Esta edición bilingüe incluye la traducción de Mariscal (1869) y las de Ricardo Gómez Robelo (1906 y 1916), además de contar con las ilustraciones que Julio Ruelas hizo para la *Revista Moderna* en 1900.

¹¹ Aunque no ahondaré en ello, esta traducción supera en calidad a la de Mariscal, ya que a diferencia de la del mexicano, pretende seguir la métrica y la rima del original. Englekirk toma esta traducción como parámetro de la recepción de Poe en Hispanoamérica y considera que se trata de la mejor versión y también de la más popular (Englekirk, 1934: 36).

¹² No me ha sido posible localizar algún ejemplar de la edición mexicana o española, que no aparece consignada por Roas (2011) ni por Rodríguez Guerrero-Strachan (1999). Sin embargo deduzco su circulación en la península porque su introducción apareció en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona, 11 de junio de 1885 (pp. 438-442), diez años después de la publicación en México.

Literatura, publicado en Nueva York ese año, se incluyó “El pozo y el péndulo” (pp. 18-26).

José M. Santos Coy en un artículo titulado “¿Es un retrato?”, que se publicó en *El Eco de Ambos Mundos. Diario de Política*, 31 de octubre de 1876 (p. 3), hace alusión a “The Oval Portrait”, obra que no apareció en la prensa mexicana hasta 1891, pero que, como se ha dicho, fue la que se publicó más veces: “—Y ¿no le ha robado V. la vida a esa señora, para trasladarla al lienzo, como nos asegura Edgard Poe que sucedió una vez?”

En 1877, obra del tipógrafo Santiago Sierra, hermano del escritor Justo Sierra, se editó *Aventuras maravillosas*, libro que recoge “Viaje a la luna”, “Manuscrito encontrado en una botella”, “La mentira del globo”, “¿En el Malestrom!” [sic] y “Morella”. El contenido del volumen coincide con el de Querol y Domenech impreso en Valencia (1875), cuya segunda edición salió de las imprentas de Pascual Aguilar en la misma ciudad (1882); y que contó con una tercera en la década de 1890 (Roas, 2011: 191-193). La impresión de la primera de ellas es referida en *La Colonia Española* el 21 de diciembre de 1874, en un artículo titulado “Movimiento literario en España” en el que se daba cuenta de las novedades editoriales en la península ibérica con la finalidad de que los lectores comprobaran que los conflictos de política interior no mermaban la producción cultural.

En septiembre 1880, *El Nacional* publicó nuevamente la traducción de Mariscal de “El Cuervo”, el 12 de septiembre, pero debido a que el diario no consignó el nombre del escritor norteamericano, se despertó una polémica que acusaba al traductor de plagio. Las páginas de este periódico en su edición del 16 de septiembre contienen una nota en la que la redacción lamenta la grave omisión. No es sólo una anécdota curiosa, ya que resulta significativo que el error fuera tan evidente; esto demuestra que se tenía conciencia de quién era el autor original. Adolfo Carrillo en su texto “Barbaroja [sic]”, *La Patria*, 15 de septiembre de 1880 (p. 2) no dejó pasar la oportunidad de mofarse del incidente: “No queremos hablar del famoso pirata que hizo el teatro de sus hazañas los mares, el mediterráneo; nos referimos al señor Ministro Mariscal que, según *El Republicano*, plagió una composición poética de Edgard Poe”.

En 1882 del taller tipográfico de Ireneo Paz salieron dos libros *Las mil y segunda noches: cuento oriental* y *Ligeia*. El mérito del primero, como se adelantó en los comentarios generales de este capítulo, consiste en que es un texto que hasta ese entonces

no se había traducido al francés ni al español; en Francia apareció hasta la edición de F. Rabbe, *Derniers contes* de Edgar Allan Poe (1887), impreso por Albert Sabine.

El artículo titulado “Alrededor del mundo” en la sección “Extranjero”, procedente de *El Imparcial de Madrid* del 20 de diciembre de 1886 y aparecido posteriormente en *El Tiempo*, el 13 de enero de 1887 (p. 1), considera pertinente la mención a *The Narrative of Arthur Gordon Pym* en un artículo dedicado a la construcción de “barcos submarinos”: “Las espeluznantes aventuras de Arthur Gordon Pym, el héroe de Edgardo Poé [sic], serían cuentos de niños comparados con la realidad de las escenas que se desarrollaran en el interior de un vapor submarino embarrancado con su carga viviente y sin auxilio posible en el fondo del océano”.

La Patria Ilustrada del 21 de enero de 1884 (p. 46) publicó un anuncio de su imprenta; entre los libros promocionados está “Novelas fantásticas en tres tomos” que incluye “Caída de la casa Usher” en el primero y “Las mil y segunda noches” y “Liegia” [sic] en el tercero. Muy probablemente los dos últimos sean las traducciones de Ireneo Paz.

Una nueva traducción de “El Cuervo”, que incluye el texto original, fue publicada en *El Partido Liberal*, 12 de julio de 1885 (pp. 1-3), a cargo de Felipe G. Cazeuneuve.

En 1888 apareció la que sin duda es una de las traducciones más interesantes en la historia de la recepción de Edgar Allan Poe en México: “El gato negro. Confesiones de un asesino”, en *La Defensa Católica. Periódico Hispano-mexicano. Consagrado a Promover y Sustentar los Intereses Latinos de América*, 19 de enero de 1888 (p. 3) [IX]. Su publicación en un periódico conservador es curiosa y explica por qué la segunda entrega nunca vio la imprenta. Probablemente el responsable, Ramón Figuerola, consideró que los lectores pudieran encontrar en ella un atentado contra la institución familiar y tomó la decisión de omitir el final. Adicionalmente hay que señalar que no se consigna el nombre del autor del texto, que probablemente aparecería en la última entrega, como era costumbre en muchas publicaciones de la época. El subtítulo aproxima el cuento a los encabezados sensacionalistas que más tarde darán paso a la nota roja.¹³

¹³ En México, el término “nota roja” designa al género informativo dedicado a eventos criminales en el que se enfatizan los detalles escabrosos y truculentos; y cuya nota dominante es el humor negro.

Cabe señalar que dicha traducción omite el párrafo inicial del original, que sí está presente en la edición francesa:

For the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not—and very surely do I not dream. But to-morrow I die, and to-day I would unburthen my soul. My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment, a series of mere household events. In their consequences, these events have terrified—have tortured—have destroyed me. Yet I will not attempt to expound them. To me, they have presented little but Horror—to many they will seem less terrible than *barroques*. Hereafter, perhaps, some intellect may be found which will reduce my phantasm to the common-place—some intellect more calm, more logical, and far less excitable than my own, which will perceive, in the circumstances I detail with awe, nothing more than an ordinary succession of very natural causes and effects.

Cabe suponer que esta eliminación responde a la intención de adaptar el texto para que, por un lado comenzara con la acción, y por el otro, cancelara la posibilidad de lo fantástico. En esta versión se enfatiza la sangre fría del protagonista y se incluyen detalles que no están en el original como en el caso siguiente:

I suffered myself to use intemperate language to my wife. At length, I even offered her personal violence.

Me permitía con mi mujer un lenguaje brutal[;] no faltó un día en que la flagelara.

*

But my disease grew upon me—for what disease is like Alcohol!—and at length even Pluto, who was now becoming old, and consequently somewhat peevish—even Pluto began to experience the effects of my ill temper.

Pero mi mal me invadía de más en más..... pues que hay algún mal mayor que el alcoholismo! Al fin Plutón que era ya viejo conoció los efectos de mi mal carácter.

A continuación presento un fragmento que permite afirmar que el origen de esta traducción es hispanoamericano: el personaje “agarra” al gato por el cuello, verbo cuyo uso en castellano peninsular sería “coger”. Sin embargo, es importante señalar que no es una traducción directa del inglés, como se ve a continuación:

One night, returning home, much intoxicated, from one of my haunts about town, I fancied that the cat avoided my presence. I seized him; when, in his fright at my violence, he inflicted a slight wound upon my hand with his teeth. The fury of a demon instantly possessed me. I knew myself no longer. My original soul seemed, at once, to take its flight from my body and a more than fiendish malevolence, gin-nurtured, thrilled every fibre of my frame. I took from my waistcoat-pocket a pen-knife, opened it, grasped the poor beast by the throat, and deliberately cut one of its eyes from the socket! I blush, I burn, I shudder, while I pen the damnable atrocity.

*

Une nuit, comme je rentrais au logis très-ivre, au sortir d'un de mes repaires habituels des faubourgs, je m'imaginai que le chat évitait ma présence. Je le saisis; — mais lui, effrayé de ma violence, il me fit à la main une légère blessure avec les dents. Une fureur de démon s'empara soudainement de moi. Je ne me connus plus. Mon âme originelle sembla tout d'un coup s'envoler de mon corps, et une méchanceté hyperdiabolique, saturée de gin, pénétra chaque fibre de mon être. Je tirai de la poche de mon gilet un canif, je l'ouvris; je saisis la pauvre bête par la gorge, et, délibérément, je fis sauter un de ses yeux de son orbite! Je rougis, je brûle, je frissonne en écrivant cette damnable atrocité!

*

Una noche como entrara a mi casa muy tocado del vino, me imaginé que el gato me huía; lo cogí; pero él horrorizado de mi violencia me rasguñó la mano y me la hirió con los dientes, al instante se apoderó de mi un furor endemoniado, no me conocí más, pareciome que mi alma se evadía de mi cuerpo, y una perversidad hiperdiabólica se infiltró en cada fibra de mi ser.

Saque una navaja de la bolsa de mi chaleco, la abrí, *agarré* al gato por la garganta y deliberadamente hice saltar uno de sus ojos fuera de su órbita.

Me avengüenzo, ando, tiemblo al confesar esta atrocidad condenable [el subrayado es mío].

En 1888 aparece en *La Patria Ilustrada* “El escarabajo de oro novela por Edgard Poé”, que se publicó por entregas, del 30 de abril hasta el 11 de junio (todas en la p. 9) [X]. Es importante hacer notar que todas las traducciones al español “The Gold-Bug” adoptan el título de Baudelaire (“Le scarabée d’or”). A diferencia del texto original, la traducción está dividida en capítulos, muy probablemente debido a que, como se menciona en el título, se le concibe como novela, aunque dicha segmentación no tiene que ver con las entregas. Es

posible que sea una traducción mexicana, porque el sirviente negro se refiere a su amo como “su *niño Guillermo*” (*massa Will*):

Upon the whole, I was sadly vexed and puzzled, but, at length, I concluded to make a virtue of necessity—to dig with a good will, and thus the sooner to convince the visionary, by ocular demonstration, of the fallacy of the opinions he entertained.

*

Par-dessus tout, j'étais cruellement tourmenté et embarrassé; mais enfin je résolus de faire contre mauvaise fortune bon coeur et bêcher de bonne volonté, pour convaincre mon visionnaire le plus tôt possible, par une démonstration oculaire, de l'inanité de ses rêveries.

*

Yo no sabía qué hacer; mi inquietud era grande; pero al fin resolví *hacer de tripas corazón* y cavar de buena voluntad para convencer lo más pronto posible, y con la realidad, a mi feliz amigo de lo absurdo de sus sueños [las cursivas son mías].

En “¿Muertos o vivos?” texto aparecido en *El Correo de San Luis*, 7 de julio de 1889 (p. 2) [XI], se alude a “The Premature Burial”, cuento que, como se adelantó, pese a no haber aparecido en la prensa mexicana en el siglo XIX, tuvo eco en la obra de autores como Carlos Díaz Dufoo, Pedro Castera, Laura Méndez de Cuenca y Rubén M. Campos como se verá en el capítulo IV:

Fácil no sería seguir citando, de leyendas, de novelas, y de la historia, ejemplo tras de ejemplo, de entierros prematuros (y se recordará que ‘El Entierro prematuro’ es el título de una espeluznante historia de Poe;) [*sic*] pero nos falta espacio y tiempo, y nos contentaremos con terminar el presente artículo con la anécdota siguiente, procedente de España.

Es muy probable que el retraso de la aparición de este texto se deba a que no formó parte de las traducciones publicadas Baudelaire, ya que apareció sólo en *Derniers contes* de F. Rabbe (1887), por lo cual su primera traducción al español fue en 1859 y, posteriormente, en 1871.

Una referencia al mismo cuento apareció en una crónica de la sección “Notas de la semana” de *El Tiempo*, 2 de junio de 1889 (pp. 1-2): “Eso es lo más espantoso que puede

sucedier, y creemos que la pluma de Edgar Poe, que ha referido las tormentas del que despierta en una tumba, se quedó corta al pintar con terroríficos colores lo que siente el que es sepultado todavía en vida”.

El 15 de marzo de 1891 apareció “El retrato oval” (pp. 346-350), en el *Boletín de la Sociedad Sánchez Oropeza*, sociedad fundada en Orizaba, Veracruz en honor del fundador del Colegio de instrucción secundaria, en una traducción a cargo de A.M., proveniente del francés. Ese mismo año también se publicó con el título incompleto de “El retrato”, en *La Patria Ilustrada*, el 14 de septiembre (pp. 442-443) [XII]. Además de dicha omisión se echa en falta un fragmento significativo al principio de la narración que hace referencia a Anne Radcliffe; probablemente la redacción consideró que era demasiado erudita y prescindible:

The chateau [*sic*] into which my valet had ventured to make forcible entrance, rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass a night in the open air, was one of those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Apennines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe.

*

Le château dans lequel mon domestique s'était avisé de pénétrer de force, plutôt que de me permettre, déplorablement blessé comme je l'étais, de passer une nuit en plein air, était un de ces bâtiments, mélange de grandeur et de mélancolie, qui ont si longtemps dressé leurs fronts sourcilleux au milieu des Apennins, aussi bien dans la réalité que dans l'imagination de mistress Radcliffe.

*

El Castillo en que mi criado se decidió a entrar por fuerza antes de dejarme, gravemente herido como estaba, pasar la noche al sereno, era uno de esos edificios, conjunto de grandeza y de melancolía, que durante mucho tiempo han levantado sus pardos muros en las ásperas quebraduras del Apenino.

Al año siguiente, en 1892, fue publicada otra traducción del mismo cuento, ahora procedente del francés, en *El Siglo XIX* el 9 de julio (p. 2) [XIII]. El 9 de septiembre de 1893, en una sección del mismo diario titulada “Las mujeres en el arte”, hace su aparición “La Berenice de Edgard Poë” (p. 1-2) [XIV]. Es significativa esta publicación ya que Carlos Díaz Dufóo era el jefe de redacción y dentro de su equipo estaba Luis G. Urbina;

ambos autores, como se verá en los siguientes capítulos, tuvieron que decir de Poe. La traducción, procedente del francés, no incluye el final.

En 1896 apareció “El corazón revelador” en *El Mundo*, 8 de noviembre [XVII],¹⁴ texto que junto con “La embriaguez. Musa trágica”, cuento aparecido en las páginas de *El Mundo Ilustrado*, 17 de abril de 1898 [XVIII], se atribuyen a la pluma de Francisco Zárata Ruiz. El segundo es la versión más interesante de “The Black Cat” publicado en la prensa mexicana del siglo XIX. Constituye un caso extraño porque, aunque la mayor parte del texto corresponde a la versión de J.C. de *Historias extraordinarias* (1890) procedente de la imprenta de J. Pons en Barcelona, con ligeras erratas, el texto aparecido en *El Mundo Ilustrado* incluye fragmentos que no están presentes en el original en inglés, la traducción francesa y mucho menos en la española. Como se comprobará más adelante, Francisco Zárata Ruiz es responsable de los interesantes fragmentos añadidos.

El cambio de título, del que se ha omitido el autor, revela la intencionalidad moral del discurso. Las ilustraciones que acompañan el texto, de artistas desconocidos y, al parecer, de las que disponía *El Mundo Ilustrado* en ese momento, resultan interesantes porque, salvo la última, nada tienen que ver con la violencia representada. En la primera una mujer que viste toga, La Embriaguez ofrece una copa a un felino crispado (p. 309). En la segunda página el texto viene acompañado por la imagen de una joven con su gato, típica de publicaciones románticas, estética que ya había dejado de imperar en los gustos de la época (p. 310). La tercera corresponde a una litografía, quizá perteneciente a alguna edición francesa, en la que el protagonista aparece en el subterráneo escondiendo el cuerpo de su mujer (p. 311).

A diferencia de la versión original y de la francesa, este cuento se divide en pequeños capítulos. La frase de Poe “for what disease is like Alcohol!” pasa de ser una exclamación, que permanece en la francesa (“car quel mal est comparable à l’Alcool!”), a una interrogación: “¿qué es lo que se puede comparar a los efectos del alcohol?”

El lugar concreto que el personaje frecuenta de noche, no queda velado como en la versión original y en la francesa:

¹⁴ No era la primera vez, ya había aparecido antes en *El Comercio del Golfo* de Villahermosa, Tabasco, el 8 de octubre de 1893 (pp. 3-4). Su título proviene del francés “Le Coeur Révélateur”.

One night, returning home, much intoxicated, from one of my haunts about town, I fancied that the cat avoided my presence.

*

Une nuit, comme je rentrais au logis très-ivre, au sortir d'un de mes repaires habituels des faubourgs, je m'imaginai que le chat évitait ma présence.

*

Cierta noche, al regresar a mi casa muy beodo, como salía de la taberna que visitaba con frecuencia, me pareció que el gato me evitaba.

La alteración más evidente corresponde al carácter calculador del personaje. El asesinato, que da pie a fantasías sádicas, se consuma de un modo distinto al original: el ahorcamiento es sustituido por el apaleamiento previo. Esto modifica el sentido del cuento porque lo que en el original responde a un impulso irracional, por lo mismo más aterrador, aquí se justifica a través de una sintomatología médica que pretende demostrar el carácter psicópata del personaje:

Me latían las sienes con fuerza como si mi cabeza fuera a estallar; profunda ira me minaba con sus estragos; todo lo veía yo negro con manchas rojas que parecían manchas de sangre; y en mi frenesí de destrucción y aniquilamiento, habría querido reducir a menudo polvo, a voladoras cenizas cuanto tiene vida sobre la tierra, pero particularmente al gato, al odioso Plutón, al horrendo gato grande, negro y tuerto que parecía un trasgo de pesadilla.

Con cierta especie de deleite insano, estuve meditando mi crimen y revisando y pensando todos los medios que podrían conducir a la destrucción del aborrecido animal.

Deseché la idea del veneno porque aunque me halagara la perspectiva del espectáculo que se ofrecería a mi vista con la lenta y dolorosa muerte del gato, temí que mi mujer descubriera el caso y a escondidas le diese algún contraveneno que dejara ilusionada mi venganza.

Por otra parte, consideraba que aunque siendo yo el que daba el veneno, yo sería la única y eficiente causa de la muerte y de los sufrimientos que causara, estos sufrimientos no satisfarían mi crueldad, como no la satisfaría un pistoletazo. Mi bárbaro deseo era saborear el placer de herir y que esa voluptuosidad salvaje del asesinato, se transmitiera por el puñal, desde los miembros sangrientos y palpitantes de la víctima hasta lo más profundo de mis entrañas.

Con incesantes vasos de *gin* ya en la taberna, ya en casa, avivaba yo la hoguera de mis crueles y sanguinarios pensamientos.

Un cuchillo bien filoso, mi navaja estaba muy a propósito, le dividiría el cuello poco a poco, después de haber previamente asegurado el animal en algún mueble para que no pudiera defenderse.

Pero por lentamente que se hiciera esa operación, una vez cortada cualquiera [*sic*] vena del cuello la muerte no tardaría en venir. ¡Mejor era encerrarme en un cuarto con él y matarlo a palos!

Y así lo resolví en definitiva.

Pero ¡qué lucha! ¡qué horrible y fatigosa lucha!

Desde que recibió a traición el primer bastonazo, comprendió seguramente la suerte que le esperaba y empezó su defensa. Yo no lo había querido amarrar para que la persecución por el cuarto hiciera mi tarea más grata y tardía. Eso me perdió.

Como disparado por el cañón de una escopeta, Plutón daba saltos vertiginosos que lo hacían llegar hasta el techo, se encaramaba en los armarios, se escurría bajo los muebles y me costaba un triunfo sacarlo de cada escondite. Sin embargo, algo había adelantado en mi horrorosa empresa, pues más de treinta veces mi palo había caído con la fuerza brutal sobre la cabeza y costillas del infeliz.

Pero me había entrado el cansancio y ya era el tiempo de llegar al fin. Entonces me vino una idea: [¡] ahorcarlo! Hice un lazo corredizo, lo coloqué de manera que el gato cayera en él, y poco después llevaba yo a mi víctima casi arrastrándola con dirección al jardín.

Allí escogí un árbol, colgué de una rama la cuerda y el gato, y mi crimen se consumó al fin.

Ya nada faltaba a mi venganza.

En el cuento original el personaje es atormentado por sentimientos contradictorios después de asesinar al gato; en cambio, el protagonista de este texto no experimenta el remordimiento ni pena del siguiente fragmento, un aspecto que acentúa su carácter patológico:

One morning, in cool blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree;—hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart;—hung it *because* I knew that it had loved me, and *because* I felt it had given me no reason of offence;—hung it *because* I knew that in so doing I was committing a sin—a deadly sin that would so jeopardize my immortal soul as to place it—if such a thing wore possible—even beyond the reach of the infinite mercy of the Most Merciful and Most Terrible God.

A estos cambios se suma la explicación de cómo ha sido alertada la policía y se muestra el plan de fuga del criminal:

Dichas investigaciones, como siempre tuvieron su origen en la chismografía de la vecindad. Alguien creyó verme salir preocupado, luego extrañó no oír la voz de mi mujer y atando cabos nació la sospecha de un crimen.

Cuando llegó la policía me encontró sereno y prevenido. Hablé con mucha seguridad de un viaje inesperado cuya dirección yo mismo ignoraba, y relaté en fin toda una historia que, aunque incoherente, coja y falta de verosimilitud, fue creída seguramente por la cínica naturalidad con que la presenté, y por lo bien que supe representar mi vil comedia.

Luego pensé lo conveniente que me sería huir a un país extranjero o por lo menos a otra población, puesto que, si no, tarde o temprano se descubriría el delito.

Pero le tenía yo mucho amor a la taberna cercana; en mi casa misma no me faltaban algunos toneles de gin, y eso me detenía haciéndome ver como ilusorio todo peligro.

Por eso me quedé cada momento más tranquilo y feliz de no ver ni al gato, mi eterno verdugo, ni a mi pobre madre que me martirizaba impíamente con su eterna, dulce y bondadosa resignación.

El cuento concluye con una coda que no le deja la menos duda al lector de que “la Embriaguez es una musa trágica” y que el merecido castigo llega. Las últimas líneas diluyen la solemnidad patibularia con un toque humorístico: “Detalle horroroso.— Acaban de notificarme mi sentencia de muerte, debo morir ahorcado. En toda mi causa no hablé una sola vez del gato origen de mis desdichas, y sin embargo, en la carátula del expediente algún escribano ocioso había dibujado a pluma un gato negro al cual ¡le faltaba un ojo!”

El Chisme, entre octubre y diciembre de 1899, publicó varios cuentos de Poe en forma de folletín. Estos pertenecen a la edición de *Historias extraordinarias* publicada en Barcelona por J. Pons en 1890: “El gato negro” [XX], “Bereniza” [sic] [XXI], “El corazón revelador” [XXII], “La máscara de la muerte roja” [XXIII], “La caída de la casa Usher” [XXIV], “Hop-Frog” [XXV], “El tonel del amontillado” [XXVI], “William Wilson” [XXVII], “El hombre de las muchedumbres” [XXVIII]. De este conjunto, traducido del francés, el más interesante es “Bereniza”. El texto corresponde con el que apareció en el *Southern Literary Messenger* de marzo de 1835 (pp. 333-336) que también formó parte de *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840). El cuento utilizado por Baudelaire difiere del que apareció en el *Broadway Journal* del 5 de abril de 1845 (pp. 217-219). La singularidad de esta última consiste en que Poe resolvió, por medio de la elipsis, el tratamiento de algunos fragmentos considerados de mal gusto (Thompson, 2004: 140-147). Esta versión, que hace explícito el tema vampírico, es la que dio pie a la edición de J. Pons publicada en

El Chisme. A continuación se presentan el pasaje eliminado en su versión original en sus diferentes traducciones:

With a heart full of grief, yet reluctantly, and oppressed with awe, I made my way to the bed-chamber of the departed. The room was large, and very dark, and at every step within its gloomy precincts I encountered the paraphernalia of the grave. The coffin, so a menial told me, lay surrounded by the curtains of yonder bed, and in that coffin, he whisperingly assured me, was all that remained of Berenice. Who was it asked me would I not look upon the corpse? I had seen the lips of no one move, yet the question had been demanded, and the echo of the syllables still lingered in the room. It was impossible to refuse; and with a sense of suffocation I dragged myself to the side of the bed. Gently I uplifted the sable draperies of the curtains.

As I let them fall they descended upon my shoulders, and shutting me thus out from the living, enclosed me in the strictest communion with the deceased.

The very atmosphere was redolent of death. The peculiar smell of the coffin sickened me; and I fancied a deleterious odor was already exhaling from the body. I would have given worlds to escape—to fly from the pernicious influence of mortality—to breathe once again the pure air of the eternal heavens. But I had no longer the power to move—my knees tottered beneath me—and I remained rooted to the spot, and gazing upon the frightful length of the rigid body as it lay outstretched in the dark coffin without a lid.

God of heaven!—was it possible? Was it my brain that reeled—or was it indeed the finger of the enshrouded dead that stirred in the white cerement that bound it? Frozen with unutterable awe I slowly raised my eyes to the countenance of the corpse. There had been a band around the jaws, but, I know not how, it was broken asunder. The livid lips were wreathed into a species of smile, and, through the enveloping gloom, once again there glared upon me in too palpable reality, the white and glistening, and ghastly teeth of Berenice. I sprang convulsively from the bed, and, uttering no word, rushed forth a maniac from that apartment of triple horror, and mystery, and death.

*

Le coeur plein d'angoisse, et oppressé par la crainte, je me dirigeai avec répugnance vers la chambre à coucher de la défunte. La chambre était vaste et très-sombre, et à chaque pas je me heurtai contre les préparatifs de la sépulture. Les rideaux du lit, me dit un domestique, étaient fermés sur la bière, et dans cette bière, ajouta-t-il à voix basse, gisait tout ce qui restait de Bérénice.

Qui donc me demanda si je ne voulais pas voir le corps?—Je ne vis remuer les lèvres de personne; cependant la question avait été bien faite, et l'écho des dernières syllabes traînait encore dans la chambre. Il était impossible de refuser, et, avec un sentiment d'oppression, je me traînai à côté du lit. Je soulevai doucement les sombres draperies des courtines; mais, en les laissant retomber, elles descendirent sur mes épaules, et, me séparant du monde vivant, elles m'enfermèrent dans la plus étroite communion avec la défunte.

Toute l'atmosphère de la chambre sentait la mort; mais l'air particulier de la bière me faisait mal, et je m'imaginai qu'une odeur délétère s'exhalait déjà du cadavre. J'aurais donné des mondes pour échapper, pour fuir la pernicieuse influence de la mortalité, pour respirer une fois encore l'air pur des cieux éternels. Mais je n'avais plus la puissance de bouger, mes genoux vacillaient sous moi, et j'avais pris racine dans le sol, regardant fixement le cadavre rigide étendu tout de son long dans la bière ouverte.

Dieu du ciel! Est-ce possible? Mon cerveau s'est-il égaré? Ou le doigt de la défunte a-t-il remué dans la toile blanche qui l'enfermait? Frissonnant d'une inexprimable crainte, je levai lentement les yeux pour voir la physionomie du cadavre. On avait mis un bandeau autour des mâchoires; mais, je ne sais comment, il s'était dénoué. Les lèvres livides se tordaient en une espèce de sourire, et à travers leur cadre mélancolique les dents de Bérénice, blanches, luisantes, terribles, me *regardaient* encore avec une trop vivante réalité. Je m'arrachai convulsivement du lit, et, sans prononcer un mot, je m'élançai comme un maniaque hors de cette chambre de mystère, d'horreur et de mort.

*

Con el corazón lleno de angustia y oprimido por el miedo, yo me dirigí con repugnancia al dormitorio de la difunta. Era este vasto y sombrío, y a cada paso tropezaba con los preparativos del entierro. Las cortinas del lecho, según me dijo un criado, estaban cerradas y ocultaban su féretro y en este féretro, según añadió en voz baja, yacía todo lo que de Bereniza restaba.

¿Quién me invitó a que examinase el cadáver? Lo ignoro: yo no vi que nadie moviera sus labios. Esto, sin embargo, la invitación fue hecha de un modo claro y distinto, y el eco de sus frases aún resonaba en el cuarto. Era imposible resistirla y con el corazón destrozado yo me arrastré hacia el lecho funerario. Levanté con tiento las cortinas; pero al dejarlas caer descendieron sobre mis hombros y separándome del mundo de los vivos me encerraron en la más estrecha comunión con la difunta.

Toda la atmósfera de aquel cuarto sentía a la muerte; pero el aire que se desprendía del féretro me hacía daño, pues se me figuró que de aquel cuerpo se exhalaba un olor deletéreo. Yo hubiese dado todo un mundo por evitar, para huir la perjudicial influencia de la mortalidad, para respirar una vez más el aire puro del eterno cielo. Pero no tenía fuerzas para moverme; doblábanse mis rodillas; parecía que mis pies habían echado raíces sobre el suelo y yo seguía mirando el rígido cadáver tendido en toda su longitud sobre el abierto féretro.

¡Dios del cielo!... ¡fue cierto lo que vi! ¿Fue un extravío de mi cerebro?..... ¡Vi en efecto como el dedo de la difunta se movía bajo su blanco sudario! Extremecido [*sic*] de horror levanté con calma mis ojos para fijarlos en el cadáver. Este llevaba una venda con que se había ceñido sus mandíbulas; pero no sé por qué en aquel instante se veía desatada. En sus pálidos labios se dibujaba una especie de sonrisa y a través de ellos y de un modo triste y melancólico, vi los dientes de Bereniza, blancos, terribles lúcidos, que me miraban con una realidad espantosa. Me separé de un modo convulso de aquel lecho y sin pronunciar una frase, me arrojé como un loco, fuera de aquel cuarto donde sólo reinaba el misterio, la muerte y el espanto.

Para desgracia del lector, al final del cuento aparece una aclaración innecesaria que explica más de lo que debería: “¡Eran los dientes de Bereniza que yo la había arrancado en su tumba! [sic]”. Esto probablemente responda a que el editor consideró necesaria una explicación adicional que eliminara la ambigüedad.

En 1900, la *Revista Moderna* del 15 de agosto publicó la traducción de “El Cuervo” de Ignacio Mariscal con grabados de Julio Ruelas (pp. 241-246) de los que se habló anteriormente. Un año antes, el escritor nacido en Cuba y radicado en México, Andrés Clemente Vázquez había hecho un homenaje al traductor en un texto aparecido en *La Patria*, el 7 de noviembre de 1899 (p. 2) titulado, “Desde Propíleo” que es el prólogo de su libro *Leyendas Trémulas* (1899). El artículo, dedicado y dirigido a Mariscal, dice lo siguiente:

Perdone usted que, haciendo uso de su prestigioso nombre, como literato insigne, pensador profundo y eminente diplomático, le dedique la primera de mis *Leyendas trémulas*, en las cuales me propongo narrar, sencilla y delicadamente, los intensos dolores humanos, referido a veces por la Historia, o transmitidos con harta frecuencia, a las sociedades estudiosas y deliberantes, por la tradición de los pueblos, para solaz y provecho de aquellos apóstoles de las ruinas y de los sufrimientos, de los riscos y de las grietas de las humanas pasiones, como Edgard Poe, al recordar que en su tiempo los cielos estaban cenicientos y tristes; las hojas de los bosques encogidas y muertas.

Vázquez defiende la presencia de cierta sensibilidad oscura en el arte: “Igualmente se engrandece el hombre contemplando el firmamento, que deteniendo la inclinada vista sobre las ennegrecidas cruces de los cementerios”. También Enrique Pérez Valencia en “Ignacio Mariscal”, artículo dedicado a Poe, Bryant y Longfellow que apareció en *El Tiempo*, 19 de noviembre de 1899 (p. 1), elogia la traducción de Ignacio Mariscal: “La sola traducción de ‘El Cuervo’ del trágico Edgard Poe, bastaría para recomendarle como admirable traductor de obras poéticas, como poeta él mismo de rica fantasía”.

El 30 de agosto de 1900 en las páginas de *El Contemporáneo* de San Luis Potosí apareció una noticia escalofriante, que parecía emular uno de los cuentos de Poe, con el título “Orangután asesino”; este hecho es notable porque la traducción de “The Murders in the Rue Morgue” apareció en la prensa mexicana hasta 1913.

Muchos de nuestros lectores conocerán un cuento de Edgardo Poe, en el cual es protagonista un orangután asesino; cuento fantástico muy interesante, pero al que aventaja un suceso ocurrido en Viena, si no exagera algo el corresponsal que transmite el relato [...] Esta causa excita [*sic*] general interés, aparte del extraordinario hecho en sí, digno de la pluma de Poe o de Hoffman, por la cuestión jurídica que plantea acerca de la responsabilidad del dueño del animal, con arreglo a las leyes.

El 1 de septiembre de 1904 apareció en la *Revista Moderna de México* la traducción de “El cuervo” de Ricardo Gómez Robelo con una viñeta de Julio Ruelas (pp. 26-28). Esta misma publicación acogió en 1908 la “Filosofía de la composición”, el 1 de noviembre (pp. 131-139). Es muy probable que se trate de una edición directa del inglés, porque el título francés era “Méthode de composition”¹⁵ y en inglés “The Philosophy of Composition” (1846).

En 1909 se publicó “El retrato ovalado”, en *El Mundo Ilustrado* del 28 de marzo (pp. 730-731) [XXIX]; otro texto interesante con alteraciones destacables, pues el traductor precisa detalles ausentes en el original, la razón del abandono del castillo; o elimina otros, como los arabescos de los marcos:

To all appearance it had been temporarily and very lately abandoned. We established ourselves in one of the smallest and least sumptuously furnished apartments. It lay in a remote turret of the building. Its decorations were rich, yet tattered and antique. Its walls were hung with tapestry and bedecked with manifold and multiform armorial trophies, together with an unusually great number of very spirited modern paintings in frames of rich golden arabesque.

*

Selon toute apparence, il avait été temporairement et tout récemment abandonné. Nous nous installâmes dans une des chambres les plus petites et les moins somptueusement meublées. Elle était située dans une tour écartée du bâtiment. Sa décoration était riche, mais antique et délabrée. Les murs étaient tendus de tapisseries et décorés de nombreux trophées héraldiques de toute forme, ainsi que d'une quantité vraiment prodigieuse de peintures modernes, pleines de style, dans de riches cadres d'or d'un goût arabesque.

*

¹⁵ Baudelaire, bajo el título de *Genèse d'un poème*, publicó *The Philosophy of Composition* como *Méthode de composition (L'Artiste*, 1 marzo de 1853) al que le agrega el poema “El cuervo” además de un preámbulo de su autoría (Poe, 1965).

Sin duda, huyendo de nuestro ejército, sus dueños lo habían abandonado hacía muy poco, sin tener tiempo para llevarse otra cosa que sus alhajas, y dejando todo el mobiliario antiguo y rico.

Yo me instalé en una cámara del ala izquierda del castillo, decorada, aunque lujosamente, con gran sencillez. Sobre la regia tapicería que cubría las paredes destacábanse gloriosas panoplias y noble trofeos heráldicos entre algunas pinturas modernas, encuadradas en tallados y ricos marcos de oro.

La prolongada descripción del lugar y de los cuadros responde a la exaltación del pasado de esa estirpe, compuesta por cancilleres e hidalgos. De algún modo podría ser una manera de defender el orgullo español, ya que, no hay que olvidarlo, es el país en donde se desarrolla la acción. Esto último hace suponer la nacionalidad del traductor. Asimismo que la joven sea “de peregrina belleza”, refuerza la posibilidad de que se trate de una traducción hecha en España.

Long—long I read—and devoutly, devotedly I gazed. Rapidly and gloriously the hours flew by and the deep midnight came. The position of the candelabrum displeased me, and outreaching my hand with difficulty, rather than disturb my slumbering valet, I placed it so as to throw its rays more fully upon the book.

But the action produced an effect altogether unanticipated. The rays of the numerous candles (for there were many) now fell within a niche of the room which had hitherto been thrown into deep shade by one of the bed-posts.

*

Je lus longtemps,—longtemps;—je contemplai religieusement, dévotement; les heures s’envolèrent, rapides et glorieuses, et le profond minuit arriva. La position du candelabra me déplaisait, et, étendant la main avec difficulté pour ne pas déranger mon valet assoupi, je plaçai l’objet de manière à jeter les rayons en plein sur le livre.

Mais l’action produisit un effet absolument inattendu. Les rayons des nombreuses bougies (car il y en avait beaucoup) tombèrent alors sur une niche de la chambre que l’une des colonnes du lit avait jusque-là couverte d’une ombre profonde.

*

Encendí varias bujías de un fino candelero antiguo, y cuando disponía a desnudarme, hallé bajo las almohadas, un pequeño libro, en el cual estaban enumeradas prolijamente las obras de arte que contenía la señorial mansión abandonada.

Entre los cuadro veíanse algunos representando viejos, nobles, muertos hidalgos, cancilleres, guerreros ilustres... Y las horas me parecían rápidas en aquella compañía muda y gloriosa. Sería cerca de media noche, cuando, al ir a sustituir una de las velas que ya

amenazaba extinguirse, merced a un movimiento torpe hice oscilar el candelabro, y extendiéndose la luminosidad, llegó hasta un rincón de la estancia que, oculto a mi vista por una de las columnas del lecho, había hasta entonces permanecido en la sombra.

Es necesario agregar que el narrador se recrea extensamente en la descripción de la mujer del retrato, cuyo descubrimiento es distinto al texto original: el simple movimiento del candelabro es sustituido por el cambio de vela.

The portrait, I have already said, was that of a young girl. It was a mere head and shoulders, done in what is technically termed a *vignette* manner; much in the style of the favorite heads of Sully. The arms, the bosom, and even the ends of the radiant hair melted imperceptibly into the vague yet deep shadow which formed the back-ground of the whole. The frame was oval, richly gilded and filigreed in *Moresque*. As a thing of art nothing could be more admirable than the painting itself. But it could have been neither the execution of the work, nor the immortal beauty of the countenance, which had so suddenly and so vehemently moved me. Least of all, could it have been that my fancy, shaken from its half slumber, had mistaken the head for that of a living person. I saw at once that the peculiarities of the design, of the *vignetting*, and of the frame, must have instantly dispelled such idea—must have prevented even its momentary entertainment. Thinking earnestly upon these points, I remained, for an hour perhaps, half sitting, half reclining, with my vision riveted upon the portrait. At length, satisfied with the true secret of its effect, I fell back within the bed. I had found the spell of the picture in an absolute *life-likeness* of expression, which, at first startling, finally confounded, subdued, and appalled me. With deep and reverent awe I replaced the candelabrum in its former position. The cause of my deep agitation being thus shut from view, I sought eagerly the volume which discussed the paintings and their histories.

*

Je ne pouvais pas douter, quand même je l'aurais voulu, que je n'y visse alors très-nettement; car le premier éclair du flambeau sur cette toile avait dissipé la stupeur rêveuse dont mes sens étaient possédés, et m'avait rappelé tout d'un coup à la vie réelle.

Le portrait, je l'ai déjà dit, était celui d'une jeune fille. C'était une simple tête, avec des épaules, le tout dans ce style, qu'on appelle en langage technique, style *de vignette*, beaucoup de la manière de Sully dans ses têtes de prédilection. Les bras, le sein, et même les bouts des cheveux rayonnants, se fondaient insaisissablement dans l'ombre vague mais profonde qui servait de fond à l'ensemble. Le cadre était ovale, magnifiquement doré et guilloché dans le goût moresque. Comme oeuvre d'art, on ne pouvait rien trouver de plus admirable que la peinture elle-même. Mais il se peut bien que ce ne fût ni l'exécution de l'oeuvre, ni l'immortelle beauté de la physionomie, qui m'impressionna si soudainement et si fortement. Encore moins devais-je croire que mon imagination, sortant d'un demisommeil, eût pris la tête pour celle d'une personne vivante.—Je vis tout d'abord que

les détails du dessin, le style de vignette, et l'aspect du cadre auraient immédiatement dissipé un pareil charme, et m'auraient préservé de toute illusion même momentanée. Tout en faisant ces réflexions, et très-vivement, je restai, à demi étendu, à demi assis, une heure entière peut-être, les yeux rivés à ce portrait. À la longue, ayant découvert le vrai secret de son effet, je me laissai retomber sur le lit. J'avais deviné que le *charme* de la peinture était une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même, qui d'abord m'avait fait tressaillir, et finalement m'avait confondu, subjugué, épouvanté. Avec une terreur profonde et respectueuse, je replaçai le candélabre dans sa position première.

*

Después de algunos minutos, haciendo gran acopio de energía, torné a fijarme en la pintura.

Entonces ya no pude achacar a debilidad o alucinación el efecto extraño que me produjo el ovalado lienzo. La luz lo iluminaba totalmente, y la mujer, asomada al marco de ébano, parecía mirarme fijamente con sus grandes ojos soñadores y tristes.

Apenas lo hube mirado con atención, reconocí, por la factura, el estilo de Sully en sus mejores composiciones. Los tonos acerados del pelo y lo marfilino de los brazos y la garganta, se fundían armoniosamente con la vaga media tinta que servía de fondo, dando al retrato una entonación sombría, realzada por el color del marco, cincelado y dorado al gusto morisco.

Tenía la seguridad de encontrarme frente a una obra maestra; y, sin embargo, me parecía que la emoción extraordinaria de que me hallaba poseído no provenía del talento del artista ni de la belleza inmortal de la retratada. Tampoco podía creer que mi imaginación, extraviada por la falta de reposo y por la somnolencia, hubiese juzgado aparición real aquella melancólica y dulce figura, pues el carácter del dibujo, el inconfundible estilo de viñeta y la magnificencia del mareo, en seguida hubieran disipado mi calenturienta ficción. ¿Qué motivaba, entonces la indefinible sensación que me producía?

Mientras reflexionaba, siempre dubitativo, no dejé de contemplar ni un momento el retrato. Tal vez duró aquella agradable tortura imaginativa una hora entera; pero al fin logré descubrir el secreto de la emoción que me causaba. El encanto de la pintura no residía en determinada facción sino en su expresión vital, absolutamente adecuada a la misma vida; en una rara espiritualidad latente en toda la figura; existencia activa e inmortal, que primero me había hecho estremecer y después me había confundido.

Obligado por la misma imperativa voluntad, volví a colocar el candelabro en su posición primitiva, lleno aún de un espanto respetuoso. La pintura volvió a dormirse en la penumbra, y aun en ella refulgía la mirada inextinguible de aquellos ojos melancólicos. Entonces abrí el libro que contenía la leyenda de todas las obras, y ávidamente leí en él la vaga y extraña narración que transcribo.

El traductor añade otro fragmento que menoscaba el efecto final, la aclaración de que el artista “¡No veía que los colores que ponía sobre las mejillas del lienzo iban desapareciendo de las mejillas verdaderas!”. El personaje, antes de darse cuenta de que su esposa ha

muerto, realiza una acción que no está presente en el original: “Y se volvió para dar un beso a su esposa”.

“Sombra (Parábola)” apareció en la *Revista Moderna de México*, abril 1910 [XXX] en una traducción de Ricardo Gómez Robelo y, posteriormente, con el título de “El espectro”, en *Don Quijote* (1910) (pp. 3-4) y en *El Mundo Ilustrado* (1911).

El Imparcial del 27 de junio de 1911 publicó una lista de libros de regalo para sus suscriptores entre los que se incluyó *Misterio* de Edgard Poe.¹⁶ Asimismo, en 1912 en un anuncio aparecido en las páginas de *Multicolor* del 18 de abril (pp. 16), titulado “Colección ilustrada de autores modernos”, publicidad de la Librería de Andrés Botas y Miguel, se encuentra *Cuentos fantásticos* de Edgard Poe, no hay ninguna traducción de origen español con este título y desafortunadamente me ha sido imposible consultar algún ejemplar.

Entre mayo y junio de 1913 en las páginas de *El País* se incluirán varios cuentos: “El escarabajo de oro” [XXXIII], “Descenso al Maestrom [*sic*]” [XXXIV], “El sistema del Doctor Alquitrán y del Profesor Pluma” [XXXV], “La carta robada” [XXXVI], “Nuevo asesinato en la Calle de la Morgue” [XXXVII]. En una breve nota introductoria al primero de ellos, del 5 de mayo de 1913, la redacción señala que “esta obra, por su originalidad, tructico [*sic*] y completa moralidad, agrada sin duda a nuestros lectores”. Una particularidad de “El escarabajo de oro” es el empleo de los diminutivos y el uso del apócope en algunas palabras con la finalidad de adaptar al español el habla de Júpiter, el criado negro:

- ¡Diablo! El señó [*Massa*] no está muy bien.
- ¡No está muy bien! me apena mucho esa noticia. ¿De qué se queja?
- ¡Ah! ¡De eso se trata! El señó no se queja de nada; pero está mu malito.
- ¿Muy malo, Júpiter? ¿Por qué no me lo has dicho en seguida? ¿Está en cama?
- No, no, no está acostado. El señó no está bien en ningún ladito, ahí es donde me aprieta el zapato y estoy muy inquieto por el pobre señó Will.

El título “The Murders in the Rue Morgue”, en francés, “Double assassinat dans la Rue Morgue”, pasa a ser “Nuevo asesinato en la Calle de la Morgue”. Éste puede ser indicio de

¹⁶ De esta me ha sido imposible encontrar algún ejemplar que me permita discernir si se trata de una antología o si es una narración.

que la traducción de “La carta robada” fue hecha por la misma persona, ya que al inicio de este cuento se habla del “Nuevo asesinato...” acompañado de la preposición y el artículo.

Las traducciones aparecidas en la sección “Cuento del día” del Extra para suscriptores de *El Imparcial*, sección editada por Isabel Rocha de Andrés Ruiloba, bajo el pseudónimo de “Elizabeth”, son notables debido a las numerosas alteraciones que sufrieron. Este diario, representante del periodismo industrial moderno en México, incluyó “La verdad sobre el caso del señor Valdemar” (9 de febrero de 1914) [XXXVIII], “Berenice” (11 de enero de 1914) [XXXIX], y “Hop Frog” (9 de marzo de 1914) [XL]; todos ellos ilustrados por Carlos D. Neve. En estos cuentos, procedentes de la traducción francesa, se explota el sensacionalismo, se omiten los pasajes eruditos, los epígrafes y las notas a pie de página (tanto las de Poe como las de Baudelaire), se traducen las palabras del francés y desaparecen lo entrecomillados en las citas.

Las imágenes de Neve, inmersas en una estética decadentista, dan una pista de la historia y pretenden cautivar al lector. En el primer cuento, un esqueleto enmarca la escena presidida por el lecho del cadavérico Valdemar, uno de los personajes con las manos extendidas lo magnetizan frente a dos testigos. Al pie de la imagen aparece la leyenda: “sí... he estado durmiendo....; pero ahora no.... Ahora estoy muerto....”. En la ilustración de “Berenice” la muerte enmarca un suceso que no está en el cuento, el siniestro protagonista abre la boca de la joven; el pie dice: “¡Era el codiciado tesoro de Berenice, que había ido a arrebatarse a su tumba!”. En el caso de “Hop-Frog” la imagen abandona el tremendismo y retrata a un inofensivo duende, más parecido al de algún cuento de hadas, sentado al pie de una columna mientras contempla a Tripetta, que no es enana sino una hermosa mujer que se asemeja más a una bailarina de Ballet.

En lo que respecta al texto, de las tres narraciones la más interesante es “Berenice”; el cuento recoge la traducción de Baudelaire que contiene el fragmento eliminado en el *Broadway Journal* (1845) que se comentó anteriormente. En la traducción de *El Imparcial* el carácter enfermizo del personaje es consecuencia de la degeneración de su estirpe, una idea en sintonía con el discurso médico positivista de la época:

My baptismal name is Egeaus; that of my family I will not mention. Yet there are no towers in the land more time-honored than my gloomy, gray, hereditary halls. Our line has been called a race of visionaries; and in many striking particulars—in the character of the family

mansion—in the frescos of the chief saloon—in the tapestries of the dormitories—in the chiselling of some buttresses in the armory—but more especially in the gallery of antique paintings—in the fashion of the library chamber—and, lastly, in the very peculiar nature of the library's contents—there is more than sufficient evidence to warrant the belief.

*

Mon nom de baptême est Egeaus; mon nom de famille, je le tairai. Il n'y a pas de château dans le pays plus chargé de gloire et d'années que mon mélancolique et vieux manoir héréditaire. Dès longtemps on appelait notre famille une race de visionnaires ; et le fait est que dans plusieurs détails frappants,—dans le caractère de notre maison seigneuriale,—dans les fresques du grand salon,—dans les tapisseries des chambres à coucher,—dans les ciselures des piliers de la salle d'armes,—mais plus spécialement dans la galerie des vieux tableaux,—dans la physionomie de la bibliothèque,—et enfin dans la nature toute particulière du contenu de cette bibliothèque,—il y a surabondamment de quoi justifier cette croyance.

*

Mi nombre es Egens [*sic*]. En cuanto al apellido de mi familia permitidme que no lo publique: básteos saber que desciendo de una larga estirpe de nobles, y que en mi país no hay castillo más gloriosos y secular que el que presencié los triunfos y la desgracia de mis descendientes. *Sin duda, hubo entre mis precursores más lejanos un hombre visionario, extremadamente nervioso y propenso a las cosas sobrenaturales, y esta idiosincrasia, por un caso de atavismo progresivo y constante, se ha manifestado generación tras generación en casi todos los vástagos de mi familia. Si la leyenda misteriosa que al alma popular legaron mis antepasados no fuera suficiente para justificar este raro caso de ley de herencia, lo serían innumerables casos extraños, cual el raro carácter de nuestro castillo señorial, los frescos del gran salón de honor, las exóticas tapicerías de los dormitorios, el cincelado de las columnas de nuestra sala de armas, y más especialmente, la galería de cuadros antiguos y el género de los volúmenes y la fisonomía especial de nuestra biblioteca [el subrayado es mío].*

Los adjetivos “desequilibrado” y “anómalo” aparecen cuando el personaje habla de sí mismo, quien además se dirige directamente al lector y socaba la credibilidad de su discurso:

In that chamber was I born. Thus awaking from the long night of what seemed, but was not, nonentity, at once into the very regions of fairy land—into a palace of imagination—into the wild dominions of monastic thought and erudition—it is not singular that I gazed around me with a startled and ardent eye—that I loitered away my boyhood in books, and dissipated my youth in reverie; but it is singular that as years rolled away, and the noon of

manhood found me still in the mansion of my fathers—it *is* wonderful what stagnation there fell upon the springs of my life—wonderful how total an inversion took place in the character of my commonest thought. The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, —not the material of my every-day existence—but in very deed that existence utterly and solely in itself.

*

C'est dans cette chambre que je suis né. Émergeant ainsi au milieu de la longue nuit qui semblait être, mais qui n'était pas la non-existence, pour tomber tout d'un coup dans un pays féérique,—dans un palais de fantaisie,—dans les étranges domaines de la pensée et de l'érudition monastiques,—il n'est pas singulier que j'aie contemplé autour de moi avec un oeil effrayé et ardent,—que j'aie dépensé mon enfance dans les livres et prodigué ma jeunesse en rêveries; mais ce qui est singulier, —les années ayant marché, et le midi de ma virilité m'ayant trouvé vivant encore dans le manoir de mes ancêtres,—ce qui est étrange, c'est cette stagnation qui tomba sur les sources de ma vie,—c'est cette complète interversion qui s'opéra dans le caractère de mes pensées les plus ordinaires. Les réalités du monde m'affectaient comme des visions, et seulement comme des visions, pendant que les idées folles du pays des songes devenaient en revanche, non la pâture de mon existence de tous les jours, mais positivement mon unique et entière existence elle même.

*

Nací, como ya os he dicho, en la biblioteca. Vine al mundo en una noche tenebrosa, que parecía ser las negruras del no existir, para transportarme sin transición alguna a un país de hadas, pues apenas tuve uso de razón —si es que mi razón ha estado equilibrada alguna vez— gasté las horas leyendo raros volúmenes y de sus páginas saqué materiales para la construcción de una vida bella y ficticia; fantásticos palacios en los extraños dominios del pensamiento y de la erudición monástica. Así no os parecerá anómalo que prodigara mi juventud en los libros que tan hermosos inmateriales sueños me proporcionaban; pero lo que sí tendréis por singular —los años pasaron velozmente y el apogeo de mi virilidad me ha encontrado aún en el castillo de mis mayores— es la transformación que ocurrió en las fuentes de mi vida, la completa inversión que hubo de operarse en el cambio de mis más vulgares pensamientos. Las realidades del mundo me afectaban como si fueran visiones, nada más que visiones, mientras que las locas quimeras del país de los sueños se convertía[n], en cambio, no ya en pasto único de mi cotidiana existencia, sino en mi propia existencia misma. *¿Verdad que todo esto es muy raro?* [Las cursivas son mías].

Una alteración importante es el agravamiento del mal de “Egens”, el protagonista, debido al consumo de opio que no aparece en la narración original:

In the mean time my own disease—for I have been told that I should call it by no other appellation—my own disease, then, grew rapidly upon me, and assumed finally a monomaniac character of a novel and extraordinary form—hourly and momentarily gaining vigor—and at length obtaining over me the most incomprehensible ascendancy. This monomania, if I must so term it, consisted in a morbid irritability of those properties of the mind in metaphysical science termed the *attentive*.

*

En même temps, mon propre mal,—car on m’a dit que je ne pouvais pas l’appeler d’un autre nom,—mon propre mal grandissait rapidement, et, ses symptômes s’aggravant par un usage immodéré de l’opium, il prit finalement le caractère d’une monomanie d’une forme nouvelle et extraordinaire. D’heure en heure, de minute en minute, il gagnait de l’énergie, et à la longue il usurpa sur moi la plus singulière et la plus incompréhensible domination.

*

Al mismo tiempo mi mal —pues me dijeron que mi modo de ser era una dolencia— se desenvolvía rápidamente, y sus síntomas se agravaban por el uso inmoderado del opio, hasta que por fin revistió el carácter de una monomanía de una forma nueva y extraña. De hora en hora, de minuto en minuto, su poder sobre mí era más eficaz, y hasta casi me atrevería a juraros que aquel aspecto maniático constante no era otra cosa que el despertar de mi adormida volición [...]

“Berenice” termina con una frase añadida por el traductor o quizá por el editor para forzar al texto a tener un pie atractivo debajo de la ilustración: “¡Era el codiciado tesoro de Berenice que había ido a arrebatarse a su tumba!”

Con respecto a “Hop-Frog”, “Hoh [*sic*] Frog”, como aparece traducido, es digno de señalar que cuando el rey humilla a Trippetta y oye el rechinado de los dientes del enano causados por la ira, el protagonista culpe a un “papagayo” y no a un perico, como ocurre en el original:

“I cannot tell what was the association of idea,” observed he, very tranquilly, and as if he had never tasted wine in his life, “but *just after* your majesty, had struck the girl and thrown the wine in her face—*just after* your majesty had done this, and while the parrot was making that odd noise outside the window, there came into my mind a capital diversion—one of my own country frolics—often enacted among us, at our masquerades: but here it will be new altogether. Unfortunately, however, it requires a company of eight persons, and—”

*

—Je ne puis expliquer,—observa-t-il fort tranquillement, et comme s'il n'avait jamais goûté de vin de sa vie,—comment s'est faite cette association d'idées; mais *juste* après que Votre Majesté eut frappé la petite et lui eut jeté le vin à la face,—*juste après* que Votre Majesté eut fait cela, et pendant que le perroquet faisait ce singulier bruit derrière la fenêtre, il m'est revenu à l'esprit un merveilleux divertissement;—c'est un des jeux de mon pays, et nous l'introduisons souvent dans nos mascarades; mais ici il sera absolument nouveau. Malheureusement ceci demande une société de huit personnes, et...

*

—No puedo deciros—dijo—cómo me ha venido esta asociación de ideas pero mientras V.M golpeaba a Tripetta [*sic*] arrojándole el vino al rostro, y mientras el *papagayo* gritaba en la ventana, he concebido una diversión peregrina. Es un juego que en mi país introducimos con mucha frecuencia en las mascaradas, pero que aquí se ignora en absoluto. Desgraciadamente son necesarios ocho... [el subrayado es mío].

Al final de la traducción el narrador aclara que el móvil de las acciones fue la venganza, además de que precisa el material del tragaluz, detalles que no aparece en el original:

Owing to the high combustibility of both the flax and the tar to which it adhered, the dwarf had scarcely made an end of his brief speech before the work of vengeance was complete. The eight corpses swung in their chains, a fetid, blackened, hideous, and indistinguishable mass. The cripple hurled his torch at them, clambered leisurely to the ceiling, and disappeared through the sky-light.

It is supposed that Tripetta, stationed on the roof of the saloon, had been the accomplice of her friend in his fiery revenge, and that, together, they effected their escape to their own country: for neither was seen again.

*

Grâce à l'extrême combustibilité du chanvre et du goudron auquel il était collé, le nain avait à peine fini sa courte harangue que l'oeuvre de vengeance était accomplie. Les huit cadavres se balançaient sur leurs chaînes.—masse confuse, fétide, fuligineuse, hideuse. Le boiteux lança sa torche sur eux, grimpa tout à loisir vers le plafond, et disparut à travers le châssis.

On suppose que Tripetta, en sentinelle sur le toit de la salle, avait servi de complice à son ami dans cette vengeance incendiaire, et qu'ils s'enfuirent ensemble vers leur pays ; car on ne les a jamais revus.

*

La obra de venganza estaba cumplida: gracias a la excesiva combustibilidad del cáñamo y de la brea, los ocho cadáveres no eran más que una masa fétida y horripilante. Hop-Frog lanzó su antorcha sobre ella, trepó por la cadena, y desapareció tras los cristales del techo. Se creyó que Tripetta había ayudado a su compañero en tan espantosa venganza: pero no pudo confirmarse esta sospecha, porque a pesar de cuantas pesquisas se realizaron, el histrión y la danzarina, no volvieron a aparecer jamás.

Aunque es visible la disminución de la aparición de traducciones, persiste esta labor en autores como José Pablo Rivas, quien dio a conocer poemas como “El cuervo” (1916), “La durmiente” (1917), “Los espíritus de la muerte” (1917), “El día más feliz” (1918) y “El lago” (1919) en la revista *Estudio* (Barcelona); o Rafael Lozano con “El cuervo” (1922), “Annabel Lee” (1922), “Eldorado” y “A Helena” en *El Maestro* (México).

El periodo de análisis se cierra con la publicación de “El silencio”, en *Novedades*, 9 de octubre de 1919 [XLI], texto cuyo mérito consiste en no haber aparecido antes en traducción española (Roas, 2011); una edición de *La carta robada* como novela quincenal por *México Moderno* [XLII] y “Los hechos en el caso del señor Valdemar” [XLIII], en *El Demócrata* del 28 de marzo (pp. 14 y 18). Esta última constituye un homenaje al escritor norteamericano, con un proemio de Carlos Barrera y el texto titulado “Una bella traducción” de Manuel Carpio. A diferencia de la traducción aparecida en *El Imparcial* del 9 de febrero de 1914, conserva los fragmentos en los que Poe despliega su erudición:

Buscando en mi círculo alguna persona por cuyo medio pudise probar estos detalles, vine a pensar en mi amigo Ernesto Valdemar, conocido compilador de la “Biblioteca Forensica” y autor (bajo el seudónimo de Isaacar Marx) de las versiones polacas de “Wallenstein” y “Gargantua”.

No obstante, el texto no escapa a tener algunas alteraciones, entre ellas se ha traducido el nombre del personaje, Ernesto Valdemar, y se afirma que la afición del narrador por el mesmerismo no procede de los últimos tres años como afirma el original: “Durante los últimos años el asunto del mesmerismo me había llamado profundamente la atención”. Desde el primer párrafo, la traducción se separa del francés:

Of course I shall not pretend to consider it any matter for wonder, that the extraordinary case of M. Valdemar has excited discussion. It would have been a miracle had it not—especially under the circumstances.

*

Que le cas extraordinaire de M. Valdemar ait excité une discussion, il n'y a certes pas lieu de s'en étonner. C'eût été un miracle qu'il n'en fût pas ainsi,—particulièrement dans de telles circonstances.

*

Por supuesto que no trataré de tomar a maravilla que el extraño caso del señor Valdemar haya provocado discusiones. Hubiera sido un milagro que no las provocara, especialmente en aquellas circunstancias.

Como es posible observar, en gran parte de los casos mencionados las alteraciones de las obras originales responden al intento de adaptar los textos al gusto de la época principalmente con la finalidad de enfatizar una moralidad que no está presente en el original. En algunos de ellos es visible un desplazamiento que pretende acercarlos a toda costa al discurso médico positivista, algo que se verá también en algunos textos críticos en el capítulo III. Los cuentos de Poe, plenos de hiperestesiados, alcohólicos, asesinos y personajes grotescos, eran un catálogo completo de actitudes antisociales, que podían ejemplificar quiénes eran los enemigos del Progreso; por eso no es raro que, en los que tienen un carácter fantástico, se pretenda cancelar la posibilidad de que los acontecimientos tengan un carácter sobrenatural, dándoles una explicación racional: la locura. Eso desde luego no ocurrió con todos, dando lugar a traducciones que sin duda dejan ver la creatividad del traductor, aunque en muchos casos intentaron matizarlos cuidadosamente. Es posible notar un interés creciente por la traducción de la obra del autor hacia la última década del siglo XIX y primera del XX del que también forman parte las adaptaciones y la publicación de textos apócrifos, así como las obras en las que aparece como personaje o que lo convierten en motivo poético; de este modo es posible ver que no se le acogió pasivamente. A lo anterior se suma la manera en la que los autores mexicanos incorporaron y asimilaron en sus respectivas obras las aportaciones del estadounidense.

Las narraciones de Poe tuvieron dos adaptaciones en el ámbito teatral *¿Quién es el loco?* (1875), escrita por Adolfo Llanos y Alcaraz e *Il cuore rivelatore* (1890).

El primero es una alucinante adaptación con música de José Rogel que fue representada por primera vez en Madrid, en el teatro de Bufos Madrileños (Variedades) el día 8 de abril de 1867. Contó con dos ediciones, la primera publicada en 1867 en Madrid por la imprenta de José Rodríguez (Roas, 2011: 194) y la segunda, en México por *La Colonia Española* (1875). Al respecto de esta adaptación, hecha por el mismo traductor de la edición de 1874 de *Historias extraordinarias*, Englekirk señala que “The little sketch follows the general trend of Poe’s tale, but it fails to reproduce well any of the foolish banter of the original” (Englekirk, 1934: 135).

En líneas generales esta obra sigue la narración “The System of Dr. Tarr and Professor Fether” (1845) con algunas alteraciones. A diferencia del original, en el que un caballero francés llega al manicomio conducido por la curiosidad que le causa los singulares métodos de curación que se practican en el manicomio, tenemos la historia de un padre que busca una solución radical para el mal de su hija. Aconsejado por su amigo Pericon, Perronet lleva a Coriné, joven de 17 años que tiene la manía de sentirse bailarina, al manicomio de Monicoff. Ahí, alternan una serie de escenas delirantes en las que se mezcla la música y la danza con la aparición de los extraños habitantes, Rosbif, Cuchufleta, Jelatina y Pirueta. El doctor Monicoff además de explicarle a Perronet su terapia “de la dulzura”, lo pone al tanto del nuevo método de “Los doctores Pluma y Brea”, que comenzó a aplicar tras un motín. La comida es interrumpida por la irrupción de Pericon, personaje que acompañado de campesinos, llega para liberar a los custodios, quienes han sido obligados a tomar el lugar de los internos. Para asombro del espectador los propios Pericon y Perronet son confundidos por los mozos y reciben el mismo trato que los locos. El telón cae mientras el doctor Monicoff dirige al público un monólogo en el que diserta acerca de la permeable frontera entre la locura y la cordura:

¿Cómo lograr conocer
en medio de tanta gente,
dos a dos, cuál podrá ser
mas juicioso o más demente?
(A un espectador)
¿Usted lo quiere saber?
Difícil enigma toco,
mas como yo no soy lerdo,
lo averiguo con bien poco:

el que me aplauda, está cuerdo;
el que me silbe está loco.

A esta obra se añade el monólogo dramático *Il cuore rivelatore*.¹⁷ En diciembre de 1890 el Teatro Principal de la ciudad de México fue ocupado por la “Gran Compañía Cómico-Trágica de Obras de Gran Espectáculo” de Luis Roncoroni que anunciaba contar con “54 obras de las mejores de los teatros italiano, francés, inglés, alemán y español; sesenta y dos decoraciones de los escenógrafos Pietra, Banzani, Posseti y Meissonier, así como un terceto de violín, piano y flauta formado por los profesores Eduardo Codecasa, Amelia Galli y Alfredo Juliana” (Mañón, 1932: 147). *El Monitor Republicano*, en su edición del 18 de diciembre de 1890 (p. 3), presenta una nota de la función del martes 16. Durante la puesta en escena del drama en tres actos *La carcajada* estaba anunciado que Alfredo De Sanctis, galán joven de la compañía, recitaría en italiano un monólogo del escritor Juan C. Maya, *Los últimos momentos de Maximiliano*. Una orden gubernamental prohibió esta última, por lo que el actor beneficiado, en su lugar recitó la adaptación de “El corazón revelador” (Reyes de la Maza, 1965: 22). El siguiente fragmento procedente de la nota da una idea de la puesta en escena y de la adaptación:

En efecto, el Sr. De Sanctis al terminar la primera pieza presentóse en traje de galeote a recitar el monólogo de Poe. La escena representaba el calabozo de una prisión, y el preso se entregaba a los recuerdos del crimen que lo había llevado a aquel sitio. Había conocido a su víctima en casa de su profesor de química; desde el primer momento le antipató a causa de sus ojos grandes y que parecían no caber en sus órbitas. Desde aquel entonces aquellos ojos comenzaron a preocuparle y surgió en su mente el deseo morboso de arrancárselos. Una noche penetró a la habitación de aquel hombre, la cual estaba contigua a la suya.

En el fondo del cuarto, circuidos de la densa oscuridad que allí reinaba, vio claramente aquellos dos ojos que le perseguían por doquiera. En un momento de locura se arrojó sobre aquel desgraciado, lo estranguló y con un placer diabólico le sacó los ojos de las órbitas.

Después enterró cuidadosamente el cadáver. Al hacer la justicia sus pesquisas, lo interrogó naturalmente por ser convecino del difunto, y al rendir su declaración comenzó a escuchar cada vez más distintos los latidos del corazón del hombre que había asesinado. Aquello era terrible y no pudo menos que confesar su crimen.

Feliz estuvo el beneficiado al recitar ese precioso monólogo, y el público lo aplaudió llamándolo 3 veces a la escena.

¹⁷ Como señala Cambiare también hubo una adaptación al francés “Le Coeur révélateur” (1889) hecha por Ernest Laumann (Cambiaire, 1927: 294-295).

La noticia fue comentada por algunos diarios de la época, entre ellos, *El Universal*, 21 de diciembre (p. 1), *La Patria Ilustrada*, 22 de diciembre (p. 609).¹⁸

El año siguiente apareció una nota en *El Monitor Republicano*, 9 de mayo en la que se anuncia nuevamente el monólogo. En esa ocasión en una función en beneficio de Ernesto Della Guardia; “Della Guardia’s Benefit”, en *Daily Anglo American*, 25 de mayo de 1891 (p. 2): “The Benefit to Della Guardia tomorrow night will present a varied programe; [...] and El Corazón Revelador, translated into Italian from Edgard Poe’s famous story [...]”.

De acuerdo con la nota “Función extraordinaria” aparecida en *El Siglo XIX*, del 21 de mayo (p. 3) la adaptación del cuento de Poe, que la compañía presentaba en los entreactos de otras obras, había sido presentada en el Conservatorio dramático de Milán y le valió una medalla a Roncoroni. Pílates [José Primitivo Rivera Fuentes] en la crítica titulada “En el Principal. IX Beneficio de D. Ernesto Della Guardia”, en *El Diario del Hogar*, el 30 de mayo de 1891 (p. 2), dedica unas líneas a la presentación de ese monólogo. Después de anotar que considera a Della Guardia como uno de los mejores actores cómicos por su actuación en la obra *El importuno y el distraído* de Bon, comenta la actuación de Luis Roncoroni en los dos monólogos presentados en el mismo espectáculo, *Les ecrévisses* de Normand y *Corazón Revelador* de Poe. A decir de Pílates el primero no agradó por la pronunciación del francés; en cambio *Cuore rivelatore* “fue aplaudidísimo”:

El distinguido primer actor ha comprendido bien el personaje que ideó Edgar Poe; interpretó admirablemente las ilusiones y alucinaciones de aquel loco infeliz, cuyo empeño principal era demostrar que no estaba loco. ¿Por qué no había de decirlo? *Cuore rivelatore* es una prueba —esta sí verdaderamente prueba— del talento del actor italiano: habla y declamación fueron irreprochables, al menos para mí.

Es curioso que Juvenal [Enrique Chávarri], en la sección “Charla de los domingos” de *El Monitor Republicano* (p.1), no haya hecho comentario alguno aunque siguió de cerca y comentó extensamente en su columna las obras presentadas por la compañía de Roncoroni

¹⁸ Al parecer de acuerdo con los diarios en los días siguientes pudieron alternar en la interpretación del nervioso personaje de Poe tanto De Santis como el propio Roncoroni. Sólo así se explica que se celebre en algunos de ellos la actuación de este último.

en el Teatro Principal, cuya primer anuncio aparece 9 de noviembre de 1890 (p. 1), y la última el 21 de julio de 1891 (p. 1).

Varios años después la adaptación del cuento de Poe fue presentada por la compañía Empresa Paradossi-Consigli en el Teatro Arheu el miércoles 27 enero durante una función extraordinaria en la que se presentaron *Tristi amore*, de G. Giacosa y el *Racconto straordinario* dicho por Luigi Carini, el beneficiario (Olavarría y Ferrari, 1961: 3133). De acuerdo con *El Tiempo* del 29 de enero de 1909 (p. 3) era una adaptación del propio Carini. La noticia tuvo notas en *El Correo Español* del 28 de enero de 1909 (p. 2) y en la sección Veladas teatrales de *El Tiempo* en la que se le dedicaron algunas líneas al evento el 28 de enero de 1909 (p. 2) y el 29 de enero de 1909 (p. 3). En esta última, titulada “Arheu-Beneficio de Carini”, se afirma que aunque el evento fue poco concurrido no por ello decreció la actuación: “Pero si el beneficio de Carini no fue un éxito pecuniario y social, fue un ruidoso suceso artístico, pues el beneficiado alcanzó las más calurosas palmas de un público, si no numeroso, sí entusiasta y justo apreciador de una labor artística de mérito”

El interés por la obra del escritor norteamericano también se vio reflejado en la aparición de textos que fueron atribuidos a su pluma, como fue el caso de “La canción de Hollands” y “Mi pesadilla”, en lo que respecta a la narrativa, y “Leonina” en poesía.

El primero de ellos, “La canción de Hollands. Cuento inédito” apareció en *El Domingo*, 2 de junio de 1872 (s.p.). La traducción estuvo a cargo de G.A.B. [Gustavo A. Baz] y, se aclara, fue extraído originalmente de *La Liberté* y posteriormente se publicó en *La América* el 8 de octubre de 1883 (Englekirk, 1931: 247; 1939: 137-138). La narración es una mezcla principalmente de “Mesmeric Revelation”, “The Facts in the Case of M. Valdemar” (Englekirk, 1931: 257), y “Ligeia” (Englekirk, 1931: 259).

El cuento inicia con una introducción en la que el narrador señala la persistencia de lo desconocido pese a los avances científicos, y como prueba de ello relata la historia de J.S.T. Hollands. Narra su reencuentro con este personaje, al que previamente caracteriza como mal poeta. El susodicho se ha tornado un misántropo, además de que vive aquejado por un dolor en el pecho y, según los sirvientes que dudan de la cordura de su amo, se dedica a interpretar obsesivamente en el violín una pieza de carácter melancólico. Un

criado, además, le confiesa que muy probablemente la causa de su mal sea un desengaño amoroso.

Esa tarde la ayuda del narrador es solicitada ante la gravedad del patrón. Él, quien además de ser médico es conocedor del magnetismo, decide aplicarlo en el paciente. Hollands durante el trance visita la casa de Laura L. en Boston y al llegar a su puerta exige ser despertado. A las preguntas por la ubicación del dolor que lo aqueja, el paciente deja ver que es de origen cardíaco y comienza a entonar su extraña canción. Al terminar cae exánime en el lecho y en cuanto despierta, echa al médico. El narrador, gracias a unos amigos de Boston, confirma las suposiciones del criado. Se entera de que Laura L. es una mujer “de costumbres ligeras” con la que Hollands estuvo a punto de contraer matrimonio.

A la noche siguiente, el narrador regresa a la casa y encuentra a Hollands agonizante. Nuevamente, tras una serie de pases magnéticos, lo sumerge en el trance. El enfermo canta y, al terminar, expira. A la mañana siguiente, en un periódico de Boston aparece la noticia de que Laura L. fue asesinada a las 10 de la noche, la hora exacta en la que dejó de respirar Hollands.

Englekirk ha hecho notar que este cuento posee una serie de elementos que pueden ser atribuibles a Poe, pero que mediante un estudio cuidadoso de la técnica y de la época de su aparición ponen en duda su autenticidad (Englekirk, 1931: 251).¹⁹

Englekirk vincula este texto con “Un sueño de Edgar Poe” del escritor francés Aurelién Scholl, en el que me detendré más adelante, aparecido en *La América*, 20 de octubre de 1883 (pp. 9-10), número siguiente de la revista. A Englekirk le resulta sospechoso que dos números seguidos de la misma publicación incluyan textos referentes a Poe con muchos elementos en común; más aún 20 años después de la última aparición de

¹⁹ Para Englekirk existen dos argumentos de mucho peso para oponerse a la idea de que se trata de una obra de Poe: el texto carece de la característica impersonalidad que adoptaba el estilo del autor al momento de narrar los hechos (Englekirk, 1931: 252), así como también la elisión de sus hechos biográficos. El autor de “La canción de Hollands” se apega a datos pertenecientes a la biografía de Poe escrita por Rufus Griswold en *The Works of the Late Edgar Allan Poe* (1850-1856), y que fueron desmentidos por los biógrafos posteriores (Englekirk, 1931: 253). Sin embargo, Englekirk no deja de reconocer el mérito que tiene el desenlace de este texto: “The ending of the alleged Poe tale is most convincing—abrupt, positive, to the point, and impersonal” (Englekirk, 1931: 260). No es el único caso de textos apócrifos; en inglés están “The Doom” y “The Ghost of a Grey Tadpole” (Englekirk, 1931: 251-252). A Englekirk le parece extraño que el texto permaneciera sin descubrirse hasta 1883 en EE. UU.

un texto suyo en los periódicos estadounidenses (Englekirk, 1931: 264). Por ello supone que “La canción de Hollands” era una preparación para la publicación de un texto del autor francés. Ambos siguen la biografía de Griswold, se basan en “Mesmeric Revelation” y seguramente están publicados en alguno de los periódicos para los que Scholl contribuía (Englekirk, 1931: 264).

El otro texto apócrifo aparecido en la prensa mexicana es “El último cuento de Edgard Poe. Mi pesadilla”, aparecido en *El Mundo Ilustrado*, 9 de marzo de 1902 (p. 5), y el 19 de junio del mismo año con el título “Edgardo Poe” (p. 2); además también con el título “La pesadilla”, el 14 de marzo de 1909 (p. 586). Este cuento es una peculiar reelaboración de “The Tell-Tale Heart”. Los hechos ocurren en las oficinas de la redacción de un periódico en el que trabajaba el narrador. El profundo rechazo que le produce la llegada de un mozo cuya mirada despierta su desagrado lo lleva a asesinarlo bajo los efectos del ajeno utilizando como arma la misma bandeja con la que el joven realizaba su trabajo:

Nunca supe su color, y hasta juraría que lo cambiaba exprofeso para atormentarme; sólo recuerdo que entre las hendiduras de sus párpados carnosos se notaba como una ascua muy viva que ya giraba diabólicamente, ya se apagaba de improviso, coincidiendo tan extraña mudanza con la forma en que cumplía mis encargos.

El crimen no alivia su obsesión por los ojos, que le siguen “guiñando sin descanso, burlones y amenazadores a un tiempo”; y decide enterrarlo en “el espacio de varias losas”. En un giro satírico, no es la desaparición del mozo lo que conduce a la captura del culpable, sino la llegada de “unos señores mal afeitados, sucios y de gesto repulsivo”, “los representantes del juzgado, que venían a denunciar el último número de mi periódico y a recoger la tirada”. Los párrafos finales constituyen una burla contra la censura de la época:

Tampoco recuerdo a quién se había faltado, ni me explico semejante atropello. Les recibí todo lo afectuoso que mi despertar permitía, les entregué los originales, se hicieron cargo del papel, quisieron registrar la casa, hambrientos sin duda de botín, y allá fuimos, al olvidado rincón del sotabanco...

No pude franquear aquella puerta; del interior venía un ruido extraño que me helaba la sangre. Rota la cerradura, penetraron todos y... allí estaba, allí, de pie, con la tartera en la mano, bailando espantosa danza, el desmedrado esqueleto de mi víctima.

Reía como nunca, con aquellos ojos incoloros, asomándose por los enormes agujeros de la deforme calavera, y mareando con el sonar de sus huesos, en la macabra agitación, el rítmico compás de un canto de triunfo.

Como comprenden mis lectores, todo esto no pasa de ser un efecto del “Kirsh” y de la mala digestión de una lectura terro[r]ífica.

Yo ¡lo juro! Soy incapaz de matar una mosca.

Además de carecer del nombre del traductor y de la fuente (Englekirk, 1937: 511), el texto presenta algunas inconsistencias: “Apparently the autor forgot that he had the victim buried ‘within the space covered by slabs.’ This would seem to indicate that the discovery should have been made in the cellar and not in the attic” (Englekirk, 1937: 512). Englekirk considera que no es obra del escritor estadounidense porque no apela a la credulidad del lector:

Poe’s one great purpose and achievement was to gain the absolute credulity of his readers. If, after having thoroughly duped them, Poe had even so much as entertained the idea of confessing that ‘The Black Cat’ or ‘Tha Facts in the Case of M. Valdemar’ was but a wild dream, the writer would not have been granted this occasion of proving that an obscure Mexican story-teller became so enthusiastic over Poe’s art that he attempted to ascribe to his master a tale he himself had forged out of that enthusiasm (Englekirk, 1937: 519).

El crítico sostiene además que este texto es obra del escritor mexicano Francisco Zárata Ruiz y para sustentarlo lo vincula con dos cuentos y un artículo: “El corazón revelador” aparecido en *El Mundo Ilustrado*, 8 de noviembre de 1896; “La embriaguez—musa trágica” [El gato negro], el 17 de abril de 1898 (pp. 309-312) y con el breve ensayo “Edgardo Poe”, *El Mundo Ilustrado*, 16 de mayo de 1897 (p. 323).²⁰ En su pesquisa, Englekirk considera que, dentro del grupo de colaboradores asiduos a esa publicación, el escritor mexicano consistentemente perseguía “the vein of Poesque horror and madness”, hecho verificable, a decir de Englekirk, en casi todos los cuentos pertenecientes a su libro

²⁰ Se equivoca Englekirk al relacionar la publicación de “El último cuento de Edgard Poe. Mi pesadilla” con la narración titulada “Edgardo Poe” aparecido en *El Mundo Ilustrado*, 29 de junio de 1902 (p. 2) (Englekirk, 1937: 514). Como se verá en el apartado dedicado a las publicaciones en las que el escritor estadounidense aparece como personaje, se trata en realidad de “Un baile extraordinario. Lo que vio en él Edgardo Poe” del escritor francés Aimé Giron, aparecido por primera vez en *El Monitor Republicano*, 18 de noviembre de 1888 (p. 2) y con varias apariciones en la prensa mexicana.

Cuentos del manicomio. Los que llegan a S. Hipólito (1903), que “[It] reveals how absolute was the domination of Poe’s art over the literary efforts of the Mexican writer” (Englekirk, 1937: 516). Particularmente Zárate Ruiz se inspira en cuatro cuentos: “The Tell-Tale Heart”, “The Black Cat”, “The Masque of the Red Death” y “William Wilson” (Englekirk, 1937: 516). A la prueba de Englekirk debo añadir que tanto “La embriaguez. Musa trágica” como “El corazón revelador” proceden de la misma edición de *Historias extraordinarias* editada por J. Pons.

La comparación de estos cuentos, “flagrant imitations”, y el artículo anónimo le sirven a Englekirk para argumentar que Zárate Ruiz es el responsable de la traducción de “The Tell-Tale Heart” y “The Black Cat”, el autor de “Edgardo Poe” y “the one responsible for ‘El último cuento de Edgard Poe’” (Englekirk, 1937: 516). En efecto, se trata de un autor influenciado por Poe cuyas obras se analizarán con detenimiento en el capítulo IV.

Otro caso de carácter apócrifo es el poema “Leonina”, publicado con el título “Un poema de Edgard Poe”, en *El Correo Español*, 6 de enero de 1894 (p. 1).²¹ La composición poética fue escrita por James Whitcomb Riley según lo revela The Philistine, en el texto titulado “The One man’s opinion”, en *The Two Republics*, 21 de julio de 1896 (p. 5). Para dar mayor verosimilitud, el autor del supuesto hallazgo contó la historia detrás del poema:

Hace pocos días se ha descubierto un poema de Edgard Poe. Esta joya literaria estaba en poder de un ciudadano cuyo abuelo poseía hace tiempo una posada en Chesterfield, cerca de Richemond, en el estado de Virginia.

Una tarde de verano, presentóse en la posada pidiendo una habitación para pasar la noche un joven cuya apariencia y ademanes, revelaban costumbres licenciosas.

Diéronle cuarto. Cuando al día siguiente entraron para avisarle que estaba servido el almuerzo, hallaron vacía la habitación.

Sobre la mesa de noche encontraron un libro en cuya cubierta se destacaban unos versos recientemente escritos con caracteres romanos, tan legibles como una página impresa, y sin que en ellos se advirtiese una sola enmienda ni raspadura.

Al pie de estos versos se destacaban las iniciales E.A.P.

Eran las de Edgar Allan Poe, y constituían su firma ordinaria.

Los peritos han declarado que la letra es del insigne poeta.

²¹ Aparecida originalmente el 2 de agosto de 1877 en el *Kokomo Dispatch* de Indiana y posteriormente publicada en París por *The American Register*. Al respecto de la polémica suscitada véase Wallace, 1904. Este texto apareció en España como “Un poema de Edgardo Poe”, en *La Iberia*, secc. Noticias generales, 28 de junio de 1886 (p. 2) y en *La Vanguardia*, 26 de julio de 1886 (pp. 7-8) (Roas, 2011: 51).

He aquí la traducción del poema.

La publicación acaba con el siguiente párrafo:

Edgard Poe escapó, como dijimos de la posada, sin pagar el hospedage [sic]. El posadero no dio importancia al libro que dejó olvidado en un cajón y al cabo de los años viene a encontrarlo su nieto, al que ofrecen por el original una fuerte suma.

Posteriormente el mismo poema aparecerá como “Leonainie” en la *Revista Moderna de México*, el 1 de febrero de 1906 (pp. 368-369), traducido por José Juan Tablada, quien, pese a estar consciente del carácter apócrifo, la introduce de la siguiente manera:

Al sabio director de la publicación inglesa “Fortnightly Review”, Alf Russel Wallace, le fue enviada hace años, por un hermano suyo, que por entonces exploraba el Far West americano, una poesía firmada con las iniciales E.A.P., a la que acompañaba esta anotación:

“Líneas que en vez de dinero dejó un caminante en un albergue de camino, en pago del hospedaje de una noche”. Insertamos en seguida la bellísima poesía, recientemente publicada por la citada revista inglesa, y una traducción, hecha sólo en obsequio de los lectores ajenos al idioma original, y violentando un algo el profundo respeto que nos inspira el poema divino “qui donna un sens plus pur aux mots de la tribu”.

Finalmente aparece “Un cuento inédito de Edgard Poe”, en *Revista de Revistas*, del 19 de septiembre 1920, traducido del *New York Sun* (p. 25). Es un texto apócrifo con una introducción que explica su origen: se trata de un manuscrito desenterrado de la tumba de Williams Leigh, ubicada en la penitenciaría de Huntsville, Texas. Entre los papeles se encontró un texto titulado “Una carta de E.P.” que se supuso era obra del autor de “El Cuervo” y fue publicado por Mr. Royal Dixon y Mr. Rarmond Comstock en *The New York Sun* el 24 de mayo de 1914 (p. 3).

Como se señala en la introducción, la base para pensar que fue Poe quien escribió la narración fue que “tiene todas las características de las fantásticas creaciones del gran poeta. Su concepción morbosa y su magnífica ejecución difícilmente pueden atribuirse a escritor alguno de aquella época que no fuera Poe”. Sin embargo, aunque el texto recuerda a “The Facts in the Case of M. Valdemar”, su calidad está muy por debajo de otros textos apócrifos.

El texto atribuido está narrado en primera persona por el descubridor de una droga capaz de prolongar la vida una vez muerto. El protagonista desea llevarse el secreto a la tumba hasta que la cercanía con la muerte lo orilla a compartirlo con su colega el Dr. Hansel, a quien pide que le dé un poco de la sustancia. El efecto de la droga lo hace salir de su cuerpo, al tiempo que lo hace sentir que otro espíritu ha tomado su lugar. En un ambiente alucinatorio el personaje tiene la sensación de que se eleva del lecho. Apenas siente “sólo la conciencia de una vaga o indefinible sensación, nueva para mí... la sensación misteriosa de lo sobrenatural”. Rodeado de almas, tres espíritus se destacan. El primero, su esposa, lo amenaza con que se convertirá en “una planta-vampiro venenosa” y lo conmina a que vuelva y los libere: “Vuelve a la tierra y libera nuestros cuerpos”. En ese momento, él adopta la forma de una inmensa planta verde con monstruosas flores rojas. El texto queda inconcluso (“En este párrafo el manuscrito se interrumpe”) cuando el segundo fantasma, muy probablemente uno de sus hijos, le dice “Cuando hayas libertado nuestros cuerpos...”.

La fantasía de los escritores también convirtió a Poe en personaje de ficción; así, en 1892 en las páginas de *El Diario del Hogar* del 9 de marzo (p. 2) apareció el citado texto “Un sueño de Edgard Poe” de Aurelién Scholl (1833-1912), cuentista, novelista, periodista, dramaturgo y crítico francés; que también fue publicado en España por *La América*, el 20 de octubre de 1883 (pp. 9-10). En este cuento se narra el supuesto viaje que Poe hizo a Europa con la intención de unirse a los griegos en contra de los turcos; esto como consecuencia de una pelea con su padrastro, John Allan. Después de una larga travesía que lo lleva de San Petersburgo a Burdeos, pasando por París, el poeta se hospeda en el establecimiento de una lechera antes de tomar un buque que lo conduciría de vuelta a EE.UU. La noche antes de partir, su descanso es interrumpido por un murmullo; al intentar averiguar su origen, descubre que proviene de los gusanos que habitan en los diferentes tipos de quesos que se almacenan en el establecimiento. El cuento le sirve a Scholl para relativizar los discursos teológicos, filosóficos, científicos y políticos de la época sobre la democracia, la monarquía, la existencia de Dios, la inmortalidad del alma y la evolución, entre otros. A la mañana siguiente, mientras desayuna, Poe tiene una discusión teológica

sobre el alma con un religioso, que resulta ser el abad Hugues-Félicité Robert de Lamennais.

La narración está compuesta por dos partes independientes entre sí. Aunque en un principio pudiera pensarse que se trata de un texto de género fantástico, en ningún momento el personaje siente extrañeza ante el suceso, en él prima el carácter satírico. La segunda parte no pasa de ser un diálogo que carece de relación alguna con el episodio de los quesos.

Como se comentaba algunos párrafos atrás, Englekirk supone que “La canción de Hollands” era una preparación para la publicación de este texto de Scholl (Englekirk, 1931: 264), el cual apareció varias veces en la prensa mexicana “Un sueño de Edgard Poe”, en *El Tiempo*, 17 de abril de 1892 (p. 1), en *El Siglo XIX*, 23 de abril de 1892 (p. 2).

Otro cuento protagonizado por Poe es “Un baile extraordinario. Lo que vio en él Edgardo Poe” de Aimé Giron (1836-1907), aparecido en *El Monitor Republicano*, 18 de noviembre de 1888 (p. 2). En España se publicó como “Un baile de Edgar Poe”, en *La Iberia*, 22 de enero de 1883 (p. 3), “Un baile de Edgar Poe”, en *La Vanguardia*, 26 de enero de 1883 (pp. 5-7); y “Un baile extraordinario. Lo que vio en él Edgar Poe”, en *La Ilustración Hispanoamericana*, 19 de agosto de 1888 (pp. 531-532).

El narrador cuenta la anécdota referida por el capitán D, un amigo de su familia, quien conoció a Poe en Baltimore. Al entrar en una taberna, de regreso de una travesía, se encontró con el poeta de aspecto desmejorado a causa de la hipocondría y del alcohol. La charla es interrumpida por algo que Poe observa por la ventana. La causa de su alteración es una mujer de “tez color pajizo y marchito, surcándola numerosos pliegues irregulares”. El escritor le confiesa a su interlocutor una vivencia que tuvo al asistir a un baile de carnaval en el que los invitados se despojaban de su piel y la dejaban en el vestíbulo. Los esqueletos bailaban y disfrutaban de la fiesta, indiferentes a su horror. La joven en cuestión, una de las asistentes, debía su actual aspecto a que al salir tomó una piel equivocada. La extraña historia conmueve más aún al capitán cuando se entera de que al día siguiente de que le fuera confiada, el poeta fue encontrado tendido en la calle para después expirar en un hospital.

El texto tiene frases sacadas de cuentos de Poe: “Andan diciendo todos que estoy loco cuando no estoy sino nervioso” (“El corazón delator”); “¿Y qué enfermedad es comparable a la del alcohol?” (“El gato negro”).

También apareció en *El Cronista*, 2 de diciembre de 1888 (pp. 1-2); en *El Diario del Hogar*, 2 de agosto de 1890 (pp. 1-2); en *El Siglo XIX*, 23 de enero de 1891 (p. 1); en *El Siglo Diez y Nueve*, 30 de junio de 1896 (p. 2); en *La Patria*, 24 de febrero de 1901 (p. 1); en *El Mundo Ilustrado*, 29 de junio de 1902 (p. 2); y en *El Monitor Republicano*, 18 de noviembre de 1888 (p. 2).

En el artículo titulado “He Drunk the Liquor” que apareció en *Daily Anglo-American*, 29 de junio de 1892 un compañero de West Point narra una anécdota de la época de estudiante de Poe, quien ya desde entonces dejaba ver su propensión por lo macabro. Durante una borrachera el creador de “El cuervo” pierde una apuesta y tiene que conseguir whisky. Al regresar hace creer a sus compañeros que ha matado a un oficial y que el contenido del saco que carga es la cabeza de su víctima. Ante tal situación, resuelven denunciarlo, pero antes de hacerlo entran a la habitación por la prueba. Descubren que en realidad se trata del cadáver de un pollo.

Algunos poemas que recogen la presencia del poeta en alguno de sus versos son “Los estremecimientos (de Rollinat)” en *El Monitor Republicano*, 22 de julio de 1883 (p. 2); “Chopin (Paráfrasis de Rollinat)” en *La República Literaria* (Jalisco), 1 de septiembre de 1886 (pp. 154-157) y “Violetas”, en *La Juventud Literaria*, 30 de septiembre de 1888 (p. 318); el primero traducido por Manuel Puga y Acal y el segundo de su autoría; el poema titulado “Mariposas negras” de Miguel Bolaños Cacho aparecido en *El Universal*, 6 de julio de 1890 (p. 1), dedicado a Manuel Gutiérrez Nájera; “Eleonora” del escritor colombiano Carlos Arturo Torres, inspirado en el cuento de Poe en *El Correo de las Señoras* del 12 y 19 de octubre de 1890 (pp. 308-310, 324-325, 341-343, 365-366); el poema “Ópalo verde” del poeta Constancio P. Ídiaquez, Poliuto, publicado en *El Partido Liberal* el 22 de enero de 1893 (p. 2) y que también apareció en *El Mundo Ilustrado*, 9 de diciembre de 1894 (p. 13); “El nocturno de los vinos” de Manuel Larrañaga Portugal, en *El Mundo Ilustrado*, 19 de mayo de 1895 (p. 9); “Poesía en honor de los poetas norteamericanos” de José Juan

Tablada en *El Imparcial*, 7 de noviembre de 1901 (p. 3); “Poema íntimo”, en *Chiapas y México*, 15 de diciembre de 1909 (p. 13) [Nombre del autor en manuscrita incomprensible: José A*** Rive****]; el soneto titulado “Edgar Allan Poe” de Leopoldo Díaz publicado en *El Mundo Ilustrado*, 27 de julio de 1902 (p. 5), también aparecido en *Jueves de El Mundo*, 7 de agosto de 1902 (p. 3); “Delirium tremens” de J. Federico Barreto, en *El Siglo XIX*, 17 de septiembre de 1892 (p. 2); “Nunca más. Inspirado en ‘El Cuervo’ de Edgar Poe” del poeta Piñán de Villegas en *El Diario*, 29 de junio de 1908 (p. 4); y “La elegía del Titanic” escrita por José Santos Chocano en *El Independiente*, 17 de abril de 1913 (p. 6).

A este listado se añaden los que aparecen publicados en poemarios de la época. Englekirk (1939) señala este tipo de menciones en la obra de Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo y Enrique González Martínez.

Casi paralelo al proceso de traducción, por medio del cual el público se fue familiarizando con Poe, es posible observar la aparición de reacciones por parte de algunos lectores, un componente del fenómeno de recepción al que dedicaré el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III

LA CRÍTICA A EDGAR ALLAN POE EN MÉXICO

Como se ha visto en el Capítulo I, para los escritores mexicanos la construcción del nacionalismo literario implicó un compromiso político de una militancia activa. Dicho propósito constituye el centro de la historia de la literatura mexicana alrededor del que giran las creaciones artísticas y estéticas de por lo menos dos tercios del XIX. Como se verá a continuación, tanto los presupuestos de este proyecto como la posterior introducción del positivismo en el país permiten comprender las reacciones que suscitaron las obras y la estética de Poe, así como las implicaciones ideológicas de éstas. En tales discusiones subyacen más aspectos que la legitimación de un autor dentro de las manifestaciones literarias del Porfiriato.

I. MORAL Y ESTÉTICA EN EL PORFIRIATO

1. La literatura no mimética antes del Porfiriato

En 1844 Luis de la Rosa, José María Lafragua y Guillermo Prieto dedicaron algunas páginas a disertar sobre la literatura mexicana.¹ Dichos textos, en los que muestran preocupaciones afines con respecto a la literatura nacional, son importantes no sólo porque permiten conocer las concepciones que estos autores tenían sobre lo que debía ser la literatura, sino también, y quizá resulta aún más importante para la presente investigación, acerca de aquello que no debía ser. Los tres coincidieron en otorgar un lugar prioritario al carácter edificante de la literatura; se trata de una postura aún heredera de los principios del

¹ Los primeros dos textos aparecieron en *El Ateneo Mexicano*. Luis de la Rosa, “Utilidad de la literatura en México”, en *El Ateneo mexicano*. México, Imprenta de Vicente G. Torres, t. I, 1844 (pp. 205-211); también publicado en dos entregas en *El Siglo XIX*, 20 y 21 de julio de 1844. José María Lafragua, “Carácter y objeto de la literatura”, en *El Ateneo Mexicano*, t. I, 1844 (pp. 8-16). El de Guillermo Prieto, “Algunos desordenados apuntes que pueden considerarse cuando se escriba la historia de la bella literatura mexicana”, en *El Museo Mexicano*, t. IV, 1844 (pp. 354-360).

neoclasicismo ilustrado. Debido a su naturaleza, esta herramienta educadora, directamente involucrada en la creación de un modelo de ciudadano y, por ende, en el mejoramiento de la nación tanto en el plano estético como en el moral, requería el establecimiento de límites entre lo útil, lo inútil y lo que incluso podría ser nocivo tanto para la literatura nacional como para la sociedad mexicana; este es el caso de lo irracional y lo no mimético.

Concebida únicamente como “resultado del refinamiento de la civilización” y no como medio civilizador (Rosa, 1844: 88), la literatura sólo dejaría ver su importancia al concretarse una “literatura verdaderamente nacional”. Por tanto, era imperante que la trayectoria hacia el engrandecimiento de la patria (Rosa, 1844: 98) no fuera obstaculizada; de ahí la necesidad de que ésta fuera didáctica, aleccionadora y edificante:

El placer que nos infunden las composiciones literarias despierta insensiblemente [*sic*] en nuestro espíritu el deseo de instrucción y la inclinación al estudio de las ciencias. Considerada bajo este aspecto la literatura, es decir, como el más poderoso instrumento para propagar la instrucción y la moralidad, se conoce toda su importancia y se desvanece esa funesta preocupación por la que se considera por algunos el estudio de la literatura como una de las más frívolas ocupaciones a que el hombre puede consagrarse (Rosa, 1844: 89).

El léxico empleado en la disquisición tiene un marcado sentido religioso,² aspecto que permite entender que Luis de la Rosa se opusiera a las obras que contravinieran los principios éticos y estéticos: “La verdad y la belleza son los dos grandes elementos de las composiciones literarias, y el ingenio humano jamás hará que aparezca como bello ni lo que es absurdo, ni lo que es monstruoso, ni lo que ofende al pudor y a los más nobles instintos de nuestra alma” (Rosa, 1844: 89). El autor reprueba no sólo las manifestaciones artísticas que estaban en contra de una concepción equilibrada y armónica del arte, mimética, sino también la práctica de ejercicios imaginativos de mero entretenimiento, inmorales debido a su carencia de función social:

² Es posible notar esto en las comparaciones que realiza como en el ejemplo que se presenta a continuación: “Así es, señores, como hemos visto con placer brotar en nuestro país una semilla de instrucción que la literatura ha hecho germinar y que una vez desarrollada crecerá prodigiosamente como aquel grano de mostaza de que habla el Evangelio; salió de él una planta, que al principio fue débil y pequeña; pero después las aves del cielo vinieron a cantar y anidar bajo sus ramas” (Rosa, 1844: 92).

La novela puede degenerar hasta llegar a ser un cuento insulso y frívolo, sin interés, sin ilusión, sin gracia, sin filosofía y, lo que es peor todavía, sin moralidad o positivamente impúdico. Se incurre en esta última falta, cuando el argumento de la novela se toma de las costumbres de las clases ínfimas, en las que por lo común, no hay pasiones sino vicios. En esa especie de novelas no puede haber ese bello y doloroso combate entre la religión y la naturaleza, entre la razón y las pasiones, entre la conciencia y los instintos extraviados; y este combate, origen de tantas penas, de tantas incertidumbres y tormentos, esa lucha de los afectos con el deber es lo que constituye principalmente el interés de la novela. No hay, pues, que temer que lleguen a tener una celebridad, funesta para la moral, las novelas que ofenden el pudor y en las que se pintan las pasiones, sino los brutales instintos de la naturaleza depravada (Rosa, 1844: 93-94).

Las ideas de este escritor liberal no son muy diferentes de las de José María Lafragua, autor de tendencia política conservadora, quien considera que la literatura es “la expresión moral del pensamiento de la sociedad” (Lafragua, 1844: 69). La estrecha relación entre el arte y las características profundas del alma nacional da pie a que se identifique la retórica empleada por las obras con la moral de quien las crea; es decir, los autores son lo que escriben:

Un corazón bueno, un talento claro, una imaginación ardiente y un juicio recto, son en mi concepto, las cualidades que debe tener un literato, para que sienta bien los afectos, forme bien las ideas, las embellezca, y separando el error de la verdad, presente la creación del pensamiento pura, majestuosa y ataviada con todas las galas de una elocución correcta y con todas las riquezas de la ciencia y del raciocinio (Lafragua, 1844: 76).

Pese a reconocer la importancia del movimiento romántico, Lafragua era consciente de que una de sus caras representaba un camino que podía conducir al abismo:

Pero hombre de su siglo [el literato], debe sentir, pensar y hablar como su siglo; y he aquí la razón por qué la literatura romántica, rindiendo el homenaje del más justo respeto a la de Grecia y de Roma, ha abierto una senda nueva, que si ha conducido a muchos hasta el precipicio, no es por eso menos brillante que la clásica (Lafragua, 1844: 76).

Así Lafragua ejemplifica algunos de los excesos románticos que considera inadmisibles en la literatura mexicana, entre los que se encuentran la representación de pasiones desbordadas y de hechos de carácter truculento o violento. Como se ve en la lista de autores y obras, algunas pertenecen a una tradición cercana a la literatura gótica. En contraposición

postula su preferencia por creaciones románticas en las que prima lo ideal, cuando no lo mimético:

Lejos estoy de aprobar las exageraciones del romanticismo. Creo que se puede amar con todo el delirio de Abelardo, sin necesidad de ser un Claudio Frollo; que se puede arrancar un aplauso en el teatro sin un convite de cadáveres; y que se puede pintar la sociedad sin presentar un panorama de crímenes. Hombres habrá como el arcedeano [*sic*], mujeres como Lucrecia Borja [*sic*], y si penetramos al seno de las familias, podremos formular otras *Memorias del Diablo*; pero la literatura no es historia. Refiera ésta en hora buena los acontecimientos tales como hayan sido; pero guárdese mucho aquélla de acabar de corromper el corazón al expresar el pensamiento de la sociedad. Pinte a ésta sin exagerarla: forme un cuadro de las costumbres para mejorarlas; y por entre los recuerdos de lo pasado y los ejemplos de lo presente deje columbrar al hombre una esperanza de felicidad para el porvenir (Lafragua, 1844: 74).

No tan explícito en este aspecto, pero sin duda interesante es el texto de Guillermo Prieto. Además de presentar un breve recuento histórico que inicia propiamente en la Colonia, aunque cuenta a Nezahualcóyotl como un importante antecedente, y termina en los trabajos de la Academia de Letrán, el texto da una gran importancia a la recepción de las corrientes artísticas europeas y su adaptación al contexto mexicano; es decir, sostiene la necesidad de que “las producciones de los otros países se modifiquen, se aclimaten, y por una sucesión de trabajos, se transformen y conviertan en literatura característica de un pueblo” (Prieto, 1844: 119). El autor de *Memorias de mis tiempos* enumera algunos pendientes de la crítica, actividad en la que afirma no pretende incursionar ni hacer preceptiva:

Señalar el porvenir de éstas, las vicisitudes que desde 1837 ha sufrido, según la influencia de las obras extranjeras, de la lucha de clásicos y románticos; en fin, indicar los peligros a que está expuesta, y el antídoto de esos males; por último, designar las fuentes vírgenes de las que se puede sacar una literatura nacional, es obra digna de mejor pluma: y yo, abandonando esa tarea superiorísima a mis fuerzas, me reduzco a recomendar tan digno objeto, a esos hombres capaces, que siempre han mostrado tan vivo y tan paternal cariño a la juventud estudiosa (Prieto, 1844: 123-124).

Su entusiasmo se exagera al referirse a la Independencia y, como se nota en el siguiente fragmento, deja entrever el sentido épico que le otorga a la construcción de una literatura nacional:

Entonces la inspiración debió haber descendido a la lira del poeta, y éste, en la hora solemne de la resurrección de un pueblo, identificándose con él en sentimientos, desplegando su voz augusta, circuido de los héroes, elevado sobre sus conciudadanos libres, debió invocar los más sublimes sentimientos de religión y de amor, para saludar la aurora de la existencia de su patria (Prieto, 1844: 118).

Los textos a los que me he referido constituyen ejemplos significativos del grado en el que se intrincan la literatura con el contexto político. Al respecto, como se vio en el Capítulo I, son notables las evidencias del esfuerzo de los escritores por distanciarse del legado literario europeo y buscar la identidad nacional, extrayéndola del entorno mexicano. Manuel Payno, varios años después, medita al respecto al inicio de su texto “Historia famosa que deberá leerse a las doce de la noche” (1849), en el que presenta las diferencias culturales que determinan las maneras de introducir la herencia legendaria en las narraciones y la variación de la atmósfera gótica de las naciones europeas con respecto a México. El fragmento puede verse como un ejemplo de la concientización respecto a los contextos culturales y la adaptación de tendencias europeas, de la que ya hablaba Prieto:

En Europa las noches de invierno, particularmente en los castillos y casas de campo, se reúnen las familias al derredor de la chimenea, y cada uno de los concurrentes cuenta una historia o una anécdota, o una tradición popular, que si es escuchada por algún novelista, aparece dentro de pocos días en un volumen, adornada con grabados en madera y bautizada con un título retumbante. En México no hay invierno, y por consecuencia no hay chimeneas; así, en invierno, por lo menos, es imposible encontrar reuniones semejantes a las de la sociedad europea; pero en cambio, hay altares y posadas, y bailecitos caseros; y si el escritor no puede sacar a la luz una historia romántica, sí le es posible trazar algunos divertidos cuadros de costumbres. En México, además, hay cuaresmas; y en esos cuarenta días, mientras en unas casas se reza el santo rosario, y se lee el Año Cristiano, en otras se juega tresillo y malilla de campo, se toca el piano y se bailan sus cuadrillas. Los solterones, acostumbrados a concurrir al teatro, se reúnen en un café, en el cuarto de un hotel, o en un club, y suelen contar sus historias al derredor de una mesa, en cuyo centro hay una gran ponchera, de la cual brotan llamas verdiosas [*sic*] y azuladas.

Ya se ve que si no hay castillos ni chimeneas, se encuentra una suficiente compensación en el aire embalsamado que suele penetrar por las vidrieras, y en la franqueza y jovialidad de las reuniones, y en el grato calor que comunica al estómago el ponche (Payno, 1849: 169).

El mismo Payno había expresado opiniones muy interesantes en torno a la lectura en el apartado “Entretenimientos domésticos” pertenecientes a la segunda parte de su artículo

“Memorias sobre el matrimonio” publicado en *El Museo Mexicano* (1843). Sus comentarios resultan paradigmáticos de la postura contradictoria que los escritores mexicanos mostraron con respecto a la literatura romántica y, sobre todo, en relación con un conjunto de obras que consideraban inmorales. Dirigido al público femenino, el texto presenta una lista de lecturas que, Payno asegura, les permitirán combatir el fastidio, “el enemigo más temible de la felicidad del matrimonio” (Payno, 1843: 50).

Entre sus recomendaciones incluye *Don Quijote de la Mancha*, al que suma otros clásicos castellanos como el *Lazarillo de Tormes*, *El Diablo Cojuelo* y *Guzmán de Alfarache*; de los escritores románticos sugiere las obras de Walter Scott y de Fenimore Cooper, autores cuyo estilo considera muy similar.³ Asimismo, incluye algunas obras de la literatura mexicana, en cuyo criterio de selección, desde luego, está presente lo moral:

Ya que se ha tratado de lectura, es indispensable recomendar a nuestras amabilísimas mexicanas la lectura de las obras de sus paisanos. En verdad son pocas hasta ahora; pero *no encontrarán en ellas nada que perjudique a su moral*. Las poesías de Navarrete y Ochoa, las de Pesado y Ortega: los Años nuevos, el Recreo de las familias, el Mosaico y otra porción de escritos donde podrán deleitarse e instruirse (Payno, 1843: 52). [El subrayado es mío]

No deja de llamar la atención que pese a sus convicciones políticas, Payno exprese con humor su preferencia a que las mujeres lean novenas en vez de ciertas obras pertenecientes a la cara irracional, exagerada y oscura del Romanticismo. Sin embargo, no debe extrañar ya que la gran mayoría de los escritores seguían alentando este tipo de conductas morales en las mujeres y en el ámbito privado siguieron practicando el catolicismo. Payno, por

³ Su preferencia por ellos, y en particular por la novela histórica, es consecuente con su interés nacionalista. De Scott señala: “Así pues, sin sentirlo haréis un estudio de la historia de Escocia e Inglaterra, que fertilizará vuestro entendimiento sin perjudicarlo, y dará materia para que sin que se os atribuya presunción y charlatanismo, amenicéis con vuestra conversación la sociedad de vuestro esposo, y de vuestros amigos”. De Cooper afirma: “Este autor tiene el mismo estilo de Walter Scott; y si bien no es tan superior ni tan original como él, describe con bastante exactitud y con brillantes coloridos, los primitivos tiempos de la colonización de los eternos bosques y praderas de la América del Norte; aquellos combates encarnizados que sostuvieron los primeros pobladores con las tribus indígenas; aquellos cuadros de la lucha americana para hacerse independiente de la Inglaterra. En lo que sobresale más Cooper es en la pintura de escenas marítimas, y esto no puede menos que arrebatarse la atención, y hacer pasar alegremente las horas de ocio” (Payno, 1843: 52).

ejemplo, se caracterizó por ser un liberal moderado muy religioso. El siguiente fragmento, pese a su extensión, resulta muy ilustrativo de esta postura:

Hay mugeres [*sic*] que les causa hastío sólo el ver un libro, —esto es malo.— Hay otras que devoran cuanta novela y papelucho cae a sus manos —esto es peor.— Dice un proloquio que en el medio consiste la virtud, y en este punto debe dejarse a puro y debido efecto.

No hay ocupación más útil para toda clase de gentes que el leer.— El entendimiento se fertiliza, la imaginación se aviva, el corazón se deleita, y el fastidio huye a grandes pasos ante la presencia de un libro. Todas estas son verdades evidentes, reconocidas, y que otros las habían ya dicho antes que yo; pero estas reglas deben sufrir grandes modificaciones respecto a las mujeres [*sic*].— El literato, el eclesiástico, el jurisconsulto deben y pueden leer (y eso sí tienen ya el juicio y gusto formados) cuantas obras puedan, desde los escritos de Lutero hasta los sermones de Bossuet; desde el Hijo del Carnaval de Pigaul Lebrun, hasta Pablo y Virginia de Bernardino de Saint-Pierre; desde los Cuentos de Bocaccio y Fábulas de La-Fontaine, hasta las meditaciones de La-Martine [*sic*]; desde las novelas de Voltaire, hasta los mártires de Chateaubriand; *pero ¿una muger? ¡Ah! Una muger [*sic*] no debe jamás exponerse a pervertir su corazón*, a desviar a su alma de esas ideas de religión y piedad que santifican aun a las mugeres [*sic*] perdidas. Tampoco deberá buscarse una febril ecsaltación [*sic*] de sentimientos que la hagan perder el contento y tranquilidad de la vida doméstica, y ver a su marido como un poltrón e insufrible clásico.

Una muger [*sic*] que lee indistintamente toda clase de escritos, cae forzosamente en el crimen o en el ridículo. De ambos abismos sólo la mano de Dios puede sacarla.

Mujer que lee las Ruinas de Volney, es temible.

La que constantemente tiene en su costurero a la Julia de Rosseau y a la Eloísa y Abelardo, es desgraciada.

Entre la lectura de las Ruinas de Volney y la de Julia, es preferible las novenas.

Por regla general, voy a daros un consejo, hermosas mías. Siempre que oigáis decir que una obra es romántica, no la leáis; y esto va contra mis ideas literarias y contra mi opinión respecto a escritos; pero generalmente lo que se llama romántico no deben leerlo ni las doncellas ni las casadas, porque siempre hay en tales composiciones maridos traidores, padres tiranos, amigos pérfidos, incestos horrorosos, parricidios, adulterios, asesinatos y crímenes, luchando en un fango de sangre y de lodo.

Con verdad, este es el mundo; pero, ¿qué necesidad tenéis de llenar vuestra alma de miedo, vuestra fantasía de quimeras, y vuestro sueño de espectros y fantasmas? ¿Qué necesidad tenéis de que vuestro juicio se turbe y extravíe tal vez, como sucedió al joven incauto que leyó las execrables [*sic*] obras del marqués de Sada [*sic*]? Y sobre todo, si el objeto es distraerse y no agravar el peso de la vida, que de por sí es las más veces insoportable y fastidiosa, ¿a qué fin leer libros que compriman el corazón? (Payno, 1843: 51). [El subrayado es mío]

Sin duda el proceso de adaptación y el cambio de relaciones con respecto a la tradición literaria europea y a los escritores contemporáneos vino de la mano de los cambios políticos

y económicos que experimentó el país. Un texto sintomático de esta transformación lo constituye el discurso pronunciado por Francisco Zarco con motivo de la toma de posesión de la presidencia del Liceo Hidalgo (1851).⁴ En él, retoma algunas ideas de sus predecesores y declara que la literatura es “la expresión del pensamiento” de una sociedad (Zarco, 1851: 164). Su misión consistiría en “generalizar la verdad y la moral” (Zarco, 1851: 167), y por ello debería “enseñar verdades luminosas, corregir los vicios nocivos a la humanidad, dar un poco de fe y de esperanza a los que padecen en la Tierra” (Zarco, 1851: 173). Pese a la semejanza del texto con los antes revisados, éste presenta algunas diferencias sustanciales; de entre ellas una de las más evidentes es que considera que “el filósofo, el naturalista, el publicista, el economista, son literatos” (Zarco, 1851: 170). De acuerdo con la concepción de Zarco, la literatura y la ciencia tienen un lugar preponderante en la lucha por “derrocar el imperio de la superstición y del fanatismo” (Zarco, 1851: 168); tanto, que el cambio social, revolucionario, sería imposible sin su auxilio:

Para que no se crea que exagero al atribuir todos estos grandiosos resultados a las letras, suprimase en los móviles de las revoluciones útiles el adelanto de la filosofía y de la literatura, y no habrá espíritu humano que pueda comprender sus causas, su marcha, ni sus prodigiosas conquistas (Zarco, 1851: 169).

Sus observaciones engloban algunas de las preocupaciones liberales de la época; entre ellas, la más destacada es el papel fundamental del escritor en la batalla de pluma y espada:

Aquellos agentes del gobierno imperial han confesado que temen la literatura moderna, y el fuego sagrado de la poesía, porque ven una propaganda literaria contra su poder y contra la bárbara iniquidad con que oprimen a pueblos enteros. Nadie podía hacer más grande elogio de la literatura (Zarco, 1851: 172).

Con el triunfo definitivo del liberalismo en 1867 las circunstancias fueron más adecuadas para lograr el cometido nacionalista. Ignacio Manuel Altamirano, quien encarnó los ideales del momento en el plano literario, incorporó en su pensamiento muchas de las ideas expuestas. Su tutela resulta central para comprender el renacimiento literario durante la República Restaurada (1867-1876), así como también para entender las concepciones

⁴ Francisco Zarco, “Discurso sobre el objeto de la literatura”, en *La Ilustración Mexicana*, t. I, México, 1851, pp. 161-168.

posteriores de lo que debía ser la literatura. En “Revistas literarias de México (1821-1867)” (1868) el guerrerense hace un recuento del panorama de las letras, en el que destaca el compromiso político que los escritores habían tenido hasta ese momento con la historia del país. Atribuye la precaria situación de la literatura mexicana a la entrega heroica de los escritores en contra del Imperio extranjero.

El fragor de la guerra ahogó el canto de las musas. Los poetas habían bajado del Helicón y subían las gradas del Capitolio. ¡La lira cayó a los pies de la tribuna en el Foro, y el numen sagrado, en vez de elegías y de cantos heroicos, inspiró leyes!

Bendito sea ese cambio, porque a causa de él, la literatura abrió paso al progreso, o más bien dicho, lo dio a luz, porque en ella habían venido encerrados los gérmenes de las grandes ideas, que produjeron una revolución grandiosa. La literatura había sido el propagador más ardiente de la democracia (Altamirano, 1868: 408-409).

Para Altamirano, este sacrificio representaba una prueba de la entrega y el amor a la Patria, términos en los que se percibe la conformación de la religión de la Patria. La literatura es para Altamirano madre del progreso y forjadora de la Nación, propagadora de la democracia (Altamirano, 1868: 409).

Aunque centra su interés en la novela, a lo largo del texto subraya la importancia social de la literatura, así como su contribución a la prosperidad y moralización del país. La aparición de nociones como progreso y ciencia, ya presentes en Zarco, responde a un contexto en el que el positivismo comienza a introducirse en el discurso estético:

Pero generalmente hablando, la novela ocupa ya un lugar respetable en la literatura, y se siente su influencia en el progreso intelectual y moral de los pueblos modernos. Es que ella abre hoy campos inmensos a las indagaciones históricas, y es la liza en que combaten todos los días las escuelas filosóficas, los partidos políticos, las sectas religiosas; es el apóstol que difunde el amor a lo bello, el entusiasmo por las artes, y aun sustituye ventajosamente a la tribuna para predicar el amor a la patria, a la poesía épica para eternizar los hechos gloriosos de los héroes y a la poesía satírica para atacar los vicios y defender la moral.

Todo lo útil que nuestros antepasados no podían hacer comprender o estudiar al pueblo bajo formas establecidas desde la antigüedad, lo pueden hoy los modernos bajo la forma agradable y atractiva de la novela, y con este respecto no pueden disputarse a este género literario su inmensa utilidad y sus efectos benéficos en la instrucción de las masas. Bajo este punto de vista la novela del siglo XIX debe colocarse al lado del periodismo, del teatro, del adelanto febril e industrial, de los caminos de hierro, del telégrafo y del vapor. Ella contribuye con todos estos inventos del genio a la mejora de la humanidad y a la nivelación de las clases por la educación y las costumbres (Altamirano, 1868: 431).

Precisamente por la relevancia del proyecto nacionalista y el papel que la literatura desempeñaba en él, los escritores debían eludir ciertas representaciones erróneas de lo mexicano, que pudieran perjudicar de algún modo este avance; más bien, retratar las costumbres propias y la esencia del espíritu nacional:

Nuestra última guerra ha hecho atraer sobre nosotros las miradas del mundo civilizado. Se desea conocer a este pueblo singular, que tantas y tan codiciadas riquezas encierra, que no ha podido ser domado por las fuerzas europeas, que viviendo en medio de constantes agitaciones no ha perdido ni su vigor ni su fe. Se quiere conocer su historia, sus costumbres públicas, su vida íntima, sus virtudes y sus vicios; y por eso se devora todo cuanto extranjeros ignorantes y apasionados cuentan en Europa, disfrazando sus mentiras con el ropaje seductor de la leyenda y de las impresiones de viaje. Corremos el peligro de que se nos crea tales y como se nos pinta, si nosotros no tomamos el pincel y decimos al mundo: “Así somos en México” (Altamirano, 1868: 418).

En una época en que la popularidad de la novela crecía cada vez más, resultaba pertinente considerar su potencial para transmitir “doctrinas y opiniones que de otro modo habría sido difícil hacer que [las masas] aceptasen”. Por tanto, era necesario utilizar el medio responsablemente, atendiendo en todo momento a un sentido moral:

aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, es necesario no confundirla con la leyenda antigua, es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa: en fin, una intensión profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas. La novela hoy suele ocultar la biblia de un nuevo apóstol o el programa de un audaz revolucionario (Altamirano, 1868: 420).

Por tanto, los autores mexicanos debían evitar que sus búsquedas estéticas fueran infructuosas y dieran lugar a obras carentes de función social o inmorales. Así lo hace notar en los dos fragmentos siguientes:

No hay que decir ahora que la novela es una composición inútil y frívola, de mero pasatiempo, y de cuya lectura no se saca provecho alguno, sino por el contrario, corrupción y extravíos. Verdad es que de muchas no sólo puede decirse esto, sino que son dignas de condenación, debiendo atacarse con tanta más energía sus efectos y evitarse su influencia, cuando mayor es el atractivo que tienen: pero por fortuna la reprobación pública las hiere

apenas han nacido, y no faltan ingenios que se apresuran a dar el contraveneno necesario para impedir los estragos de la idea inmoral (Altamirano, 1868: 430-431).

Verdad es que en este punto hay infinidad de producciones estúpidas que desconceptúan tanto al que las escribe como al que las lee; pero entiéndase que nosotros queremos hablar de aquellas obras en las que resplandece el talento y que encierran una intensión filosófica, noble y útil, no de aquellas que pervierten al buen sentido y unen la frivolidad más grande, la maldad más profunda. Descartaremos, pues, de nuestra lista las historietas de Paul de Kock, de una moral equívoca, por más que sean estudios acabados de las costumbres francesas, y los infames cuentos milesios del tiempo del Directorio, del Consulado y del Imperio en Francia, producto de la disolución de costumbres que siguió a los grandes trastornos de aquella época, y uno de los cuales valió a cierto marqués de Sardes [*sic*] un encierro en la torre de Vincennes. Así hemos descartado también de la novela histórica las desgraciadas y soporíferas leyendas del vizconde de d'Arlincourt, que hicieron las delicias de los ignorantes hace treinta años, y así descartemos de la novela de costumbre toda esa cáfila de cuadros disparatados de la sociedad americana, pintados por charlatanes extranjeros y que no merecen mención, si no es para condenarlos al desprecio (Altamirano, 1868: 436-437).

Resulta ilustrativa la propuesta que hace Altamirano del tratamiento del tema amoroso. Al respecto considera que debe representarse como un sentimiento refinado y bello, ajeno a todo conflicto, alejado completamente de la pasión y del deseo desmedido y destructivo. El principal interés de los escritores, pues, debiera recaer en la preservación del “corazón de la juventud”, “semejante a una flor de la mañana, [que] se abre inocente y puro a las primeras impresiones y las acoge y las guarda con ternura”, alejado de “las exhalaciones infectas y desecantes del pantano del mundo” (Altamirano, 1868: 438). La novela, y podríamos extender esta consideración al arte, debe ser “una copa de sabroso licor, que si no contenga alguna medicina desleída, al menos no produzca torpe y peligrosa embriaguez que haga daño, o tósigo que cause la muerte” (Altamirano, 1868: 437-438). Tal postura se opone terminantemente a sembrar en los lectores lo que llama “las tinieblas de la duda”.⁵

⁵ Dicho término es empleado por Altamirano para referirse a las obras de Florencio María del Castillo: “Sus leyendas no concluyen en matrimonio, ni en abrazos, ni en agradables sorpresas; todas ellas se desenlazan dolorosamente como los poemas de Byron; pero diferenciándose del poeta inglés en que la desdicha de sus héroes no produce desesperación, ni deja en el alma *las tinieblas de la duda*, sino simplemente una tristeza resignada, porque Florencio no era escéptico” (Altamirano, 1868: 448-449). [El subrayado es mío]

Además de presentar sus concepciones ética y estética, el texto de Altamirano es un importante testimonio de su conocimiento y opiniones al respecto de la literatura fantástica,⁶ de cuya precariedad en la literatura española fue consciente:

Una nueva escuela, alemana por cierto, ha añadido todavía a la forma romanesca un atractivo más: lo fantástico; a que son tan inclinadas las imaginaciones del norte. Pero lo fantástico de cierta especie, no lo fantástico de los pueblos primitivos que es común a todos los países y que ha nacido [d]el terror religioso y la ignorancia, sino de lo fantástico ideal, si podemos expresarnos así. Hoffman es el padre de esta escuela, que se ha seguido en Francia y en que se han hecho débiles ensayos en España. Los cuentos de Hoffman han adquirido gran celebridad, y nosotros no los admiramos tanto por su originalidad, como por su exquisito sentimiento (Altamirano, 1868: 440).

Adicionalmente a los juicios referidos a las obras de Hoffmann⁷ y Anne Radcliffe,⁸ Altamirano advierte cambios en la sociedad mexicana que no son de su agrado; incluso ve

⁶ El autor en diversos textos muestra estar al tanto de la tradición fantástica en la literatura europea. Un resumen significativo se puede leer en “Los inmortales”, texto que forma parte de su libro *Paisajes y leyendas* (1886). En él, la lectura de *Le Mort et le diable* de Pompeyo Gener en un día de muertos lleva al autor a visitar cementerios. La noche llega cuando él está en el Panteón de San Fernando donde se le aparece el espectro de Melchor Ocampo, el cual le dice que la muerte nivela a todos los seres humanos, como a Vicente Guerrero, Miguel Miramón y Benito Juárez, quienes también están ahí. Momentos antes de que Ocampo aparezca, el narrador hace la siguiente reflexión: “Entonces vinieron a mi memoria en confuso tropel todas las teorías y todos los dogmas, todas las historias y todas la leyendas, los cuentos de tragos de mi niñez y las explicaciones de la alucinación de mis estudios juveniles; el espectro de César, la víspera de Filipos, las sombras de Banquo y del rey de Dinamarca en los dramas de Shakespeare, los espantajos de Ana Radcliffe, las historias de aparecidos de Walter Scott, las visiones de Nataniel de los *Cuentos* de Hoffman y, sobre todo, la horrible *danza de los muertos* de Goethe” (Altamirano, 1886: 113).

⁷ El escritor mexicano estaba al tanto de la importancia y significación de las obras de Hoffmann, ya que la alusión a ellas le sirve para comparar la obra de José María Ramírez con la del francés Alphonse Karr: “Como Karr es un excéntrico y no parece sino que escribe, en ocasiones, sentado en el umbral de un hospital de locos, nuestro Ramírez que ha formado su imaginación en sus leyendas y que tiene por sus estudios la misma escuela literaria que ese Hoffman francés, ha acabado por producir obras que tienen una forma extraña pero que dejan adivinar un fondo luminoso y magnífico” (Altamirano, 1868: 465).

⁸ Su mención viene a cuenta al respecto de las cartas de Guillermo Prieto, “Fidel”, dirigidas a Ignacio Ramírez, “El Nigromante”, publicadas en *El Semanario Ilustrado*: “Entre las cartas de “Fidel”, la última sobre todo es notabilísima, por más de una razón. Esa historia del marqués de Aguayo, verdaderamente legendaria, contada por una vieja, con todas las expresiones y modismos propios de la gente de pueblo, produce una impresión horrorosa, igual a aquella que dejaba en

en ellos a los enemigos de sus concepciones estéticas, se trata de manifestaciones culturales traídas de Europa, en particular de Francia, como el can-can y la zarzuela.⁹

nuestra alma, cuando niños, un cuento de trasgos y de demonios narrado por una nodriza en el silencio de la noche. / Hasta sentimos que “Fidel” haya encerrado en los estrechos límites de una carta un asunto con el que pudo hacer una leyenda magnífica, que dejara atrás los cuentos de Hoffman por lo fantástico, y que aventajara a las espantosas creaciones de Ana Radcliffe, por lo verosímil. Su marqués de Aguayo, que es un personaje histórico, es el Barba Azul de la frontera, y por sus riquezas e importancia en aquella época, al mismo tiempo que por ser semejantes tradiciones bien conocidas en los pueblos del norte, merecía una novela escrita por esa pluma que supo dar a la cálida relación de doña Crucita un sabor de tragedia terrible” (Altamirano, 1868: 490-491). El texto al que se refiere Altamirano es Guillermo Prieto, “Correspondencia de Fidel y el Nigromante del Jacobinismo en 1864, 65, 66 y 67”, en *El Semanario Ilustrado*, 17 de julio de 1868 (pp. 180-181). Si bien el tema del tirano y la violencia están presentes, la narración no ahonda en los detalles ni pretende crear una atmósfera gótica; carece de elementos sobrenaturales y tampoco pertenece al género fantástico. El viejo marqués de Aguayo a causa de los celos mata a su sobrino, esposa y a todos los habitantes de su hacienda. Cuando el Oidor en persona lo visita para pedirle cuentas del asunto, el marqués astutamente asesina a su acompañante y testigo y amenaza al funcionario, quien deja el crimen impune.

⁹ Batis resume el sentir de Altamirano al respecto: “Uno de los ingredientes de la crónica de costumbre solía ser la sátira. Altamirano enderezó sus críticas contra una de las peores herencias de la Intervención, el afrancesamiento, verdadera epidemia de libertinaje desatada en el ambiente social medio y alto, contra la cual —decían los lionses— no podía haber antídoto que inventaran los gazmoños. Los gastados propagandistas de la ‘civilización francesa’ —ironizaba Altamirano— imponían la jerigonza y las modas de París (las pollas se hacían cortar sus vestidos décolletés con Caroline, Céline, y Madame Goupil), pero también querían bailar el cancan hasta en los salones, o la habanera, ‘hija moderadita de los ritmos africanos’ en plena alberca Pane y “en bragueros”. Naturalmente que el moralista Altamirano fue acusado de oponerse al paso del progreso en sus sermones, pero él daba la voz de alarma ante el ‘raquitismo de ideas’ y ‘el furor de imitar’ de los jóvenes. Se sentía en el ambiente el llamado ‘mal del siglo’, el tedio, que lo envenenaba todo” (Batis, 1993: XXI). La misma postura es asumida por autores como Vicente Riva Palacio y José Tomás de Cuellar. El primero afirma en uno de sus famosos Ceros dedicado a Manuel Chavero: “Alfredo ha hecho bonitos dramas, pero dominado noblemente por el espíritu del patriotismo, ha querido poner en la escena a personajes como la reina Xóchitl u Meconetzin, y con estos personajes nadie labra en México una reputación, porque multiplica escollos que no se pueden vencer. Nuestra sociedad, nuestro pueblo, no tiene amor a sus tradiciones. De esto quizá tengan la culpa los escritores que buscan siempre por argumento de sus leyendas personajes de la edad media que aman y luchan en los fantásticos castillos de los bordes del Rin, o damas y caballeros de los tiempos de Orgaz y de Villamediana; los novelistas que se desdeñan de nombrar siquiera en sus obras las comidas, los trajes y las costumbres de nuestra sociedad, que sueñan dar un corte aristocrático a sus novelas, fingiendo en México escenas parisienses y dibujando clases sociales que han visto al través de las páginas de Arssenne Houssaye, de Emilio Zola [sic], de Henry Bourger o de Ponson du Terrail; y nuestros poetas que hablan siempre de ruiseñores y de alondras y de gacelas y de jacintos,

Como se ha visto, durante la época anterior al Porfiriato la literatura no sólo se consideró una manifestación artística, sino también un instrumento al servicio de los intereses de la Nación. La idea de expulsar todo aquello que frenara y que de algún modo contraviniera el proyecto liberal se convirtió en una constante preocupación. Como se verá a continuación, estos intereses permanecieron muy vivos pese a que los ideales liberales poco a poco fueron sustituidos por los discursos positivistas, que se encargaron de modelar la visión de mundo.

2. El concepto de realidad en el Porfiriato

Con el triunfo de la República Restaurada la necesidad de afianzar los logros obtenidos, ante la posibilidad de que el enemigo conservador pudiera levantarse, condujeron a los vencedores a pensar la manera de establecer un orden que enraizara en la cultura mexicana y que fuera de carácter permanente (Zea, 1968: 47). Así, Benito Juárez comisionó a Gabino Barreda para llevar a cabo la reforma educativa necesaria, y la respuesta, traída de Europa, fue la filosofía positivista de Auguste Comte. Se ha visto como determinante para el éxito de su implantación la predisposición ideológica a ella en el pensamiento liberal, particularmente en las ideas de José María Luis Mora, su principal teórico (Zea, 1968: 75), que, si bien no fue positivista constituye un antecedente filosófico (Zea, 1968: 76).¹⁰

La adopción del positivismo respondió a un deseo en común de la burguesía europea y de la mexicana (Zea, 1968: 39):¹¹ la sustitución del “orden antiguo por un nuevo orden” que estuviera basado en principios burgueses (Zea, 1968: 44). El desarrollo de la sociedad, de acuerdo con Comte, se dividía en tres etapas: el Estado teológico, que

sin atreverse nunca a dar lugar en sus endechas ni al cuitlacoche, ni al ceniztle, ni al cacomite, ni al yoloxóchitl” (Riva Palacio, 1882: 165).

¹⁰ Es importante señalar que el Positivismo se suma a la corriente liberal y la transforma; Charles Hale (2002) señala una continuidad entre estos pensamientos.

¹¹ No se trata de una mera copia sino una adaptación del modelo europeo: “Mal interpretado o no, el positivismo dio lugar a diversas expresiones en la vida cultural de México; cada una de ellas no fue la auténtica expresión del ideal positivista, sino la expresión de una realidad propia de la circunstancia mexicana. El positivismo en México no fue sino la expresión filosófica de una realidad ajena al positivismo como doctrina ideal” (Zea, 1968: 389).

correspondió al sistema político teológico-militar; el Estado metafísico, representado por el Protestantismo y la filosofía de las Luces; y finalmente el Estado positivo, encarnado por la burguesía y regido por el conocimiento científico. Tales etapas fueron reconocidas en la historia de México por los positivistas mexicanos: Al Estado teológico, la época en la que el dominio estuvo en manos del clero y la milicia, siguió el metafísico, identificado con el periodo de luchas entre liberales y conservadores (Zea, 1968: 49). Aunque no se negaba la importancia y el heroísmo de la segunda, se consideró que tenía un carácter excepcional y transitorio (Zea, 1968: 43), que daría paso a “una nueva era, en la cual el orden positivo venía a sustituir al orden teológico y al desorden metafísico” (Zea, 1968: 49). Para lograrlo resultaba indispensable la sustitución de principios teológicos por científicos, además de dotar a la sociedad de un sentido teleológico: el Progreso (Zea, 1968: 41). Sin embargo, la consecución de este fin debía ser controlado, y era necesario eliminar cualquier viso revolucionario que echara por tierra los logros obtenidos: “había que sostener el progreso, pero no en su forma absoluta, sino limitada” (Zea, 1968: 41).

La adaptación de los ideales positivistas no sólo sirvió para eliminar la amenaza conservadora, sino para aniquilar a un enemigo más peligroso, el radicalismo liberal, cuyas reivindicaciones y luchas podían entorpecer la marcha del progreso.¹² Al idealismo liberal debía seguir una etapa fundada en la realidad material que dejara atrás el idealismo; de acuerdo con esto “si en verdad se quiere servir a la sociedad, hay que abandonar tales utopías y establecer una política realista. Los hombres formados en las teorías realistas de la ciencia positiva son lo más indicados para la formulación de las bases para una nueva organización social” (Zea, 1968: 253).

Bajo estos principios, la burguesía vio en la “tiranía honrada”¹³ la posibilidad de alcanzar su objetivo, y en Porfirio Díaz al hombre capaz de establecer la paz y el orden

¹² En general es posible observar el carácter contrarrevolucionario de tales ideas. Se consideró que los ideales de carácter liberal eran peligrosos y debían ser sustituidos dado que su intención consistía en “erigir en estado permanente una situación puramente excepcional y transitoria” (Zea, 1968: 43): “La burguesía se encontraba con el problema de tener que invalidar una filosofía que le había servido para alcanzar el poder, pero que ahora hacía inestable el poder alcanzado. Para invalidar una filosofía revolucionaria era menester una filosofía contrarrevolucionaria, de orden. Pero esto había de hacerse sin caer en el antiguo orden” (Zea, 1968: 40).

¹³ Sobre la definición de “tiranía honrada” (Hale, 2002: 63-64): “Para acabar con este tipo de dictadura [personal], es menester establecer una tiranía honrada, entendiendo por tal, aquella

necesarios para conseguirlo. La creencia de que la reelección era necesaria para mantener el *status quo* llevó a que se reformara la Constitución con la finalidad de reforzar el Poder Ejecutivo, “capaz de resguardar los intereses de la nueva clase social” (Zea, 1968: 275), y de salvar al nuevo régimen de caer nuevamente en el conflicto de facciones.

Sin embargo, el precio del orden y el progreso fue bastante alto. Aunque el manifiesto de “Unión Liberal”, partido que apoyó la iniciativa, expresaba que “no se le consideraba como un hombre indispensable [...] sino como útil para dar fin a la obra que convenía a esta clase”, fue imposible “eludir el establecimiento de una dictadura militar ajena a ellos” (Zea, 1968: 425-426). A partir de la tercera reelección, Porfirio Díaz se negó a realizar el programa del partido (Zea, 1968: 426), y cambió las reglas del juego, “no quiso ser peligro ni estorbo para las aspiraciones de nadie siempre y cuando esas aspiraciones no fuesen políticas” (González, 2001: 666). Por tanto prohibió la creación de verdaderos partidos de oposición o la formación de “un partido político gubernamental” (Anna, 2001: 112): “Con la venia tácita de la opinión pública, el presidente aún en su persona el poder. Les deja poco a los gobernadores; los hace virreyes. Silencia la oposición parlamentaria. Reduce al mínimo el debate de índole política en los periódicos” (González, 2001: 675).

La filosofía positivista sirvió para justificar las decisiones políticas y económicas del régimen en favor del progreso de la nación, aunque, en el fondo, a decir de la interpretación de la generación del Ateneo de la Juventud, en realidad fue utilizada para defender las prerrogativas sociales y políticas de una clase social (Zea, 1968: 31).

Más bien que tratarse de una doctrina filosófica, se trataba de una doctrina política puesta al servicio de una facción política. Cuando se atacaba a la doctrina positivista, no era tanto la doctrina a la que importaba combatir, sino al grupo político que se escudaba en ella. El Porfirismo y el grupo político llamado de los *Científicos* eran los que se expresaban por medio del positivismo. El positivismo no era sino la expresión ideológica de este grupo social (Zea, 1968: 31).

También el ámbito social se vio afectado por el vuelco positivista. Se le presentó como un proyecto social que estaba por encima del individuo, que pretendía tener validez “para todos los mexicanos con independencia de las ideologías que éstos pudieran tener en lo

dictadura que se preocupe por los intereses de la sociedad. Se trata de una dictadura reglamentada, de orden, que se guíe por los principios positivos de la ciencia” (Zea, 1968: 261).

particular” (Zea, 1968: 183). Para lograrlo y situarse por encima de los credos, se erigió en una “doctrina social que sin atentar en contra de dicha libertad fuese común a todos los mexicanos, por diversa que fuese la ideología que éstos tuviesen en lo particular” (Zea, 1968: 196). Además de las ideas de Comte en su teoría social incorporó la biología evolucionista de Charles Darwin y el pensamiento de Herbert Spencer. Coincidente en la idea del progreso como máxima ley social, Spencer propuso un modelo orgánico para la sociedad en su conjunto (Hale, 2002: 329), como lo explica en su *Autobiografía*:

Un organismo social es semejante a un organismo individual; se desarrolla; al desarrollarse, se hace más complejo; sus partes adquieren una dependencia creciente; su vida es inmensa en duración, comparada con las vidas de las unidades que lo componen. La creciente integración va acompañada de una creciente heterogeneidad y una creciente determinación (Citado en Rumney, 1978: 7).

La anteposición del bien colectivo por encima del individual sometía a los individuos a trabajar en él, dentro de una jerarquía en la que “superiores e inferiores deben estar subordinados a la sociedad” (Zea, 1968: 45). Así, “La idea revolucionaria de una libertad sin límites” fue sustituida por “la idea de una libertad ordenada, de una libertad que sólo sirviera al orden” (Zea, 1968: 45). Del mismo modo la libertad de conciencia no debía oponerse a los intereses de la colectividad (Zea, 1968: 199). Las creencias “no había por qué tocarlas si permanecían en el lugar que se les había señalado en dicho orden: el de lo particular” (Zea, 1968: 183). Tal postura se mantuvo en tanto que no supusieran una alteración al orden o abogaran por cambios sociales o políticos (Anna, 2001: 114), en cuyo caso podrían ser motivo de persecución. En esta utópica sociedad materialista la ciencia¹⁴ sería el principio más elevado.

Precisamente en el repudio del positivismo por la metafísica y las humanidades (González, 2001: 703) subyace una concepción del hombre y de la sociedad que sin lugar a dudas abarcó más allá del ámbito político.

¹⁴ Sobre las implicaciones sobre su sentido científico: “La sociedad no puede conducirse por principios individuales, válidos tan sólo para individuos, sino que debe conducirse por principios válidos para todos sus miembros, por principios demostrables. Son estos los principios de la ciencia. La sociedad debe buscar sus principios directores en la ciencia. En lo social no puede hablarse de libertad en un sentido metafísico, sino en un sentido científico; en este sentido, la libertad no podrá ser contraria al orden” (Zea, 1968: 200).

3. Pugnas estéticas y éticas en el Porfiriato

Bajo este panorama, Octavio Paz nos explica que las consecuencias del positivismo en Hispanoamérica fueron semejantes a las de la Ilustración en la cultura europea del siglo XVIII:

Su acción fue semejante a la de la Ilustración del siglo XVIII; las clases intelectuales de América latina vivieron una crisis en cierto modo análoga a la que había atormentado un siglo antes a los europeos: la fe en la ciencia se mezclaba a la nostalgia por las antiguas certezas religiosas, la creencia en el progreso al vértigo de la nada. No era la plena modernidad, sino su amargo *avant-gôût*: la visión del cielo deshabitado, el horror ante la contingencia (Paz, 1994: 409).

Como bien señala, quizá la más importante de éstas fue la sensación de vacío espiritual, ocasionado por “el desmantelamiento de la metafísica y la religión en las conciencias” (Paz, 1994: 409), que había dejado la religión de la Ciencia. “A la ciencia había pasado el hombre moderno la fe que había retirado a la religión” (Zea, 1968: 44). El positivismo se encargó de dirigir y controlar la conciencia de los mexicanos y, aunque abiertamente su discurso no consideraba el orden metafísico, implicaba una definición del ser y una concepción del hombre, con un sentido teleológico bien marcado. Sin embargo, no deja de ser una contradicción que un proyecto que en apariencia está en contra del individuo como tal, sirviera para el enriquecimiento del mismo: “El positivismo está en contra de una de las bases del orden establecido por la burguesía mexicana: la *libertad de conciencia* [...] pretende *dirigir* la conciencia de los mexicanos. [...] está en contra de la clase a la que había venido a servir como instrumento ideológico” (Zea, 1968: 193).

Pese a que algunos conservaban sus creencias católicas, la llegada de esta corriente de pensamiento, convertida en un nuevo culto oficial, llevó a que algunos buscaran alternativas espirituales tales como el espiritismo, el ocultismo, el satanismo, la alquimia, el iluminismo y la teosofía, entre otras:

Aquella fue una *belle époque* para los burgueses que, para no quedarse atrás de sus colegas norteamericanos o por ser oriundos de Estados Unidos o Inglaterra, practicaban el protestantismo, o se volvían católicos aprotostados o abandonaban las prácticas religiosas o se afiliaban a religiones fuera de catálogo como la religión de la patria, o más aún, como la religión de la ciencia (González, 2001: 684).

El materialismo positivista también tuvo consecuencias en el campo artístico. Como las ideas liberales que dieron fruto en la República Restaurada fueron desechadas por idealistas y utópicas, los escritores, que a las armas habían acompañado con las plumas, perdieron su función social;¹⁵ sus actividades cayeron en el descrédito y comenzaron a ser vistos como lastres. Horacio Barrera, hijo del introductor de la filosofía positivista en México, incluso hizo patente su disgusto ante la postura adoptada quienes fueron los principales detractores del positivismo:

Horacio Barreda divide en dos clases a los grupos que atacaron la reforma educativa de su padre. “La una, de naturaleza teológico metafísica representada por los clericales y la doble clase conexas de los abogados y literatos, se erguía lanzándose al ataque en nombre de la moral, de la enseñanza clásica y de las entidades destronadas... La otra surgía por una fatalidad digna de lamentarse... del seno mismo de la clase científica... animosidad latente provocada por las miras especialistas, las concepciones dispersas y de mero detalle que caracterizaban el riguroso espíritu científico” (Zea, 1968: 202).

Las nuevas condiciones políticas, económicas y sociales, así como, en otro nivel, el concepto de realidad que el positivismo impuso en la sociedad mexicana y la nueva situación del escritor en ella fueron determinantes para el campo literario en las últimas décadas del siglo XIX. La hegemonía de esta visión de mundo coincide con la convivencia de las estéticas romántico-nacionalistas y la realista. Tal fenómeno no quiere decir que el

¹⁵ “En esta nación escindida entre un visible rezago rural y una urbe que se asumía como moderna, entre las metas desarrollistas impuestas por la incipiente burguesía y las condiciones de pobreza de una parte importante del pueblo mexicano, los artistas parecían condenados a desempeñar un papel secundario, pues, si antes su calidad de escritores les había garantizado su participación en las altas esferas políticas y sociales, con la profesionalización del trabajo y el mercantilismo, se vieron irremediabilmente desplazados hacia otros ámbitos para ganarse la vida” (Zavala Díaz, 2012: 42-43).

Romanticismo haya tenido una forma pura en el panorama literario, sino que se transformó de acuerdo con los nuevos requerimientos de representación que exigía la sociedad.¹⁶

Las concepciones sobre lo que debía ser la literatura, legadas por el nacionalismo en combinación con las ideas positivistas permitieron que la estética realista se convirtiera en la manera hegemónica de representar a la sociedad. La corriente fungió como el espejo en el que la burguesía vio representadas su moralidad, costumbres y aspiraciones. A la imposición de un concepto de objetividad, el “desplazamiento del reino hipertrofiado del observador al ámbito observado y aprehendido como un conjunto de datos objetivos” (Oviedo, 1997: 140), y a la defensa de los nuevos valores de la literatura, “lo común, lo ordinario y lo reconocible” (Oviedo, 1997: 140), se sumaron las funciones social y moral; es decir, una visión de mundo presentada a través del cristal positivista:

Ese cambio está dado, en esencia, por una convicción casi ilimitada en el poder de la *representación literaria* de la realidad circundante; es decir en la capacidad *mimética* que el texto tiene, no sólo de sugerirla, sino de confundirse con ella y dar una sensación total de verosimilitud (Oviedo, 1997: 140).

Precisamente es importante notar que las instituciones literarias mexicanas oficiales, de algún modo, eran seguidoras de esta corriente; esto no quiere decir que los escritores adeptos a ella, no fueran críticos de la situación, pero sí muestra que de alguna manera estaban alineados al concepto de realidad hegemónico positivista.

¹⁶ Se trata de una situación bastante compleja: “[...] la lentitud con la que se resigna a abandonar la escena le permitió metamorfosearse y adaptarse a situaciones histórico-culturales que ya reclamaban otros moldes literarios. Aun en autores que vacilarían en llamarse verdaderos representantes de esta tendencia [romántica], las costumbres del sentimentalismo, la seducción por el pasado y su reconstrucción histórica, y la omnipresente idealización de todo (personajes, paisaje, atmósfera, lenguaje) siguen ejerciendo su seducción de modo tan obstinado que, hacia fines del XIX, entroncan —en algunos niveles— con la estética modernista [...], que era justamente una reacción contra las más desmayadas y amorfas expresiones del romanticismo. En cierto sentido, el modernismo rescata y revitaliza el espíritu [de] aquella escuela y lo proyecta en una dimensión nueva: la del más elevado refinamiento estético. Esto también explica por qué la transición del romanticismo hacia el modelo realista, que venía a contradecirlo, es tan lenta, sutil o casi imperceptible en ciertos momentos del proceso: son tendencias antagonistas que aparecen como si fuesen complementarias o fases salidas de un mismo molde” (Oviedo, 1997: 137).

Una cerrada minoría de intelectuales gobiernistas manejaban el grupo de “los científicos”, la Academia Mexicana de las Letras y el resto de las instituciones gubernamentales de cultura; en lo literario, José López Portillo y Rojas, Victoriano Salado Álvarez, Emilio Rabasa (ambos presidentes vitalicios de la Academia de las Letras), Federico Gamboa, Francisco Pimentel y Rafael Delgado (Martín, 1996: 101).

Las implicaciones ideológicas del Realismo, muy en consonancia con los cambios culturales, pueden observarse en las técnicas usadas en los textos, que se alejan de las formas románticas de representación:¹⁷

El realismo aspira a mostrar de manera objetiva los sucesos de la vida humana. Para esta corriente, el amor es una pasión más, no el centro de la existencia. Los escritores realistas prestan mucha atención a los bienes terrenales, especialmente al dinero; sus personajes de preferencia son los tipos, los modelos, de una especie, de los cuales se valen para representar a toda una clase social. Al contrario de su colega romántico, el autor realista se esfuerza por determinar las leyes que rigen a la sociedad, lo que lo lleva a criticar a las instituciones y ofrecer, generalmente al final de sus relatos, conclusiones; presta mucha importancia a las ciencias, sobre todo a las exactas, así como a la sociología y a la política. El realismo ofrece tres variantes: regionalismo, costumbrismo y naturalismo (Mata, 2003: 104).

De estas tres variantes el Naturalismo, importante para este trabajo, fue considerado como “un realismo agriado y morboso, una especie de ‘feísmo’ o ‘miserabilismo’ que retrata los aspectos más penosos y sombríos de la sociedad” (Oviedo, 1997: 144-145). Esta corriente procedía de Francia y tuvo como su máximo exponente al escritor Émile Zola, quien creó la

¹⁷ Oviedo destaca algunas de sus técnicas: “El realismo es un esfuerzo por colocar el mundo objetivo, la forma que lo representa y la experiencia del lector, en el mismo plano o, más bien, en un plano continuo, sin cortes ni diferencias. Eso se consigue mediante ciertos procedimientos y ángulos de enfoque: personajes y ambientes ‘promedio’; interés por mostrar que la sociedad no es homogénea sino contradictoria, desigual y cambiante, como la experiencia diaria lo comprueba; gusto por reproducir formas orales y peculiares de lenguaje ‘de la calle’ o del pueblo; limitada introspección y abundante descripción para dar al lector una vívida sensación de lugar y época; crítica de los males de la sociedad moderna y, con frecuencia, formulaciones para resolverlos. Esto último —el acento puesto en lo colectivo, no en lo individual o privado— es el rasgo que sella la diferencia entre romanticismo y realismo, pues supone una crítica de la heroicidad marginal y ‘sublime’ de los románticos, que ahora es reemplazada por otra, con la marca anónima, oscura y humilde de los ámbitos de los que surge” (Oviedo, 1997: 140-141).

“novela experimental”.¹⁸ A él se sumó el grupo de escritores denominado de Medán,¹⁹ constituido por el propio Zola, Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans, León Hennique, Paul Alexis, Henry Céard, a los que se agregan los hermanos Goncourt y Alphonse Daudet (García Barragán, 1993: 14).

Su introducción en Hispanoamérica responde al fortalecimiento económico de las burguesías hispanoamericanas (Oviedo, 1997: 19) y se le consideraba como una consecuencia natural del realismo, ya que “la observación y la documentación realista dan paso a la pretensión de haber encontrado —igual que la política y la economía— el respaldo del método experimental de la ciencia, dándole así al producto literario un rigor y objetividad verificables” (Oviedo, 1997: 143). Aunque no difiere fundamentalmente del Realismo, “es más gráfico, más vivo y osado en su representación de la realidad, no excluyendo ni lo escabroso, ni lo soez, ni lo brutal” (García Barragán, 1993: 31), por lo que aportó a la literatura una serie de temáticas y tratamientos, que podían ser motivo de escándalo.²⁰ Hija de las preocupaciones científicas y caracterizada por su materialismo, esta corriente posee como *leitmotifs* preferidos la herencia biológica, el afán de lucro

¹⁸ El término fue acuñado por Zola, quien lo empleó por primera vez en el prefacio a la segunda edición de su novela *Thérèse Raquin* (1868), y en su ensayo *Le roman expérimental* (1880) (García Barragán, 1993: 13)

¹⁹ El nombre grupo procede del título de la obra colectiva *Les soirées de Médan*, y a su vez alude a la residencia que Zola poseía en Medan, lugar en el que estos escritores se reunían semanalmente. Los colaboradores de esta obra contribuyeron con “un cuento (más o menos antipatriótico) sobre la guerra franco-prusiana”. Sin embargo, no sólo se denomina “medanianos” a los autores participantes, sino también a los naturalistas (García Barragán, 1993: 14).

²⁰ Algunos de sus rasgos son: “verismo en el diálogo y en las descripciones de tipos, lugares y situaciones; abundancia de detalles, afición por los temas, las escenas y el lenguaje crudos, atrevidos e incluso escabrosos; fuerte tendencia social, que se revela en la predilección por los ambientes y los personajes del pueblo, su vida y sus problemas, sus dolencias y sus taras, y en la crítica sistemática de los defectos de la burguesía; denuncia de abusos y lacras de la sociedad y de los gobiernos; exposición de casos patológicos de vicio y degeneración; preponderancia del determinismo, o sea la acción ineluctable de la herencia y del medio causantes de la conducta, anulando el libre albedrío; tono y términos científicos o teorías y tendencias del mismo carácter; calidad documental de la narración naturalista, realizada por medio de estudios y observaciones sobre el ambiente, el medio y el asunto de una obra, y por el empleo de notas, tomadas generalmente en los sitios mismos donde se desarrolla la acción; tono pesimista; tendencia pedagógica a corregir y moralizar mostrando los estragos del vicio” (García Barragán, 1993: 15).

(Oviedo, 1997: 144),²¹ la degradación, lo abyecto, lo patológico y anormal, los instintos, fenómenos naturales y los bajos fondos de la sociedad. A “esas demostraciones de las aberraciones humanas que el medio social producía” (Oviedo, 1997: 144), se agrega la denuncia de la explotación del indígena o del obrero (Oviedo, 2001: 20).

Se ha señalado que existen dificultades para hablar de Naturalismo puro²² tanto en el caso de la literatura española como en el de la mexicana, dado que “siendo católicos algunos de sus supuestos cultivadores, mal se avienen sus principios religiosos con el riguroso determinismo naturalista” (García Barragán, 1993: 12). Sin embargo, es posible encontrar dos rasgos distintivos de su adaptación al contexto mexicano: su combinación con otras corrientes²³ y su marcada tendencia al sentimentalismo (García Barragán, 1993: 33).²⁴

²¹ Su negación del espíritu y su determinismo lo emparentan con el positivismo. Así lo considera Oviedo cuando afirma que “un rasgo reconocible del naturalismo es su tendencia determinista, estimulada por la filosofía positivista de Comte y las teorías de Taine sobre la raza, la herencia biológica y los condicionamientos del medio” (Oviedo, 1997: 144). Sin embargo, si bien se nota en él una influencia de este pensamiento, García Barragán advierte que en el caso mexicano los autores partidarios de esta estética no pertenecían al grupo de los Científicos: “Sin embargo, no parece haber tenido influencia directa ni partidarios entre los autores naturalistas, quienes fueron jacobinos, o ateos, o católicos, o profesaron otras ideas filosóficas y religiosas, pero con excepción de Porfirio Parra, no hemos hallado otros positivistas entre ellos” (García Barragán, 1993: 35).

²² Como señala García Barragán, el naturalismo mexicano es más cercano al español, que es “un realismo extremado o exacerbado, con cierta influencia del naturalismo francés” (García Barragán, 1993: 32) que no llega a caer en el extremo: “En América los excesos deterministas de Zola y su escuela fueron algo menos agudos que en Francia, quizá por el influjo paralelo de los españoles (Galdós, Pardo Bazán, Pereda, ‘Clarín’, Blasco Ibáñez) y por el peso de las tradiciones del propio medio social. Pero, en cambio, el naturalismo en este continente fue, tal vez en una medida mayor que en otras partes, una estética reformista y redentora, que quería ser un instrumento para hacer la vida más justa y humana” (Oviedo, 1997: 145).

²³ Precisamente este es el punto que impide que García Barragán se refiera a la existencia de un naturalismo puro en México: “Pero como ya lo hemos expresado en varias ocasiones, casi no existe la obra naturalista pura, y mucho menos en Hispanoamérica; así que tenemos que hablar de producciones realista-naturalistas, romántico-naturalistas; o naturalistas con rasgos románticos, y viceversa, según la escuela literarias que en ellas domine” (García Barragán, 1993: 31). En relación a su interacción con el Modernismo, Oviedo ha señalado que “No deben verse como momentos sucesivos, sino como modos que se entrecruzan y superponen, sobre todo en su fase madura; pero es imposible confundirlos” (Oviedo, 2001: 21).

²⁴ Se trata de uno de los avatares que permitieron sobrevivir al Romanticismo: “En México es difícil saber si el mencionado movimiento ejerció una influencia benéfica sobre nuestras letras, y aun si ejerció alguna, de cualquier clase, puesto que el romanticismo perduró tenazmente en ellas durante

La adopción de la estética naturalista en México no fue del todo fácil. Sus excesos lo convirtieron en objeto de hostilidad, debido a que se trataba de un realismo que obligaba a la moralista clase burguesa a mirar de frente las lacras sociales, pese a que secretamente alimentaba su morbo y doble moral:

A todas estas condiciones adversas para el naturalismo mexicano hay que añadir, por último, la hostilidad del público hacia las obras medianas francesas —incluyendo las nacionales inspiradas en ellas—, y especialmente las de Zola. Tal hostilidad proviene de una fracción del público, en particular de los conservadores en política, de los católicos y de los timoratos; incluso de los que nunca las habían leído.

La mayoría de las personas cultas y de los escritores de otras ideologías, así como una gran parte de los lectores del sexo masculino compran y leen las obras naturalistas. Émile Zola, Alphonse Daudet y Guy de Maupassant son los autores preferidos —según nos lo indican los libros publicados en la prensa y los anuncios en las librerías—. La prensa publica sus obras, anécdotas, informes sobre su obra y entrevistas, defensas del movimiento literario al que pertenecen, todo esto simultáneamente a los ataques, a veces virulentos, contra los individuos, sus ideas o sus escritos. En ocasiones acontece que los artículos de crítica acerba aparecen casi al lado de los elogios (García Barragán, 1993: 38).

Como es posible notar, incluso había modos de usar los principios científicos que podían atentar contra la burguesía, acostumbrada a “un cientismo más retórico que real” (González, 2001: 703), pues:

La burguesía mexicana no había de tomar del positivismo sino aquello que sirviese a sus intereses de clase y combatiría aquellas ideas que aunque se encontrasen en la misma doctrina fuesen contrarios a dichos intereses. De aquí ha de resultar la doble fase del positivismo mexicano antes vista: un positivismo puesto al servicio de un grupo social identificado con el Porfirismo, que es la visión que de él ha tenido la generación del Ateneo; y un positivismo ideal, que no pudo realizarse porque las circunstancias mexicanas no lo permitieron (Zea, 1968: 50).

Pese a que el naturalismo en cierta manera agredía los gustos de la burguesía, acostumbrada a la lectura de obras de carácter moralizante y reflejo de buenas costumbres, el ataque más virulento en contra del Régimen sin lugar a dudas lo constituyó el movimiento modernista.

todo el siglo XIX y hasta bien entrado el actual. El Romanticismo no fue contrarrestado por el naturalismo, y en la mayoría de los casos ambos coexistieron, a menudo dentro de las mismas obras” (García Barragán, 1993: 76).

Es necesario aclarar que me refiero a éste no sólo como corriente, sino como un “fenómeno epocal, estrechamente vinculado con el abarcador concepto de la modernidad” (Zavala Díaz, 2012: 11). Las aspiraciones cosmopolitas, “el reconocimiento de que las grandes urbes criollas podían y debían ser focos de una nueva cultura, altamente refinada” (Oviedo, 1997: 220), poco a poco desembocó en una toma de conciencia de carácter continental.²⁵

Además de constituir un reflejo de la crisis entre el avance material y la pérdida espiritual (Oviedo, 1997: 219), así como un enemigo del academicismo y de las formas caducas,²⁶ el modernismo fue “una completa renovación del idioma, una reforma total de la prosodia española, una nueva estética de libertad” (Pacheco, 1970: XVIII), que tuvo un carácter tanto ecléctico²⁷ como heterogéneo.²⁸

De este fenómeno complejo, particularmente me centraré en la vertiente decadentista, “una de tantas influencias estéticas que nutrieron el ecléctico modernismo

²⁵ Fruto de esta perspectiva es la convicción de estar realizando una revolución de carácter continental, una auténticamente americana: “Aunque sus raíces son europeas, este fenómeno florece como una profunda revolución de la conducta espiritual de los americanos, para integrarse luego —haciendo por primera vez el viaje inverso— con el impulso innovador en la península, donde adoptará una fisonomía distinta” (Oviedo, 1997: 217). Así lo considera José Emilio Pacheco: “la liberación del afrancesamiento casi exclusivo de los siglos XVIII y XIX. Es un fenómeno de ‘independencia voluntaria’ (Reyes), que a la vuelta de su viaje por lo exótico y lo remoto acabó en el descubrimiento de una nueva visión de las realidades hispanoamericanas” (Pacheco, 1970: XV).

²⁶ “De hecho, el modernismo es una reacción —no contra el auténtico espíritu romántico, entendámoslo bien— sino contra los modelos ya fatigados del postromanticismo, el academicismo y la expresión literaria conformista y opaca” (Oviedo, 1997: 219).

²⁷ El eclecticismo modernista se caracteriza por su “capacidad de sintetizar, asimilándolas, tendencias literarias que en Europa fueron sucesivas e incompatibles” (Pacheco, 1970: XV). Esto no sólo incluye una diferencia entre autores, sino también entre obras de un mismo autor: “Conviene añadir que en América era muy corriente la coexistencia en un mismo autor tendencias artísticas distintas que hubieran sido totalmente incompatibles en un poeta europeo” (Phillips, 1977: 231).

²⁸ Debido a la complejidad del fenómeno, que abarca un gran número de países y contextos distintos y variados, no sólo se habla de modernismo sino modernismos: “[...] no hay un modernismo, hay una pluralidad de modernismos, de amplias vías abiertas dentro de un cauce común. Esta pluralidad no sólo se da de autor a autor y de región en región, sino también dentro de un mismo individuo —el caso de Darío es paradigmático—, ya sea que los observemos sincrónica o diacrónicamente. Es decir, todos los entrecruzamientos, superposiciones y contradicciones son posibles dentro del modernismo” (Oviedo, 1997: 218). Para las etapas en las que se dividió el modernismo hispanoamericano, Henríquez Ureña (1954), Pacheco (1970), Picon Garfield y Schulman (1984), Oviedo (1997), Schulman (2002) y Gutiérrez Girardot (2004).

hispanoamericano” (Zavala Díaz, 2012: 12), debido a la importancia que tiene para la presente investigación.

El término “decadentismo”, referido a literatura, apareció en 1857 con la publicación de *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire y fue adoptado por un grupo encabezado por Anatole Baju en la década de 1880 (Zavala Díaz, 2012: 18). En él se incluyó a autores como Jules Barbey d’Aureville, Maurice Rollinat, Auguste Villiers de L’Isle-Adam, Joris-Karl Huysmans, Marcel Schwob, Tristan Corbière sólo por mencionar algunos; se ha considerado a esta corriente como la raíz estética de poetas como Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine y comparte más o menos las mismas coordenadas de autores como Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Algernon Charles Swinburne (Phillips, 1977: 230)

El decadentismo corresponde a “una actitud o postura general de época” (Phillips, 1977: 229-230), es decir, a un fenómeno que abarca tanto lo ético como lo estético al que incluso se le ha identificado en un sentido amplio como “una actitud ante el mundo o una especial manera de ser, y por el otro [lado] como un modo expresivo o un estilo. Ambos aspectos de la nueva sensibilidad —el estilístico y el psíquico— necesitan ser tenidos en cuenta” (Phillips, 1977: 230).

Esta vertiente ponía en cuestión “el tan celebrado mito del progreso que ya había mostrado su lado más oscuro, al provocar y agudizar las diferencias sociales entre los diferentes sectores de la población” (Zavala Díaz, 2012: 17).

En un mundo edificado sobre la base de la idea del progreso continuo, la decadencia simboliza el rostro negativo e inseparable de la modernidad, relación dialéctica derivada de la creencia en que los grandes avances materiales conllevan un visible menoscabo de otras esferas de lo humano, en especial de aquellas vinculadas con lo espiritual. Simultáneamente dichos adelantos representan la prueba irrefutable de que se ha alcanzado el punto máximo de cierto proceso evolutivo, después del cual sobrevendrá sin remedio una época de decaimiento general (Zavala Díaz, 2012: 16).

Tal epíteto fue tomado por los miembros de la segunda generación modernista,²⁹ quienes adoptaron el imaginario decadente como respuesta a la necesidad de “ejemplificar y

²⁹ De acuerdo con Clark de Lara y Zavala Díaz (2002) es posible diferenciar dos generaciones, Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo forman parte de la primera; a la segunda,

expresar metafóricamente otras problemáticas, otras tensiones, del momento de crisis en que les tocó vivir” (Zavala Díaz, 2012: 27). Su adaptación fue selectiva³⁰ y les sirvió para reflexionar sobre:

La compleja posición del artista en un medio moderno, donde el trabajo intelectual y creativo —carente de valor material— se hallaba sometido a las nuevas reglas de la oferta y la demanda; para asimismo, poner en escena la contradictoria situación de las clases letradas nacionales, escindidas entre la modernidad y la tradición, entre un extranjerizante discurso progresista y un nacionalismo en crisis (Zavala Díaz, 2012: 28).

Su aparición dio lugar a una serie de polémicas a favor y en contra de sus representaciones e implicaciones tanto estéticas como éticas.³¹ Por un lado representó las aspiraciones de modernidad, innovación y vitalidad en oposición a la mercantilista y materialista clase burguesa y, por la otra, se consideró que “aludía a una literatura artificial y exótica, escrita por seres hipersensibles, casi siempre narcisistas, hedonistas, presas de la neurosis o de un sadismo malsano” (Zavala Díaz, 2012: 20).

Ahí donde los escritores decadentistas encontraron una alternativa, “el resumidero de las estéticas ‘modernas europeas’, por medio del cual se lograría el recambio de los discursos hegemónicos nacionalistas” (Zavala Díaz, 2012: 34); sus detractores la consideraron perjudicial para el arte y el desarrollo del país; “simbolizaba no sólo un menoscabo de las manifestaciones artísticas de la patria, sino también la presencia de un malestar sociocultural que ponía en riesgo la ‘salud’ de las jóvenes naciones en vías de desarrollo” (Zavala Díaz, 2012: 34).

autodenominada “decadente” pertenecen Juan José Tablada, Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, Francisco M. de Olaguíbel, Balbino Dávalos, Jesús Urueta, Bernardo Couto Castillo, José Peón del Valle.

³⁰ No se trató de una recepción pasiva sino de un fenómeno selectivo: “Más allá de estas especulaciones y contra la opinión generalizada, Molloy propone que los países hispanoamericanos en ‘vías de organización’ realizaron una transposición desigual y selectiva del fenómeno decadentista, traduciendo sólo determinados elementos de acuerdo con sus posibilidades y requerimientos culturales” (Zavala Díaz, 2012: 33).

³¹ Para observar el desarrollo de estas polémicas véase Clark de Lara y Zavala Díaz (2002) y Zavala Díaz (2012).

El debate, desarrollado en la prensa mexicana entre 1888 y 1907,³² se articuló a partir del enfrentamiento de categorías con marcadas implicaciones ideológicas: de “lo tradicional con lo moderno, de lo nacional con lo extranjerizante, de lo moral con lo perverso” (Zavala Díaz, 2012: 35). Quienes estaban en contra del decadentismo “al divisarlo también como una visión de mundo, consideraron que ponía en peligro tanto el arte nacional, como la estabilidad de ciertos estratos y de determinadas costumbres de la sociedad mexicana en las postrimerías del siglo XIX” (Zavala Díaz, 2012: 40).

Muy pronto la crítica adoptó en sus ataques contra del decadentismo argumentos de carácter sociológico y fisiológico (Zavala Díaz, 2012: 53-54) extraídas de obras como la de Bénédicte-August Morel en su *Traité des dégénérescence de l'espèce humaine* (1857), de Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente* (1876), o Max Nordau, *Entartung* (Degenerescencia, 1892-1895).³³ Asimismo recurrió a investigaciones que unían el discurso médico y el moral en los estudios literarios como *Critique scientifique* (1888) de Charles Maurice Hennequin y *Psychologie des foules* (1890) de Gustave le Bon.

Estas polémicas llevaron a discutir sobre la naturaleza de la literatura mexicana de aquella época. Al discurso antidecadente se sumaron las ideas de lo que debía ser la literatura mexicana procedente de la combinación de las concepciones nacionalistas y positivistas. En un contexto en el que los escritores “artistas” fueron sustituidos por “científicos”, como lo expone el propio Nordau, en el artículo “El arte y la moral”

³² Aunque los debates al respecto cobraron mayor importancia con la publicación de *Azul...*, de Rubén Darío, su presencia en la prensa mexicana data de la década de 1870. Manuel Gutiérrez Nájera, quien mantuvo una relación ambigua con el decadentismo, fue uno de los primeros en utilizar el término (Zavala Díaz, 2012: 35).

³³ Particularmente importante es la traducción de la obra del médico húngaro Max Nordau (1849-1923) que proporcionó elementos contra esta estética. A partir de los principios de método científico y la aplicación de algunas reglas de la física a la psicología, este autor “disecionó el comportamiento de los ciudadanos parisinos” (Zavala Díaz, 2012: 55) y señaló los síntomas de lo que llamaba la “degenerescencia”. Uno de los puntos más relevantes de la teoría nordasiana se encuentra en su visión acerca de los artistas y filósofos en la sociedad, ya que para él, en este grupo de individuos era posible encontrar el síntoma más evidente de la degeneración de la sociedad: “En términos generales, para Nordau una gran parte de los creadores finiseculares sufrían de una grave disfunción del sistema nervioso, cuyo principal signo era una evidente hipersensibilidad que los despojaba de cualquier rasgo de virilidad, transfigurándolos en una ‘subcategoría de individuos patológicos y degenerados que’ debían ‘entregarse sin miramientos a los alienistas’” (Zavala Díaz, 2012: 56).

publicado por la *Revista Azul*, el 28 de octubre de 1894 (pp. 408-409): “el artista que representa con gusto lo que es depravado, vicioso, criminal, que lo aprueba, que tal vez lo glorifica, no se distingue más que cuantitativamente y no cualitativamente del criminal que en la práctica ejecuta estos actos” (p. 409).

Los artistas, en particular los denominados decadentistas, ponían en entredicho principios fundamentales de la sociedad porfiriana, mostraban su escepticismo de que la “burguesía [fu]era la clase más ‘sana’, ‘nacionalista’, es decir, la principal representante de los preceptos ‘morales’ de una nación, siempre respetuosa de la tradición” (Zavala Díaz, 2012: 62).

La crítica antidecadente en México respondió principalmente a tres factores íntimamente relacionados con el contexto modernizador porfiriano; para sus detractores se consideraba que las manifestaciones decadentistas: 1) “minaba[n] el espíritu positivo de un pueblo, más si éste se hallaba en vías de desarrollo, como era el caso de México”; 2) atentaba contra la idea de “que el bienestar colectivo estaba por encima de los deseos personales, pues sólo por medio del bien común era posible el avance integral de las sociedades y la preservación de la especie humana” (Zavala Díaz, 2012: 62), y por tanto, 3) estaban atentando contra los intereses de la burguesía:

Bajo tal óptica, las exploraciones oníricas y macabras de los decadentes rompían evidentemente con la armonía racional y el orden natural de los organismos; su percepción caótica e intuitiva del mundo era cada vez más peligrosa, pues había abandonado el terreno de lo íntimo, volcándose hacia el exterior, hacia las páginas de los periódicos, con lo cual ponía en riesgo el desarrollo integral del grupo humano al cual pertenecían. En síntesis, la obra de Nordau apuntalaba en el campo cultural y literario algunas de las miras más altas del positivismo mexicano: preservar y defender a toda costa el orden social (Zavala Díaz, 2012: 62-63).

Al cuestionamiento de que las obras del decadentismo mexicano visto como “una burda copia de cánones extranjeros, se aunó el problema de dirimir si sus contenidos estaban en consonancia con las necesidades intelectuales del pueblo mexicano”. Esto tuvo como resultado el tránsito del término Decadentismo al de Modernismo (Zavala Díaz, 2012: 64); cambio que correspondió al momento en el que los escritores “tomaron conciencia de pertenecer a un movimiento continental” (Zavala Díaz, 2012: 65).

Como he mostrado tanto el Naturalismo como el Modernismo en cierta medida violentaban algunos principios fundamentales de la estética Realista: pesimistas ambos, uno extremando el realismo y otro por medio de la exacerbación de lo individual y del culto a la forma y la imaginación.³⁴ El Modernismo, particularmente en su vertiente decadentista, acometió duramente contra las concepciones estéticas y morales de la élite porfirista, además de cuestionar la noción de realidad. El fervor con el que los autores se entregaron a la búsqueda individual de “el arte por el arte fue considerado un peligro además de una oposición al positivismo que había invadido “el campo de ideas y creencias del individuo” bajo la coartada de su “carácter [*sic*] demostrativo y por ende social” (Zea, 1968: 205).

El individuo, como producto de la sociedad, tiene que recibir de ella las facilidades para su desarrollo, las cuales forman sus llamados derechos individuales; pero si el individuo tiende a disolver la sociedad, entonces el estado, encargado de dar tales facilidades, de conceder tales derechos, tendrá que limitarlos. Solamente así es posible el orden. No es que se niegue el derecho a la libertad de los individuos; lo que se niega es el derecho a la destrucción de la sociedad, porque con ella se destruye también la fuente de todo derecho individual, al individuo mismo (Zea, 1968: 258).

El encono de tales reacciones se entienden al considerar que “en México no sea posible desligar al positivismo de una determinada forma de política y de un determinado grupo social” (Zea, 1968: 28). Al organicismo y mecanicismo con que era conducida la sociedad, estos autores opusieron la idea disolvente del individuo, que abarcaba su interioridad, imaginación, gusto estético e irracionalidad.

En el ocaso del Porfiriato a estas tendencias se unió otra de carácter marcadamente opositor durante la primera década del siglo XX, conformada por los miembros del Ateneo de la Juventud, que, junto a los modernistas, “se hacen una en sus actos de murmuración contra el régimen” (González, 2001: 689).³⁵ Este grupo de jóvenes, que, ante la estrechez del Positivismo, buscó nuevos horizontes (Zea, 1968: 29), estuvo conformado por José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, Ricardo Gómez Robelo, Jesús T. Acevedo, Julio Torri y el dominicano Pedro Henríquez Ureña (Martínez, 2001: 19). A diferencia de la generación modernista, los ateneístas pasaron “casi sin gradaciones, de la

³⁴ Para ver de qué manera algunas técnicas empleadas por los escritores modernistas preludian las vanguardias, véase Martín (1996).

³⁵ Sobre la relación del Ateneo de la Juventud con el grupo modernista, Curiel Defossé (1996).

bohemia al gabinete de estudio” (Martínez, 2001: 19) y buscaron respuestas en las obras de filósofos como Nietzsche y Schopenhauer. A la doctrina de lo material, el orden y lo inmutable opusieron una filosofía en la que el espíritu tenía un lugar central (Zea, 1968: 450). Retomaron la pregunta metafísica de la cosa en sí y resignificaron conceptos como lo mutable y lo dinámico (Zea, 1968: 452).

Así como Vasconcelos mostró que a la realidad no sólo se llega por el camino de la ciencia positiva, y Caso los límites de la inteligencia para llegar a otras zonas de la realidad como la moral, Henríquez Ureña muestra ahora cómo es posible hablar de moral utilizando un lenguaje distinto al científico, cómo es posible filosofar con otra clase de conceptos (Zea, 1968: 460).

Una de sus preocupaciones metafísicas fundamentales es el concepto de libertad, hasta el momento excluido por el Régimen (Zea, 1968: 454). A diferencia del Positivismo, ellos consideraron que “la libertad de espíritu no está sometida a estas leyes, es *libre*, precisamente, de estas leyes” (Zea, 1968: 454), por lo que le dieron un carácter ilimitado y creador (Zea, 1968: 461):

Al orden finalista del positivismo se ha opuesto una evolución creadora y libre de toda finalidad. A una moral egoísta por finalista, se ha opuesto una moral desinteresada por lo ilimitado de sus fines. A una concepción social limitada a proteger intereses de grupo, se opondrá una concepción más generosa y menos limitada (Zea, 1968: 462).

Asimismo, los intereses del Ateneo de la Juventud también abarcaron el campo de los estudios literarios. En sus preocupaciones, temas y métodos se observa una notable diferencia con respecto a sus predecesores:

Aquellos pueden resumirse como sigue: interés por el conocimiento y estudio de la cultura mexicana, en primer término; interés por la literatura española e inglesa y por la cultura clásica, —además de la francesa ya atendida desde el romanticismo—; interés por la integración de la disciplina cultivada, en el cuadro general de las disciplinas del espíritu. El propósito moral, que acaso no necesitó enunciarse, fue el de emprender toda labor cultural con una austeridad que pudo haber faltado a la generación inmediata anterior. Los nuevos escritores no se confiaron ya a las virtudes naturales de su genio ni se entregaron, seguros de su gloria, a los placeres de la bohemia; percatados, por el contrario, de la amplitud de la tarea que se habían impuesto, conscientes de sus deberes cívicos tanto como de su responsabilidad humana, alentados por los ejemplos venerables de heroísmo moral e

intelectual con que se nutrían en aquellas lecturas colectivas cuyo recuerdo perdura, los ateneístas mudaron radicalmente los ideales de vida de sus predecesores por otros, si menos brillantes, más fértiles para su formación intelectual (Martínez, 2001: 18).

Es posible observar en la generación del Ateneo de la Juventud una transición a la literatura del siglo XX. Pronto la Revolución Mexicana provocó que nuevamente los escritores participaran en el campo bélico.

Como se ha visto a lo largo de este primer apartado, la literatura tuvo un papel fundamental en lo que respecta a la construcción nacional, inclusive en el momento en el que los escritores ya habían perdido su papel coadyuvante en esa tarea. A continuación se comprobará que la obra de Edgar Allan Poe formó parte de una discusión en el que se entrecruzan intereses y tensiones por la legitimidad en un contexto dominado por el positivismo y la estética de corte realista y nacionalista. En una sociedad en desarrollo, con miras al progreso y necesitada de valores civilizatorios, la obra del norteamericano representó precisamente una estética que Altamirano atacó y miró con recelo, porque vendría a sembrar en el pueblo mexicano, por medio de la literatura, “las tinieblas de la duda”.

II. EDGAR ALLAN POE ANTE LA CRÍTICA MEXICANA

La recepción de la obra de Poe en México no sólo se inserta en las discusiones en torno a lo que debía ser la literatura nacional, sino en las concernientes al sentido del gusto estético y la moral de la época. Muestra del creciente interés por este escritor es la aparición de referencias a él en ámbitos ajenos al literario, como el político,³⁶ el científico, que engloba

³⁶ Las referencias políticas se encuentran principalmente en notas de carácter informativo y en editoriales donde se utilizan con un marcado afán satírico; algunas de las más curiosas: José Patricio Nicoli, en *El Bien Público* [Secc. A Vuelo de pájaro], 6 de agosto de 1876 (p. 1): “El Ministerio de Fomento lo mismo que el ayuntamiento responden como el cuervo de Edgar Poe: ¡Jamás! ¡Jamás!”. / “‘El Herald’ de Nueva York y México”, en *La Libertad*, 15 de enero de 1878 (p. 1). Este artículo muestra el cambio de postura de EE.UU. con respecto al gobierno del general Díaz: “El pueblo americano ha comenzado a perder sus ilusiones por esas historias extraordinarias a la Edgard Poe, y comienza a ver la realidad de los hechos”. / Niniche, en *El Correo del Lunes* [Secc. Epístolas de Aguafuerte], 7 de abril de 1884 (p. 2): “En esos pequeños senáculos [*sic*] sin altar de Minerva,

la narración de hechos insólitos,³⁷ y de nota roja.³⁸ En éstas es posible observar que su nombre se asocia con lo macabro, lo siniestro, lo irreal, lo insólito, lo alucinante, lo

brillan las pupilas de los ediles como bolas de fuego en noche de tempestad, o a semejanza de los ojos de gato que alumbran las tinieblas de los capítulos de Edgard Poe”. / “El corazón delator. El noticierismo y la censura”, en *El Imparcial*, 12 de abril de 1912 (p. 3). Este editorial crea una interesante alegoría para referirse a la política mexicana; en ella, la censura toma el lugar del loco y la prensa el del corazón cuyos latidos son imposibles de acallar: “Porque ese niño al que quieren dormir, ese hablador al que quieren callar, ese curioso al que quieren tapar los ojos, es como el personaje de Edgard Poe, como el alienado del ‘Corazón delator’, muy nervioso, excesivamente nervioso”. / Incluso, durante el periodo revolucionario sigue apareciendo referido al conflicto entre facciones: “La odisea de dos ministros”, en *El Mañana*, 26 de julio de 1912 (p. 1): “La salida de estos dos jefes y moderadores de los delirios oficiales, nos va a recordar el cuento de Edgar Poe ‘El Doctor Brea y el Profesor Pluma’”.

³⁷ Ambas, ciencia y pseudociencia, se enlazan y se confunden como en los siguientes ejemplos: “Alrededor del mundo”, en *El Tiempo* [Secc. Extranjero], 13 de enero de 1887 (p. 1). En este artículo dedicado a la construcción de barcos submarinos se afirma: “Las espeluznantes aventuras de Arthur Gordon Pym, el héroe de Edgardo Poé, serían cuentos de niños comparados con la realidad de las escenas que se desarrollaran en el interior de un vapor submarino embarrancado con su carga viviente y sin auxilio posible en el fondo del océano”. / “Gigantic Phossil Birds”, en *The Two Republics* [Sección: Silence & Progress], 25 de enero de 1896 (p. 4). El texto, cuyo tema son los prehistóricos antepasados de las aves, compara el *Brontornis burmcisteri* con el Cuervo de Poe. / “Aparato resucitador”, en *El Contemporáneo*, 8 de marzo de 1909 (p. 2). La nota anuncia la aparición de un invento con la capacidad de resucitar creado por un descendiente de Poe: “El inventor ha hecho pruebas también con los beodos, y parece que con unos cuantos golpes de émbolo disipa la borrachera más monumental”. Esta noticia también apareció en *El Mundo Ilustrado*, 25 de julio de 1909 (p. 20) y con el título “Para los asfixiados. Un interesante aparato”, en *El Eco de Tabasco*, 15 de noviembre de 1908 (p. 4). / “Postexistencia”, en *El Progreso Minero* [Sección: Progreso Científico], 24 de septiembre de 1885 (p. 3). Esta nota expone un hecho asombroso, que las cabezas guillotinadas una vez separadas del cuerpo siguen viviendo: “Esto parece un cuento de Edgardo Poe”. / Juvenal [Enrique Chávarri], “Las carpas largas”, en *El Imparcial* [Secc. Crónicas de la moda], 13 de enero de 1901 (p. 2). El texto se refiere a un espectáculo óptico: “Parecen de esos duendes que brincan en los cuentos de Edgard Poe, como pulgas vestidas: preciosos fantasmas microscópicos que danzan en medio de una pesadilla color rosa”.

³⁸ La mayor parte de estos textos hablan de hechos criminales: “El crimen misterioso”, en *El Derecho*, 3 de septiembre de 1870 (p. 9-12). / “Suicidio”, en *El Monitor Republicano* [Secc. Gacetilla], 28 de junio de 1892; Zacarías, “Crónica”, en *El Mosaico*, 12 de agosto de 1894 (p. 5). Texto que señala la existencia de una casa embrujada en Villaclara, calle de San Cristobal en la que se oyen golpes como los aletazos de “El Cuevo”: “golpes que hacen poner los pelos de punta y las carnes como la gallina salcochada: golpes que parecen que salen de lo profundo por lo misteriosos y lúgubres: golpes, en fin, como los aletazos de El Cuervo, de Edgardo Poé en la ventana del poeta; tristes y sordos como los martillazos del carpintero sobre el féretro”. / “Orangután asesino”, en *El Contemporáneo* (San Luis Potosí), 30 de agosto de 1900 (p. 1). Se dedica a un asesinato parecido al

fantástico, lo tétrico, lo asombroso, lo truculento, lo criminal, lo misterioso y lo horripilante; estas categorías permiten constatar que los lectores percibían la existencia de un “estilo” poeiano.

El recuento de las numerosas alusiones o menciones tanto a él como a sus obras aparecidas en la prensa mexicana; así como los textos introductorios, prólogos, ensayos críticos y reseñas a sus creaciones permiten constatar la manera en la que comenzó a formar parte del acervo cultural de los mexicanos,³⁹ incluso cuando estas referencias son imprecisas o erróneas,⁴⁰ lo ejemplos son un parámetro que permite evidenciar su normalización y su conversión en moneda de cambio entre el público.

que narra “The Murders in the Rue Morgue” / “De millonario a mendigo. Una tragedia de amor”, en *Jueves de El Mundo*, 8 de mayo de 1902, (p. 15). / Juan de Becon, “Suceso macabro en Versalles”, en *El Tiempo*, 21 de septiembre de 1904 (p. 1). / “La vida en los faros. Sus penalidades, sus distracciones y sus productos. Empleados que se vuelven locos”, en *El Mundo*, 22 de febrero de 1906 (p. 3). / Fray Candil, “La desaparición de un barbero”, en *El Diario* [Secc. A orillas del Sena], 8 de enero de 1908 (p. 5). / “Los sangrientos sucesos de Puebla”, en *El Correo Español*, 15 de julio de 1911 (p. 2). / “El Descuartizamiento del agiotista Jalon en Madrid”, en *El Diario*, 16 de junio de 1913. / “Sigue en pie el misterio que envuelve el siniestro hallazgo de la casa de los esqueletos”, en *El Imparcial*, 23 de agosto de 1913 (pp. 1, 2, y 5). / Santiago Méndez Armendáriz, “Oliveros, el de la cara de hiena fue el protagonista de un asesinato que aterra por su espeluznante crueldad. El relato del crimen parece tomado de algún cuento macabro de Edgar Poe o arrancado de una página de Guy de Maupassant”, en *El Independiente*, 26 de marzo de 1914. / “Informe interesante. El reinado de la Barbarie”, en *Abc*, 6 de febrero de 1918 (pp. 1 y 4).

³⁹ Quizá los casos más extremos en este sentido son en los que se sustituye el tono sombrío y solemne por uno paródico: Punto Final, “Croniquillas”, en *El Correo Español*, 1 de septiembre de 1898 (p. 1): “Un gendarme que se expresa en la lengua de Milton, siendo la española la suya, es un colmo de adelanto, no soñado aún por Edgard Poé, no demás novelistas del porvenir”. / “Respuesta difícil”, en *El mundo Ilustrado* [Secc. Consultas para las damas], 30 de octubre de 1910 (p. 36), en este artículo la propia Ligeia da un consejo contra el hipnotismo. Toda la sección la firma Margarita. / Secc. Notas curiosas de *La Gaceta de Guadalajara*, 6 de agosto de 1911 (p. 9): “La literatura es una pasión en Indiana (Estados Unidos). Un joven se suicidó después de haber leído las poesías de Edgar Poe, porque no pudo entenderlas”. // “Curiosidades novelescas de los yankees”, en *La Voz de México*, 1 de enero de 1898, (p. 3): “Impulsadas quizás por el espíritu de su paisano Edgar Poe unas damas americanas vinieron a México con el exclusivo objeto de visitar el escenario en donde tuvo lugar el asesinato de Arnulfo Arroyo”.

⁴⁰ Algunos de los ejemplos más interesantes: Montanez, “Tancanhuitz, San Luis Potosí. El Sr. Jefe Político”, en *La Patria*, 21 de diciembre de 1901 (p. 2). En este texto de carácter político, firmado en Xilitla el 10 de diciembre, se hace mención a Poe y se refieren todos los lugares comunes de su literatura con la intención de atacar al Sr. Ramírez Jefe Político de Tancanhuitz en respuesta de sus declaraciones en contra de quienes denuncian su corrupta gestión: “Pudiera ser falso lo asentado, cuando menos, para los tramadores de falsedades, que no me son del todo desconocidos; pero que

De este abundante material, he decidido tomar algunos de los documentos que me han parecido más significativos para dar cuenta de las posturas adoptadas por la crítica mexicana y mostrar su desarrollo. Antes de continuar es importante señalar una característica general: tanto los comentarios de escritores mexicanos que lo defendieron, como los de sus detractores se insertan en un contexto más amplio ya que incluyen las apreciaciones que suscitó en otras literaturas e incluso en otras especialidades, que sirvieron para apuntalar las ideas de los críticos mexicanos. Por medio de esta apropiación de ideas se constata la retroalimentación con pensadores de otras latitudes.

Como se podrá comprobar a continuación, los temas y obsesiones de este autor, en sintonía con la vertiente decadentista, resultaron peligrosas para un sector de la crítica. Éste, al que me dedicaré en primer lugar, está representado principalmente por los adeptos al Positivismo, quienes vieron en la obra del autor un reflejo biográfico, parcial y desfavorable, dominado por el alcoholismo, la locura y la inmoralidad. Para ellos, el discurso médico y las metodologías extraídas de las ciencias naturales brindaron elementos para desacreditarlo, no obstante su reconocimiento internacional.

se recurra al Juez Letrado, ciudadano a quien respetan todas las clases sociales, y ni los jóvenes más astutos y populares, verdaderos estadistas de la ciudad y de la crónica, saben de esos cuentos de Edgar Poe. / Los informantes y preopinantes de esas tragedias, deben tener el meollo poblado de bichos agoreros, de espectros crugientes [*sic*], de gatos negros, y de manos baltasáricas, y en su imaginación pudieran aparecer como en las tragedias de Eurípides, doncellas con senos marmóreos, tintos en sangre; puñales manchados en carnes núbiles, en la mano asesinos siniestros, rondas de grifos[,] etc., mientras el Jefe Político, que lo el excelente de familia [*sic*], se preocupaba de la dicha de su hogar y es cumplimiento de su deber de funcionario. / Deseamos la calma a los espíritus demoniacos. // Felicia, “Cartas íntimas”, en *El Federalista*, 12 de marzo de 1876 (p. 5): “Pocas personas fueron a los paseos a contemplar los secos árboles revestidos de mantos blancos y de diademas de escarcha a guisa de los reyes fantasmas de Edgardo Poe”. / J.M.R., “Jesús Fuentes Muñiz”, en *El Lunes* [Secc. Grandezas de Media Talla], 3 de octubre de 1881: “El pedagogo de provincia [Fuentes Muñiz], a la cabeza de un ejército liliputiense, como los personajes de Edgard Poé asaltó la Secretaría de Estado y principió a dar pábulo a sus dotes intelectuales, mal reprimidas en sus celdas y en los penitenciarios de Toluca”. / Juvenal [Enrique Chávarri], “El gran telescopio”, en *El Imparcial*, 6 de abril de 1899 (p. 2): “Ese monte Ticho, de que nos habla Flammarion en sus poemas sobre el infinito; esas llanuras eternas, en donde debe reinar el silencio de la muerte, aquel océano ‘de la serenidad’ descrito por algunos sabios como un ensueño de Edgard Poe, sin el rumor de una ola, sin el rugido de una tempestad; un caos cuyas negras aguas acaso reflejarán nuestro planeta como un globo de luz, en donde brilla sin cesar la chispa de la vida, que se ha apagado para siempre en aquel astro-cadáver, en aquel inmenso necrópolo que navega en el mar del infinito como la barca de la muerte”.

Sin embargo, el autor no sólo fue atacado, sino que también gozó de la veneración de los escritores decadentista, que lo defendieron de los reclamos, hasta el extremo de concederle un carácter mítico.

Ambas reacciones cedieron el paso a una crítica intratextual y una revaloración de su obra, que comenzó a hacerse presente a finales del siglo XIX, y que tuvo como sus principales exponentes a los autores pertenecientes a la generación del Ateneo; ésta mostró su preocupación por el ejercicio de un nuevo tipo de crítica y la aplicación en ella de metodologías novedosas; hizo a un lado los juicios morales y se ocupó de explicar y juzgar su carácter estético.

1. Crítica en contra de Poe: Los síntomas de la degeneración

La crítica adversa al escritor estadounidense tiene su origen en la imagen distorsionada que de él construyó Rufus Griswold, primer biógrafo del autor, quien a pesar de ser su albacea, resaltó aspectos poco favorables de su figura, como la intemperancia y el alcoholismo. Esta visión formó parte de *The Works of the Late Edgar Allan Poe* (1850-1856), impresas por J. S. Redfield. En el volumen tercero, en el que se editaron algunos textos críticos, se incluyen dos ensayos de Griswold. El fragmento siguiente ejemplifica el descredito al que me refiero:

Podéis leer estas historias, que por lo demás son con frecuencia excelentes, pero estáis avisados de que ésta es la obra de un borracho, de un enfermo mental, de un hombre capaz y culpable de las peores fechorías. Tales escritos, espejos de sus deficiencias, a pesar de las más brillantes facultades analíticas no podían alcanzar cierta profundidad, ni sus poemas algún sentimiento humano; en cuanto a su crítica, reflejo de sus taras, se reduce a la de un peón que corrige las faltas gramaticales y denuncia los plagios, cuando resulta que él mismo es el mayor plagiario de todos los tiempos (Citado en Walter, 1995: 457-458).

Aunque Charles Baudelaire empleó los datos de esta biografía en “Edgar Allan Poe. Sa vie, ses oeuvres”, texto con el que introdujo el volumen de *Histoires Extraordinaires* (1856), presentó una perspectiva radicalmente diferente en la cual me detendré en la sección dedicada a las críticas favorables a Poe; ahí donde Griswold se empeñó en presentar un

autor doblegado por el alcohol y la neurosis, Baudelaire encontró la personificación del poeta moderno, de un paladín del “arte por el arte”.

La visión negativa llevó a algunos críticos a cuestionar los beneficios que traería a la literatura mexicana la obra de este personaje en un contexto donde la moralidad y el nacionalismo debían ser imperativos. Los personajes, situaciones y temas que Poe retrataba estaban en las antípodas de tales concepciones: no sólo sus personajes carecían de moral, sino también la visión que adoptaba de ellos evidenciaba su preferencia por el valor estético por encima del ético. A estos puntos se sumaba su regusto por lo macabro, lo sobrenatural y lo grotesco; clara muestra de un pesimismo que, probablemente estaba más acorde con los gustos de la sociedad francesa, que con la cultura mexicana, con los que era incompatible.

Aunque no resulta fácil separar cada uno de los aspectos atacados, debido a que en ellos están estrechamente vinculadas preocupaciones como la salud, el civismo, la estética y la moral, es posible encontrar una nota dominante en cada crítica desfavorable. Precisamente este parámetro permite diferenciar los tipos de invectivas: un primer grupo, que abarcaría los ataques al alcoholismo, la locura y la inmoralidad, problemas de importancia médica, social y moral para la sociedad porfiriana; y un segundo grupo, en el que se incluirían las discusiones de corte estético, relacionadas con su pertinencia como modelo artístico extranjero y de la moralidad, a propósito de las polémicas en torno al Modernismo.

1.1 Alcoholismo y locura

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, tanto en México como en los países más desarrollados, incluida Francia, el consumo de alcohol despertó la preocupación de los gobiernos, que vieron en él un problema de salud pública, así como la raíz de diversos males sociales entre los que destacan la violencia y el crimen.⁴¹ Tal circunstancia despertó

⁴¹ Simplemente hay que considerar la situación de París: “Tras la comuna de París, la preocupación de Francia por el consumo de alcohol se disparó. En 1852, el médico francés Maynus Huss utilizó por primera vez el término ‘alcoholismo’ para describir la enfermedad que ocasiona la adicción al alcohol. Aunque recibió reconocimiento por sus investigaciones, el público y la comunidad médica dieron poca importancia a sus conclusiones. No fue hasta el año 1871 cuando el doctor Jean-

un creciente interés científico en el tema, que dio lugar a un posicionamiento y un nuevo vocabulario médico en torno a él.⁴² La indagación de los factores y las causas del alcoholismo en la sociedad, fuerte apoyo de la cruzada positivista, dio lugar a trabajos como *Critique scientifique* de Émile Hennequin (1888) y *Psychologie des fous* de Gustave le Bon (1890), así como también al *Traité des dégénérescence de l'espèce humaine* (1857) de Bénédicte-August Morel, centrada en las enfermedades mentales, entre las que considera el alcoholismo.⁴³

Estas preocupaciones ocuparon también las páginas de la prensa mexicana dedicadas al problema del alcoholismo en los escritores como “Los intelectuales y el alcohol. Cómo se corrige el medio”, en *El Imparcial*, 4 de octubre de 1899 (p. 1) y “Las pequeñeces de los grandes”, en *El Abogado Cristiano Ilustrado* [Secc. Para el Hogar], 9 de marzo de 1911 (p. 11). En estos trabajos se sitúa una parte de la crítica contra Poe, a la que también pertenecen los textos biográficos centrados en ese tema,⁴⁴ así como algunas traducciones de sus cuentos, tales como “Embriaguez. Musa trágica”, en *El Mundo Ilustrado*, 17 de abril de 1898 (pp. 309-311) y “Berenice”, en *El Imparcial*, 11 de enero de 1914 (pp. 12 y 11 [En ese orden]), detalladas en el Capítulo II, que sufrieron alteraciones con una clara intención moral. También aquí se ubican los relatos que presentan al autor de “El cuervo” como un desequilibrado, víctima de aventuras sobrenaturales difíciles de creer, como en el caso de “Un sueño de Edgar Poe” de Aurelián Scholl, en *El Diario del Hogar*, 9 de marzo 1892 (p. 2) o “Un baile extraordinario” de Aimé Giron en *El Monitor*

Baptiste Barth organizó una sociedad contra lo que él llamaba ‘las asquerosas y monstruosas orgías de la Comuna’” (Chávez Lara, 2012: 41).

⁴² Para observar las consecuencias que tuvo en la literatura mexicana el tema del absentismo, Chávez Lara, 2012.

⁴³ Este último ubica el abuso del alcohol como un tipo de intoxicación perteneciente a una de las seis causas de la degeneración.

⁴⁴ Me refiero a los artículos y notas que difunden que la causa de su muerte fue el *delirium tremens*: “Cómo murió Edgardo Poe”, en *El Domingo*, 9 de febrero de 1873. / “El alcoholismo en la literatura. A propósito del poema ‘El Cuervo’ de Edgardo Poe”, en *El Siglo XIX* [Secc. Variedades], 1 de octubre de 1874 (pp. 2-3). [Primera Parte]. / “Edgar Poe. David”, en *La Patria* [Secc. Anuario Biográfico de Contemporáneos], 19 de enero de 1883 (p. 3). / “Excentricidades de grandes hombres”, en *El Contemporáneo* (San Luis Potosí), 13 de octubre de 1899 (pp. 2 y 3). / X,y,z, “Crónica”, en *El Universal*, 2 de diciembre de 1900 (p. 1). / “La última copa de Edgardo Poe”, en *La Patria*, 13 de septiembre de 1907 (pp. 1-2). / “Los atentados de la ciencia”, en *Novedades* [Secc. Pompas de jabón], 21 de mayo de 1913 (p. 1).

Republicano, 18 de noviembre de 1888 (p. 2), que fueron publicados en numerosas ocasiones y que, sin duda, ayudaron a configurar la visión general que se tenía de este autor. Asimismo, pertenece a esta tendencia la crítica “El alcoholismo en la literatura. A propósito del poema ‘El Cuervo’ de Edgardo Poe”, aparecido en la sección “Variedades” de *El Siglo XIX* en su edición del 1 de octubre de 1874 (pp. 2-3), que sirvió de preámbulo a la traducción del mismo poema realizada por peruano José Ramón Ballesteros, publicada el 2 de octubre de 1874 (p. 3). En esta introducción un escritor francés anónimo, amigo o conocido de Alfred de Musset, considera el alcoholismo como un punto de partida para explicar la obra de dos autores, Poe y Musset, quienes tenían la misma musa: el alcohol.

¡El alcohol! ¿Hay algo en el mundo que se parezca menos a los groseros desvaríos del borracho que *la noche de Octubre* y el poema de *El Cuervo*? ¿Se ha revestido alguna vez la melancolía de mas [sic] exquisitas y fragantes formas? Y sin embargo, es el producto de la intoxicación alcohólica: es la misma poderosa y terrible sirena la que ha atraído a idéntico abismo, a través de los mismos senderos sembrados de rutilantes glorias y de sufrimientos degradantes, a los dos incomparables artistas a los cuales la poesía americana y la poesía francesa deben tantos y tan maravillosamente cincelados juguetes (p. 2).

A partir los trabajos del doctor Charles Lasègue sobre la demencia alcohólica, el crítico intenta dar cuenta de lo que denomina *alcoholismo literario*: “Es necesario ser un Poe o un Musset, es decir, un ser dotado de facultades especialísimas, para poder transformar las alucinaciones alcohólicas en obras de genio. Mas aquellos que invocan esta terrible musa son fatalmente sus víctimas y la demencia es siempre el castigo de la temeridad” (p. 2).

Pese a asumir la versión de Griswold de que la muerte de Poe se debió al *delirium tremens*, el autor encuentra en el deceso de Virginia Clemm, esposa del poeta, la verdadera causa de su alcoholismo, y enfatiza la diferencia abismal que existe entre la manera en la que este mal ataca a la mayoría de las personas, completamente estéril, en comparación con individuos dotados de genialidad como Poe:

Si es un espíritu vulgar, sufre en silencio las torturas de la soledad; si es un alma elevada, si antes de consumir en sí mismo esa especie de mutilación moral poseía una de aquellas sorprendentes voces que admiramos en la capilla Sixtina, este órgano sobrevive a la mutilación: sólo que en lo sucesivo guardará un frío silencio (p. 3).

Pese a ello, en su opinión, la precisión y el racionalismo priman en la producción literaria de este autor, por encima de la determinación del alcohol.

Edgardo Poe solo [*sic*] le pedía una emoción violenta y pasajera, un tema extraño, grotesco o terrible, al que aplicaba en seguida con perfecta sangre fría las admirables dotes de análisis y de precisión científicas que caracterizaban su genio singular.

Este procedimiento literario, tan distinto del de Alfredo de Musset, le imponía, pues, muy a su pesar, largos periodos de temperancia que enfrentaban su locura alcohólica y le devolvían todas sus facultades sociales.

No obstante que en párrafos anteriores el crítico se ha mostrado comprensivo con respecto al alcoholismo del poeta, no sucede lo mismo en su peculiar análisis de “El cuervo”, plagado de adjetivos poco halagadores; estos dejan ver que aunque prefiere a Poe sobre Musset, como él mismo afirma, puede transitar sin problema de la celebración al descrédito. De acuerdo con él, este poema es un producto de la alucinación, que se explica en los siguientes términos:

Este lúgubre y grotesco espectro que el poeta evoca, no era probablemente otra cosa que el más inofensivo de los productos taquidérmicos [*sic*], un cuervo disecado. El personaje es algo ridículo; pero una vez obtenido, en virtud de su procedimiento ordinario, y desembarazado el autor de las trabas de su terrible musa, le ha aplicado con toda sangre fría sus maravillosos procedimientos de análisis que han dado relieve y tanta profundidad a sus fantásticas alucinaciones. Ha concentrado, por medio de arte infinito, todo lo que su alma enferma abrigaba de terror, de desesperación, de melancolía, y de sublimes aspiraciones, con una fuerte dosis de mistificación. La forma empleada por Edgardo Poe es siempre admirablemente correcta; pero en esta obra de su predilección, se excede a sí mismo. El ritmo está admirablemente escojido [*sic*]. Las estrofas se componen cada una de seis versos, de los cuales cinco son de dieziseis [*sic*] [...] sílabas con cisura de la octava y un verso final de ocho sílabas.

Bastaría verter el orijinal [*sic*] para dar un gran relieve a la más pálida de las traducciones. En efecto, este ha sido el motivo determinante que me ha impulsado a una tentativa tan temeraria.

La impresión que deja el modelo del alcoholismo literario, es la de una melodía salvaje, extraña y lúgubre, producto del arte más refinado. No es larga ni puede llamarse tampoco un gran trabajo; pero es lo más completo en su género, y relativamente a su extensión, ninguna otra literatura del mundo podría oponerle algo que se le comparase(p. 3).

Como puede notarse, este ensayo tiene un carácter contradictorio que resulta más evidente cuando adopta el tono de advertencia con respecto a la genialidad; una alerta dirigida al

ciudadano común que debería alejarse de ese peligroso extremo, que es duramente castigado: “los siniestros y desolados horizontes que se descubren desde ese lugar, son de un esplendor y riqueza de colorido cuya atracción mórbida es irresistible para los que han osado una vez levantar el velo de lo desconocido; pero es una profanación que se paga siempre a costa de la razón y la vida” (p. 3).

Si bien el artículo finaliza separando a Musset del grupo de personajes al que pertenecen el estadounidense, Lord Byron y Otto von Bismark, que por medio de la bebida pretendía “activar la concentración del pensamiento”, en sus últimas líneas adopta un matiz político: “Semejante procedimiento ha llegado a ser nacional y los franceses no deben olvidar que el vaso del canciller del imperio germánico les ha costado seis mil millones y dos provincias. Para unos el alcohol es poético: para otros conquistador” (p. 3).

De tal modo el texto anterior refleja una problemática recurrente en la crítica desfavorable a Poe: ¿cómo enfrentarse a un autor que ya ha sido reconocido y que es considerado un genio? La única manera que encuentran es aceptarlo de manera selectiva: los de opinión moderada lo consideran con sus debidas reservas; los más reacios utilizan en el ataque el argumento *ad hominem*.⁴⁵ Es posible encontrar esta misma actitud en el texto titulado “Carlos Haghémbeck”, en *El Correo del Lunes* [Secc. Siluetas de tinta azul], 4 de septiembre de 1882. (p. 1). A diferencia del texto anterior, que concede al alcoholismo de Poe el carácter de ser la fuente de poderosas imágenes, este artículo dedicado al empresario Carl Hypolite Hagenbeck Kundhart,⁴⁶ presenta otro matiz de ataque que no justifica su abuso del alcohol bajo ninguna circunstancia y, por el contrario, recalca las fatales consecuencias de su consumo.

Aunque la embriaguez ha producido héroes, revolucionarios, leyendas fantásticas y sistemas filosóficos, por más que en su historia figuren nombres tan respetables como los de Noé y Lot, tan ilustres como los de Alejandro y Carlos XII, y tan populares como los de Hoffman, Edgard Poe, y muchos otros que no cito; a pesar de que algunos pueblos hayan

⁴⁵ Se define como la “apelación fuera de propósito o maliciosa a circunstancias personales: consiste en desviar un argumento de los hechos y razones sólidos hacia la personalidad del oponente, competidor o crítico del argumentante” (Dagobert, 1960: 23).

⁴⁶ El empresario llegó a México procedente de Alemania en 1844 y fue propietario de dos tiendas de ropa y mercerías: La luz del día y La mina de oro. Se sabe que partir de 1857 se dedicó por completo tanto a la compra de bienes raíces, como a ofrecer préstamos hipotecarios, con lo que logró reunir un cuantiosa fortuna.

solido tratar los asuntos más importantes entre trago y trago, y de que aún se acostumbre a rociar con vinos generosos las declaraciones políticas de mayor trascendencia, acto oficial conocido con el nombre de brindis, ello es que al abuso de la bebida se debieron la muerte desastrosa de Holofernes, la pérdida de Babilonia en tiempos de Baltazar, la catástrofe de Agripina, y casi toda la historia del imperio romano, en que tanta parte hubieron de tener los viñedos de Chipre y de Lésbos.

Ahora bien, estas dos posturas, el ataque explícito y el implícito fueron sostenidos por argumentos científicistas respaldados por el discurso “fisiologista”, que le dieron al personaje el tratamiento de caso clínico; tal como sucede en el artículo publicado en *La Voz de México*, 24 de junio de 1897 (p. 2). En “La enfermedad reinante” se coloca desde la primera línea a Poe en contra de sí mismo al asumir que las afirmaciones en torno al alcohol aparecidos en “The Black Cat”, pertenecen al escritor y no a un personaje. El crítico transforma la vida del autor en un caso ejemplar y de paso ataca al maguey, planta de la que se extrae el mezcal, el tequila y el pulque, bebidas que en aquel entonces eran consumidas primordialmente por los estratos bajos de la sociedad. Para el autor de este texto el alcoholismo es un vicio de la plebe:

¿Qué enfermedad es comparable con la del alcohol?

Esta frase del malogrado Poë [*sic*], víctima del alcohol, que escribió en su “Gato Negro”, soltada así, al acaso, revela profundamente el dolor que sentiría su autor al concebirla.

El alcohol, ese virus gangrenoso que está extendido con más generalidad en la clase proletaria, sigue haciendo víctimas, inutilizando fuerzas, embruteciendo inteligencias, deshonorando familias y sumiendo en la abyección y en la miseria a artesanos que en un tiempo, honrados y trabajadores, se han convertido por el vicio de la embriaguez en estúpidos seres, inservibles a la sociedad.

Ningún vicio puede ser bueno, pero ninguno es tan malo y atrae tantas calamidades sobre quien la posee, como el del alcohol. Y por nuestra desgracia, uno de los más venenosos, de los que con más actividad obran sobre el cerebro y lo embotan, es el producido por el maguey, que en México es la bebida cotidiana de la clase del pueblo.

Además de la sintomatología del alcoholismo aparece nuevamente la indicación de los riesgos sociales que conlleva el exceso; uno de ellos, quizá el más pernicioso, es la destrucción del núcleo familiar: “El perjuicio que resulta del vicio de la embriaguez, no hiere y ataca solamente al vicioso, sino a la familia; a los hijos principalmente, que sufren

hambre, mal tratamiento, andan en la desnudez y se crían en una atmósfera de perdición, punible para el padre”.

Finalmente hace una advertencia para aquellos que osen entregarse a ese vicio, personificado por el autor de “El gato negro”, condenado a lamentarse por su situación, según indica el crítico:

El alcoholismo es el vicio más perjudicial de la humanidad. Huid de él, porque os veréis precisados a morir jóvenes, sin remedio y exclamaréis sin esperanza como Poë:

¿Qué enfermedad es comparable con el alcohol?

Como se puede constatar la figura del norteamericano se volvió bastante rentable como ejemplo de los estragos del alcoholismo. Un caso semejante aparece en “La embriaguez, el trabajo y la cultura”, en *El Correo Español*, 7 de agosto de 1905 (p. 4), también publicado en *El Contemporáneo* (San Luis Potosí), 21 de agosto de 1905 (p. 2). El artículo inicia con una apelación al sentido común de la época, que permite observar cómo se concebía o debía ser el funcionamiento de la sociedad:

Por pequeña que sea la dosis de observación de que esté dotado cualquier individuo del pueblo, por bajos que sean su nivel moral y su instrucción rudimentaria, siempre es de tal modo patente la incompatibilidad de toda cultura y de todo trabajo con el innoble vicio de la embriaguez, que no existe persona alguna que se respete y tenga un átomo de vergüenza, que no confiese que la propaganda contra ese extendido vicio social obedece no sólo a un deseo vehemente de progreso, sino a un sistema vehemente de defensa tan preciso, que sin él pronto la humanidad degeneraría en una inmensa asociación de idiotas, criminales o simplemente ineptos.

De la misma manera que en “La enfermedad reinante”, esta diatriba finaliza poniendo a Poe como ejemplo:

Y ahondando, ahondando se cava por sí mismo el vicioso la sepultura en que reposará sin honra.

Si a diario se hicieran estas reflexiones; si todos los caídos intentaran levantarse para ser de nuevo los miembros útiles de una sociedad que acababa por perdonar y olvidar las antiguas faltas; si los que han permanecido firmes tienden a los que van por la fatal pendiente una mano salvadora, el mundo paulatinamente avanzará por la vía del progreso verdadero, ascenderá de súbito a estas regiones nebulosas hasta la fecha, por los caliginosos vapores del alcohol, en que media humanidad se ahoga y perece sin remedio.

Recordemos siempre, ante el detestable vicio, la queja lastimera de Edgard Poe.

Es importante señalar que el alcoholismo también formaba parte de las enfermedades mentales, por lo que resultaba natural vincularlo con el tema de la locura. En “Genio y locura (Traducción para el *Diario del Hogar*)”, en *El Diario del Hogar*, 5 de agosto de 1898 (p. 4) se presenta al autor como un caso psicopatológico digno de análisis. Éste constituye un ejemplo de la manera en que el influjo de la ciencia positiva modeló los conceptos que dan título al artículo hasta convertirlos en sinónimos. El loco y el artista, poseedores de una hipersensibilidad, sufren de alteraciones de la realidad que los emparentan. Como señala Schopenhauer: “la debilidad nerviosa se manifiesta en el hecho de que las impresiones, que sólo deberían tener el grado de intensidad suficiente para constituir datos del entendimiento, alcanza un grado mayor afectando a la voluntad, es decir, produciendo dolor o placer”, por ello equipara al loco con el genio [artista], pues ambos tienen los sentidos aumentados, además de no mantener las relaciones estrictas entre el tiempo consecuente, entre las acciones o entre los objetos (Schopenhauer, 2005: 117). Las obras de Hoffman y de Poe, que el autor de este artículo conocía en francés, sirven para sustentar algunas de las intransigentes afirmaciones de la crítica “cientificista”:

Los hombres de genio han costado frecuentemente la locura. Lamartine cuenta que visitando un día a Laménorais [Lamennais], le encontró vestido apenas con un redingote sórdido y con la cabeza inclinada hacia el piso, como si descifrara un texto misterioso que le inspiraba pensamientos siniestros. El padre de la religión San-Simoniana, que tuvo por discípulos tantos hombres eminentes en las artes y en la industria, se mató en un acceso de aberración mental. Carlos Fourier, a quien hoy levantamos una estatua, pasó su vida en alucinaciones constantes.

[i] Cuantas obras literarias importantes como “Los cuentos fantásticos” de Hoffman y las “Historias extraordinarias” de Edgard Poé has sido ercritss [sic] por locos! Es la demencia lo que extingue el genio de Donizzetti encerrado en *maison d’Inry*. La historia de *Requiem* de Mozart no es el hecho de una imaginación sobreex[c]itada hasta la locura.

1.2 Degeneración y decadencia

Como se revisó en la primera parte de este capítulo, la aparición de la estética decadentista en las letras mexicanas dio lugar a reacciones en su contra, en buena medida vinculadas a

conceptos como degeneración y decadencia. A continuación consideraré los textos críticos en los que aparece el término degeneración aplicado sobre todo al ámbito sociológico; es decir que en ellos, el alcoholismo ya no aparece sólo como un mal hereditario, sino como el resultado del declive de una estirpe que representa un perjuicio para una sociedad que busca obsesivamente el Progreso. Por tanto este mal no sólo afectaba al individuo, sino a la concepción spenceriana de la sociedad en tanto organismo.

Aunque también podrían formar parte la sección anterior, los comentarios suscitados por la aparición del libro Emilio Lauvrière, *Edgar Poe, un génie morbide*, posteriormente publicado bajo el título *Edgar Poe, sa vie et son œuvre; étude de psychologie pathologique* (París: Alcan, 1904) y traducido como *Edgard Poë, su vida y sus obras*, he decidido colocarlos aquí porque presentan un matiz distinto; en ellos no sólo se habla de degeneración, en un sentido biológico, sino también sociológico. En 1905 apareció un artículo dedicado a la obra de Lauvrière procedente del *Journal de Debats* escrito por la autora francesa Arvéde Barine, seudónimo de Charles Vincens, en *El Diario del Hogar*, 7 de enero de 1905 (pp. 1-2), con el título “Una biografía de Edgard Poe”. En él, Barine expresa la imposibilidad de disociar al autor, particularmente su alcoholismo, de lo que escribe: “La vida de este ilustre desgraciado ha sido estudiada desde el punto de vista patológico, el único que permite ser justo con él y es difícil indicar con mayor perfección la repercusión del estado morbo del hombre sobre la obra del poeta”.

Presenta al texto de Lauvrière como un ejemplo de crítica fuertemente sustentada por los estudios más modernos sobre la dipsomanía de su época; en especial las investigaciones de los doctores Trélat y M.V. Margan.⁴⁷ De este último, Barine cita que consideró este padecimiento como “una forma particular de la monomanía instintiva tomando lo más frecuentemente su origen en la herencia”. El texto de la francesa no escapa a la contradicción que subyace en la perspectiva adoptada, que si bien no demoniza a Poe, tampoco resulta menos ofensiva al considerarlo una víctima de sus propios orígenes, producto de “una raza [de] bebedores en que la degeneración estaba ya avanzada”.

Edgard Poe ha sido de estos desafortunados y no hay ninguno cuya memoria haya permitido tanta intromisión de la ciencia en el dominio de la psicología. Antes que ella se hubiese

⁴⁷ Se refiere a Valentin Magnan (1835-1916), quien, como parte de una investigación general sobre la locura, analizó en 1864 los efectos del alcohol y el ajenjo en animales (Chávez Lara, 2012: 42).

mezclado, los admiradores de Poe le hacían tanto perjuicio como sus enemigos, porque los unos y los otros estaban de acuerdo en ver en él una especie del [*sic*] genio del mal, que se le admiraba por su satanismo cuando era un *Baudelaire* y ante el cual se tapaba la cara cuando era un reverendo americano o la Revista de Edimburgo. Los progresos de la Patología han prestado a Poe el inapreciable servicio de hacerlo descender de su pedestal de perversidad. El “perverso de cuenta” de la Revista de Edimburgo de 1858; para nuestra generación no es otra cosa más que una enfermedad, una pobre enfermedad que no tiene nada de bello pero tampoco nada de criminal porque ha detestado su abyección y ha luchado a brazo partido por separarse de ella.

Como sugiere la escritora, la dipsomanía de Poe le brindaba la somnolencia que le permitía acallar su necesidad “intermitente e irregular”, que era agravada por culpa de la “depresión física y moral”. La supuesta comprensión “científica” en realidad enmascara un ataque. Barine cita un fragmento del libro de Lauvrière:

Poe era un dipsómano y no tenía que oponer a los ataques de la enfermedad más que los recursos precarios de un organismo degenerado. Gracias a la embriaguez de sus padres fue de nacimiento más que un excéntrico: un desequilibrado que hubiera necesitado desde su niñez una disciplina, una existencia regular, hábitos de orden para el espíritu y para el cuerpo porque por su mala estrella fue un abandonado al principio, un desgraciado en seguida, un terrible bohemio letrado sin familia ni situación, ni consideración, ni nada de lo que nuestras sociedades complicadas retiene a los hombres y los protege contra sí mismos; muy frecuentemente sin pan, lo que jamás ha sido bueno para los nervios. Cayó de más a más abajo; esto era inevitable. ¿Cómo se tiene el valor de quererlo, hoy que se saben las cosas y que se comprende un martirio?

Sin embargo, de acuerdo con el testimonio de sus últimos momentos de vida, el arrepentimiento le llegó tarde y no obtuvo el perdón de la Ciencia:

Pero Poe jamás ha sido perdonado. Existen en él cartas de aflicción. Sobre el lecho del hospital en que murió de delirium tremens el que lo ocupaba era su vergüenza. Se sabe del detalle de sus últimos momentos por una carta del médico que los asistió. He aquí un pasaje: [“Queriendo levantar su moral que se abatía rápidamente, le comuniqué la esperanza, que al cabo de algunos días podría gozar de la sociedad de sus amigos y añadí que sería muy feliz en contribuir con lo que pudiese para su solaz y bien, estar. Respondió con vehemencia, que el mejor servicio que pudiera prestarle el mejor de sus amigos, sería hacerle saltar de un balazo el cerebro; —que cuando contemplaba su degradación, deseaba que la tierra se lo tragase”. La muerte tuvo piedad de él, el 7 de octubre de 1849.

Aunque Barine reconoce que la biografía escrita por Rufus Griswold “no era solamente despiadada, sino completamente calumniosa”, no considera así la incompreensión reflejada por Lauvrière y celebrada por ella; pese a que en estas páginas la autora es consciente de las dos visiones difundidas, en ningún momento analiza su obra o intenta reivindicarlo.

Para unos Poe es el “escandaloso monstruo del mundo literario” y el castigo “de Caín no hubiera sido para él”. Otro “lo trata de bruto, *yahoo* americano, de genio de puerco, de poseído que agitan los tres espíritus de la falsedad, de la furia y de la inmoralidad, del diablo delirante que ahulla [sic] en las tinieblas[,] etc. Si se tratase del marqués de Sade no se diría más de él.

Si bien denuncia el trato insultante que le dio en la *Edinburgh Magazine*, en donde se le llamó “paria de las letras”, “mendigo”, y “vagabundo”, no se opone a la opinión Lauvrière, a quien cita:

El abismo más profundo de imbecilidad moral, jamás había sido aún descubierto porque Poë apareció para servir de advertencia en los tiempos futuros, porque él llegó a combinar en su sola persona todos los vicios que el genio había mostrado hasta entonces, capaz de describir en sus órbitas más excéntricas.

Tanto la aparición del libro de Lauvrière como el texto de Barine fueron comentadas por L. C. en la sección Libros y revistas de la *Revista Moderna de México*, 1 de marzo de 1905 (pp. 53-60). El autor, quien extrae algunos fragmentos del estudio de Barine al que considera de “lo más brillante y sugestivo”, hace suya la explicación de la dipsomanía hereditaria e inclusive llega a afirmar que “Edgard Poë fue, en una palabra, una víctima propiciatoria del heredismo. La ciencia ha venido a probar plenamente su inmensa desventura”.

Sin lugar a dudas, resultan fundamentales para la crítica antidecadente no sólo en México sino también en Francia los textos de Paul Bourget (1852-1935). Uno de ellos, “Teoría de la decadencia”, aparecido en la sección Páginas nuevas de *El Siglo XIX*, 4 de febrero de 1893 (p. 2), resume algunas de sus ideas en torno a la teoría organicista de la sociedad y a su relación con la literatura. De acuerdo con ella el cuerpo social, a semejanza de un ser vivo, está compuesto por pequeños organismos que, como la célula, deben subordinarse al funcionamiento del cuerpo que conforman. La individualización de estos

representaría el colapso del sistema porque la anarquía generada supondría la decadencia del conjunto. Este mismo fenómeno ocurre en las sociedades, como en el caso de la romana, “las preparaciones sabias de placer, el escepticismo delicado, el enervamiento de las sensaciones, la inconstancia del diletantismo, fueron las llagas sociales del Imperio Romano, y serán en los demás casos, llagas sociales destinadas a minar el cuerpo entero”.

Para Bourget, las literaturas de la decadencia carecen de porvenir. Así, pronostica el futuro de la estética representada por Baudelaire, quien “tuvo este valor [de adoptar tal postura], y lo llevó hasta la fanfarronada. Se proclamó decadente y buscó, se sabe con qué *parti pris* de bravata, todo aquello que, en la vida y en el arte, parece mórbido y artificial a las naturalezas más simples”. A su ver el decadentismo se caracteriza por una serie de preferencias y obsesiones, de autores y obras, entre las que se encuentra Poe: “Sus autores de cabecera son aquellos cuyos nombres cito antes, escritores de excepción que, semejantes a Edgardo Poe han estirado su práctica nerviosa hasta la alucinación, especie de retóricos de la vida turbada, cuyo lenguaje está jaspeado con los verdores de la descomposición”.

Junto con la teoría de Bourget, la de Hippolyte Taine (1823-1893), también positivista, se empleó en contra del decadentismo. Esta otra, expuesta principalmente en su introducción a la *Histoire de la littérature anglaise* (1863), consideraba que los hechos literarios y el estado moral son el resultado de la combinación de tres factores: la raza, el medio y el momento (Viñas, 2002: 328). A estas aplicaciones del método histórico-materialista⁴⁸ (Asensi, 1998: 421-429) pertenece el ensayo de Atenedoro Monroy premiado en los juegos florales de Puebla, “Valor estético de las obras de la escuela decadentista”, en *Revista Positiva*, 23 de abril de 1903 (pp. 175-225).⁴⁹ En él considera que esta “escuela del

⁴⁸ Así define a este tipo de crítica: “[...] a partir de la segunda mitad del siglo XIX será interpretada ingenuamente a partir de causas físicas perceptibles por los sentidos (el medio ambiental, el experimento científico, los modos de producción) o situadas en el escalón más bajo e inconsciente de los valores humanos (el cuerpo, el sexo, el aspecto sensible del lenguaje)” (Asensi, 1998: 419).

⁴⁹ Este discurso formó parte del volumen titulado *Los juegos florales de Puebla. Organizados por alumnos del Colegio del Estado. Octubre 31 de 1902*. Puebla: Talleres de la imprenta artística, 1902. Hispanus se refirió al texto aparecido en la *Revista Positiva* en “Lecturas americanas”, en *La España Moderna*, año XV (pp. 155-158). Aunque señala que es “extenso, bien documentado” (p. 155) y cita algunas partes, reconoce que: “Todos estos juicios desfavorables que el Sr. Monroy emite no le permiten reconocer que en los poetas decadentistas hay a menudo páginas de incontestable belleza” (p. 157). El texto de Monroy también apareció en 1907 en la *Revista Azul*, 7 de abril (pp. 5-7), 14 de abril (4-6), 21 de abril (pp. 37-39), 5 de mayo (pp. 68-69) y el 12 de mayo

mal gusto” es una de esas “crisis patológicas” (p. 175) que ha sufrido la literatura tras la que van “algunos genios extraviados, aunque de imaginación poderosa y rica” (p. 176).

Pese a los múltiples denuestos y críticas, el texto ahonda en las características formales de la poesía de esos “anárquicos del ritmo y la medida” (p. 182) y presenta al lector una selección de poemas de Richepin, René Ghil, Verlaine, Moreas, Mallarmé, Baudelaire, Darío, Lugones, Leopoldo Díaz, Balbino Dávalos, Nervo, Tablada y Díaz Mirón. También profundiza en las implicaciones sociales de esta estética en las que ve un reflejo de la “decadencia moral y abatimiento de las almas” de Francia (p. 195), circunstancias diferentes a las que vivía México pese a las opiniones de “los imitadores y pesimistas renegados” (p. 195). Aunque el decadentismo era “sólo de imaginación y de libros” (p. 222), no deja de presuponer “cierta amargura intensa, cierto desencanto y hastío de la vida” (p. 192), en contra de las ideas de “juventud, de lozanía, de fe y de vida, de amor, de orden y de progreso” (p. 221) del discurso oficial. De modo que observa en esta literatura enfermiza:

Un sinsabor y un desencanto que raya en el nirvana paradójico en que se quiere morir y vivir al mismo tiempo, y que anunciado por un lado, el agotamiento de la voluntad, el cansancio y la pesadilla, y, por otro, el más sutil de los refinamientos de la sensibilidad, la hiperestesia y la neurosis hacen de la literatura decadente un caso auténtico e irrefrenable de sicopatía (p. 192).

Esta concepción considera el culto a Poe como una característica definitoria de lo que es un decadentista:

¿Queréis, en efecto, reconocer a un decadentista de pura y legítima cepa? Oídle hablar de Poe, del “caso absoluto”. Vedle desesperarse por imitar, o cuando menos, interpretar como un oráculo o un exégeta, las fantasías simbólicas que contienen los dientes de *Berenice*, el lecho de ébano y el catafalco granítico de *Ligeia* y los graznido lúgubres del *Cuervo*. Fijaos en la manera peculiar con que subraya por medio del gesto y del acento aquello de “she came and departed as a shadow” y en lo sepulcralmente sombrío de la faz cuando declama

de 1907 (pp. 85-86). El artículo quedó inconcluso ya que la publicación dejó de aparecer. La segunda época de ese semanario, del que Manuel Caballero le comprara los derechos a Díaz Dufoo varios años después de la muerte de Manuel Gutiérrez Nájera, es considerado una “profanación por los modernistas, más aún, como se menciona en el ejemplar del 21 de abril, por su utilización para atacarlos (p. 34).

“Quoth the Raven, ‘Nevermore’”. Hacedle recitar los versos de Ulallume [sic] o la singular onomatopeya “The Bells”... No necesitareis otra cosa (pp. 194-195).

De acuerdo con Monroy “hay una escala de valores estéticos como hay otra de valores morales, y que ambas se corresponden perfectamente” (p. 200); de ahí que no sólo Poe es reprobable por lo que escribe, sino también quienes lo leen.⁵⁰ Así introduce el poema “L’Examen de minuit” de Baudelaire:

El mismo Baudelaire, que tiene un lugar aparte en la historia de la poesía de su tiempo, pero en quien, como en Edgar Poe, los delicuescentes se empeñan en ver la progenitura de la escuela, expresó gráficamente esta especie de enfermedad y de muerte de los novísimos bardos (p. 205).

El crítico incapaz de concebir que se pueda encontrar el arte en la bebida, declara que el rigor nunca tendrá su origen en el “hada de los ojos verdes”, “la musa pérfida que extinguió el genio y la vida de Edgar Poe” (p. 206) a quien menciona nuevamente con la intención de burlarse de la idea de ver una obra de teatro decadentista:

Figuraos por un momento asistiendo a una representación teatral decadentista en toda la amplitud de la palabra, a una mise en scène de algo así como la *Neurosis*, los *Poetas malditos*, las *Fiestas Galantes*, etc., etc.! La casa de locos que describe Poe en su bellissimo cuento *The system of Dr. Tarr and Profesor Fether*, podrían dar apenas una idea de semejante extravagancia (p. 214).

El texto conmina a los escritores a seguir una línea: “Herbert Spencer, Taine, Max Nordau y Guyau son a este respecto los maestros a cuyas grandes e inexhaustivas fuentes debemos acudir en solicitud de enseñanzas” (p. 196). Como se observa, aunque Monroy profundiza en aspectos formales de la poesía decadentista no lo hace con la obra de Poe, al que muestra parcialmente y sólo en su aspecto temático.

⁵⁰ Esta idea también está presente en el artículo de García Landa, “El secreto de la felicidad”, en *Álbum Salón*, 1 de enero de 1919 (p. 21): “De aquí los insatisfechos, los cansados de vivir sin haber vivido, las que agotadas, buscan en lo más perverso, un incentivo. Éstos que no serán felices con nada, pues algo extraño, grita, tan fatídico como el cuervo de Poe, a todas sus ilusiones ¡nunca más!”.

Como se ha visto, los textos críticos adversos al poeta buscaron la manera de hacer descender al genio para convertirlo en un caso clínico ejemplar de la decadencia y la degeneración, y en el peor de los casos, en un pobre borracho digno de lástima.

1.3 Poe y las polémicas del Modernismo⁵¹

La nueva estética que comenzó a introducirse en la literatura mexicana en la obra de Manuel Gutiérrez Nájera despertó una serie de discusiones, que constituyen un momento estelar en la manera en la que se criticó a Poe, quien tuvo una presencia constante en el discurso modernista que intentaba hacerse un lugar en el campo literario nacional. A continuación recurriré a algunos de los textos pertenecientes a estas polémicas, que contextualizaré y de los que haré un resumen que permita enmarcar los fragmentos en los que aparece Poe, con la finalidad de comprender el papel que juega en el Modernismo. He decidido presentarlas en su indisoluble interacción con las airadas defensas a Poe, con la intención de observar la estrecha relación entre ellas.

José Primitivo Rivera Fuentes, bajo el pseudónimo de Píldes, introdujo al autor en uno de los textos donde se discute la pertinencia del decadentismo en la literatura mexicana. Esta polémica se suscitó entre enero y febrero 1893 motivada por una carta de Tablada (“Cuestión literaria”, en *El País*, 15 de enero de 1893 (p. 2) [pp. 107-110], en la que el poeta se despedía del público del diario debido al escándalo que suscitó en las buenas conciencias y particularmente en Carmelita Romero Rubio, la esposa de Porfirio Díaz, la publicación del poema “Misa negra” en la edición del 8 de enero de 1893 (p. 1) de dicho diario (Tablada, 1971: 269-270).

Esta carta fue respondida por Jesús Urueta quien en “Hostia. A José Juan Tablada”, en *El País*, 23 de enero de 1893 (p. 1), expresa su desacuerdo por la manera en la que el poeta emplea la noción de decadencia; en ella ve una grave contradicción, ya que “decaer” no significa “un refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige Dios

⁵¹ Salvo indicación contraria los textos de esta sección y la siguiente pertenecen a Clark de Lara y Zavala Díaz (2002). Citaré entre paréntesis las páginas de la publicación periódica y entre corchetes las páginas pertenecientes a esta antología. Para un análisis más puntual de estas polémicas, Zavala Díaz (2012).

de sus altares a un ideal estético”, sino descender a un nivel inferior. Recurriendo a las ideas de Taine señala que el decadentismo literario es “la *notación literaria*” de un decadentismo moral que no encuentra en México [p. 115]. Urueta recibe con desdén e ironía el anuncio de la aparición de la *Revista Moderna* que no se logra en ese año, en un párrafo en el que también está presente una referencia al “Gato negro”:

Usted es decadentista, así tiene formado su espíritu: las verdades de la ciencia son las elegías de su fe; lleva en el alma un cenicero de ideales; en el libro de Spencer encuentra un Infierno más horrible que en el [de] Dante; ante su vista gira en eterno giro el cero búdico... Respeto su templo mutilado. A esto se agrega que los decadentistas lo han hipnotizado, amigo mío; es usted el sonámbulo de Richepin. Hay una sugestión literaria: almas que se nos entran en el alma. Usted ha vivido en los palacios de *Fortunio*: de aquí la forma fantasmagórica de su estilo; es usted un esteta. Se ha recostado usted en los perezosos divanes del Club de Hatchishistas: de ahí sus nerviosidades, sus pesadillas y sus edenes. El genio de usted es un demonio súcubo con alas de colibrí a veces, y a veces con alas de murciélago. Quizá me conteste con la carcajada de Stendhal. Quizá lo merezca. Inyectarse versos de Paul Verlaine, es casi lo mismo que inyectarse morfina: a la larga se forma una manera de ser especial, un temperamento neurótico que invade el antiguo *yo*, lo penetra, lo transforma, sin que se encuentre fuerzas para resistir la invasión, débil como esté por las luchas sin tregua de la selección intelectual. Entra usted en el desfile de los Poetas Malditos; al madero de su cruz se abraza una musa histérica. ¡En resumen, amigo mío, pienso que pensamos lo mismo en el fondo, y veo con gusto que usted, el escéptico y el enfermo tienen un patria celeste de salvación, porque entre los pedazos de crucifijo y de órganos de su templo desbaratado, es usted oficiante del ideal! Abrigo las esperanzas de que la *Revista Moderna* no sea el portavoz de una *secta literaria* exclusivista y fantástica, el “Gato negro” de la neurosis artística. El arte es la hostia de los elegidos: ¡hecha de pasta de hatshish, de panales de Himeto, de lo que usted quiera, pero siempre es hostia! [pp. 117-118].

Píldes, es decir, Rivera Fuentes comparte las ideas expuestas por Urueta y en “Borriones, I. Decadentismo”, en *El Diario del Hogar*, 26 de enero de 1893 (p. 1), reclama que esta literatura decadente a la que considera un “tumor salido sobre la escuela ultra-realista”, asuma que la “humanidad es neurópata” [p. 123]. Toma a los principales ídolos de esta corriente, cuyas obras considera “aberraciones patológicas” [p. 122], y los reduce a la anormalidad caricaturesca: “El calosfrío alcohólico de Poe, el sollozo histérico de Baudelaire o las visiones histéricas de Rollinat no pueden ni podrán representar jamás las sensaciones de la gran mayoría de cuerpos sanos” [p. 120]. Esta primera polémica deja ver

de qué manera el método histórico-positivista sirve para atacar a la estética decadentista y al autor de “El cuervo”, considerado una de sus figuras más representativas.⁵²

La siguiente discusión en torno a la nueva estética, y quizá la más importante se suscitó entre 1897 y 1898 a raíz de la aparición de “Los modernistas mexicanos. Oro y negro”, en *El Mundo*, 29 de diciembre (p. 3), una carta de Victoriano Salado Álvarez dirigida a Francisco M. de Olaguibel con motivo de la publicación del poemario *Oro y negro*. En ella, Salado Álvarez adopta la postura del escritor maduro y experimentado que agradece el ejemplar regalado por un adolescente que comete los deslices propios de la inexperiencia. Antes de iniciar, previene al joven, pues no le brindará los elogios incondicionales que le harían sus amigos Tablada y Nervo. Salado Álvarez considera, siguiendo la teoría de Taine, que la obra literaria es “copia fiel de las costumbres que rodean al autor y signo de un estado de ánimo” [p. 207] y, tomando en cuenta que la decadencia sigue al apogeo, le pregunta de qué civilización extinta procede:

Ahora bien, ¿de qué civilizaciones extinguidas y olvidadas procedemos?, ¿qué atavismo de raza nos impele fatalmente a rechazar los placeres ordinarios y a buscar sólo los pecaminosos, los complicados, los difíciles de guardarse por la generalidad de los mortales?, ¿qué estado social es el nuestro que sin haber siquiera catado el fruto de la cultura lo declaramos podrido y vitado? [p. 205].

El jalisciense, quien se excusa de ser un “Prudhomme ajeno a refinamientos y primores” [p. 204], expresa con sorna su molestia por la trasplatación de una escuela importada de París a la literatura mexicana: “Es decir que obran ustedes a manera de las niñas de las escuelas, que compran de París el cañamazo, el estambre con que han de bordarlo y el dibujo que han de reproducir y cuya tarea se reduce a saber cuántos puntos de la cuadrícula han de llenar para obtener un pájaro estrambótico o una flor apelmazada” [p. 206]. En su opinión el

⁵² No ahondaré más en esta polémica, aunque continuó por un mes e invocó a otros escritores tanto a favor como en contra: En el primer grupo se encuentran Alberto Leduc, “Decadentismo. A los señores José Juan Tablada, Jesús Urueta, Francisco Olaguibel y Luis Vera”, en *El País*, 29 de enero de 1893 (p. 2); Claudio Frollo [Ignacio M. Luchichi López], “Crónica de la semana”, en *El Universal* [Sección literaria], 12 de febrero de 1893 (p. 3), Jeanbernat, “Decadentismo”, en *Diario del Hogar*, 22 de febrero de 1893 (p. 1) y en el segundo Decadente, “Decadencias”, en *El Universal* [Sección literaria], 29 de enero de 1893 (p. 4), Indolente, “Un decadente. Su estilo”, en *El Demócrata*, 7 de febrero de 1893 (p. 3), y Racha, “El decadentismo. Escuela moderna de literatura”, en *El Demócrata*, 12 de febrero de 1893 (p. 1).

decadentismo mexicano es un pastiche [p. 210], carente de originalidad, por lo que insta a Olaguíbel a abandonarlo y a buscar su propia voz: “Quiero que sea usted y no Baudelaire o Rollinat o Mallarmé”, y a evitar los pasos de “Nervo, Tablada, Couto y Ceballos [que] gimen en las tinieblas del error” [p. 211].

La respuesta a tan acres comentarios apareció en la edición del 2 de enero de 1898 (p. 3) en el mismo diario, con el título “Los modernistas mexicanos. Replica”. En él, Amado Nervo disiente de las opiniones de Salado Álvarez; estima que afirmar que la literatura “es hija de medio y de él debe proceder como legítimo fruto” [p. 216] es una concepción determinista. Para él, quien tiene la convicción de que “la literatura, podrá elevar la intelectualidad del medio; mas nunca el medio creará la literatura” [p. 216], su interlocutor está equivocado; de ser ciertas sus ideas, en el caso de México, la literatura sería nula. Retoma la idea que ya había expuesto en una polémica anterior, ocurrida en junio y julio de 1896, “la intelectualidad media de México no está ni siquiera a la altura de Guillermo Prieto” [p. 217].⁵³

Nervo encuentra sorprendente la queja por la adopción de modelos franceses como si se tratara de algo novedoso, y responde al cuestionamiento sobre el carácter moral de la escuela decadente con la enumeración de una serie de autores que respaldan su concepción estética y artística; entre ellos destaca la figura de Poe:

Si es mala [la escuela decadentista], Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Villiers, Edgardo Poe, y ¿qué digo? Isaías, Daniel, san Juan Evangelista, es decir, los genios más grandes acaso de la humanidad, o los genios a secas, si usted quiere, son unos extraviados; y por mi parte hallo honroso extraviarme con ellos [p. 218].

⁵³ La polémica fue desatada por un texto en el que Nervo, bajo el pseudónimo Rip-Rip, en “Fuegos fatuos. Nuestra literatura” en *El Nacional*, 15 de junio de 1896 (p. 1), afirmó que en México ningún escritor vivía de sus glorias, ni siquiera aquellos que se dedicaban a defender al pueblo, como Prieto, Cuéllar o Payno; por lo que solicitaba que entonces se les dejara escribir en paz esa “literatura enferma” [p. 163]. El comentario resultó una verdad incómoda y obtuvo respuestas del Dr. P.P.(Ch) [José Monroy] [pp. 167-170, 181-185] y de Aurelio Horta [pp. 171-173]. La indignación cundió en una serie de artículos que atacaban esta idea. Ese mismo año Nervo en un texto titulado “Fuegos fatuos. El decadentismo y el castellano” en *El Nacional*, 17 de julio de 1896 (p. 1) deslindó al decadentismo del estado agónico del castellano y defendió el modernismo literario [p. 201]: “He ahí los tres enemigos del castellano. No culpéis al escritor que con la autoridad que le da el talento castellaniza palabras forasteras: no es el talento enemigo del idioma: es el aprendiz literario, el recluta, el novato... el necio” [p. 202].

A la respuesta de Nervo se sumó la reacción de José Juan Tablada en “Los modernistas mexicanos y *monsieur* Prudhomme”, publicado también en el mismo diario el 9 de enero de 1898 (p. 3). Ahí rechaza la postura de “domine predicador” de su atacante, así como su utilización de la teoría de la decadencia con la que Paul Bourget atacó a Baudelaire. Ve en ésta la maliciosa intención de “devorar nuestros sembrados y amenguar a fuerza de negros picotazos y de aleteos sombríos la dorada cosecha del genio universal” [p. 223].

También Jesús E. Valenzuela realizó algunas precisiones al respecto en “El modernismo en México”, en *El Universal*, 26 de enero de 1898 (p. 3). En esta carta, dirigida a Tablada con motivo de los comentarios del jalisciense, señala que éste “no se ha informado en un criterio amplio y sereno” [p. 235] e incurre en contradicciones. Además de reafirmar las declaraciones de Nervo al respecto de la influencia francesa, considera que las acusaciones de imitación y plagio, de haberlas, están dirigidas a los imitadores de ellos. Aun así, juzga que lo que Salado Álvarez ve como un defecto es en realidad una condición normal de la literatura [241]. A su vez el tan denostado e incomprendido Decadentismo es una consecuencia ideológica del Positivismo. Asimismo este movimiento supone una verdadera renovación del idioma [p. 243], una transición [p. 244]. Concluye su carta poniendo en duda cualquier juicio moral al respecto: “Todo es relativo y la moral más que todo” [p. 248].

En “Los modernistas mexicanos. Réplica a Amado Nervo”, en *El Mundo*, 16 de enero de 1898 (p. 4), Salado Álvarez se muestra encantado por las reacciones que sus comentarios han despertado y manifiesta su confianza en tener la razón. Lamenta no haber sido entendido ya que él en ningún momento afirmó que la literatura debería marchar con el nivel medio de la cultura general [p. 226], y aclara que por medio ambiente, entiende el “conjunto de costumbres, las tendencias, la educación, los hábitos y las inclinaciones que distinguen e individualizan a un determinado grupo humano” [p. 226]. En su opinión, el artista es “producto” de “leyes de antemano previstas y capaces de verificarse por la experiencia”, algo que está más allá de sus posibilidades y de lo que no hay escapatoria [p. 227]. Agrega que no piensa que las escuelas sean buenas o malas, sino capaces o incapaces de adaptarse a la raza que las produce. Retoma la lista de autores mencionados por Nervo para refutar sus ideas:

El dilema que usted me propone tiene un medio: yo no censuro a Baudelaire ni a Poe, ni a Villiers, ni a Daniel, ni a Isaías, a todos los pongo sobre mi cabeza y los admiro rendido: pero los admiro como reveladores de todo un estado social como exploradores que *vita lampada tradunt*, como vasos de elección a quien tocó por suerte envidiable, ora contener el ansia de ideal, ora los neurotismos extravagantes, ora las protestas y las iras contra los tiranos, ora los refinamientos de un periodo elegante y complicado. Pero que porque en Palestina o en Nueva York o en París tales obras aparezcan como peregrinas y asombrosas, deban parecerlo también en Guadalajara o México las de sus imitadores, se me figura despropósito digno de severo correctivo [p. 228-229].

Nuevamente en “Los modernistas mexicanos y *monsieur Prudhomme*”, en *El Nacional*, 16 de enero de 1898 (p. 3), Tablada ataca al que llama “despótico señor de honra y cuchillo” [p. 232], quien cometió la descortesía de compararlos con niñas. Para refutar las concepciones deterministas de su interlocutor, menciona algunas obras que logran escapar a la concepción que quiere ver en ellas un mero reflejo de la sociedad, tales como *Les fleurs du mal*, *Salammbô*, *À rebours* o las obras de Poe:

Hay literaturas y hay artes que no resultan de ningún estado social y que, sin embargo, son inmortales. Edgardo Poe, por ejemplo, atravesó una vida social que formaban los saladores de jamones y los cultivadores de algodón y su literatura no fue un resultado de esa bárbara vida social, pues salió de ella y se elevó como un sol que a pocos instantes de su oriente se eleva sobre el pantano que simulaba contenerlo; [...] [p. 232].

En “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, en *El Mundo*, 30 de enero de 1898 (p. 4) [pp. 249-258], Amado Nervo celebra que Tablada y Valenzuela se le hayan unido en defensa de un ideal estético común. Después de dedicar algunos párrafos a clarificar los conceptos, puesto que comprende la confusión que suscitan, declara que “el decadentismo ha muerto” [p. 250], y que no lo considera una escuela sino un grito de rebelión [p. 251], “la avanzada de una formidable evolución artística” [p. 252]. Explica que la utilización de las teorías de Taine para atacarlos le despierta el mismo recelo que la Biblia ya que es “un arma con la que se puede defender todo, aun lo contradictorio” [p. 253]; un arma que además simplifica el fenómeno literario.

¡Magnífico! De suerte que el Hamlet de Shakespeare, que es un símbolo, y el Fausto de Goethe que es otro símbolo; de suerte que el Quijote de Cervantes, que es un símbolo y el

Axel de Villiers que es otro símbolo; de suerte, por último, que el “Cuervo” de Poe que es un símbolo y Las vírgenes de las rocas de D’Annunzio que es otro símbolo, obras capitales en la época en que han surgido, o son productos de una misma raza lo cual es falso y absurdo, o prueban lo contrario de lo que usted expone, a saber: que el símbolo no es producto de medio alguno, sino alma de todas las grandes obras [p. 253].

Del mismo modo en el que “El Cuervo” aletea en el párrafo anterior, en el fragmento siguiente se puede ver a su creador como un ejemplo que contradice la idea de que las obras revelan el estado social: “Y Poe, ese Poe que según Mallarmé es la excepción y el caso literario absoluto, ¿qué estado social reveló, amigo mío? ¿no han convenido todos que era un extranjero en su patria que jamás le entendió ni le quiso?” [p. 254].

Luego de aclarar que la imitación denunciada por Salado Álvarez no es servil ni pasiva, y que las preocupaciones de los autores son de carácter heterogéneo [p. 255], el texto finaliza con citas de autores que apoyan su causa; entre ellas destacan las de Rubén Darío, quien menciona a dos artistas que considera como grandiosos: Poe y Wagner.

“Sin remontarnos a los soles superiores, a Poe y a Wagner, los grandes castos que han dado vida a las Ligeias y los Parsifales, puede notar el observador penetrante que se apoye sin prejuicios, recta y limpia, que obras de lo ‘nuevos’ tienen su campo principal en la región de las ideas puras, en el ensueño y en el misterio [p. 257].⁵⁴

¿Quiénes más que Poe y sus seguidores han penetrado en la noche de la muerte? [p. 258]

En “Los modernistas mexicanos. Réplica al señor Jesús E. Valenzuela”, en *El Universal*, 25 de febrero de 1898 (p. 4), Salado Álvarez declara que su interlocutor incurre en un error al afirmar que los decadentistas descienden del Positivismo, ya que ellos precisamente son enemigos del progreso:

No, esos que serían capaces de hacer cantar a daifas ventrílocuas los diálogos de “La tentación de San Antonio”, de encomendarse devotamente a Edgardo Poe, como lo dicen lo hacía Baudelaire, de formar sinfonías de sabores y de perfumes, de poseer viveros con peces artificiales, de idear celdas de cartujo *pour rire* y de dar cenas negras con manteles negros, en aposentos colgados de negro, con manjares y vinos negros (algo semejante al negro cabello de Góngora), esos no pueden tener prosapia tan ilustre, no pueden venir de pensador tan insigne [como Gabino Barreda] [p. 277].

⁵⁴ El fragmento citado pertenece a “Gabriel D’Annunzio. El poeta”, en Darío (1993: 71-74).

Si bien admite que la civilización francesa es “la gran maestra de la cultura” [p. 279], eso no justifica la admisión de absolutamente todo lo que de ella provenga. Considera que los mexicanos deberían tomar como modelo a escritores como el duque de Rivas o Fray Luis de León, quienes asimilaron las influencias extranjeras, y con ellas crearon sus obras de acuerdo a su circunstancia.

En otro texto titulado “Los modernistas mejicanos”, en *De mi cosecha*, incluido en *Antología de crítica literaria* (pp. 30-37) [pp. 285-293], Salado Álvarez responde a Nervo, a quien agradece el duelo caballeroso [p. 285]. Afirma que los párrafos dedicados a esclarecer el significado de los conceptos eran innecesarios, puesto que en ningún momento confundió el decadentismo y el modernismo [p. 286]. Para demostrar que concuerda con la definición de arte de Nervo, pone como ejemplos *El Quijote* y “El Cuervo”; este último con sus debidas reservas:

Usted llama al “Cuervo” de Poe una obra maestra (“simbólica” en consecuencia) y yo suscribo su parecer, pero “El Cuervo” no fue escrito para admirar al mundo por trascendental y tendencioso, sino al contrario, como muestra del procedimiento más lógico y más pedestre que imaginarse pueda. Recuerde usted, si duda de mi palabra, aquella historia tan sugestiva, como dicen ahora, que el pobre Eddy escribió con el nombre de “Génesis de un poema”, y en que aparece que lejos de haberse propuesto opacar a Dante y a Isaías, sólo tuvo la intención que hasta los más burgueses nos proponemos: escribir lo mejor posible para que nuestras obrillas alcancen la perfección que se halla a nuestra mano [pp. 288-289].⁵⁵

Como la mayor parte de los detractores de Poe, el crítico reconoce la grandeza del autor, pero aclara que el estadounidense no es una excepción a la teoría de Taine, ya que el medio influyó su obra:

Poe, “el caso literario absoluto”, la sufrió como cualquiera otro. Hijo de un alcohólico reconocido y de una cómica tísica, lleno de lujo y de mimos en su infancia, exento de dirección en su juventud y abrumado de decepciones y pobrezas sin cuento en su edad

⁵⁵ Aquí es posible comprobar que Salado Álvarez lo ha leído en la edición francesa ya que “La Genèse d’un poème” es el nombre del texto con el que Baudelaire introdujo “The Philosophy of Composition”. Aparecido por primera vez de esta manera en *Revue Française*, 20 de abril de 1859 (pp. 513-527).

madura, tuvo que ser fatalmente lo que fue: un dipsómano que transportaba al papel sus desarregladas imaginaciones, un exquisito que buscaba sensaciones raras, y un espíritu adolorido que a manera del otro poeta su coetáneo, pudo decir que las tristezas eran su goce y las penas su dulzura. Pero ni aun del medio literario se sustrajo el gran autor de “Ligeia”, porque fue imitador de Hoffmann, de quien alguna vez, según afirman sus biógrafos, dio como suyas historias traducidas de Coleridge, cuya era la *Balada del viejo marinero* que Poe admiraba sin medida, y de Byron a quien imitaba hasta en su persona y en sus actitudes [p. 290].

Finalmente Salado confiesa su preferencia por la “cursilería” nacionalista [p. 291], pues al menos en ella no encuentra el mayor problema que tiene la estética defendida por Nervo, Tablada y Valenzuela: su “fondo psíquico de amargura, de desencanto, de hastío de la vida que no cuadran con el estado mental de los espíritus” [p. 292].

En una publicación muy corta en la que responde a la caballerosidad de su oponente, Nervo da por terminada la polémica, consciente de que no lo convencerá: “Los modernistas mexicanos. Últimas palabras”, en *El Mundo*, 25 de febrero de 1898 (p. 2).

Aunque Salado Álvarez excluyó de sus respuestas a Tablada y a Valenzuela, este último publicó “Los modernistas mexicanos”, en *El Universal*, 4 de marzo de 1898 (p. 4), sorprendido por no recibir el mismo trato que Nervo al suponer que había ofendido a Salado Álvarez por demostrar el innegable parentesco entre el Decadentismo y el Positivismo [p. 307]. Si bien reconoce la labor de Gabino Barreda, insiste en que el fin de la ciencia y de la poesía es el mismo: el misterio [p. 306]. El medio físico tarde o temprano influiría en eso que Salado Álvarez denominaba imitaciones, dando lugar a una nueva época en la literatura mexicana: “Estamos a las puertas de una existencia verdaderamente propia, sí, y llegarán los tiempos, y en la intensidad de nuestra pulsación nacional, se verá la robustez de este buen muchacho que se llama pueblo mexicano” [p. 313]. Insiste en mostrarse optimista ante un porvenir con un halo misterioso digno de Poe:

La reproducción de la voz humana realizada por Edison ¿no parece una fantasía macabra de Edgar Poe? Enciérrrese en un departamento solo y aislado algún palurdo con el aparato del mago americano para que por ese medio reciba una amonestación, y se le verá presa de todos los terrores. ¿Y cuál es el fenómeno allí producido? El mismo que la naturaleza produce en los espíritus cultos al revelarse gradualmente con los modernos descubrimientos como un océano sin fondo y sin orillas, en el que crece el enigma con el conocimiento [p. 305].

Atenedoro Monroy en “Valor estético de las obras de la escuela decadentista”, texto revisado anteriormente, llama a los opositores de Salado Álvarez “guapos, paladines de la *Revista Moderna*” (p. 222) y celebra la manera en la que el jalisciense los ridiculizó [p. 223]. Considera una “humorada” que Valenzuela crea que los decadentistas provienen en línea directa de Barreda [p. 218], y asegura que esto es imposible, ya que el Positivismo carece del interés esencialista [p. 219] que caracteriza a esos “metafísicos idealistas” [p. 178]. Incluso considera a Altamirano un positivista: “Es indudable, Altamirano en tan noble empeño no fue sino un grande y activo colaborador de Barreda; fue un positivista de altísimos vuelos y quiso crear la patria literaria dentro de las condiciones de la causalidad natural cuyo concepto penetraba ya en todas las inteligencias que en la Escuela Nacional Preparatoria escuchaban absortas al otro maestro, apóstol de la emancipación intelectual, y se esparcía en ondas luminosas y fecundas por todo el país” [p. 220].

Al final de su texto hace una recomendación para ellos: “Sobre todo, descendad de vuestra egolatría de exquisitos, acercaos compulsivos y simpáticos a la muchedumbre que despreciáis, de la cual debéis ser los educadores por excelencia; y derramad vuestro espíritu en la solidaridad humana y la vida universal” [p. 225].

Como es posible constatar en las polémicas presentadas la aparición de Poe resulta una constante que adopta la forma de un estribillo que se repite incluso en boca de aquellos que no quisieran mencionarlo, y deja entrever la relación que se estableció entre él y la literatura malsana, es decir, con la innovación literaria de aquella época.

2. Crítica a favor de Poe

2.1 Defensa apasionada: El héroe decadente

La lectura del texto introductorio de Baudelaire a *Histoires extraordinaires*, como ya se comentó, tuvo una doble lectura. Donde algunos vieron inmoralidad y vicio, hubo quienes encontraron un sentido trágico, bohemio, decadente, romántico y rebelde de la existencia. Baudelaire justificó el alcoholismo de Poe y lo consideró como un instrumento de

inspiración, incluso en versiones anteriores de este texto lo dotó de un carácter místico o iluminado (Bravo Castillo, 2011: 182):⁵⁶

Si le lecteur m'a suivi sans répugnance, il a déjà deviné ma conclusion: je crois que, dans beaucoup de cas, non pas certainement dans tous, l'ivrognerie de Poe était un moyen mnémorique, une méthode de travail, méthode énergique et mortelle, mais appropriée à sa nature passionnée. Le poète avait appris à boire, comme un littérateur soigneux s'exerce à faire des cahiers de notes. Il ne pouvait résister au désir de retrouver les visions merveilleuses ou effrayantes, les conceptions subtiles qu'il avait rencontrées dans une tempête précédente; c'étaient de vieilles connaissances qui l'attiraient impérativement, et, pour renouer avec elles, il prenait le chemin le plus dangereux, mais le plus direct. Une partie de ce qui fait aujourd'hui notre jouissance est ce qui l'a tué (Baudelaire, 1962: 22).

Desde esta perspectiva, Poe no sólo podía considerarse un genio, sino también un personaje mítico. Su vínculo con el decadentismo se debe a su traductor y a que formó parte de un conjunto de autores que los mexicanos adoptaron de diversas corrientes, tales como el Simbolismo, el Prerrafaelismo, el Parnasianismo e incluso del Naturalismo, cuyos representantes si bien no se entregaron a esta estética, sí fueron influidos por él a través de la obra de Guy de Maupassant. Aunque el interés por el estadounidense está presente ya en la primera generación de modernistas mexicanos, fueron los autores pertenecientes a la segunda quienes lo adoptaron y defendieron con mayor pasión. Así pues, en esta sección me dedicaré a señalar las críticas enardecidas, aquellas que pese a las buenas intenciones carecieron de una visión crítica de su obra, tomando una postura muy semejante a la de sus opositores, centrada principalmente en el personaje. Con ello no pretendo encasillar a algunos de ellos, como es el caso de Nervo y Tablada, pero sí destacar que formaron parte de esta tendencia de la crítica en algún momento de sus vidas.

La personalidad y obra de Poe causaron una gran impresión que influyó en el imaginario de los escritores que orbitaban alrededor de la *Revista Moderna*. Ya desde el anuncio que hiciera Tablada de la aparición de esta publicación en "Notas de la semana", en *El Nacional*, 11 de junio de 1898 (p. 1) es posible notar el entusiasmo: "Bernardo Couto

⁵⁶ Para observar la relación entre Poe y Baudelaire véase Cambiare (1927); las introducciones hechas por L. Lemonnier a Poe, 1962, 1969; los notas y apéndices de Jacques Crépet a Poe (1932, 1933, 1934, 1936, 1937). Un análisis más detallado sobre los textos que el francés le dedicó al estadounidense puede leerse en Bravo Castillo, 2011: 175-185.

hará cuentos en que verterá a chorros el líquido inquietante de Edgar Poe” [316], y también en el comentario de Ignaro [Luis G. Rubin], “Los modernistas mexicanos”, en *El Álbum de la Juventud*, 1898 (pp. 17-18):

Vendrán cartas y más cartas, se romperán las lanzas de la retórica y se abollarán los yelmos de la idea (como diría algún modernista); y después de citar a Baudelaire, a Verlaine, a Mallarmé, a Poe, a Goethe, a Cervantes y al Arcipreste de Hita; después de agotar los argumentos de la dialéctica y de pendolear en mil cuartillas de papel, quedaremos lo mismo [pp. 321-324].

El grupo de escritores que conformaron la bohemia y que vieron en él un héroe, estaba claramente distanciado de la estética nacionalista representada por Altamirano. Ciro B. Ceballos en el texto dedicado al joven escritor Bernardo Couto Castillo contenido en su libro de retratos literarios *En Turania* (1902) se percató de que la estética del maestro, quien siempre se consideró “más como guía que como juez” (Brushwood, 1998: 189), tenía un carácter dictatorial:⁵⁷

Emancítese de la dictadura literaria de Ignacio Altamirano, prescinda definitivamente de esa automacia relegando al olvido el decálogo poco conceptuoso de ese grande hombre, de ese ilustre optimista, que, como todos sus coevos, en su patriótico anhelo de crear una literatura nacional, alentó indebidamente, estableciendo un precedente inmoral, las

⁵⁷ Un ejemplo que permite observar que de seguir vivo Altamirano se hubiera opuesto al Modernismo son las siguientes declaraciones: “Tanto mayor es el peligro cuanto que los directores de la juventud, parientes o maestros que defienden el alma joven del contacto del mundo y del vicio, no siempre son bastantes a impedir la entrada de esos pequeños libros dorados, en que se aprende demasiado pronto lo malo, y en que con el dulce néctar del sentimiento se bebe *el corrosivo veneno de la duda, del desprecio al honor, justamente con el amor al deleite sensual*. Los cuadros seducen, las reticencias malignas despiertan la curiosidad, el lenguaje de la palabra embriaga, y si no se encuentra en la pasión una fuerte dosis de moral, el alma se extravía. No somos nosotros de aquellos que desearían la previa censura en las lecturas de la juventud, ni de esos otros que condenan la lectura novelesca por peligrosa e inútil y que se burlan de la instrucción que pueda dejar. No: nosotros comprendemos que la novela es un ejercicio útil y agradable para la imaginación, así como la música y así como el paseo y el baile son útiles a la organización física. Cuando el alma se fatiga de las tareas graves del estudio de las enfadosas preocupaciones del trabajo físico desea un descanso agradable, un entretenimiento inocente, entonces la lectura de poesías o de novelas viene a ser una necesidad; y de ahí que desde la infancia de la civilización, el cuento del hogar haya sido la delicia de la familia, dando así origen a la novela tal como la vemos hoy” (Altamirano, 1868: 438-439) [el subrayado es mío].

ambiciones de muchos malos aficionados a las letras que hubieran alcanzado celebridad vendiendo alhajuelas de dúblé o muñecas de porcelana que escalando con aparatos ortopédicos las alturas del monte Himeto... (Ceballos, 1902: 166).

El influjo de la figura de Poe permeó la vida y obra de estos autores, como lo reconoció Tablada en el primer volumen de sus memorias, publicados con el título de *La feria de la vida* (1937):

Del árbol genealógico de nuestra familia electiva era tronco Edgar Poe, canonizado por Baudelaire y confirmado por Mallarmé que recogió sus cenizas y las amparó contra *le vol noir du blasphème* en la urna del soneto memorable. De ese árbol las últimas flores eran Rimbaud y Laforgue aquilatados por nosotros antes que se pusieran de moda en su misma patria, sea dicho en honor de la segura intuición de aquel grupo juvenil (Tablada, 1937: 182).

Esta visión determinó la paleta de colores que Rubén M. Campos empleó en sus memorias para pintar a los artistas de su tiempo, como Julio Ruelas, Jesús E. Valezuela, Bernardo Couto Castillo y el propio Tablada:

A los escritores y artistas que no fallecieron en la década de los años que comprende el movimiento literario y artístico que hemos trazado, no podemos contarlos entre las víctimas desaparecidas entonces, pero sí podemos anotarlos entre las víctimas del bar, porque su muerte fue un proceso del mal latente pero fatal —¿qué mal hay comparable al alcohol?, dijo Poe— que más o menos tarde los llevaría al sepulcro en castigo a su azarosa vida juvenil (Campos, 1935: 239).

Precisamente, dedica algunas líneas a la muerte del pintor Julio Ruelas,⁵⁸ quien estuviera encargado de ilustrar la *Revista Moderna* y, como ya he mostrado en el capítulo II, además algunas traducciones de obras de Poe:

[...] mientras que el arte macabro y tétrico de [Julio] Ruelas es un arte de pesadilla, es el arte de un visionario siniestro que confina con el delirium tremens. “Cuando estoy acostado sin haber conciliado el sueño con el sopor de los alipuces, me decía Ruelas en la intimidad del bar desierto, cierro los ojos y trato de dormir, pero no puedo porque veo en la oscuridad

⁵⁸ La sombra de Poe incluso está presente en su tumba, ubicada en el cementerio de Montparnasse. El conjunto escultórico está compuesto por una mujer yacente en altorrelieve, un sátiro que toca la flauta, un gato negro y un cuervo grabado en la lápida (Quirarte, 2004: 65).

grandes serpientes que se desenroscan en los rincones de mi alcoba, y prestamente me incorporo, me vuelvo a vestir y me salgo a la calle hasta encontrar una cantina abierta”. El pintor estaba condenado al suplicio de sus creaciones hórridas, de sus cuerpos desnudos caídos sobre púas, de sus caballeros caídos y atacados por perros hambrientos; y sus tormentos siguen más allá de la muerte en sus esqueletos que luchan inútilmente, en sus monstruos quiméricos de los que no queda más que la osamenta que llora, o en el placer siniestro del esqueleto sobre el que está a horcajadas la Bella Otero en una cópula póstuma y macabra. Edgar Poe no imaginó en sus pesadillas siniestras del pozo y el péndulo y del caso de Waldemar [sic] los suplicios espeluznantes que imaginó Ruelas en sus fantasías demoniacas que nadie había tenido antes y nadie ha tenido después (Campos, 1935: 132).

De manera semejante se refiere al joven Tablada, autor que permaneció fiel al culto del bostoniano, y que con el paso de los años abandonó la defensa apasionada en favor del argumento conciso:

Voy a delinear el espíritu más complejo y más sutil de la *Revista Moderna*, José Juan Tablada. Carácter altivo e indomable, aislóse desde su adolescencia para reconcentrarse torvo y austero en su sueño de arte. Acendró su intelecto en las mieles envenenadas de *Las flores del mal* de Baudelaire, penetró en los paraísos artificiales de los poetas malditos de Francia; lanzóse al *maelström* de la fantasía maravillosa de Edgar Poe para girar en ronda macabra por el torbellino del visionario; asistió a las saturnales devoradoras de cerebros o salió ileso de los hospitales de Paul Verlaine; presintió antes que nadie a los intelectos exquisitos que agrupó Rubén Darío en su preciosos libro *Los raros*, que son las cumbres del pensamiento humano del siglo XIX; y con la quintaesencia de las lecturas que su espíritu inquieto extrajo y fundió en una aleación extraña, como bagaje diseccionador para estudiar el corazón humano, presentóse solo en las letras, sin filiación ninguna, sin haber integrado academias ni liceos literarios, y conquistó de un golpe el puesto de poeta de primer orden con su magnífico poema intitulado “Ónix” (Campos, 1935: 165).

Un ejemplo del fervor de Tablada, quien se refirió a Poe como el “poeta de lo fantástico”,⁵⁹ se puede comprobar en su poema, “Poesía en honor de los poetas norteamericanos”, en *El*

⁵⁹ Así lo denomina en “El Colegio militar. Metafísica Selenita. Un cuento de Edgard Poe”, en *El Diario* [Secc. De Domingo a Domingo], 12 de mayo de 1912 (p. 3). En esta nota, dedicada al caso de un asaltante que quedó encerrado en la bóveda y murió asfixiado, Tablada alude a Poe y al entierro prematuro: “Un episodio digno de ser relatado por Edgard Poe, *el poeta de lo fantástico* o por Wells, el realista de lo maravilloso, fue el acaecido recientemente en Mazatlán, en el Banco de Sonora. Un rebelde bandolero, penetra codicioso a una de las grandes cajas de hierro deseoso de apoderarse de los tesoros que supone en su interior. Mientras busca poseído de un vértigo de ambición, la enorme puerta de hierro se cierra sobre él y como la combinación con que se abre es ignorada por todos, como los banqueros que la saben se han puesto a salvo, huyendo del saqueo, el

Imparcial, 7 de noviembre de 1901 (p. 3),⁶⁰ dedicado a cuatro importantes literatos de EE.UU.: Bryant, Longfellow, Whitman y Poe. En él escribe varias estrofas a la figura de este último que permiten ver su personal fascinación por el “vidente del misterioso sino”:

Si es Longfellow el bardo de las primaverales
selvas americanas, si se refleja el cielo
de sus rimas sonoras en los tersos cristales,
Edgar Poé, nimbado de fuegos infernales
es el trágico númen del hondo desconsuelo.

Su genio entre las sombras de la existencia finge
un sol sobre las noches infinitas del Polo,
su Musa poderosa fue una imperial esfinge
sin Edipo....

¡Los genios lo adivinaron sólo!

¡Ardiendo en los altares de la verdad fue un cirio!
¡Los abismos celestes exploró su astrolabio,
las simas infernales sondeó su delirio.
el fuego del profeta quemó su noble labio
y albeaba en su pecho la semilla de un lirio!

¡Y su númen fue lámpara de oriental Aladino,
Que alumbró las riquezas del más regio tesoro!
¡Así heroico el Poeta recorrió su camino
con la frente abatida y olvidado en el vino
que el burgués lapidaba sus broqueles de oro!....

Bebió en cáliz de ónix el licor más acerbo,
fue su espíritu un astro sepultado en un limbo,

desdichado, en aquel “in pace” modernísimo muere emparedado en hierro... / Consterna pensar en la desesperación que debe haber enloquecido a aquel siniestro prisionero que aquel calabozo infranqueable y singular donde el fatídico “Lasolate ogni speranza” hubiera podido ser borrado en el disco de la “combinación” por una mano experta y sustituido por el aladinesco “Sésamo, ábrete!” que una voz hubiera podido pronunciar. Pero no llegaron ni la mano ni la voz salvadoras y como un enterrado vivo en aquel siniestro ataúd en que lo sepultó su propia codicia, tras de lenta y desesperada agonía, creyendo oír a cada instante el crujir libertador de los acerados goznes, murió pavorosamente aquel desventurado. / Pero nunca la expiación fue tan inmediata y tan lógica, nunca el castigo estuvo tan cerca del crimen. / En las sombras de aquella caja de hierro un Moloch implacable pero justiciero, estaba silenciosamente, en acecho....” [El subrayado es mío].

⁶⁰ El poema también fue publicado en la *Revista Moderna*, 15 de noviembre de 1901 (p. 349-352). Aparece incluido en Tablada, 1971: 100-107. La versión citada es esta última.

un eclipse brotaba sobre el sol de su verbo
y sus sienas la lumbre sideral de su nimbo
apagó con sus alas tenebrosas el Cuervo.

¡Ananké fue el estigma que su frente lucía,
y por eso las sombras ocultaron al día,
Su avatar en la vida fue el fatal Ananké
y por eso los astros de la noche sombría,
son propicios al culto del divino Poe...

¡Oh Vestal Musa y Piéride! ¡Oh virgen soñadora!
Abre el libro de Edgardo muy antes que la aurora
llene de sangre el brillo de la última estrella,
y evoca entre las sombras a Ligeia y Leonora
y habla fraternalmente con la torva Morella.

Ahí las perlas lucen y sangran los claveles....
¡Oh princesa!, en sus versos hay trovadores fieles
y amantes sepultados por un hondo Leteo.
Llora sobre esas páginas y dale por trofeo
tu llanto a ese Poeta que no tuvo laureles.

Y en honor del poeta sobre su tumba fría
entona el más amargo clamor de la Elegía!....
Despeina tus cabellos luctuosos y dolientes
y queda en sus umbrales silenciosa y sombría
como fúnebre esfinge de pupilas ardientes.

Esfinge de azabache con ojos de topacio
guarda la torva Musa de Edgard Poé el palacio,
pero llegan los ecos de súbitos clamores
y al son de los clarines y de los atambores
conmuévase con épicos ruidos el espacio...

Este es sólo uno de los múltiples homenajes con el que los poetas mexicanos celebraron la memoria de Poe.⁶¹ Otro claro ejemplo del fanatismo se constata en la manera en la que

⁶¹ Algunos otros poemas en los que aparece mencionado: J. Federico Barreto, “Delirium tremens”, en *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de septiembre de 1892 (p. 2); Miguel Bolaños Cacho, “Mariposas negras”, en *El Universal*, 6 de julio de 1890 (p. 1); Poliuto, “Ópalo verde”, en *El Partido Liberal*, 22 de enero de 1893 (p. 2); Leopoldo Díaz, “Edgar Allan Poe”, en *El mundo Ilustrado*, 27 de julio de 1902 (p. 5); también en *Jueves de El Mundo*, 7 de agosto de 1902 (p. 3); “Poema íntimo”, en

algunos autores se expresan de él, denominándolo el “Catulo de América”, “tenebroso soñador siniestro”, “sublime alienado”,⁶² o presentándolo como un ser etéreo.⁶³ En el artículo escrito con el seudónimo de Claudio Frollo perteneciente a la primera de las polémicas sobre el modernismo que he presentado, la de Urueta, “Ya soy decadentista” en *El Universal* [Secc. Crónica de la semana], 12 de febrero de 1893 (p. 3), Ignacio M. Luchichi López afirma haberlo leído a los veinte años, y aunque confiesa después no haber estado “en la evolución” [p. 139], celebra al poeta en los siguientes términos: “Edgar Poe es

Chiapas y México, 15 de diciembre de 1909 (p. 13). Algunos de ellos vinculados con el consumo de ajeno están en Chávez Lara, 2012.

⁶² “Sir Edwin Arnold. The Distinguished English Poet Discusses American Literature”, en *Daily Anglo-American*, 17 de diciembre de 1891 (p. 4): “It has also produced in Edgar Allen [*sic*] Poe a poet who is the Catullus of American literature, and whose neglect by the American people is inexplicable”. / Oro, “El Wertherismo”, en *El Nacional*, 21 de abril de 1897: “Y luego, escoger un género de muerte tan espantoso. ¡No, hombre! Eso solamente pudo habersele ocurrido a Edgar Poe, el tenebroso soñador siniestro”. / X,y,z, “Las óperas viejas y las nuevas ilusiones”, en *El Mundo Ilustrado* [Secc. Fantasías], 1 de diciembre de 1901 (p. 4): “La música produce en mí una sensación sobrenatural y refinada; la música se parece mucho a la Lady Ligeia de Poe, aquella que pintó tan metafísicamente el poeta”. Igualmente lo llama “sublime alienado”.

⁶³ Algunos ejemplos de esta mirada: Mario, “Crónica”, en *La Juventud Literaria*, 8 de abril de 1888 (p. 113): “Yo deseaba estar solo, leer algunas de la *Historias extraordinarias* de Edgard Poe, y escribir luego unos versos que aleteaban en mi espíritu, semejantes a un enjambre de mariposas que se alborotan y esparcen cuando un rayo de sol brilla en sus alas”. / Rubén Darío, “Julián del Casal”, en *El Tiempo Ilustrado*, 31 de octubre de 1894 (pp. 322-323): “Tú sabes que en el nuevo mundo, después del alma de Edgar Poe, la suya es la que ha volado más maravillosamente a la montaña del Arte”. / Otros textos bastante elogiosos: Alberto Leduc, “De viaje”, en *Revista Moderna*, 1 de junio de 1899 (p. 19): “Edgardo Poe, el divino yanqui que cantó a Ligeia, se habría creído en alguna ciudad de su ingrato país, si en plena borrachera lo hubiesen trasladado a Monterrey”. / Luis G. Urbina, “Impresiones de la semana”, en *El Mundo Ilustrado*, 21 de abril de 1901 (p. 10). El texto se refiere a la cantante de ópera Nina Pack: “Pero aunque aquella serenidad augusta de la divina diosa pagana, los inmensos ojos llenos de milagro y de ensueño de los artistas —los grandes ojos de Ligeia— despertarían un vértigo de abismo, un ignoto deseo de amor, complicado de sensualidad y de amargura”. / Crayon, “Cróquis de la semana”, en *México Gráfico*, 25 de septiembre de 1892 (p. 2): “Ella [el ánfora] es dulce aunque siniestra, puede como Cleopatra pedir la vida por el amor de una noche; ella enloqueció a Byron, quiso a Musset, más que Minú Pinzón [*sic*], se robó a Edgard Poe, pero si pudiera diría que a muchos de sus amantes había dado el genio como regalo nupcial”. / Leopoldo Pedreira, “¿Verdes o negros. Ruidoso pleito entre los poetas sobre el color de los ojos”, en *El Correo Español*, 11 de julio de 1901 (p. 1). / Jules Claretie, “El poeta de las tinieblas”, en *El Imparcial*, 7 de octubre de 1913. Las últimas líneas del texto afirman: “Las perennes energías de Poe terminaron en una mueca de dolor, seguida de una palabra de esperanza; pero las horas visionarias del poeta del espanto humano, del supremo miedo pánico, son inmortales”.

el triunfador. ¿Qué hay un dislocamiento cerebral en esta raza de genios? Es posible; pero de ese dislocamiento va a salir un verbo desconocido, que es la gloria” [p. 142]. Un autor ajeno a esta estética, Heriberto Frías, pone la siguiente afirmación en boca de la protagonista del cuento “Ella y... ‘los dos’”, en *El Diario del Hogar*, 4 de abril de 1909 (p. 4): “soy apasionada ardiente de los hombres del Norte y sueño con Lord Byron y Edgar Poe”. También está la narración “Ajenjo...” de Manuel de la Fuente, en *El Diario del Hogar*, 31 de agosto de 1890 (p. 2) que presenta múltiples alusiones explícitas al autor para presentar la historia de un joven aquejado por el alcohol y la tristeza (Chávez Lara, 2012: 143-146).

Incluso autores que no estaban de acuerdo del todo con su estética, pero reconocían su importancia, hicieron grandes aportaciones al ideario decadentista integrando su estética y sus temas; tal es el caso de Luis G. Urbina en “El viejo”, en *El Mundo Ilustrado*, 24 de agosto de 1902 (p. 2), narración en la que retrata a un excéntrico personaje en torno al cual “giraba la multitud, pletórica de fuerzas y ambiciones”.

El “Viejo”, a semejanza de Edgard el americano, bajaba lentamente el antro oscuro de lúgubres fantasmagorías, e iluminado a trechos por la llama verde del ponche. Cuando le conocí, llegaba ya al último peldaño; había dejado todo en su pavoroso descendimiento; la inteligencia, la fuerza, la fantasía y sólo le quedaba la vaga conciencia de una vida fecunda en dolores y desilusiones.

¡Y ese hombre inválido del combate social; ese ser triplemente herido por el infortunio, por la abyección y por la miseria, había sido poeta, filósofo, novelista; había cantado nobles ideales, se había sentido lleno de sentimientos altos, que hicieron explosión de entusiásticas estrofas ataviadas con ricas imágenes y verba fulgurante!

El “Viejo” fue poeta lírico, sus versos son tristes y se arrodillan ante las enamoradas de veste blanca y nimbo sobre la frente, como la Beatriz de la Divina Comedia; fue “humorista” notable: sus humorismos están impregnados de fina observación, y fueron escritos en ese estilo vibrante y “cortado” que tantos triunfos valió a Alfonso Karr; fue filósofo a la manera de los viejos románticos: con cierta mofa sangrienta y cierto doloroso escepticismo que a las veces ríe y a las veces blasfema.

El “viejo” tuvo su cortejo de admiradores; se impuso a su época, saboreó los manjares del triunfo, y oyó el eco prolongado de los aplausos. Tuvo en su juventud veladas de sabio; estudió y produjo; entró con brillantes armas a luchar por la existencia, y se sentó en la mesa de los poderosos, y en los escaños del Congreso.

Cuéntame que, no obstante, vivió una vida libre, ligera, con algo de misantropía y extravagancia. De joven habitaba en una bohardilla oscura, en la cual, a decir de un literato contemporáneo suyo, había por único mueblaje una cama revuelta, algunas sillas y,

colgados en la pared, un machete suriano, y un cántaro, almacén de las producciones literarias.

Se pinta con ironía y lástima el fatal destino de aquellos que no evolucionan de acuerdo a la teología positivista, como concluye el texto: “¿En el naufragio de esa vida flotarán algunos libros hasta alcanzar la playa lejana? Creo que sí. El ‘viejo’ murió ya sin inteligencia, sin esperanza y sin amigos.... ¡Pobrecillo!”.

Al mismo tiempo, algunos escritores mexicanos no se dejaron convencer por las teorías pseudocientíficas y se encargaron de denunciar el sesgo moral que algunos textos críticos habían adoptado debido a ellas. Un ejemplo de estos textos que ya incluyen argumentos contra estas posturas, aunque no dejan de verlo como un ídolo, pertenece a la pluma de Miguel Bolaños Cacho quien también se encargó de traducir los poemas “Silencio” y “A mi madre”: “Después de la lectura. E. Poe”, publicado *El Renacimiento*, 1 de enero de 1893 (pp. 122-124), texto que posteriormente apareció con el título “Edgardo Poe (escrito para ‘El Mundo’)", en *El Mundo Ilustrado*, 16 de mayo de 1897 (pp. 3-4). El artículo, que a su propio autor le parece complejo de definir dada la dificultad que subyace en cualquier intento de estudiar al estadounidense, sin abandonar una postura reivindicativa más bien de carácter pasional denuncia muchas de las incongruencias de la crítica que lo denostaba.

No sé cómo podría clasificar este artículo sobre Edgar Poe. No es crítico, porque yo estudio al poeta psicológicamente en su personalidad que en sus obras; no es psicológico, porque “no lo es,” contiene mejor mis impresiones sobre el autor de las “Historias extraordinarias,” y forma parte de una serie de cuadros que yo he bautizado con el siguiente título: “Después de la lectura”.

Necesítanse, en efecto, cualidades excepcionales para juzgar acertadamente al extravagante autor del “Cuervo” (p. 123).

Uno de los aspectos destacables del ensayo es que toma como epígrafe las primeras líneas de “The Tell-Tale Heart”, cuyo título por primera vez no aparece traducido como “revelador”. Bolaños Cacho, reivindica el papel de la locura en la creación: “Yo bendigo, con toda el alma, ese glorioso desequilibrio de la inteligencias, que ha hecho la inmortalidad de tantos eminentes espíritus” (p. 122). Asimismo, critica severamente la

intromisión del discurso médico en el ámbito estético y artístico, ante todo por su utilización para desacreditar aquello que no entra en sus paradigmas:

Entre las teorías palpitantes y de actualidad; entre las arduas cuestiones psíquicas en discusión, existen dos que hieren profundamente la inteligencia y conducen a la meditación, primero, y después a las más extravagantes deducciones que, no por ser hipotéticas todavía, dejan de hacer convenir en ciertos hechos resultantes de una lógica que espanta. Me refiero a la “locura del crimen” y a la “locura del genio”. ¿Todos esos hombres extraordinarios que se separan de la vulgaridad, ya por sus concepciones, ya por su manera de ser intelectual o física, ya por lo que el mundo llama “rarezas,” merecen los nombres de “neuróticos,” “desequilibrados” o “locos”? ¿La historia de esas grandes personalidades es una especie de manicomio póstumo de los genios? ¡Quién sabe! Pero si Cooper, Hamilton, Müller, Newton, Hoffman, Poe, Chateaubriand, Lord Byron, Musset, Nerval, Demóstenes, Davy, Edison, etc., han sido “desequilibrados,” yo bendigo, con toda el alma, ese glorioso desequilibrio de la inteligencia, que ha hecho la inmortalidad de tantos eminentes espíritus (p. 122).

Sin caer en la indulgencia, Bolaños Cacho, al igual que Baudelaire, defiende al escritor estadounidense de la incompreensión que sufrió por parte de la sociedad en la que nació:

Este poeta sombrío era un ser extraño, un intruso en la atmósfera que vivía; y probablemente esa lucha titánica entre lo eterno y lo absoluto de sus éxtasis contemplativos y el círculo mezquino donde giraban sus contemporáneos, los hijos de su país, produjeron en él, como resultante, el desequilibrio en su cerebro, demasiado saturado de fantasía y de pensamiento, el desequilibrio de lo grande y de lo bello, que lo lanzó al martirologio de los soñadores, a través de las frías ráfagas de la indiferencia “yankee” y sobre las oleadas de sangre de la historia.

Aquel espíritu delicado y sutil, que llevaba en todo su ser el sentimiento estético; aquel soñador, ávido de montarse a las inmensas alturas de la imaginación; aquel proscrito, huérfano desde niño y precoz desde la alborada de su existencia, que ni admitía las cadenas de la subordinación, ni se adonaba con las fórmulas que regulan el modo de ser en la vida del egoísmo; aquel poeta errático que, como expresa uno de sus biógrafos, era un planeta sin órbita, que giraba sin cesar, desde Baltimore a Nueva York, desde aquí hasta Filadelfia, desde Filadelfia a Boston, y desde Boston a Baltimore o a Richmond; aquel poeta debía, como Lord Byron en Inglaterra, cansarse al fin de una sociedad satírica y prosaica que le llamaba loco y degenerado y lanzarle al rostro el guante del desprecio. Eso era natural y era justo, y Poe hizo mal en negarlo inútilmente.

Atravesó por el pantano de los vicios con una especie de locura impulsiva; pero su corazón, inundado de luz, salió intacto como el plumaje blanco azulado de los cisnes (p. 122).

Un aspecto importante del texto de Bolaños Cacho es que hace patente la existencia del Poe real y el Poe imaginario creado por las historias que él mismo se forjó y otros le crearon:

Edgar Poe no era un demonio como él se complacía en pintarse. En sus obras se ensaña contra sí mismo; pero en esas obras, donde con rasgos prominentes refiere sus gritos de angustia, sus maldiciones réprobas y las manchas de su vida pasada, su pluma se desliza, y deja traducir pensamientos buenos y aspiraciones nobles, que surgen espontáneos como el perfume en los lirios (p. 122).

En la época, la ausencia de trabajos biográficos más confiables impidió que esta defensa excluyera pasajes apócrifos o que presentara la versión de su muerte causada por el *delirium tremens*, como se dijo. Pese a referir las últimas palabras del bostoniano (“¡Qué enfermedad es comparable con el alcohol!” p. 123), el texto constituye un cambio sustancial con respecto a la manera en la que fueron transformándose la significación y la importancia de su obra en la cultura mexicana. “Todos los que han leído las obras de Poe, convienen en la admirable facilidad que tenía de amalgamar sus facultades esencialmente poéticas, con las facultades del más singular y severo análisis”.

El crítico cierra con un tono eminentemente halagador para el poeta estadounidense; su comentario es tan lírico como la poesía que refiere:

¡Oh! El poeta en su “Ligeia” es una lira que solloza. No sé qué estilo tiene que no puede olvidarse. ¡Qué ojos aquellos de Ligeia! Que hacen ver insignificantes todos los ojos humanos.

Yo he soñado con aquella mujer excepcional, y he repetido en mis sueños aquellas candentes palabras de José Gambill, que Poe toma como epígrafe de su Poema y pone en labios de “Ligeia”: “¿Quién conoce los misterios de la voluntad, así como su vigor? Dios no es otra cosa sino una gran voluntad, que penetra todas las cosas con la intensidad que le es propia. El hombre no cede a los ángeles, ni se entrega del todo a la muerte, sino por el achaque de su propia voluntad”

Cielo profundo en que la noche, como viuda del sol, despl[i]ega su túnica de tinieblas, y los puntos luminosos de los astros semejan lágrimas de plata.... Amontonamiento de aguas brillantes y pesadas donde, como áureas partículas, nadan los resplandores del firmamento.... Ilimitada extensión, sin árboles a veces, a veces cuajada de frondas.... Santuario en ruinas, cuyas bóvedas agrietadas parecen desplomarse sobre los pilares bordados de arabescos negros por el aliento de los siglos, pero bastante fuertes todavía para que en ellos se pose el ave de las tumbas y cante tristemente el “miserere” alegiaco de los monjes enterrados bajo el suelo húmedo y cubierto de ortigas.... sala de disección, donde la marmórea plancha, ensangrentada aún, espera algo que debe caer bajo

el “bisturí” analítico de un “desequilibrado” por exceso de genio.... región desconocida, región inexplorada hacia donde vuela el espíritu entre las espirales del opio, o donde el pensamiento, como el vapor escapado de una válvula mal cerrada, se escapa también del cerebro, congestionado por las caricias del éter.... armonías y enormidades.... ángeles y vestiglos.... auroras boreales y tinieblas sin límites.... pero genio, siempre genio.... ¡Eso fue Edgar Poe! (pp. 123-124).

Así, como mencioné anteriormente, el texto en su conjunto muestra una transición hacia un tipo de crítica más centrado en los valores estéticos de la obra; sin embargo, sigue alimentándose de una fascinación mistificadora que se constata en el remate grandilocuente y apoteósico al que se entrega el crítico de manera ferviente.

2.2 Defensa argumentada: El abismo y la forma

A continuación mostraré aquellas críticas que adoptaron una postura más distanciada, es decir, que mostraron un mayor interés por la manera en la que Poe construyó sus obras, que en alabarlo o desacreditarlo.

Pese a que la primera publicación de “El Cuervo” ocurrió en la revista *El Renacimiento* (1869), bajo la dirección de Ignacio Manuel Altamirano, éste no hizo mención alguna a él en su obra crítica. No obstante que en el prólogo a la traducción de Joaquín D. Casasús de *Evangelina* de Longfellow dio muestras de conocer perfectamente el panorama literario de EE.UU., el bostoniano no figura en sus comentarios. En dicho texto, publicado en 1885, Altamirano no lo incluye dentro del grupo de los grandes poetas de la nación vecina, al que sí pertenecen Longfellow, Whittier, Bryant, Holmes, Lowell y Emerson, “seis patriarcas, seis creadores, seis pontífices del nuevo culto a la poesía americana” (Altamirano, 1885: 318), y sólo hace referencia a la opinión que Poe tenía del autor prologado: “Es poeta, y parece apóstol; lo que Edgar Poe le censura, constituye precisamente su gran mérito. *Evangelina* podía haber sido un poema pesimista, y es un poema de cristiana resignación” (Altamirano, 1885: 330). Muy probablemente el silencio del mexicano respondió a que no compartía las mismas concepciones estéticas pues no

encontró en este autor muestras de nacionalismo, además de que, muy probablemente, llegó a considerar que sus obras eran el producto de la imitación:⁶⁴

Esto no quiere decir que no hayan florecido en los Estados Unidos algunos poetas, muy pocos en verdad, y de mezquina nombradía, que no hayan sido imitadores de algunos poetas europeos, no; los ha habido, y era natural que los hubiese; el instinto de la imitación es invencible en los espíritus medianos y suele a veces arrastrar aun a los espíritus superiores. Además el estilo de Byron, por un lado, y el de Walter Scott, por otro, seducían por aquellos tiempos a no pocas imaginaciones americanas, que ora se sumergían en el océano amargo y melancólico de la poesía del primero, o bien encumbraban con el segundo las alturas artificiales de un optimismo convencional. Pero estos imitadores que aún hoy suelen aparecer, son pocos y no forman verdaderamente la escogida legión de los poetas nacionales (Altamirano, 1885: 317).

La otra breve mención que Altamirano hizo de Poe se encuentra en “Una polémica con motivo de la María de Jorge Isaacs”, publicado por *El Diario del Hogar*, el 27 de mayo y 3 y 10 de junio de 1883. En esta ocasión simplemente se refiere a “las fantasías de Edgar Poe”, respecto a la buena acogida que tuvieron en España las obras de escritores estadounidenses, a las cuales la producción literaria de Sudamérica seguía muy de cerca en calidad:

En poesía Bello, Olmedo, Juan Carlos Gómez, José Marmol, Abigail Lozano, por ejemplo, no tienen rival en la América del Norte; Guillermo Mata y Mont bien pueden parangonarse

⁶⁴ El propio Poe tuvo que defenderse de ese tipo de acusaciones, hechas por quienes lo consideraban un imitador de Hoffmann en el prefacio de *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (1840): “I speak of these things here, because I am led to think it is this prevalence of the “Arabesque” in my serious tales, which has induced one or two critics to tax me, in all friendliness, with what they have been pleased to term “Germanism” and gloom. The charge is in bad taste, and the grounds of the accusation have not been sufficiently considered. Let us admit, for the moment, that the “phantasy-pieces” now given *are* Germanic, or what not. Then Germanism is “the vein” for the time being. To morrow I may be anything but German, as yesterday I was everything else. These many pieces are yet one book. My friends would be quite as wise in taxing an astronomer with too much astronomy, or an ethical author with treating too largely of morals. But the truth is that, with a single exception, there is no one of these stories in which the scholar should recognise the distinctive features of that species of pseudo-horror which we are taught to call Germanic, for no better reason than that some of the secondary names of German literature have become identified with its folly. If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul,—that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results” (Poe, 1984: 129).

con Webster y Everett, como oradores; Ricardo Palma tiene tanto donaire y graciosa sencillez, como Poe tiene amargura y pesimismo, y para no seguir ya en comparaciones no se puede oponer en la república vecina un cuadro social más lleno de color a la Amalia de Mármol, ni una novela más llena de sentimiento a la María de Jorge Isaacs (Altamirano, 1883: 21).

Pese a que Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo mantuvieron una actitud contradictoria con respecto al decadentismo (Zavala Díaz, 2011: 52), su postura no fue la misma hacia el autor norteamericano. El primero se refirió en bastantes ocasiones a él en sus textos críticos y el segundo aunque no le dedicó muchas palabras, éstas fueron muy contundentes y se sumaron a las traducciones de sus obras que publicó cuando fue encargado de la dirección de *El Mundo*, *El Imparcial*, la *Revista Azul*, y en la redacción *El Nacional*, *El Siglo XIX* y de *El Demócrata*.

Manuel Gutiérrez Nájera es sin duda uno de los primeros escritores mexicanos que opinó al respecto de Poe, cuyo nombre transcribía siempre con *d* al final, según afirma en una nota Ernesto Mejía Sánchez (Gutiérrez Nájera, 1995: 317). Es posible comprobar en sus textos que ahondó en el estudio de su poesía y de sus narraciones. De las numerosas referencias sólo tomaré aquellas que exponen la manera en la que lo comprendió.

De acuerdo el testimonio del Duque Job, en su crónica dedicada a *La redoma encantada*, en *El Republicano*, 30 de mayo de 1880 (p. 3), volvía recurrentemente y con placer a las “páginas sombrías” del estadounidense. Para él, el alcoholismo de Poe no constituyó un tema central⁶⁵ de sus opiniones. Asimismo la traducción de Mariscal no lo satisfizo,⁶⁶ como lo demuestra en “Crónicas caleidoscópicas”, en *La Libertad*, 29 de junio

⁶⁵ Si bien se refiere a esta situación, no lo hace con un afán descalificatorio sostiene en “*Mirtos*, de Enrique Fernández Granados”, *El Partido Liberal*, 30 de junio de 1889 (pp. 1-2): “Por cierto que sería curioso asunto para un estudio literario comparar a los diversos poetas que han celebrado el jugo de las vides. Para Anakreón [*sic*], por ejemplo, era el vino un esclavo que lo coronaba de flores y disponía, para entretenerlo, la danza de las ninfas; para los vates románticos, era el Ganímedes que escanciaba el olvido; para muchos poetas modernos, como Edgard Poe, como Baudelaire, Rollinat, como muchos otros, es el amo tiránico, el que nos postra en tierra, el que nos hinca la rodilla en el pecho, el que nos envilece; el que nos azota, el que perseguimos a pesar de todo, como la mujer perdida sigue al amante brutal que la golpea” (Gutiérrez Nájera, 1889: 353).

⁶⁶ Se trata de una visión opuesta a la opinión general parte de los comentaristas, que se entregaron a la alabanza y al homenaje de Mariscal como “Autorizada opinión”, en *El Xicotencatl* (Estado de México), 11 de julio de 1897 (p. 3); A. C. Vázquez, “Desde Propíleo [Prólogo de *Leyendas Trémulas* de A.C. Vázquez]”, en *La Patria*, 7 de noviembre de 1899 (p. 2); Enrique Pérez Valencia,

de 1884 (pp. 2-3), donde le dio un giro humorístico al anuncio de la aparición de la realizada por el peruano Felipe Cazeneuve en las páginas de ese diario acompañadas por consideraciones suyas:

El cuervo de Edgard Poe, traducido por D. Ignacio Mariscal, viene a pararse en mi hombro y respondo con voz fatídica: ¡Jamás!

Acabo de leer una traducción muy fiel de este poema, hecha por mi discreto y buen amigo el señor D. Felipe Cazeneuve. Quien lea esta versión del “Cuervo” y la “Libertad” va a publicarla próximamente, precedida de algunas consideraciones mías, puede formarse muy exacta idea del efecto que produce esta poesía en idioma inglés. La misma forma, el mismo artificio métrico, el mismo ritmo. Es un cuervo inglés, auténtico, que habla, por maravilla, castellano (p. 3).⁶⁷

Sin embargo, Gutiérrez Nájera consideró que la influencia de la obra poética del estadounidense no había tenido repercusiones en la península ibérica, como lo afirmó en su texto programático, “El cruzamiento en literatura”, en *Revista Azul*, 9 de septiembre de 1894 (pp. 289-292): “La poesía tétrica de Edgard Poe, que ha avasallado a tantos poetas europeos, no dejó rastros en los castellanos” (Gutiérrez Nájera, 1995: 103).

“Ignacio Mariscal”, en *El Tiempo*, 19 de noviembre de 1899 (p. 1); José P. Rivera, “El Sr. Mariscal”, en *La Patria*, 12 de julio de 1907 (p. 2); “La obra literaria del Sr. Lic. D. Ignacio Mariscal”, en *El Entreacto*, 4 de julio de 1909 (p. 1); La Redacción, “Justo duelo”, en *Don Quijote* (Monclova, Coahuila), 24 de abril de 1910 (p. 1); Dolores Muñoz de Barreiro, “Impresiones. La traducción de ‘El Cuervo’ (The Raven) de Edgard Poe, hecha por el señor Licenciado Don Ignacio Mariscal”, en *El Mundo Ilustrado Semanario* [Secc. Literatura mexicana], 1 de junio de 1913 (pp. 12-13). Este último comienza con una reflexión sobre la imposibilidad de una traducción que conserve en su totalidad el poema original, sin embargo, señala que en el caso de Mariscal, la versión en español es mejor que la original. Otra opinión que disiente como la de Gutiérrez Nájera es de D.V. Tejera, “El Cuervo (de Edgar Allan Poe)”, en *El Diario del Hogar*, 29 de junio de 1887 (p. 2). Celebra la “digna versión en nuestra lengua” debida al poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892). Al respecto de la de Mariscal, que considera “una lejana y artificiosa imitación” afirma: “Pero también es cierto que Pérez Bonalde se ha aproximado tanto, aun en este sentido, al original, que nos cuenta un caballero americano que ignora por completo el español, oyendo recitar estrofas de la traducción, conoció por los sonidos que se recitaba *El Cuervo* de Edgar Poe. ¿Qué mejor prueba?”.

⁶⁷ Aunque al parecer esta no apareció en *La Libertad*, sino en *El Partido Liberal*, 12 de julio de 1885 (pp. 1-3), precedido por un ensayo de Enrique Nencioni; y también como libro con un prólogo del traductor (Texas: Eagle Pass, 1890).

En lo que respecta a su obra narrativa reconoció su mérito en los terrenos de lo fantástico y lo insólito. Así lo expresa en el texto “Tristissima nox. Carta a Manuel Puga y Acal”, en *El Partido Liberal*, 1, 8, y 15 de abril de 1888 (p. 1):

¿Quise ser real? Pues ¿a qué, entonces, vienen la bruja cabalgando en el tradicional palo de escoba, el deforme trasgo, el monte que desea huir y el árbol que habla? ¿Quise ser fantástico a la manera de Edgard Poe o de cualquier otro insano sublime? Pues huelgan de seguro las pretensiones pseudocientíficas de que hago alarde, las observaciones zoológicas, y ese prurito de exponer en verso que el plumaje de las aves nocturnas es comúnmente hirsuto y áspero, que cuando alienta en la “noche tenebrosa es tardo en el andar y torpe en el vuelo”, y otras zarandajas semejantes (Gutiérrez Nájera, 1995: 317).

No le pasó inadvertido el uso de la ciencia que Poe hace; un aspecto que lo emparentaba con Jules Verne,⁶⁸ como lo expresó en “Las historias de ‘durmientes’”, *El Partido Liberal*, 21 de junio de 1885 (p. 2):

Los autores modernos, en esas novelas, mitad científicas y mitad fantásticas, que Edgar Poe inventó mucho antes que Julio Verne, han explotado el asunto de otra manera. Véase, para ejemplo, la obrita de Souvestre: *El mundo tal cual será el año 3000*. De esta novela, algo cansada, pero llena de originales agudezas y críticas sensatas, tomaron los autores de *El siglo que viene*, el argumento de su pésima zarzuela (Gutiérrez Nájera, 1995: 80).

En uno de sus “Ripios académicos”, en *El Partido Liberal*, 29 de junio de 1890 (p. 1), le dio un lugar privilegiado al lado de los grandes poetas: “En la poesía moderna, más que Lamartine, más que Musset, reinan fatídicos aparecidos como Edgard Poe...”. Y de él se expresó en buenos términos, recogidos en su prólogo a *El libro del amor*, de Adalberto A. Esteva (México, Oficina Tipográfica de la Oficina de Fomento, 1891), publicado también en *El Partido Liberal*, 23 de agosto de 1891 (p. 1), donde es posible notar la ambivalente posición entre el modernista seguidor de lo bueno, lo bello y lo verdadero y, el seguidor de lo cosmopolita y la innovación literaria:

⁶⁸ Esta comparación también aparece en otros textos de la época: “Segarra y Julia. Viajes de dos españoles”, en *El Correo Español*, 2 de enero de 1902 (p. 1); “A ‘el progreso’ de Veracruz”, en *La Colonia Española*, 4 de mayo de 1874 (pp. 2-3); Ch. Grandmougin, “Le Docteur Tannen avoit raison”, en *Le Trait d’Union*, 8 de octubre de 1880 (pp. 1-2); “Los invisibles”, en *El Diario del Hogar* [Secc. Mosaico], 19 de mayo de 1884 (p. 1); E. Gómez Carrillo, “Los inventores”, *El Universal*, 12 de diciembre de 1900 (p. 1).

En estos mares de la poesía predominante —en Francia sobre todo— hay olas de éter, olas de morfina, olas de ajeno, brumas de tabaco, y bajo el turbio cristal sólo se deslizan hambrientos los monstruos marinos y dispone el pulpo sus tentáculos en estratégica actitud. Leed al noruego Ibsen, a Maeterlink, al ruso Tolstoi; este último es el que ha bautizado, sin pretenderlo, la poesía de todos ellos, al poner título a un drama: *El poder de las tinieblas*. Edgard Poe se había adelantado a todos estos semilocos, de enorme talento; pero hoy las alas de este cuervo que graznaba el ríspido y espantable *never more*, proyectan sombra densa en dilatadas regiones de la literatura. Sopla viento cargado de quejas y los árboles se estremecen de pavor. Y ya no es el quejido de Heine, ese quejido que salió del corazón atenaceado por la pena; ya no es el lamento elegíaco de Lamartine; ya no es la brillante lágrima de Musset, caída en la copa de ajeno, ni la imprecación colérica de Byron, por más que tenga mucho de ésta: es el grito del epiléptico, el clamor del neurótico en una horrible pesadilla. Huyó la voluptuosidad de esta poesía, bacantemente hermosa, en cuyo desnudo cuerpo se enroscan las víboras de la lujuria.

¿Cómo he de negar las terribles bellezas de esta poesía morbosa? Inspírame ella doble curiosidad: la del artista y la del que explora más osado que [Sir Henry Morton] Stanley, el continente negro del cerebro humano; pero déjola a sus legítimos poseedores, los enfermos, y me ufano al hallar sanos y alegres amigos, de imaginación tan viva y clara como Esteva (Gutiérrez Nájera, 1995: 463).

Aunque el “Duque Job” no adoptó la estética del poeta estadounidense en sus textos y fue reacio al Decadentismo como movimiento, a su muerte el nombre de Poe lo persiguió como su William Wilson en los diferentes textos que fueron publicados en su honor. Así ocurre en numerosos textos de homenaje: “Manuel Gutiérrez Nájera”, en *El Diario del Hogar*, 5 de febrero de 1895 (p. 1): “lo mismo escaló a Hugo y a Goethe, que se abismó en Edgar Poe y en Baudelaire”; “Discurso pronunciado por el Sr. Lic. D. José Portillo y Rojas, en la velada fúnebre que en honor de Gutiérrez Nájera se verificó en Guadalajara”, en *El Siglo XIX*, 15 de marzo de 1895 (p. 2): “Murió en la edad misteriosa en que han desaparecido tantos grandes poetas: Lord Byron, Edgardo Poe, Gustavo Adolfo Bécquer”; Félix Gavito, “Manuel Gutiérrez Nájera [Parte IV, Continúa]”, en *El Correo Español*, 23 de marzo de 1895 (p. 1): “Y tal definición, como la formulada como el jefe de la escuela naturalista, con igual razón, pudiera aplicarse a su *Assomoir*, que a las historias extraordinarias de Edgard Poe”.

De la segunda generación modernista, como ya hemos podido observar en las polémicas en torno al Modernismo y Decadentismo, Tablada y Nervo fueron quienes más lo defendieron. El segundo, si bien no se dedicó tanto a escribir sobre él, fue sin duda uno

de los escritores mexicanos en cuya obra narrativa la influencia de Poe es más evidente, como veremos en el capítulo IV. En el artículo del *El Nacional* titulado “Los espíritus que tocan”, perteneciente a su columna “Fuegos fatuos y pimientos dulces”, 7 de octubre de 1896 (p. 1), afirma: “La fantasía infantil, ávida de misterio, solicita esas historias extraordinarias de Edgardos Poe cimarrones, y queda herida para siempre” (Nervo, 1976: 285).

Manuel de Olaguíbel, autor atacado por Salado Álvarez en el artículo “Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer” en *El Artista*, 1 de julio de 1874 (pp. 221-239), encuentra puntos de contacto entre el sevillano y la tradición fantástica a la que pertenece Poe: “bajo este punto de vista, debe Bécquer ser estudiado con todo detenimiento; mas para hacerlo es necesario ocuparse de sus cuentos fantásticos, que a mi juicio pueden competir con los mejores de Hoffman, de Erckmann-Chatrion y de Edgard Poé, y sólo un estudio de esta naturaleza puede formar un volumen” (p. 237).⁶⁹

A estas breves declaraciones que permiten ver la manera en la que algunos escritores modernistas lo leyeron, hay que añadir algunos textos que pretenden ser un contrapeso sólido contra la crítica “científica”. En *El Partido Liberal*, 12 de julio de 1885 (p. 1) apareció el artículo “El Cuervo de Poe”, acompañado de una edición bilingüe del

⁶⁹ La crítica procedente de la península ibérica también llegó a México como en los casos siguientes: “Señora Bazan. A Spanish Authoress Who Has Won a High Place In The Literary World. One of the Three Great Living Novelists of Spain. How She Began her Career”, en *The Two Republics*, 27 de septiembre de 1899 (p. 2). En él Pardo Bazán declara sobre la literatura en inglés: “Her literature [North American’s], in which such names as Edgar Allen [sic] Poe shine with a worldwide luster, is yet a prolongation of the English literature and, no more”. / Valery Larbaud, “La influencia francesa en las literaturas de lengua castellana”, en *Revista Moderna de México*, 1 de julio de 1910 (pp. 300-304). Este artículo, originado por un texto que Miguel de Unamuno publicó en *Nuevo Mercurio* como “Poesía y arte”, en el que escribe negativamente sobre la influencia de la literatura francesa en la española e hispano-americana. Larbaud pone como ejemplo a Poe de un autor cosmopolita, en oposición a Hawthorne quien es localista: “Distingo dos corrientes bien determinadas en la literatura hispano-americana. La una, la más importante, la más vital, es nacional; mejor dicho, local, aborígen, en una palabra, americana. La otra es cosmopolita. Los mismos caracteres se vuelven a encontrar en la literatura americana de lengua inglesa; al lado de Nathaniel Hacothonnes [sic], tenemos a Edgard Allan Pöe” (p. 300). / Emilio Carrere, “Víctor Hugo, espiritista”, en *El Demócrata* [Secc. Prosas selectas], 12 de octubre de 1914 (p. 3): “Edgar Poe era ocultista; las personas no iniciadas en esos derroteros, no pueden comprender la grandeza estética y la emoción, ni apenas el sentido de Ligera [sic] y de la verdad del caso de Mr. Valdemar, esos dos cuentos maravillosos de aquel altísimo espíritu que oía voces del cielo, de la tierra y también del infierno”.

poema traducido por Cazeneuve, que pretendía respetar la métrica del original.⁷⁰ El ensayo fechado en diciembre de 1883 fue escrito por el poeta, crítico y traductor Enrico Nencioni (Florencia 1837-Ardenza 1897);⁷¹ en él hace una paráfrasis comentada del poema de Poe, siguiendo muy de cerca “The Philosophy of Composition”. Entre sus apreciaciones están las siguientes:

La idea más melancólica, la idea de la *Muerte*, se hace esencialmente poética y patética, si va acompañada de la idea de la *Belleza*. La idea de la pérdida irreparable, del *nunca más* respondiendo a los más profundos y apasionados deseos del corazón expresa el estado psicológico más trágico que puede concebir la muerte humana. El *Cuervo* de Edgard Poe reúne estos elementos de suprema poesía: se ven allí reunidos la belleza y la muerte, el amor y la desesperación, lo fantástico y lo real.

El florentino reflexiona sobre el significado que tiene la expresión “Nevermore” a lo largo del poema, expresión que “produce un efecto extraño en el corazón desolado del joven”, y observa que conforme avanza su lectura, el personaje va aumentando en seriedad y peso el contenido de las preguntas. “Del sonreír ante el aspecto grotesco del grave pájaro, pasa a los terrores de la superstición; acaba por llamarlo profeta siniestro, genio maléfico y demonio”. Nencioni nota el cambio que ocurre en la última estrofa, cuando el cuervo pasa de ser una criatura real a convertirse en un símbolo (p. 2).

El crítico demuestra conocer bien sus obras pues alude a varias de ellas, “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall” (1835), “The Black Cat” (1843), “The Facts in the Case of M. Valdemar” (1845), “The Tell-Tale Heart” (1843), entre otras. Resulta fundamental para su crítica la conciencia respecto a la mistificación baudelaireana de Poe, de la que pretende distanciarse (pp. 2-3):

No niego que en esos nefastos momentos [de estado alcohólico] puede haber relampagueado en su imaginación artificialmente exaltada algunos de esos fantasmas que reviven en sus páginas; pero sostengo que la perfección artística y la cinceladura admirable del verso y del periodo revelan la mente y la mano tranquila de un escritor en estado normal y que los caracteres, las situaciones, la parte más humana y duradera de la obra de Edgardo Póe [*sic*], no son la expresión de un patológico estado de embriaguez.

⁷⁰ Un análisis puntual de esta traducción se encuentra en Castany Prado (2012).

⁷¹ Enrico Nencioni, “I poeti americani”, en *Nuova Antologia*, 2ª serie, fasc. XVI, 16 agosto de 1885, y posteriormente como *Saggi Critici de letteratura inglese* (Florencia: Lemmonier, 1897 y 1910).

Lo principal característico de las poesías y de la prosa de Edgardo Póe [sic] es la originalidad, la curiosidad de su fantasía inventora; y la admirable correspondencia de la forma poética con las imaginaciones poéticas. En ciertas sutiles oscilaciones del pensamiento, en ciertas delicadas o inefables *esfumaturas* de colores, en la *curiosa felicitas* con que expresa sensaciones y sentimientos que parecían inexpresables— él es, entre los poetas americanos, el único que haga recordar al divino y único Shelley. Y estos milagros de poesía y de ejecución no se obtiene con sobreexcitaciones [sic] artificiales.

Con el objetivo de desmitificar su obra no sólo se refiere a aquellas en las que prima lo macabro y lo sobrenatural, sino también a sus relatos policíacos y de raciocinio:⁷²

Afrontar y superar obstáculos que parecía insuperables, resolver enigmas, vencer dificultades de toda especie, estudiar e indagar los primeros motivos y las últimas razones de los hechos, todo eso está en el carácter y en la índole natural del genio americano. “La carta robada,” “El escarabajo de oro,” “El Ministerio [sic] de María Roget,” “El manuscrito dentro de una botella,” son narraciones esencialmente americanas. Pero hay otra parte de la obra de Póe la cual se distingue por la plasticidad artística y la persecución apasionada del ideal.

En ella demuestra una profunda ciencia de las combinaciones armónicas de la belleza, y una extraordinaria habilidad como artífice de períodos musicales y de versos perfectos. El licor es a menudo demasiado ardiente y embriagador —parece a veces un filtro asesino— pero la copa de puro cristal está adornada con cinceladuras trabajadas con el cuidado diligente y con la inteligencia amorosa de un artista florentino del año cuatrocientos.

¿Qué decir de sus inolvidables retratos de mujer —Elena, Ligeja [sic], Eleonóra, Beatriz?

Se opone terminantemente a la idea de enlazar genio y literatura para atacarlo:

⁷² Este componente racional llevó a Poe a ser el origen de una estirpe de grandes detectives en la literatura, encabezada la lista por la figura de Sherlock Holmes. Los autores de los siguientes textos son conscientes de tal influencia: “La caza de un hombre. Aventuras de dos policías en América”, en *El Nacional*, 9 de mayo de 1890 (p. 2); “París”, en *El Tiempo*, 24 de enero de 1891; “Quincena Teatral Parisiense (Trad. expresamente para *El Diario del Hogar* por Dolores Jiménez Muro)”, en *El Diario del Hogar*, 2 de febrero de 1908 (p. 4); “El policía moderno. Cómo se descubren los criminales”, en *El Contemporáneo*, 5 de marzo de 1909 (p. 2); “La tragedia rusa”, en *La Gaceta de Guadalajara*, 12 de marzo de 1910 (p. 8); Arturo R. de Carricarte, “La novela y la época”, en *El Mundo Ilustrado*, 14 de septiembre de 1913 (p. 16). Nuevamente, el comentario más apasionado pertenece a Tablada, “La semana roja”, en *El Diario* [Secc. de Domingo a Domingo], 18 de agosto de 1912, (p. 3): “Que el numen de Edgard Poe, el genial constructor de crímenes, y [Conan Doyle, el] de Sherlock Holmes, su luminoso vicario, iluminen al inspector General de Policía”.

Si me ha parecido inadmisibile que Edgardo Póe [sic] se procurase artificialmente visiones fantásticas, embriagándose, creo no obstante que en su cerebro hubiera algo de normal —una feliz idiosincrasia. El parece justificar hasta cierto punto la brutal definición de que *el genio es una enfermedad del cerebro*. Lo dijo por sí, en una manera digna de él. Y con estas palabras suyas, que son a un tiempo confesión y apología, me es grato cerrar este breve estudio. “Yo descendo de una estirpe notable por el rigor de la fantasía y por el ardor de sus pasiones. Me han llamado loco. ¿Pero quién sabe que todo lo que hay en nosotros de heroico y profundo no deriva de una especie de enfermedad del pensamiento? Los que sueñan de día saben muchas cosas ignoradas por completo de aquellos que sueñan solamente de noche. Esos llegan sólo a descifrar algún fragmento, a entrever algún campo aclarador del eterno misterio de las cosas”.

Otro intento de realizar una crítica más imparcial sobre el autor es el discurso pronunciado por Balbino Dávalos en la velada literaria organizada en la Biblioteca Nacional de México la noche del 6 de Noviembre de 1901, la cual dedicó a los delegados del Congreso Panamericano. El texto fue publicado como “Los grandes poetas norte-americanos”, en *Revista Moderna*, 1 de noviembre de 1901 (pp. 329-338), y con el título “La poesía y los poetas angloamericanos”, en *La Voz de México*, 14 y 15 de noviembre de 1901 (p. 1). Dávalos hace un repaso de la literatura de Estados Unidos, en el que menciona a algunos de sus autores más destacados como Benjamin Franklin, Washington Irving, William Cullen Bryant y Richard Henry Wilde, entre otros. Al detenerse en Bryant afirma: “Las fuentes de su inspiración estuvieron en la naturaleza y en su *temperament reflexive*, no en su corazón ni en la delicadeza artística, a que Longfellow y especialmente Poe, deberían su grandeza” (p. 331).

En la segunda parte del texto, publicada el 15 de noviembre de 1901 (p. 1), Dávalos se detiene en Walt Whitman y Edgar A. Poe. Su manera de introducir la sección de muestra su preferencia por el creador de “El cuervo”:

Sólo hablaré ya de dos poetas, pero ¡qué poetas! Cualquiera de ellos merecía, y lo ha tenido a menudo, el homenaje de un exclusivo y minuciosos estudio. Ante la imposibilidad de emprenderlo, no os daré de uno y otro, más que una ligerísima semblanza de su carácter literario, cuando para conocerlos fuera preciso analizar detenidamente su vida, sus obras y su genio. Llamáronse Walter Whitman el uno, Edgar Poe, el más grande.

Al respecto de Poe presenta un cuadro general de su recepción, en el que es posible comprobar que para ese entonces era un personaje bastante conocido por el público mexicano:

Al pretender hablar de Edgar Poe me acomete un santo pavor, pero me salva un recuerdo: pienso que no es él un extraño para nadie, que a todos nos ha asombrado con sus extraordinarios relatos; que su nombre ha corrido de boca en boca llegando a ser tan familiar que comenzamos a olvidarnos de su país y de su época para colocarlo entre los poetas universales y de todos los tiempos bañados perpetuamente por la luz de la inmortalidad. Conocéis su vida, sabéis sus desventuras, habéis sentido el poder subyugador de su genio. Es de un amigo, de un amigo excelente de quien os hablo, ya que es muy común que entre los muertos ilustres a quienes no tratamos nunca se cuenten a nuestros mejores amigos. Era, como poeta, un ser excepcional en quien concurrían a formar la gran facultad creadora de que estuvo dotado, las aptitudes de un artista exquisito; la delicadeza más impresionable a las manifestaciones, aun las más abstractas, de la belleza; el sentimiento más depurado y fácil para la vibración, y una imaginación y una ideación pintoresca, caudalosa, y un oído que adivinaba las melodías que deben cantar dentro de las palabras para que siempre y siempre suenen deleitosamente en el alma.

Destaca la manera en la que influyó en la literatura francesa de su momento, cuna de las diferentes tendencias de la época, señalando que se trata de un fenómeno que no había ocurrido hasta entonces con ningún escritor americano: “Los decadentes de hoy no previenen [*sic*] de Verlaine, no descienden de Baudelair[e], proceden de Edgar Poe, no es posible fijarle antecesores; su inspiración arranca de su propia originalidad: no tuvo maestros, no tuvo abolengo literario, no tuvo inspiración refleja; es único, es él”. Para Dávalos el origen de la grandeza de este autor está en la conjunción del estilo y los temas:

Siempre ha habido artistas que en la esmaltación de la frase y en la irisación del verso, emplean quintales de escrupulosidad y de buen gusto; siempre ha habido pensadores que condensan con la virtud concretiva de la penetración, un fondo de verdad abstracta en una imagen; siempre ha habido supersticiosos y visionarios que interpretan las apariencias de las cosas o sus alucinaciones, como anuncios fatídicos; siempre ha habido filósofos que tiendan un hilo ordenador a los hechos inadvertidos de que las verdades que adquieren se les desprenden a momentos, para rodar al montón de las fruslerías engañosas; pero el arte de Poe, la imaginación de Poe, el temperamento de Poe, la profundidad que se adivina insondable en su raciocinio y en su emoción, únicamente en él se amalgamaron, produciendo un maravilloso conjunto de sinceridad y artificio. Y es que contaba con una fuerza suprema: la claridad, virtud perdida para tantos; una transparencia inalterable de

sentimiento y de reflexión, de expresión y de ideas, que deja descubiertos los pensamientos como las estrellas en una noche diáfana.

Tampoco era en vano ornamentista de vocablos ociosos con epítetos vacíos; aún en sus composiciones puramente melódicas como “Las Campanas”, aún en las más engrilladas como la rima difícil, como “El Cuervo”, aún en las que su autor mismo llama “composiciones groseras de su primera adolescencia”, la palpitación del pensamiento es sensible. Pero donde la personalidad de Poe se destaca especialmente, es en los cuadros, un tanto simbólicos en que trazaba las impresiones más vivas de su vida, en las extrañas baladas pasionales y aéreas, donde el sueño y el amor volaban juntos. De entre ellas he elegido una, esforzándome en conservar la mayor fidelidad posible, me he atrevido a despojarla de sus mejores galas para daros algo de Poe, aunque sea en forma opaca y desvalida.

Después de presentar el poema “A Elena” (“To Helen”), Dávalos se niega a terminar su apología con un resumen o una conclusión, ya que prefiere que el auditorio libremente valore la obra, ajeno a la influencia de la crítica: “¿A qué dirigiros la impresión de esa poesía luminosa, impalpable y etérea?”.

Una opinión muy similar a la anterior, que permite constatar el cambio que se produjo fue la defensa de Tablada⁷³ en “Notas de Arte. Una actualidad sobre Edgard Poe”, en *El Nacional*, 8 de julio de 1898 (p. 1). En él, sin dejar de mostrar su fascinación, adopta por momentos un carácter más analítico; así, a partir de un comentario de Baudelaire sobre la mala suerte de Poe, Tablada inicia una reflexión acerca del sino del autor aún después de muerto, consciente de los denuestos de las biografías de la época. Particularmente, dirige sus ataques al libro *An Introduction to the Study of American Literature* (1896), publicado por Brauder Mathews:

No sólo esa malignidad expoliadora arrastró al ángel en las arenas de la vida, sino que aun en la muerte, cuando el ángel transfigurado y redimido por el dolor yacía para congelar su materia en un mármol perdurable, las hienas lo obseden con sus infamias subterráneas y los buitres obstinados lo cambian en el siniestro Prometeo de la muerte, de ese mar en que ni siquiera surgen las Oceánides!

⁷³ Otras menciones de Tablada “Un libro sobre Goya”, en *El Nacional* [Secc. Notas de Arte], 27 de agosto de 1898 (p. 1): Goya es el “Edgard Poe de la pintura, el creador de todo un mundo sobrehumano y extraterrestre en lo horrible y lo pavoroso”. Hay más referencias a Poe en su obra crítica que no se consignan debido a que salen del periodo analizado, pero es posible seguir encontrándolas todavía en la década de 1930. Estas se pueden consultar en Tablada (1994).

Este es el caso reciente, inmediato, la infamia flamante que allá en los Estados Unidos acaba de consumarse. Un tal Brauder Mathews [*sic*] ha publicado un libro: *An Introduction to American Literature* en que con el pretexto de probar que la literatura americana es eminentemente nacional, exalta a algunos autores *yankees* de reputación local y cobardemente deprime a esa gloria de la humanidad, a ese genio universal que se llama Edgard Poe. Ya se ha probado, ya lo han demostrado críticos de inapelable fallo, que la literatura yankee, lejos de ser nacional y de subsistir por sí misma, no es, como lo ha dicho T. de Wyzewa, mas que “una prolongación de la literara inglesa”.

Considera un crimen de Mathews su “malvada intención y en el desprecio ilota que manifiesta acerca de Edgard Poe”, así como la ponderación del poeta Olivier Wendell Holmes, a quien el público mexicano desconoce:

Poe es un sol, un sol que ha hecho caer sobre nuestras almas, muchas nubes negras convertidas en llantos de tristeza; Poe es un sol, y el espíritu —frágil y fugitiva libélula — puede apenas irisarse las alas en su luz... pero Holmes, ese árbol en cuyas ramas el *yankee* atravesado ahorca a Edgard Poe; Holmes...

Holmes, a quien califica negativamente como “portador del sentido común, el humor sin hiel y los versos de circunstancia”, es duramente criticado:

¡Este es el arquetipo a quien Mathews intenta erguir, después de prosternar a Poe!

Y Luego, Mathews agrega este apogtema final con que quiere sellar para siempre el doble ataúd del aplomo en que los Estados Unidos han querido enterrar para siempre al ser más extrahumano, más espiritual y más poeta que han tenido y que probablemente tendrán. “Todas sus desdichas no fueron motivadas sino por su propia conducta, y si fue desdichado fue enteramente por su culpa”. Estas palabras, que en vano quieren arrojar máculas y estigmas sobre la memoria del divino poeta de Baltimore, deben causarnos el mismo asombro, la misma estupefacción que nos causaría oír a alguno acusando a la encina porque por muy alta atrae al rayo, o al torrente, que por muy impetuoso se lanza al mar.

Y mientras proseguimos este artículo, hagamos constar en obsequio de todos los yankees y de Matthews en particular, esta frase, escrita hace años por el poeta de las *Flores del mal*: “Repito que tengo la persuasión de que Edgard Poe y su patria no estaban al mismo nivel”.

En la segunda parte del mismo artículo, aparecido el 12 de julio de 1898 (p. 1), Tablada refuta la creencia de que el autor fuera el culpable de su propia desventura, al afirmar que “la labraron sus conciudadanos y su espíritu sobrenatural y extrahumano, fue crucificado

—nuevo mártir— por la turba blasfematoria de esos modernos filisteos”. Defiende a Poe de las exageradas acusaciones con respecto al alcoholismo:

La nación yankee se golpeó el vientre al sentir que en él se agitaba algo divino, algo que forzosamente negaría los amados dogmas del *time is money* y todo el sucio sistema del Epicuro financiero... A pesar de todo, el divino poeta nació y entonces su patria terrestre comenzó a formarle dolorosas estaciones para su tristísimo “Vía Crucis”... Aquí una frase de Flaubert se me impone: “Oh Dios, ¿qué país es ese donde crucifican a los leones?”

Después de comparar a Poe con el “Patito feo” de Andersen, Tablada da un final enaltecido y poético a su artículo:

¡Oh cisne olímpico Edgard Poe! Los grises y patizambos palmípedos no te perdonan tu eucarística blancura ni la armonica [sic] línea de tu cuello, ni que bogues serenamente sobre los negros lagos, ni que al morir, en vez de un ronco graznido lances tu lírica elegía, el divino canto sonoro en que tu alma blanca se exhala!

¡Oh Edgard Poe, glorioso cisne blanco! Si te manchaste las alas fue porque la palmípeda turba te obligó a remover el cieno de sus propios pantanos. Ellos, Brander Mathews y Oliviero Holmes (el poeta de circunstancias), siguen pataleando en su charco nativo, mientras que tú, sereno, deslumbrante y majestuoso dejas los mezquinos arroyos para lanzarte al océano universal!

Deja, oh doliente cisne, que ellos graznen mientras tú con tus palpitantes alas blancas abrazas a Leda que es la belleza eterna y amparas el áureo yelmo de *Lohengrin*, que es el divino ideal!

Como se puede ver en la opinión de Tablada, un punto importante de la defensa de Poe fue la diferenciación entre el trato que le dio su país con respecto del mundo. Este tipo de apología evidencia la importancia que cobró como una figura de carácter continental antes que nacional. Poe fungió como uno de los avatares de la gestación de una conciencia americana para el modernismo hispanoamericano.⁷⁴ Es posible ver esto en “Generación

⁷⁴ Algunas muestras de esta concepción pueden encontrarse en: “To Edgar Allen Poe”, en *The Two Republics*, 7 de octubre de 1900 (p. 1). Con fecha del 6 de octubre se menciona que mañana habrá un homenaje en el que se develará un monumento: “He is considered the greatest poet America ever produced and the only American poet and story writer whose name is known in all civilized lands”. / “El Centenario de Poe”, en *El Mundo Ilustrado*, 24 de enero de 1909 (pp. 11-12). Con motivo de esta celebración se publica la semblanza de “el más original, el más inspirado, el más grande de todos los poetas de esa raza y uno de los más excelsos del continente americano”. Esta biografía presenta a un Poe luminoso: “¡Qué! ¿Se puede encadenar al águila el alma ansiosa de un poeta,

extraordinaria”, en *El Contemporáneo* (San Luis Potosí), 3 de enero de 1899 (p. 1). Esta nota dedicada al sobrino del escritor, Arturo Poe, capitán del equipo de football americano de Princeton, “heredero por legítimas generaciones, de aquel visionario, de aquel delicioso soñador que tenía en el alma una luz y en el cerebro una noche”, sirve como pretexto para criticar el mecanicismo y el pragmatismo estadounidense, además de expresar la nostalgia por un romanticismo que ya había desaparecido:

Cambio singular, evolución modernísima es ésta, de aquel gran débil de cuerpo, de aquel atormentador de la carne, para quien la materia era nada, y que le atenaceaba y la depauperaba con la morfina, el alcohol y el hachits [*sic*], surgen casi un siglo después seis gallardos y hércules descendientes, seis jóvenes, hoy la mayoría graduados en artes y ciencias, que han sido famosos y aplaudidos en los juegos físicos y especialmente en el *football*, y uno de ellos; llamado como el poeta, el hoy Dr. Edgar Allen Poe [*sic*], fue el renombrado capitán del *team* del año 1886. Los seis hermanos Poe son conocidos en el mundo del sport como seis vigorosos campeones de una raza nueva, de músculos apolíneos y bíceps gigantescos, y esas seis hojas del árbol genealógico de una familia parece que desmienten la ley de la herencia, porque es extraño que de aquel bardo refinado en su época, ebrio siempre de ensueños y de vino, el adolorido amante de Leonora, el que compuso la página soberbia del “Cuervo”, surgieran los seis bizarros poemas de sus herederos, que mas bien parecen estrofas de un poema de la edad de hierro y de la piedra que descendientes del eterno adorador del ideal.....

En el artículo “Horror”, en *La Patria de México*, 1 de junio de 1899 (p. 1), se da la misma noticia en un tono menos exaltado, y se aprovecha para burlarse de las ideas de Taine difundidas por Salado Álvarez. No era para menos, el director de esta publicación era Ireneo Paz, quien había publicado en su imprenta traducciones de *Las mil y segunda noches: cuento oriental* (1882) y *Ligeia* (1882).

Y ¡oh contraste! mientras el poeta derrochaba su alma con la pluma, los descendientes procuran derrochar sus fuerzas por... los pies.

dentro de la rutina de la escuela militar? En poco tiempo consiguió ser expulsado. Quería salir del ejército y deliberadamente buscó su expulsión.” Nada atribulado como se había hecho creer hasta el momento: “A esta puerta llamó Edgar; la encontró bondadosamente abierta y fue recibido con ternura. Compartió con ellos la buhardilla. Frente a frente, por fin, de sus ideales, Poe se encontró libre para elaborar sus fantasmagóricas producciones: la música y el ensueño de su poesía. La pobreza no le oprimía demasíad. Estaba protegido por la señora Clemm, hábil ama de casa y que, por algún tiempo, fue la única que sostenía la casita”.

Y me parece que hay mucha distancia entre crear una “Ligera” [sic] y aventar la pelota con los remos inferiores.

Por lo que no es nada difícil que el inteligentísimo D. Victoriano Salado Álvarez resulte mañana con que el poeta brota del medio social [!]

En la breve reseña titulada “Edgard Poe”, en *El Diario del Hogar* [Secc. Ojeando canjes], 19 de junio de 1909 (p. 2), se critica el maltrato que su sociedad le dio en vida: “Por las cincuenta páginas inmortales del ‘Escarabajo de oro’ le dieron 52 dollars; por el ‘Silencio’ 6; el ‘Gato Negro’ se publicó en un periodiquillo que nadie leía. Por sus versos no pagaron nada” e incluso después de muerto, “el sacerdote Grisvval [sic] declaró que ‘había sido un monstruo, escándalo del mundo literario’”. Y lamenta que su reconocimiento fuera provocado por la valoración de los autores extranjeros que sí supieron reconocer el valor de su obra:

¡Qué tarde llegaron para el poeta los elogios de Baidelaire y de Barbey d’Aureville!
¡Qué tarde las fiestas que la Ciudad de Baltimore se prepara a dedicar a su memoria!

Así observamos que la figura del bostoniano resultaba reivindicada por sus aportaciones literarias antes que desacreditada por la forma en la que llevó su vida.

2.3 Normalización y revaloración de su obra

Ahora bien, para la revaloración de la obra de Poe fue necesario un cambio de perspectiva a la que contribuyeron los artículos de carácter frívolo en los que se le daba el trato de personalidad de la farándula,⁷⁵ a los que se sumaron las discusiones en torno a su

⁷⁵ “Se derribará la casa donde vivió Edgar Poe”, en *El País*, 28 de noviembre de 1912 (p. 2). En esta nota se comenta que el ayuntamiento junta dinero para que no ocurra. / “La casa del Cuervo. La verdadera morada del excelso poeta norteamericano”, en *El Imparcial*, 25 de febrero de 1913 (p. 4). Se refiere a algunas de sus viviendas de Nueva York, particularmente la que se encontraba ubicada en el Bronx en la que, se dice, murió Virginia Clemm Poe. Debido al ensanchamiento de la calle fue necesario desplazarla unos cuantos pies: “Algunos empleados, decimos, han decidido trasladar la casita de Poe, una de las reliquias literarias de los Estados Unidos al parque Poe, que se ha formado frente a la casa, por temor a que se oblitere el lugar donde existe aquella histórica residencia con la construcción de un edificio de siete pisos que se proyecta levantar en el sitio contiguo”. / “Para los

pertenencia al panteón de escritores norteamericanos, así como también los homenajes en su honor.

Su inclusión en el canon de la literatura hecha en EE.UU. fue discutida por Carlos Díaz Dufoo, quien bajo el seudónimo de XYZ, en su “Crónica”, en *El Universal*, 2 de diciembre de 1900 (p. 1), lamenta que hasta ese momento no se le consideraba dentro del Panteón Americano, pues le parecía que, además de ser digno de un lugar por su obra poética, también merecía el reconocimiento como uno de los máximos exponentes del género cuentístico y en particular de la tradición fantástica:

La gran figura del cuentista fantástico no ha menester de una inscripción en mármol para [una] vida perdurable. Bryant que cantó a la muerte, Longfellow que escribió EVANGELINE, no alcanzan los codos de gigante que alcanzara, beodo e infeliz el ilustre y grande autor de *The Raven*, *To Helen*, *Anarab el Lee* [*sic*] [,] *Ulalume*, y *The Bells*, prescindiendo, aunque no debiera prescindir, de sus maravillosas narraciones y de un concienzudo estudio sobre la poética inglesa.

A decir de Díaz Dufoo, para suerte del autor, su pueblo no es el único llamado a fallar a su favor: “Cuando en vez de un panteón local, se erija un panteón universal, sin sufragios, sin votaciones, que acaso acaso [*sic*] son ridículas porque el genio no está sujeto a opinión de cantidad sino a opinión de calidad, el ilustre soñador entre triunfante y se sentará junto a los que han puesto, Dante o Shakespeare, Cervantes o Goethe, su nombre en las cimas de la inmortalidad”.

A raíz del reconocimiento de otros grandes poetas del siglo XIX se hizo más evidente el trato injusto que le daba su país a uno de sus poetas más importantes, como lo denuncia *El Diario*, 19 de agosto de 1907 (p. 6):

Ahora que Roma va a glorificar a Shelley y a Keat[s], los norteamericanos han advertido, con vergüenza que nunca han honrado la memoria de Edgard Poe. Su tumba se halla abandonada en el cementerio de la iglesia presbiteriana de Westminster en Baltimore. Puede ser que sus compatriotas estimen a este poeta menos que nosotros. Y sin embargo, Tennyson había dicho ya en 1885[:] ‘No tenéis ninguno como él. Es la gloria de América’. Ahora parece que la crítica americana principia a trabajar en su rehabilitación.

que nazcan o cumplan años en enero (Curiosidades de un manuscrito de la Sra. María O. de Zapata)”, en *El Abogado Cristiano Ilustrado*, 2 de enero de 1919 (p. 6): “El 19 de enero parece que es una fecha de especial interés. En este día nació el célebre novelista Edgar Poe, en 1809 [...]”.

En el artículo “Poe and the Hall of Fame” [Secc. The Outlook], publicado por *The Mexican Herald*, 30 de octubre de 1910 (p. 1) se difunde la noticia de su reconocimiento gracias a una votación en la que obtuvo el segundo lugar, después de Harriet Beecher Stowe: “One thing he did in poetry: like Lord Byron he made the sonorous English language, so phonetically rich, as musical as either Italian or Spanish. In France and the other Latin American countries, Poe has long been admired for his perfection of form and exquisite employment of words”.

Tales reconocimientos no pasaron inadvertidos para algunos escritores mexicanos que, como hemos visto, se dedicaron constantemente a ello; sin embargo, pese al interés y fanatismo del grupo decadentista, ninguno de sus miembros visitó su tumba; serían dos autores ajenos a esa vertiente: Guillermo Prieto y Federico Gamboa.⁷⁶ El primero acudió en época bastante temprana, en 1877, durante un viaje *de orden suprema* a los Estados Unidos; al respecto apuntó: “Gran poeta y novelista, murió joven; nadie ha pintado mejor que él las pasiones. Tipo semejante a Espronceda, escribió además unos cuentos que han sido traducidos al francés y al alemán y son muy celebrados” (Prieto, 1994: 217). En 1905 durante su estancia en Baltimore como representante del embajador Manuel Aspíroz con el encargo de discutir el proyecto del ferrocarril entre Veracruz y el Pacífico, Federico Gamboa tomó un tranvía y bajó, de acuerdo con las instrucciones del conductor, en la

⁷⁶ De hecho quizá habría que señalar también a Justo Sierra, quien en su *Viaje a tierra yanqui* (1895) deja constancia de su visita a Baltimore. Si bien su visita al sepulcro no se consumó, eso no le impidió brindarle un reconocimiento a Poe: “Quería yo ir no muy lejos de la calle de Calvert, en que estaba nuestro hotel, a la de Lafayette, donde se ve el sepulcro de Edgar Poe, en un jardín a flor de calle. El nombre de este fantasista maravilloso, que hizo arder su genio como la mecha de una lámpara de alcohol, explicará a muchos el estado de ánimo que me obligaba a convertir en una ciudad siniestra y lívida la honrada ciudad fundada por lord Baltimore hace cerca de doscientos años, en el estuario del Patapsco, en la tierra de la reina María Enriqueta, mujer de Carlos I, es decir, en la Maryland. ¡Ay! Cuán triste nos pareció aquella noche puritana; las aceras largas corrían ante nosotros monótonamente tableadas por los reflejos de los grandes aparadores iluminados, que espejeaban en el gris de las piedras humedecidas por una llovizna fría como prédica protestante. Por ella nos lanzamos; pero pareciendo a mi compañero demasiado lejano e incierto el objeto de mi fúnebre visita, emprendimos la vuelta por una calle paralela, vimos un solitario mercado, continuamos escudriñando escaparates repletos de telas muy ricas unos, de objetos muy vulgares otros, de zapatos aquí, de ropa hecha allá, de muebles finos acullá” (Sierra, 1948: 128-129).

esquina de las calles Green y Fayette, con la intención de visitar la última morada del poeta el 28 de febrero:

Templo ruin, de viejos ladrillos, con todas sus puertas cerradas; circúndalo un enverjado sin pintura ya, y en su atrio, a la usanza antigua, mírase el cementerio, de fisonomía aún más lamentable que la del templo, la hierba crecida y roída por los fríos, las diminutas lápidas mortuorias borrosas en sus leyendas, rotas algunas, caídas las otras. Un raro aspecto en esas latitudes, de incuria y miseria. ¿Dónde estará durmiendo el poeta?

Rondo el edificio para ver de descubrir la entrada; del lado de la calle Green, alta y desnuda tapia; del de la de Fayette, cerrado todo. Acudo a los buenos oficios de un transeúnte:

—¿Quisiera usted indicarme por dónde se entra en esta iglesia?

—Soy forastero—replícame, volviéndose a divisar el caduco inmueble—, intentemos por aquí...

Y a dúo nos ponemos a forcejear con una de las rejillas que, a pesar del moho que se la come, resiste y se queja en sus goznes.

—Vuelva usted mañana—me aconseja el desconocido, limpiándose el óxido que se le pegó en las manos.

—Vivo en Washington—le alego.

Se encoge de hombros para significarme que lo tienen sin cuidado mi residencia en la capital del país y mi interés por penetrar en el templo, y sin tenderme su diestra se despide...

Solo y pensativo permanezco unos instantes; los que pasan me miran de reojo y la tarde invernal se me está yendo. De la casa contigua, con aspecto de taller o de fábrica, sale un sujeto y lo abordo, le repito mi pregunta y aun le agregó que deseo visitar el sepulcro de Poe.

—¿El sepulcro de quién?...—pregúntame con extrañeza manifiesta.

La tarde, tiritando, está en las últimas, y yo no renuncio a descubrir la tumba; asido a la reja, que va en descenso a la par de la calle, trato de descifrar los epitafios todavía legibles de las lápidas aún en pie. El crepúsculo lento, como que se empeñara en hacerme más borrosas las inscripciones mortuorias de esos pobres sepultados... ¡Ni asomos del nombre de Poe...! Porfío en ir deletreando, cada vez con mayor esfuerzo... ¡Al fin!, en el mismísimo ángulo de entrambas calles, yo casi en vilo, por entre los barrotes veo un monumento, el único de todo el camposanto, que en su óvalo luce busto en bajorrelieve, identificado por mí a la media luz que cae del cielo. Ella es, en efecto, la tumba del escritor maravilloso...

Cualquier cosa tal monumento: de granito, un zócalo que aguanta segundo y tercer cuerpos de piedra lisa, pequeño obelisco, luego, de cuatro aristas, y en su base, el medallón con el retrato. Debajo de éste con grandes caracteres, en relieve también, el nombre célebre:

EDGAR ALLAN POE

Mientras prolongo la muda contemplación reverente, viéneseme a la memoria la circunstanciada narración que hace ya muchos años diera al *The Baltimore American* un Mr. Henry Herring, que mucho tuvo que ver en la inhumación y la exhumación posterior. Poe fue enterrado en el sepulcro de su abuelo David Poe, un lote próximo al centro del cementerio, donde ya reposaban su abuela y otros varios deudos. Herring contribuyó con el ataúd, de caoba; Nelson Poe, el juez Nelson, Herring y el agente de inhumaciones Charles Suter. Nelson Poe regaló la lápida, quebrada accidentalmente antes de su colocación; con lo que con un fragmento de piedra arenisca que ostentaba el número 80, y que fue emplazada por el sepulturero George W. Spence. EN 1871, enterraron junto a Poe el cadáver de su suegra y ángel custodio, Mrs. Clemm. Cuando se erigió el monumento que yo estoy contemplando, el 17 de noviembre de 1875, fue preciso depositar los despojos del poeta en la tumba de Mrs. Clemm, cuyos huesos estuvieron examinándolos unos cuantos curiosos... (Gamboa, 1995: 15-17).

La conciencia que cobró su nación con respecto a la importancia de su obra tuvo como resultado la celebración de diversos homenajes que fueron consignados en la prensa mexicana; la develación de un busto en su honor en la Universidad de Virginia donado por la Asociación Memorial de Poe, en “Busto de Edgard Poe (Servicio directo para El Mundo y el Imparcial)”, en *El Imparcial*, 9 de octubre de 1899 (p. 1), y de un monumento en el Metropolitan Museum of Art de la ciudad de Nueva York. Esta noticia difundida por *The Two Republics*, 6 de mayo de 1885 (p. 1) fue de las que mayor resonancia tuvo en la prensa mexicana. La breve nota del 5 de mayo describe el monumento:

The memorial was made in Florence, Italia. It consists of a massive and majestic female figure more than life-size —made of white marble— represented in the act of placing a wreath upon a bust of the poet. The bust is on bronze, set against an entablature of white marble, and beneath it is an inscription. The entire structure rests upon a pedestal of marble and granite. The monument fund was raised by dramatic performances, in which Edwin Booth took the lead, and a few contributions were received from private individuals —among the gifts being one from the University of Virginia.

Este homenaje fue promovido por el actor Edwin Booth, representante de la comunidad teatral, y varios empresarios de los Estados Unidos; pese a las buenas intenciones el monumento no fue del agrado de todos: “Es este [monumento] más propio para tapa de un nicho de cementerio, que para adornar el lienzo de pared de un Museo de Arte”, comenta K. Lendas en su artículo de *El Tiempo*. [Secc. Cartas del extranjero], 2 de junio de 1885 (p. 1). En él, con el título “Estados Unidos”, opina que “aunque la figura de la poesía es

grande, hay *muy poca poesía* en el monumento”, parecer compartido por el propio escultor, Mr. Park, quien “no ha estado muy feliz en la concepción del monumento” ya que realizó el trabajo bajo la presión de los patrocinadores. En el mismo artículo K. Lendas se refiere a la biografía de R. H. Stoddard:⁷⁷

el poeta más original que ha tenido la República norte-americana, ha dejado a la posteridad un nombre manchado por el estigma de la crápula. No ha mucho que otro poeta y crítico muy estimado entre los literatos de la metrópoli, Mr. R. H. Stoddard, ha dado a luz un estudio biográfico de Poe, en el cual se hace eco de todas las acusaciones que se han dirigido contra el inspirado autor de “El Cuervo”, a quien han dado sus detractores a pintar como un ente abyecto y aborrecible, dado a toda clase de excesos y víctima fácil de su *mania a potu* [*delirium tremens*]. Y casi todas las biografías del cantor de “Las Campanas” están constantes en atribuir su prematuro fin a un ataque de *delirium tremens*.

Además de los dos homenajes mencionados es necesario comentar los festejos por el centenario de su nacimiento en Boston y en Baltimore consignados en “Poe Centenary”, en *The Mexican Herald*, 12 de junio de 1908 (p. 6); celebración que llevó a discutir si el poeta era originario de Boston o de Lowell. Como se puede seguir en la prensa, no fueron las únicas ciudades en las que se conmemoró su natalicio, también hubo eventos en las Universidades de Nueva York y Columbia, entre otras poblaciones de Estados Unidos como se menciona en “Centenario de Edgar Poe se celebró en Nueva York. Monumento al gran poeta”, en *El Diario*, 20 de enero de 1909 (p. 1). De acuerdo con “Tribute Paid to Edgar Allan Poe”, en *The Mexican Herald*, 2 de marzo de 1909 (p. 1), en Londres el homenaje fue presidido por Arthur Conan Doyle.

Al respecto de estos festejos son los comentarios que el escritor nicaragüense Adolfo Vivas vertió en un texto fechado en enero de 1909 en Nueva Orleans, escrito a partir de un editorial del “Washington Post” con el título “El centenario de Edgar Allan Poe”, en *El Imparcial*, 20 de enero de 1909 (p. 2). Vivas lamenta el maltrato que sufrió “aquel genio, que pasó como un meteoro por el horizonte de las letras norteamericanas”, e imagina un tribunal encargado de juzgar a los grandes hombres:

⁷⁷ Este crítico publicó un artículo biográfico en *National Magazine* (1852). Posteriormente una “Memoir” formó parte de *The Works of Edgar Allan Poe* (1884); publicadas en Nueva York por A. C. Armstrong & Son y Kegan Paul, Trench, y al mismo tiempo en Londres por Putnam’s Sons, A. C. Armstrong & Son). El texto se refiere a este último.

La excelsitud de Poe no podía depender de una circunstancia como esa. Para negarle la entrada al seno de los inmortales, sería preciso borrar de su producción literaria aquellos cuentos maravillosos que nos han electrizado a todos; aquellas páginas de crítica sutil y profunda, de sabiduría admirable; aquellas ‘Campanas’ que suenan en nuestros oídos con una melodía infinita; aquel ‘Cuervo’ que ha dejado en nuestra mente y en nuestro corazón un recuerdo inextinguible, porque es tan enigmático como Hamlet, pero tan conmovedor y sublime como él.

El nicaragüense, además de relatar su personal descubrimiento de este autor, reivindica la necesidad de acercarse a su obra con una mirada nueva, más allá de prejuicios: “su nombre está aún empañado por esa atmósfera de vicio en que algunos han querido, sin razón, envolverle, y será necesario el esfuerzo de los que ahora se empeñan en reivindicarlo para que pueda quedar en toda su nítida pureza”. Finalmente expresa su confianza en que la posteridad le haga justicia a “la grandeza de su genio literario, que le tiene asegurada la inmortalidad y la gloria inmarcesible”.

Esta serie de eventos conmemorativos en México coincidieron con la puesta en escena de “Il cuore rivelatore” representada por Luigi Carini y comentada en el capítulo anterior, en enero de 1909. A estas se sucedieron numerosas veladas en los años siguientes.⁷⁸

Estas noticias y las discusiones en torno a ellas generaron paralelamente una serie de textos críticos centrados en su obra. Se percibe un desplazamiento de críticas viscerales a argumentadas, la difusión de versiones distintas y a veces contradictorias con respecto a su muerte,⁷⁹ e inclusive un notable interés por el análisis de la obra. A este respecto es

⁷⁸ De algunas de estas veladas queda constancia en los diarios: “Simpática fiesta”, en *El Faro*, 28 de mayo de 1909 (p. 350). En la fiesta del 4º aniversario del Liceo Altamirano de Coyoacán se recita el poema “Las campanas”. / “Velada literario-musical”, en *El Independiente*, 20 de marzo de 1914. En el programa de este evento que tuvo lugar en la sala de conciertos de la Casa Alemana de Música se señala: “XIII. ‘Las Campanas’, Edgar Allan Poe. Trad. del poeta guatemalteco Domingo Estrada. Recitación señor Enrique W. Curtis”. / “Festival de Arte”, en *La Semana. Revista Gráfica* (Monterrey, N.L.), 17 de agosto de 1919 (p. 18) Anuncia que se recitará el Corazón Delator de Edgar Allan Poe, a cargo de Feliciano Corona. / *El Pueblo*, 12 de mayo de 1914. En la cartelera se anuncia que en el Salón Rojo se presenta *El Cuervo*, “impresionante drama inspirado en la vida de Edgar Poe”.

⁷⁹ Algunos textos que presentan distintas versiones de su muerte: K. Lendas, “Estados Unidos”, en *El Tiempo* [Secc. Cartas del extranjero], 2 de junio de 1885 (p. 1). En él, de acuerdo con el

interesante, “Edgar Allan Poe”, en *El Abogado Cristiano Ilustrado*, 28 de enero de 1909 (p. 5), órgano oficial de la Iglesia Metodista Episcopal en México, dirigido por Vicente Mendoza.⁸⁰ El texto lamenta que a los infortunios que el poeta padeció en vida, se haya sumado la incomprensión de su propio pueblo, “siendo necesario que los literatos franceses, los alemanes y otros, lo proclamaran el poeta más grande de Estados Unidos”. El carácter religioso de la publicación no impidió que la crítica estuviera dedicada exclusivamente al valor literario del autor, al que incluso considera el padre del cuento:

Sus luchas literarias en la vida práctica empezaron cuando ganó un premio de \$ 100 en un concurso con su cuento: “una historia encontrada en una botella”. De allí se vio ocupado en varias revistas, habiéndolas hecho prosperar de un modo visible, y habiendo publicado entonces una larga serie de cuentos cortos; en realidad se considera a Poe como el padre del cuento corto que ahora tanto abunda en la literatura americana.

testimonio del Dr. Moran quien lo asistió en sus últimos momentos, se atribuye a una golpiza. Esta misma es compartida por Boccaccio, “Cuentos de la semana”, en *El Diario del Hogar*, 28 de junio de 1885 (p. 2). / “La última copa de Edgardo Poe”, en *La Patria*, 13 de septiembre de 1907. Refiere la famosa anécdota de las elecciones, aunque coincide en señalar que fue la última copa la que lo hizo caer en el *delirium tremens*. / “La muerte de Edgardo Poe”, en *La Crónica. Suplemento a El Álbum de la Mujer*, 23 de junio de 1889 (pp. 1-2). Presenta el testimonio de un amigo del poeta que afirma que fue obligado a votar en diferentes distritos electorales a cambio de alcohol y su muerte se debió a una sobredosis. / Phocilydes, “Edgar Poe no murió de delirium tremens. Fenómeno nunca visto”, en *Voz de México* [Secc. Por el orbe], 10 de octubre de 1897 (p. 1): El escritor norteamericano no murió como calumniosamente se afirmaba “vencido por el *delirium tremens*, frente a una taberna, en Baltimore”. De acuerdo con el testimonio de varias personas que lo conocieron afirmaron que Poe “jamás bebía licores de clase alguna; y examinando el certificado de su defunción, existe en el Hospital de la Universidad de Washington donde falleció, vióse que el gran novelista [*sic*] pereció víctima del agotamiento de las fuerzas físicas: el conductor del tren que lo condujo a Baltimore, pocas horas antes de su muerte, asegura que no se encontraba bajo la influencia del licor y el distinguido médico John J. Moran, que recibió palpitante aún el cuerpo de Edgar, asegura que este no exhalaba el olor característico de los ebrios”. / “El Centenario de Poe”, en *El Mundo Ilustrado*, 24 de enero de 1909 (pp. 11-12). De acuerdo con esta versión, su muerte ocurrió cuando iba de paso por Baltimore con la intención de casarse nuevamente en una ciudad del norte. Tras unirse a una banda electoral que lo mantuvo borracho para obligarlo a votar fue arrojaron a la calle de donde se le trasladó al hospital. De acuerdo con este testimonio la causa de su muerte fue el envenenamiento de la sangre que se conjuntó con la debilidad cardíaca.

⁸⁰ La misma publicación se refiere a él en términos neutros: “Enlace Manríquez-Fernández”, en *El Abogado Cristiano Ilustrado* [Secc. Ecos del Campo], 25 de julio de 1912 (p. 15): “No solo [*sic*] Poe, el poeta americano escuchaba esas delicadas campanitas de oro que vibran con una dulzura angelical y al vibrar llaman la general atención; también nosotros oímos de tiempo en tiempo ese din dan que es la música alegre de los novios”.

El texto cita los comentarios del escritor veracruzano Rafael Zayas Enríquez, en los que señala la relevancia de la obra poética y narrativa de Poe, al que incluso compara con Cervantes. De su faceta como narrador destaca su papel dentro de la literatura fantástica y señala el lugar preponderante que tiene en ella el racionalismo y la verosimilitud que consigue por medio de la ciencia:

Entre sus composiciones poéticas sobresale ese incomparable poema “El Cuervo”, que no tiene igual en ninguna literatura del mundo. Uno de sus críticos, haciendo el análisis de esta composición poética, dice: “la belleza de la rima, la tristeza de la cadencia, que sentimos vibrar después de varias horas de lectura, mientras el corazón se oprime con aquellos torrentes de una alma desolada, no solo por el desengaño del amor, sino por el destrozo de toda esperanza y de toda aspiración, elevan estos versos a la categoría de lo más original, de lo más hermoso y de lo más doliente que se ha escrito”. Nuestro Zayas Enríquez llama a Poe “el poeta de la inspiración terrorífica y macabra”. Este mismo dice: “Poe dio fin y remate a la literatura fantástica, porque, a semejanza de nuestro Cervantes con su incomparable Quijote, llevó el género a su último límite de perfeccionamiento concebible, tanto en prosa como en verso. En todas sus producciones se nota una fantasía, sin ejemplo, en la que los efectos del terror y de la fantasmagoría, manejado por una habilidad consumada, producen hondísima impresión que cautiva, que arrebatada y abisma alternativamente, y en la que el lector se cree juguete de una pesadilla en la que lo horrendamente hermoso le impide tener conciencia propia y distinguir el mundo real del ficticio. Y el artista se complace en enredar y complicar situaciones hasta hacerlas aparecer inextricables, para desenmarañarlas, al fin, con claridad perfecta y con una lógica verdaderamente racionalista, que concluye por dar aspecto de verosimilitud y aun de realismo, a su producción”.

Un texto curioso al respecto de esta nueva concepción, aunque con algunos resabios de las ideas de Taine, pertenece a Julio Poulat, “Para los que escriben cuentos”, en *El Imparcial*, 22 de mayo de 1910 (p. 11). Pese a estar dirigido a un público más ávido por ganar un premio literario que por obtener la gloria literaria, este artículo funciona como una poética del cuento, que además permite constatar la popularidad de la narrativa breve a principios del XX. En él, Poulat plantea los criterios con los que se evaluaron los cuentos que habían ganado anteriormente, los que “unían a un sabor local o regional, un pensamiento profundo y noble, o por lo menos espiritual artificio”.

Además de sugerir la lectura de algunos cultivadores de este “género de literatura moderna”, como Guy de Maupassant, Jean Richepin, Émile Zola, Emilia Pardo Bazán,

Pedro Antonio de Alarcón; el autor incluye en la lista a los mexicanos Manuel José Othón (particularmente su cuento “El nahual”) y Manuel Gutiérrez Nájera. Sin embargo, como ya se mencionó, pese a lo avanzado de sus concepciones estéticas, en este texto persiste la idea de que el gusto por lo macabro es más apropiado a la sensibilidad anglosajona:

Los ingleses y americanos, más ingenuos que los latinos siguen las huellas de Edgard Poe y cultivan la narración extraordinaria, sobrenatural, cargada de horrores. Tienen obras notables de observación y análisis, pero abundan particularmente las de hechos extrahumanos y fenómenos inexplicables.

Además de enumerar las características que conforman un buen cuento, tales como la naturalidad, la brevedad y la originalidad, el texto señala dos elementos que son fundamentales en la poética de Edgar Allan Poe, el manejo de la intriga y el final sorpresivo:⁸¹

Mover en el espíritu del lector cualquier sentimiento: ya sea la congoja que produce Maupassant, la acerba pena que causa Richepin; el terror que infunde Kipling; la ternura angustiosa que inspira doña Emilia Pardo Bazán; el triste desencanto que deja en el ánimo Bracco; la sorpresa pavorosa o la inquieta curiosidad que se experimenta al leer a Poe o Kipling; la inefable delicia que infiltran los poemas galantes y románticos de Mendés; o la suave melancolía que provoca en el anciano una triste balada, un himno de amor o la pueril narración de algunas escenas del colegio.

⁸¹ Estos aspectos no pasaron inadvertidos para algunos lectores quienes estaban conscientes de la manera en la que conducía al lector hasta cierto efecto, como se constata en las comparaciones que se establecen en algunos textos de crítica teatral: G.V.R., “La temporada del Gran Guignol”, en *El Correo Español*, 27 de diciembre de 1912 (p. 3). Ahí se afirma “Sainati, en ‘El Club de los Suicidas’, drama a lo Edgard Poe, en el estudio que ha hecho del terror pánico que lo conduce al suicidio y nos recuerda el que hizo Walter Lestt en la ‘Bella joven de Perth’, se revela un maestro y el escabroso desarrollo de ese terror gradual hasta llegar al paroxismo, que necesita es perfectamente determinado necesita de un estudio concienzudo para copiar el intenso efecto que pretende el autor, y el artista italiano triunfó de modo portentoso, y la ovación que obtuvo y que llegó al delirio, fue el mejor comentario de su trabajo colosal”; Dharma, “Apuntes rápidos”, en *El Imparcial*, 14 de marzo de 1913 (p. 5), en el que se lee, “Con respecto a la función del Gran Guignol en el Teatro Colón: “Los que concurrieron con toda regularidad a las representaciones del ‘Gran Guignol’, pudieron aquilatar lo mucho que vale el cuadro italiano y sentir variadas emociones en los distintos géneros que ofrecieron. Desde la literatura a la Edgard Poe, excéntrica, sombría y punzante, hasta la comedia fina y delicada”.

Sin duda alguna, uno de los cambios más importantes en la forma de percibir las obras de Poe se debió a la generación del Ateneo de la Juventud. En 1907 tuvo lugar la primera serie de conferencias organizada por la Sociedad de Conferencias constituida por Pedro Henríquez Ureña y Jesús T. Acevedo. Ésta tuvo lugar en el Casino de Santa María la Ribera y estuvo conformada por seis conferencias presentadas por Alfonso Cravioto, Antonio Caso, Rubén Valentí, Jesús T. Acevedo, Ricardo Gómez Robelo y el propio Henríquez Ureña.⁸² Una de ellas se tituló “Edgar Poe” y fue presentada por Ricardo Gómez Robelo (1884-1924), quien además se encargó de la traducción de “El Cuervo” que apareció en la *Revista Moderna de México*, 1 de septiembre de 1904 (pp. 26-28).⁸³ Desafortunadamente los textos de esta primera serie no fueron publicados, así que de su contenido sólo queda constancia gracias a la reseña del evento que el dominicano publicó como “La conferencia de los jóvenes”, en *La Gaceta de Guadalajara*, 10 de noviembre de 1907 (p. 1-2).⁸⁴

La explicación dada por Ricardo Gómez Robelo del espíritu de Edgar Poe, señalando en él los rasgos esenciales del idealismo trágico de los griegos, es un *hallazgo*, aunque al principio parezca sobrado riesgosa. Nadie, en verdad, osaría afirmar que es un heleno el cantor de “Ligeia”, el cuentista de “Assignment”, en quien las cualidades más extraordinarias de la imaginación teutónica aparecieron sintetizadas por primera vez tan exclusivas y plenas dentro de una sola personalidad, y de quien deriva toda una literatura, y no es esto lo que quiso demostrar Ricardo Gómez: la semejanza de Poe con el espíritu trágico, tal como lo entiende Nietzsche, consiste en la fuerza moral que acepta el dolor y lo presenta purificado, escapando así al sentimentalismo egoísta de gran parte de la lírica moderna (Henríquez Ureña, 1984: 235).

⁸² El segundo ciclo, en 1908, estuvo compuesto por las cuatro conferencias estuvieron a cargo de Caso, Max Henríquez Ureña, Genaro Fernández McGregor e Isidro Fabela presentadas en el Conservatorio Nacional (Martínez, 1984: 10). El ciclo más conocido y la único del que los textos se imprimieron fue el de 1910, que ofreció seis conferencias entre agosto y septiembre, a cargo de Antonio Caso, Alfonso Reyes, Carlos González Peña, José Escofet, José Vasconcelos y Henríquez Ureña (Martínez, 1984: 11). Los textos de esta última han sido publicados por Hernández Luna (2000).

⁸³ A este autor el dominicano dedica una breve semblanza; de él señala que fue autor de “prosas breves, crónicas, reseñas literarias y traducciones en la revista *Savia Moderna* y un poema de inspiración cívica en la revista *El Maestro*”. A eso se añade un libro de poemas titulado *En el camino* publicado en 1906 (Henríquez Ureña, 1984: 291-292).

⁸⁴ El texto está incluido con el título “Conferencias”, en Henríquez Ureña, 1984: 232-235. De acuerdo con esta antología de los textos del dominicano, el artículo además de publicarse en *La Gaceta de Guadalajara*, 17 de noviembre de 1907, también apareció en *Horas de estudio* (París: Ollendorff, 1910).

En “Conferencias”, publicado por *El Mundo Ilustrado*, 23 de octubre de 1910, (p. 18), y también por *La Semana Ilustrada* [Secc. Charlando], 20 de octubre de 1911 (pp. 1-2) con el seudónimo Enrique Unthoff, Henríquez Ureña, además de explicar qué es el Ateneo de la Juventud, rememora las conferencias; de la que estuvo dedicada al poeta estadounidense apunta la perspectiva adoptada por Gómez Robelo: “[...] y no el Edgar Poe fantaseador y sentimental que imaginan los lectores vulgares, mal guiados por la pseudo-crítica, sino el legítimo Edgar Poe, artista sabio y conquistador de un mundo estético, fue exultado por Ricardo Gómez Robelo”.

Durante el periodo revolucionario, si bien la publicación de periódicos no se paralizó al menos en lo que respecta al autor estudiado, es muy notoria la disminución de sus apariciones en ella entre 1910 y 1922. Al final de la década, *El Demócrata* le brindó un homenaje en su edición del 28 de marzo de 1920 (pp. 14 y 18). En una sección especial dedicada a él se incluye un “Proemio” a cargo de Carlos Barrera, el texto “Una bella traducción” de Manuel Carpio, el poema “El Cuervo” en la traducción de Manuel A. Chávez, junto con otra de traductor desconocido de “Los hechos en el caso del señor Valdemar”. Barrera, el encargado de esta sección, presenta al lector algunos datos comprobables de quien considera “uno de los más grandes exponentes de la lírica mundial de todas las épocas” y se abstiene de alimentar versiones legendarias, mitificadoras o de emitir juicios de valor: “Es imposible determinar cuán[do] y dónde contrajo Poe la costumbre de la bebida. La maldad y la envidia han desnaturalizado los hechos. Poe no era disipado cuando joven; y nunca, hasta después de la muerte de su esposa, permitió que la bebida debilitase su mente o gobernase su vida” (p. 14).

Manuel Carpio en “Una bella traducción” reflexiona sobre la imposibilidad que supone traducir el poema más célebre de Poe; sin embargo, elogia el trabajo hecho por Manuel A. Chávez que considera “un trasunto casi exacto de la genial obra de Poe”; “quizá la más honrada y al par la más bella que hasta hoy se ha escrito, del inmortal poema de Edgar Allan Poe”:

Esto de conservar la forma, el modo, la doble rima de los versos y, en todo cuanto es dable, las palabras mismas de Poe, no es ventura acometible por quien no cuente, entre lo suyo, fibra de gran traductor. Note el lector el estribillo “¡Nunca, no!” y luego imagínatelo dicho

por alguien que poseyese en español la misma genialidad elocutiva de Forbes Robertson en inglés, para decir “Nevermore” de Poe.

Imaginado esto, se vendrá en la cuenta de que la labor de Chávez fue más allá de todas las plausibles superficialidades poéticas con que los antecedentes traductores de Poe, nos han dado “El Cuervo” en nuestra lengua. Esos trabajos, no importa cuán recomendables, padecen de retoricismo y son flacos de espontaneidad, pues cada traductor ha metido tal cual imagen, tal cual giro a que obligaran rima y metro olvidándose de Poe, de su gran manera de decir estas cosas en que tan hondo y tan fuerte dolor estáá [sic] poemizado.

Como se ha visto, la recepción de las obras de Edgar Allan Poe en la literatura mexicana, tanto formal como temáticamente no fue ajena al conflicto. Por lo que se ha podido constatar en las traducciones y en la crítica de su obra la recepción fue selectiva y se adaptó a las circunstancias y a las necesidades específicas de la literatura mexicana. Es notable el papel que desempeñaron los modernistas y el grupo de ateneístas, ya que su labor fue determinante para la normalización de la obra de Poe en el gusto del público: el primero de ellos al hacerlo uno de los iconos de su lucha simbólica, y el segundo al tomar su obra como objeto de estudio en el que fue posible aplicar una metodología distinta, más allá de la lectura biográfica con sesgos científicistas.

CAPÍTULO IV

INFLUENCIA DE POE EN MÉXICO

Tanto la aparición de traducciones como el ejercicio de la crítica puede dar una idea de cómo fue la recepción de Poe en México; sin embargo, el cuadro estaría incompleto si se pasara por alto el impacto que tuvo su lectura en la obra de los escritores mexicanos. El análisis de sus ideas sobre el cuento junto con su particular manera de concebir lo fantástico, que revisaremos a continuación, permite comprender en qué medida fue asimilado, la cercanía o lejanía de los autores con respecto a ella, además de explicar las nuevas formas que el cuento fantástico adoptó en el contexto mexicano a partir de la lectura de su obra.

I. POE Y LA LITERATURA FANTÁSTICA

Pese al “espejismo biográfico” que se cierne sobre la vida y obra del escritor (Martín, 1994: 10), ha sido imposible para los lectores sustraerse a la poderosa fascinación que ejerce su obra. Tal circunstancia ha llevado a algunos críticos a preguntarse en dónde reside su atractivo; como afirma Martín este puede encontrarse en

la capacidad para describir sensaciones del individuo al borde mismo de la locura, la obsesión por explorar los contornos irracionales de la mente, o la tortura mental de sus héroes solitarios y alienados, o la enigmática y macabra presentación de una espiritualidad suspendida del cuerpo humano (Martín, 1994: 11).

Sin lugar a dudas en estos rasgos tiene un lugar central su concepción sobre el arte, que si bien parte de una sensibilidad romántica, cercana en un primer momento a las doctrinas de Coleridge y de Schlegel, al mismo tiempo se distancia profundamente de ella al no establecer como origen del ejercicio creativo una justificación de tipo místico o religioso (Martín, 1994: 71-72). Precisamente este rasgo lo sitúa dentro de la teoría literaria de corte

materialista, de la que es el primer exponente (Asensi, 1998: 415). Es decir que, a diferencia de algunos de sus contemporáneos, el estadounidense propuso un método de composición poética en el que la lógica, el rigor y la precisión llegan a extremos matemáticos. De acuerdo con Michael David Bell, Poe presenta una “concepción radical del medio lingüístico y material como único elemento disponible” (Martín, 1994: 15). Así, su obra conjuga la supremacía de la imaginación con la precisión de la ciencia:

La alucinante y tangible aproximación de Poe a la ciencia, su racionalismo científico basado en principios newtonianos y elaborados filosóficamente en *Eureka*. Están sus contactos con otras ciencias y artes, con la pintura, la música, el teatro, la arquitectura, la decoración. Están las contradicciones de su idealismo romántico, la indagación de principios trascendentes a partir de experiencias sensoriales, su preocupación pseudomística y ocultista (Martín, 1994: 23).

Testimonio de sus concepciones y métodos son los textos “The Philosophy of Composition” (1846), “The Poetic Principle” (1850) y “Review of Twice-Told Tales” (1842), en los que postula las categorías fundamentales de su poética. Una de sus principales ideas es que tanto el poema como el cuento¹ debían adaptarse a los nuevos medios de producción editorial y a la aceleración de la vida; por ello, era necesario que los escritores se valieran de los recursos que les permitieran mantener la atención del lector. Con esta finalidad, sus obras debían estar construidas para ser leídas de una sentada, con tal de no perder la “unidad de impresión”. En este caso la brevedad era imprescindible, ya que en textos más largos la unidad tiende a desaparecer o a disminuir el “efecto” que se quiere suscitar en el lector.² Esta categoría, a la que se refiere en los tres ensayos, es el punto de

¹ Como es posible leer en “Review of Twice-Told Tales”, en *Graham’s Magazine*, abril 1842 (p. 254), reseña que se refiere a la edición de *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne, libro publicado en dos volúmenes (Boston: James Munroe & Co.), el escritor considera que el cuento se encuentra en el mismo nivel del poema: “Were we called upon however to designate that class of composition which, next to such a poem as we have suggested, should best fulfil the demands of high genius—should offer it the most advantageous field of exertion—we should unhesitatingly speak of the prose tale, as Mr. Hawthorne has here exemplified it” (Poe, 1984b: 572).

² En cuanto a su ideal de duración, menciona en “The Poetic Principle” que, en el caso del poema, el grado de emoción no puede sostenerse más allá de treinta minutos (Poe, 1984b: 71). En “The Philosophy of Composition” señala que es necesario que el texto sea susceptible de leerse de un tirón: “The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of

partida de sus creaciones, “I prefer commencing with the consideration of an *effect*” (Poe, 1984b: 13), y de ella se desprenden todos los elementos que conformarán su obra:

“Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?” Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can best be wrought by incident or tone—whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone—afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect (Poe, 1984b: 13).

De acuerdo con esto, elementos tales como el tema, el tipo de estrofa, el ritmo, la rima, el léxico en el caso de un poema; y la estructura de la narración, la atmósfera, el personaje, en el caso del cuento, deben disponerse en función del efecto que el escritor pretenda suscitar en el lector: “It is to be hoped that common sense, in the time to come, will prefer deciding upon a work of art, rather by the impression it makes, by the effect it produces, than by the time it took to impress the effect, or by the amount of ‘sustained effort’ which had been found necessary in effecting the impression” (Poe, 1984b: 72). En cuanto a la narrativa, se refiere a la construcción del efecto de la siguiente forma:

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents — he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. The idea of the tale has been presented unblemished, because undisturbed; and this is an end unattainable by the novel. Undue brevity is just as exceptionable here as in the poem; but undue length is yet more to be avoided (Poe, 1984b: 572).

La importancia que tiene para Poe la búsqueda de este efecto ha dado lugar a la creencia errónea de que propugna por los finales sorprendidos, un recurso que no fue su invención y

impression—for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed” (Poe, 1984b: 15).

ya estaba presente en otras publicaciones de la época. Si bien algunas de sus obras lo presentan, como “The Black Cat”, “The Masque of the Red Death”, “Morella”, “The Facts of the Case of M. Valdemar”, por mencionar algunas, no ocurre así en todos los casos como se puede constatar en “Hop-Frog”, “The Cask of Amontillado”, “The King Pest”, entre otras. Asimismo, el empleo de imágenes escabrosas o situaciones truculentas en diversas ocasiones, de acuerdo con lo que él mismo declara, está en función del efecto; es decir, constituyen un recurso dentro de la armonía del conjunto que sirve para conducir al lector a donde el autor lo quiere llevar:

It may be added, here, *par parenthèse*, that the author who aims at the purely beautiful in a prose tale is laboring at great disadvantage. For Beauty can be better treated in the poem. Not so with terror, or passion, or horror, or a multitude of such other points. And here it will be seen how full of prejudice are the usual animadversions against those *tales of effect* many fine examples of which were found in the earlier numbers of Blackwood. The impressions produced were wrought in a legitimate sphere of action, and constituted a legitimate although sometimes an exaggerated interest. They were relished by every man of genius: although there were found many men of genius who condemned them without just ground. The true critic will but demand that the design intended be accomplished, to the fullest extent, by the means most advantageously applicable (Poe, 1984b: 573).

Su manejo de la forma “material” es “empleada estratégicamente” para conseguir el fin que persiguen tanto Kant como Coleridge: el placer, al que Poe denomina “efecto de belleza” y define en “The Poetic Principle” como “una excitación o elevación placentera del alma” (Asensi, 1998: 417):

Thus, although in a very cursory and imperfect manner, I have endeavored to convey to you my conception of the Poetic Principle. It has been my purpose to suggest that, while this Principle itself is, strictly and simply, the Human Aspiration for Supernal Beauty, the manifestation of the Principle is always found in *an elevating excitement of the Soul*—quite independent of that passion which is the intoxication of the Heart—or of that Truth which is the satisfaction of the Reason (Poe, 1984b: 92-93).

Tanto en el caso de la poesía como en el de la prosa la moral tiene una importancia secundaria en la creación artística de Poe. Es necesario señalar que no proponía la desaparición de la función didáctica o moral, sino su subordinación a la búsqueda de la belleza:

the incitements of Passion, or the precepts of Duty, or even the lessons of Truth, may not be introduced into a poem, and with advantage; for they may subserve, incidentally, in various ways, the general purposes of the work: — but the true artist will always contrive to tone them down in proper subjection to that *Beauty* which is the atmosphere and the real essence of the poem (Poe, 1984b: 78-79).

Es importante destacar que no emplea la categoría Belleza en un sentido temático, sino formal: se refiere a la armonía de las partes que conforman la obra. De este modo se explica su acercamiento a categorías estéticas como lo feo, lo grotesco y, sobre todo, lo sublime, excluidas de la estética neoclásica.

Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the *tone* of its highest manifestation—and all experience has shown that this tone is one of *sadness*. Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones (Poe, 1984b: 17).

Tal forma de construir sus creaciones, en la que “tout apparaît dosé, calculé, organisé en vue de l’effet final” (Schneider, 1964: 244), le permitió expresar lo comunicable, servir de guía al lector, como Virgilio, hacia “la experiencia del abismo” (Martín, 1994: 59); opinión compartida por Rubén Darío.³ Si bien “Poe possède le sens du mystère, mais aussi la puissance logique” (Schneider, 1964: 243), sus artefactos poéticos, como ya se ha mencionado, rehúyen la vulgaridad:

For my own part, I have neither sympathy with the repugnance alluded to, nor, at any time, the least difficulty in recalling to mind the progressive steps of any of my compositions; and, since the interest of an analysis, or reconstruction, such as I have considered a *desideratum*, is quite independent of any real or fancied interest in the thing analyzed, it

³ Así lo expresa el nicaragüense en “Edgar Poe y los sueños”, en *La Nación*, 8 de mayo, 20 y 24 de julio de 1913: “El triunfo del yanqui —a pesar de que vacila a veces y habla de dificultad, de imposibilidad de expresar ciertas cosas—, es el haber logrado comunicar con los recursos de su idioma, algo de lo que aprendió a percibir en el reino místico y en los imperios de la sombra. Creeríase que bajo su cráneo lucía un firmamento especial. Y tiene expresiones, modos de decir que solamente pueden compararse a algunos de los libros sagrados. Parece a veces que hablase un iniciado de pretéritos tiempos, alguien que hubiera conservado vislumbres de sabidurías herméticas desaparecidas. Y aunque la fatalidad del Mal le persiguiese, conservase puro y arcangélico el mago lírico, el poderoso Apolonida Trismegistro” (Darío, 1976: 111-112).

will not be regarded as a breach of decorum on my part to show the *modus operandi* by which some one of my own works was put together. I select "The Raven," as most generally known. It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referrible either to accident or intuition—that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem (Poe, 1984b: 14-15).

Esto se puede observar, por ejemplo, en el componente gótico de sus obras. En ellas lo macabro no está planteado como un truco fácil, sino como un recurso que además de servir de marco al carácter psicológico de los horrores que describe, no sólo físicos, permite enunciar problemas de hondo calado filosófico:

Si los seguidores de Radcliffe se deleitaban con los viejos castillos, pasadizos subterráneos, aristócratas perversos que apresan a las heroínas, criados siniestros y espectros que a la postre no son más que meros ladrones, los lectores de Poe terminaban enfrentándose a un enigma metafísico colosal, indescifrable para la ciencia y la razón y apenas comprensible para la filosofía y el hermetismo. Así el aire marcadamente gótico que impregna los relatos de Poe se convierte en un poderoso recurso técnico, deliberadamente asumido para desafiar a los lectores de su época con algo más que meros acertijos y misteriosas apariciones, pues al tiempo que Poe adoptaba los lugares comunes de la novela gótica, los incorporaba a los más candentes dilemas metafísicos, creando cuadros que a su vez son visiones de los dilemas y malestares cardinales de su tiempo (Altamirano, 2015: 286).

Precisamente el rigor y la lógica a los que me he referido, hacen la diferencia en la construcción de sus cuentos fantásticos; gracias a esta combinación Poe logró dotar a su narrativa de una mayor verosimilitud que no había sido empleada hasta el momento: "Il réalise ce paradoxe de paraître véridique et vraisemblable tout en racontant des histoires extravagantes, de donner à ses rêveries un aspect, une allure scientifiques, d'être glacé, vaporeux, irréel et d'inspirer aux lecteurs une terreur qui n'a rien de vaporeux ni d'irréel" (Schneider, 1964: 243). Como afirma H.P. Lovecraft, uno de sus más importantes seguidores, en este aspecto radica la gran renovación que su obra supone:

Su intención impersonal y artística estuvo favorecida, además, por una actividad científica que no es frecuente encontrarse antes de él, por lo que Poe estudia la mente humana más que los usos de la ficción gótica, trabaja con unos conocimientos analíticos de las verdaderas fuentes del terror que duplican la fuerza de sus relatos y los libran de todos los absurdos inherentes al estremecimiento convencional y estereotipado (Lovecraft, 1939: 52-53).

Aunque su más cercano predecesor fue E.T.A Hoffmann,⁴ de quien se habló en el capítulo I, en este punto se encuentra la principal diferencia entre la manera en la que el alemán y el estadounidense cultivaron el género:

Il va sans dire que les *Histoires* de Poe no font jamais appel aux fées, aux magiciens, ni aux démons, à tous ces êtres surnaturels que Hoffmann d'ailleurs n'a pas souvent utilisés non plus. Si le fantastique de Poe parut plus "intérieur, simple, naturel, allant de soi, vraisemblable", l'Allemand cherche à nous persuader que le Diable a fait main basse sur le monde et qu'il y sévit toujours. L'un est objectif, l'autre métaphysique. L'époque positive s'accommodait mieux de Poe que de Hoffmann (Schneider, 1964: 244).

Aun cuando, como se ha señalado, ambos autores sitúan los hechos en "lugares o espacios que certifica[ba]n la veracidad de lo narrado; [...] para hacer más familiar lo fantástico" (González Miguel, 2000: 21), a diferencia de Poe, "los cuentos del autor alemán parecen estar sumergidos en una atmósfera extraña, alucinatoria" (Roas, 2002: 26); esto ocasiona que quien lo lee, tenga "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).⁵ Por el contrario, los cuentos de Poe pertenecen a una etapa en la que se había hecho necesario un mayor efecto mimético para despertar el miedo en el lector. Como se verá en los textos analizados, tanto la frialdad de la mirada objetiva como el uso de la ciencia cumplieron este cometido.

Así, la manera de construir las historias y la forma de entender lo fantástico influyeron en la obra de autores posteriores, que encontraron estimulante "sa rigueur logique ou son délire, sa lucidité cruelle ou son goût de l'artifice, voire de la mystification" (Schneider, 1964: 242). Es posible encontrar su huella en las narraciones de corte fantástico de autores como Guy de Maupassant, Villiers de L'Isle Adam, Marcel Schwob, Erckmann-Chatrion, Jules Verne, Ambrose Bierce, Jack London, Oscar Wilde, Arthur Conan Doyle, H.G. Wells, Gustavo Adolfo Bécquer, Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán, Ramón del Valle-Inclán, Azorín, Pío Baroja, Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Clemente

⁴ Richard H. Stoddard, en el prefacio de *The Works of Edgar Allan Poe* (1884), vol I (Londres: Kegan Paul/Trench, p. XIV) señala que "si el maestro de Hawthorne fue Tieck, tal como indicó Poe, el maestro de Poe fue Hoffmann" (Citado en González Miguel, 2000: 21).

⁵ Para ahondar en la comparación entre estos autores, González Miguel (2000).

Palma, sólo por mencionar algunos. A continuación me referiré a la manera en que los escritores mexicanos asimilaron la lectura de la obra de este autor.

II. POE Y LOS ESCRITORES MEXICANOS

Así como la obra de los escritores norteamericanos de principios de siglo respondió a “las exigencias del realismo moral que fecundaba el naciente proyecto del nacionalismo cultural norteamericano” (Martín, 1994: 63), la influencia de Poe se adaptó a los requerimientos de la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XIX. A las traducciones y críticas se sumaron adaptaciones de sus obras y relatos apócrifos como parte de un complejo fenómeno de adopción de su obra. Sin duda, una parte importante de este proceso lo constituyen las manifestaciones literarias que tomaron como punto de partida su poética, la combinaron de una manera u otra con las diferentes corrientes estéticas de la época, y lograron asimilar el legado de este autor. Es posible observar que a este fin sirvieron los paradigmas científicos, ideológicos y estéticos del momento, la hegemonía del discurso científicista, así como la exploración de temas ligados con la herencia, la psicopatía, los estados alterados, el manejo de lo sobrenatural o el interés esteticista.

El fenómeno de adopción selectiva que es posible observar en las traducciones permite constatar que no hubo una lectura única de Poe sino una multiplicidad que se hace visible en las diferentes variantes de lo fantástico en la época. Sin embargo, en ellas hay ciertas recurrencias y constantes que me han permitido agrupar los cuentos en diferentes categorías: lo fantástico legendario, el cuento gótico, lo fantástico cotidiano, lo fantástico esotérico, de la ciencia a la ciencia ficción. Debo aclarar que el uso de tal división no pretende ser estanca, sino sólo descriptiva; el lector notará que, de hecho, más de una categoría podría emplearse en algunos casos. Asimismo, he decidido presentar un breve recuento de nuevas tendencias que se fueron configurando en esos años y que ya apuntan hacia el siglo XX.

No obstante la posibilidad de encontrar la influencia de Poe en varios niveles, como el temático y el estructural, me dedicaré a los de carácter fantástico o cercanos a este género; sin embargo, estoy consciente de que esa influencia también se encuentra en textos

de corte naturalista y realista. En todos los textos que conforman el corpus es visible un alejamiento con respecto a la función didáctica a la que estaba acostumbrada la literatura mexicana. Se destaca una atención especial en la estructura de las narraciones, atendiendo sobre todo a la noción de “efecto”, además de que, aunque variada, la forma de entender lo fantástico responde a la búsqueda de recursos y estrategias para intensificar el miedo. También se convierte en una constante la aparición de alusiones explícitas o implícitas tanto a Poe como a sus obras.

A la par de autores reconocidos y ampliamente estudiados, el lector puede encontrar en las siguientes páginas algunos escritores que no han tenido la misma suerte. De ambos consigno las fechas de nacimiento y muerte, aunque en el caso de estos últimos he añadido en nota a pie de página los datos que he podido encontrar sobre ellos.

Finalmente quiero aclarar que no pretendo realizar un recuento de toda la literatura fantástica mexicana de fin de siglo y tampoco mostrarla como parte de un fenómeno evolutivo, ya que como el lector puede notar por las fechas en las que los cuentos fueron escritos, se trata de formas que convivieron en una misma época y sirvieron para expresar diferentes posiciones con respecto a la realidad y a la transgresión de ésta. Desgraciadamente he tenido que excluir obras que, pese a compartir sensibilidad con algunos de los autores pertenecientes a la época del análisis, fueron publicadas ya entrado el siglo XX; me refiero a los trabajos de José García Rodríguez (1947), Gerardo Murillo, Dr. Atl (1936), Enriqueta Camarillo (1926) y Gregorio Torres Quintero (1931).

1. Lo fantástico legendario

Como se ha comentado en el capítulo I, el material legendario se encuentra estrechamente ligado al género fantástico ya sea en cuanto a sus “orígenes formales y temáticos” (Olea Franco, 2004: 232) o como un “antecedente temático inmediato” (Mandujano Jacobo, 2005: 277-278) que tiene la peculiaridad de ser un acercamiento a lo sobrenatural (Mandujano Jacobo, 2005: 275). En el caso particular de la literatura mexicana en las décadas posteriores a la Restauración de la República y durante el Porfiriato es posible

constatar la aparición de diversos libros dedicados al rescate de leyendas;⁶ sin embargo, en el tratamiento de algunas de las que se publicaron a partir de 1867 ya existe una marcada diferencia entre el cuento fantástico y la leyenda (Mandujano Jacobo, 2005: 279). Sin lugar a dudas es fundamental a este respecto la obra de José María Roa Bárcena (Jalapa, Veracruz, 1827-1908), no sólo porque constituye uno de los grandes hitos del cuento mexicano moderno (Carballo, 1990: 26; Munguía Zatarain, 2001: 145; Olea Franco, 2004: 90; Mandujano Jacobo, 2005: 277; Leal, 2010: 78; Corral Rodríguez, 2011: 100), sino también, en el caso de la presente investigación, por su manejo de lo fantástico. Ambos aspectos han servido a la crítica para emparentarlo con Poe.

J. H. Cornyn se ha referido a él en *Cuentos mexicanos* (Richmond, Virginia, 1925) como “el Poe mexicano” (Leal, 2010: 78). Sin embargo, como señala Carballo, quien reconoce que “a partir de él se puede hablar en cuanto a técnica y estilo del cuento mexicano”, la afirmación es exagerada y, de forma modesta, afirma que: “Roa es el primero entre nosotros que escribe cuentos de misterio, fantásticos, en los que la lógica cede su sitio al absurdo (de allí su aire de familia con Poe, de quien es un pariente pobre)” (Carballo, 1990: 26). Es verdad que en la obra del veracruzano no están presentes la morbidez y la truculencia del estadounidense, pero sus cuentos le han merecido el título de “patriarca oficial del cuento fantástico en nuestro país” (Morales, 2008b: xxiv). Precisamente la diferencia fundamental entre el estadounidense y el veracruzano radica en la fuente de inspiración, en el caso de Roa Bárcena, popular, lo que al mismo tiempo justifica su ubicación en este apartado. La crítica coincide en su importancia debido a que “con base en un acervo legendario, logró construir uno de los primeros y mejores relatos fantásticos

⁶ Durante esos años a la proliferación de textos y novelas de género histórico, se sumaron múltiples recopilaciones de tradiciones y leyendas. Corral Rodríguez destaca algunas de ellas de la segunda mitad del siglo: *La mujer blanca* (1868), de José María Esteva; *Cardos y Violetas* (1875), de Ireneo Paz; *Romances y leyendas* (1875), de Juan A. Mateo; *Leyendas fantásticas* (1877), de Juan Collantes y Buenrostro; *Doce leyendas* (1877), de Francisco Sosa; *Paisajes y leyendas Costumbres y tradiciones de México* (1884), Ignacio Manuel Altamirano; *Tradiciones y leyendas mexicanas* (1885), de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza; *Época colonial. México viejo. Noticias históricas. Tradiciones, leyendas y costumbres del periodo de 1521 a 1821* (1891), de Luis González Obregón; *Leyendas y tradiciones relativas a las calles de México* (1894), de Ángel R. de Arellano; *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la ciudad de México* (1898), de Juan de Dios Peza; *Leyendas históricas mexicanas* (1899), de Heriberto Frías (Corral Rodríguez, 2011: 137-138).

mexicanos en el siglo XIX” (Olea Franco, 2004: 16) y, como veremos, con un estilo más próximo al de Poe que al de Hoffmann (Roas, 2003: 30).

De este modo ocurre en “El hombre del caballo rucio”, texto escrito durante el efímero imperio de Maximiliano y que forma parte de *Noche al raso* (1865).⁷ En este libro, la descompostura de un coche a la mitad del camino entre Orizaba y Puebla obliga a sus pasajeros a pasar la noche al aire libre. Esto da lugar a un contexto discursivo basado en un registro oral, propio de las narraciones legendarias, ya que, con la finalidad entretenerse, cada uno relata una historia. Por su autonomía estas narraciones son susceptibles de leerse como textos independientes (Olea Franco, 2004: 87); tal aspecto ha permitido que el cuento a tratar haya sido incluido en diversas antologías.

Una pesadilla hace recordar la historia de “El hombre del caballo rucio” a un militar,⁸ quien afirma que es una vieja tradición que oyó en 1816, popular entre los habitantes del declive de la mesa Central hasta Veracruz, más precisamente en un lugar llamado Rancho Nuevo. La historia inicia con los sucesos ocurridos a mediados de 1700; el dueño de una gran extensión territorial, cuyo origen peninsular o criollo es desconocido, pero del que se sabe fue educado en España, despierta el recelo de la gente ya que no

⁷ Es importante señalar que el autor ya se había acercado a temas sobrenaturales en *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa y algunos otros ensayos poéticos* (Agustín Mase-Librería Mexicana, 1862), libro en cuyo prólogo afirma que para darle un carácter distintivo a las diferentes literaturas “no queda más arbitrio que recurrir a la historia y a las tradiciones especiales de cada país” (p. 6). Aunque su fascinación por los hechos sobrenaturales resulta visible tanto en escritos propios como en sus traducciones (Olea Franco, 2004: 81), se trata de una obra de aprendizaje (Roa Bárcena, 2007: X). Las narraciones, un tanto largas (Roa Bárcena, 2007: XII), no son de carácter fantástico (Roa Bárcena, 2007: XIV). El texto más cercano al género es “La cuesta del muerto”, poema narrativo o relato en verso.

⁸ Así se enlaza “El hombre del caballo rucio” con la narración anterior “El cuadro de Murillo”: “A esta sazón despertaba el militar con visibles señales de espanto; y con decir que despertó, se dijo que tomó la palabra para no dejarla hasta que amaneciera. / —¡Maldito dormir, que de nada me ha servido sino de sudar frío y sentir más molidos los huesos! ¡Y malditos sueño e imaginación mía, que me convirtieron en actor en un lance que no baja de treinta años que oí referir en una de mis expediciones y del que no me había vuelto a acordar! El tinglado bajo el cual dormía yo, o, más bien dicho, soñaba que dormía, se columpiaba como a impulsos de un terremoto con las mecidas del hombre aquel. ¡Y luego, sus ojos, aquellos ojos de mirada satánica, fija en mí y que me penetraba hasta le médula de los huesos! / Pero como ustedes creerán, piadosamente juzgando, que he perdido el juicio, voy a referirles del modo más conciso posible la tradición que a mí me refirieron allá por el año de 1816 [...]” (Roa Bárcena, 2000: 229-230).

manifiesta abiertamente su religiosidad ni guarda los días festivos. Característicos de este personaje son su larga y rígida coleta, y la compañía de su inseparable rucio.

Tras morir desnucado por la caída del corcel, se le ve recorrer los caminos y asustar al ganado y a los criados. La familia abre la tumba para comprobar que permanece ahí; sin embargo, las apariciones persisten, todos los intentos por alcanzarlo son inútiles, y eso se ve reflejado en pérdidas económicas.

Un joven de un rancho vecino con fama de temerario, Encarnación, se ofrece a atraparlo. Su nombre es significativo si se tiene en mente que el cuento trata sobre el regreso de un muerto. Sabiendo que el hombre de la coleta acostumbraba mecerse en el portalillo o tinglado de una casa vecina, una noche decide esperarlo, armado con un machete. Sus intentos son fallidos, el olor a sepulcro y el aspecto de ultratumba del hombre lo llenan de espanto; a la mañana siguiente el joven es atacado por la fiebre. El fragmento en el que se encuentra con el ser sobrenatural resulta importante, porque logra crear una atmósfera que hace al lector partícipe de la acción. No debe olvidarse que precisamente la manera de columpiarse del espectro remite a la pesadilla del militar que narra la historia:

Como si hubiese querido el hidalgo facilitarle la ejecución de su idea, colgóse de la viga del tinglado y se dio un par de mecidas, haciendo crujir todo el techo cual si reinara un terremoto. Un rayo de luna le daba en la coleta, más liada y tiosa que nunca. El joven empuñó el machete y se quiso levantar de la cama; pero no pudo.

—Cuando torne a pasearse y llegue cerca de mí— pensó en su interior —, le envaso.

El hidalgo soltó la viga y volvió a pasearse. Sonaban sus enormes espuelas de rodaja en el piso de la tierra y piedra del corredor. Al acercarse al joven, sentóse éste en la cama; pero diole en las narices un tufo como de sepulcro acabado de abrir, y que le causó cierto mareo y descoyuntamiento inexplicables. Avergonzado de sí mismo, se propuso formalmente acometer al hidalgo a la segunda vuelta; pero a la luz de la luna vio que sus mejillas estaban muy hundidas, y hasta habría podido jurar que tenían tierra. Entretenido en estas observaciones, ni se levantó, ni hizo uso de sus manos; omisión gravísima y trascendental, pues desde la siguiente vuelta, el hidalgo clavó en él una mirada verdaderamente satánica, que le hizo sudar frío y cernerse en la cama de cuilotes, como si le fuera a entrar calentura. Tornó a verle el hidalgo cuantas veces se le aproximó en sus paseos, y, cansado el joven de batallar con su propio miedo, entregóse a éste sin reserva, no pudiendo hacer la señal de la cruz por tener engarbatados los dedos, ni rezar en voz alta por habérsele secado las fauces (Roa Bárcena, 2000: 236-237).

Ante el fracaso del joven ranchero, el mayordomo o administrador mallorquino entra en acción: ubica cuatro hombres en las dos únicas salidas del valle y él, montado en el caballo más rápido de la hacienda, se encarga personalmente del traslado de las reses. La aparición del hombre del caballo rucio ahuyenta al ganado. La reacción no se hace esperar: tras un disparo certero que parece no hacerle nada, se inicia una persecución de acción vertiginosa, que culmina cuando el mallorquino logra prenderlo de la coleta y ante sus ojos el jinete se esfuma, dejándosela en las manos; “desapareciendo hidalgo y rucio entre los peñascos de la falda de la montaña, como si fueran sombras, o como si se los hubiera tragado la tierra” (Roa Bárcena, 2000: 239).

Cuando los hombres llegan hasta donde está él, confundido les muestra la presa, pero se ve obligado a arrojarla al suelo porque siente que lo quema. Ante sus ojos se carboniza. Este fragmento, pese al clímax sobrenatural, no está exento de cierto humor:

Con un palmo de narices y dando al diablo la fiesta, quedó el hijo de las Baleares, en la actitud y circunstancias de aquel personaje de una comedia antigua, que exclamaba ante su soberano:

He aquí, señor, el turbante
del moro que cautivé,

y que, al preguntarle el rey por el moro, agrega:

...¡El moro se fue! (Roa Bárcena, 2000: 239-240).

Ante el extraño fenómeno la comarca queda sumida en el miedo: “Los rancheros se santiguaron admirados, y la comarca toda quedó más amedrentada que nunca; lo cual no impidió, sin embargo —vean ustedes lo que es el carácter nacional— que, algún tiempo después, nadie conociera al mallorquino sino por el apodo de ‘El hombre del turbante’” (Roa Bárcena, 2000: 240).

Como es posible observar, la constatación del carácter sobrenatural del jinete no resulta tranquilizadora. Más aún, la indeterminación de la identidad del “hombre del caballo rucio”, que en la introducción del militar se insinúa diabólica, nunca es afirmada con certeza. Pese a la relevancia del contexto discursivo en el que se relata la historia, ha persistido en la crítica la tendencia a considerar que este marco no “adquiere ningún

espesor discursivo” (Corral Rodríguez, 2011: 99)⁹ o que provoca la “atenuación del efecto asombroso” (Olea Franco, 2004: 89). Particularmente esta apreciación se basa en la manera como se enlaza con el resto del conjunto, aunque no se considera “como una falla estructural del relato, sino como una consecuencia de la voluntad autoral de insertarlo en una serie regida por fuertes intenciones irónicas” (Olea Franco, 2004: 89). Esta opinión no toma en cuenta que este recurso no es ajeno a Hoffmann, quien en los *Hermanos de san Serapión* (1819-1820) presenta un marco de carácter irónico y metaliterario que nos disminuye la intensidad de las narraciones. En “el hombre del caballo rucio” ni el comentario que antecede la historia, que la juzga una mera creencia popular (Olea Franco, 2004: 89), ni el fragmento que sirve de enlace con la siguiente narración disminuye la fuerza de su efecto. Olea Franco señala que el “narrador enfatiza que, sin esperar la reacción del auditorio cuando ha terminado de contar su fantasmal historia, el relator de ella añade de inmediato que en el pasado otro oyente tuvo una escéptica reacción” (Olea Franco, 2004: 89). Sin embargo, el crítico no considera que se trata de un recurso empleado para introducir la siguiente historia; este “oyente” escéptico es el Marqués del Veneno:

Sin aguardar señales de aprobación o desaprobación por parte de su auditorio, y apenas tomándose el tiempo necesario para escupir, prosiguió así el capitán:

—Horribles como son algunas de las peripecias de este cuento, han de saber ustedes que no hizo mayor impresión en el ánimo de una persona que ha figurado en México en altos puestos públicos, dotada de talento, instrucción y sensibilidad; persona que llamaba la atención por la irascibilidad de su carácter, por el fuego de su imaginación, por la viveza con que gesticulaba al hablar, y también —preciso es que lo agregue— por cierta nobleza en sus ideas y acciones, de que se hallaban en los primeros tiempos de nuestra Independencia no pocos tipos, que van ya desapareciendo casi por completo, y que a la vuelta de quince o veinte años tendrían que sentar plaza de necios y que morir de hambre.

El marqués del Veneno —llámole por su nombre de batalla, que le había sido puesto por sus amigos a causa de la vanidad que fundaba en su prosapia, y de la facilidad con que se encolerizaba—; el Marqués del Veneno, digo, era hijo de un abogado de la Real Audiencia, y había presenciado las últimas pompas y los primeros sinsabores formales del virreinato [...] (Roa Bárcena, 2000: 240-241).

⁹ Esta apreciación se basa en las reacciones de los personajes al final de *Noche al raso*: “De hecho, el contexto conversacional en que se enmarcan los relatos no adquiere ningún espesor discursivo, llegando al extremo de que cuando el militar termina de contar los últimos dos relatos que componen el libro, advierte que sus interlocutores están dormidos” (Corral Rodríguez, 2011: 99).

Quiero llamar la atención con respecto a la manera en la que está construido el texto. El personaje sobrenatural es presentado poco a poco, primero a partir de los rumores que desata, luego mediante el testimonio de Encarnación, muy detallado, e incluso vívido para el lector, y finalmente durante la persecución. “El hombre del caballo rucio” se encuentra estructurado para suscitar el asombro ante la inexplicable desaparición. En él se encuentran elementos de la tradición de la leyenda, aunque la disposición de los elementos de la anécdota forma parte de la cuentística fantástica (Mandujano Jacobo, 2005: 279). Es posible notar en esta obra una separación del tono legendario y una exploración interior del miedo más cercana a Poe.

Si bien se trata de una incursión loable en el ámbito de lo fantástico, de mucha mayor relevancia para este género es “Lanchitas”, cuento publicado en *La Voz de México*, 7 y 9 de octubre de 1877 (p. 1 y 1-2 respectivamente), en el que se hace más patente la proximidad de Roa Bárcena con respecto a la concepción de cuento y a la manera de entender lo fantástico de acuerdo con los presupuestos de Poe. El narrador, en un texto que inicia con un estilo más cercano a la crónica que a la leyenda,¹⁰ rememora la historia del

¹⁰ Al respecto de esta nota costumbrista se ha señalado: “A este respecto este texto, que para algunos podría escaparse por los caminos de la tradición y la leyenda, está fundado en el sólido anclaje costumbrista, incluso con pretensiones historicistas, que se le da al mundo representado en oposición al pequeño, pero disruptor motivo de una terrible Flor de Coleridge” (Morales, 2008b: 51). Presento el inicio como prueba de su cercanía con la crónica: “El título puesto a la presente narración no es el diminutivo de *lanchas*, como a primera vista ha podido figurarse el lector; sino —por más que, de pronto se le resista creerlo— el diminutivo del apellido ‘Lanzas’, que a principios de este siglo llevaba en México un sacerdote muy conocido en casi todos los círculos de nuestra sociedad. Nombrábasele con tal derivado, no sabemos si simplemente en señal de cariño y confianza, o si también en parte por lo pequeño de su estatura; mas sea que militaran entrambas causas juntas, o aislada alguna de ellas, casi seguro es que las dominaba la sencillez pueril del personaje a quien por su carácter se aplicaba generalmente la frase vulgar de ‘no ha perdido la gracia del bautismo’. Y como, por algún defecto de la organización de su lengua, daba a la *t* y a la *c*, en ciertos casos, el sonido de la *ch*, convinieron sus amigos y conocidos en llamarle “Lanchitas” a ciencia y paciencia suya: exponiéndose los que de allí a poco quisieran designarle con su verdadero nombre a malgastar tiempo y saliva. / ¿Quién no ha oído alguno de tantos cuentos, más o menos salados, en que Lanchitas funge de protagonista, y que la tradición oral va transmitiendo a la nueva generación? Algunos me hicieron reír más de veinte años ha, cuando acaso aún vivía el personaje; sin que las preocupaciones y agitaciones de mi malhadada carrera de periodista me dejaran tiempo ni humor de procurar su conocimiento. Hoy que, por dicha, no tengo que ilustrar o rectificar o lisonjear la opinión pública, y que por desdicha voy envejeciéndome a grandes pasos, qué de veces al seguir en el humo de mi cigarro en el silencio de mi alcoba, el curso de las ideas y de los sucesos

padre Lanzas, personaje extravagante de principios del siglo XIX, a quien asegura haber conocido: “¿Quién no ha oído alguno de tantos cuentos, más o menos salados, en que Lanchitas funge de protagonista y que la tradición oral va transmitiendo a la nueva generación?” (Roa Bárcena, 2007: 74). Esto da pie a una indagación: ¿Qué lleva a una persona como él, asidua al estudio y a la investigación, “resuelto y despejado”, “estudioso y trabajador” (Roa Bárcena, 2007: 75), lector de Voltaire, Rousseau y Spinoza, a que un día, sin causa aparente quemara todos sus libros, no vuelva a cubrirse la cabeza, ni a levantar los ojos del suelo y pase de ser “Lanzas” a “Lanchitas”.

Una posible respuesta, construida “a partir de las anécdotas que el pueblo le atribuye y que corren de boca en boca” (Hahn, 1982: 62), le fue confiada al narrador por un íntimo del padre durante una conversación sobre espiritismo. El narrador decide consignarla sin agregar calificativos. Es aquí donde el cuento abandona el registro de crónica y texto costumbrista para aproximarse a la leyenda:

No ha muchos meses pedía yo sobre él noticias a persona ilustrada y formal, que le trató con cierta intimidad; y como acababa de figurar en nuestra conversación el tema del espiritismo, hoy en boga, mi interlocutor me tomó del brazo y, sacándome de la reunión de amigos en que estábamos, me refirió una anécdota más rara todavía que la transformación de Lanchitas, y que acaso la explique. Para dejar consignada tal anécdota, trazo estas líneas, sin meterme a calificarla. Al cabo, si es absurda, vivimos bajo el pleno reinado de lo absurdo (Roa Bárcena, 2007: 77).

De acuerdo con el confidente, una invernal noche de la década de 1820, en su camino a una reunión para jugar al tresillo, Lanzas fue interceptado por una mujer vieja y pobre que lo requirió para ir a visitar a un enfermo. El religioso le preguntó si ya había acudido a su parroquia para solicitar el servicio pero ella le respondió que era a él a quien buscaba. Lanzas la siguió a una miserable accesoria en el callejón del padre Lecuona. Ahí, en un

que me visitaron en la juventud, se me ha presentado en la especie de linterna mágica de la imaginación, Lanchitas, tal como me lo describieron sus coetáneos, limpio, manso y sencillo de corazón, envuelto en sus hábitos clericales, avanzando por esas calles de Dios con la cabeza siempre descubierta y los ojos en el suelo; no dejando asomar en sus pláticas y exhortaciones la erudición de Fenelón, ni la elocuencia de Bossuet; pero pronto a todas horas del día y de la noche a socorrer una necesidad, a prodigar los auxilios de su ministerio a los moribundos y a enjugar las lágrimas de la viuda y el huérfano; y en materia de humildad, sin término de comparación, pues no le hay, ciertamente, para la humildad de Lanchitas” (Roa Bárcena, 2007: 73-75).

lugar carente de muebles, sucio y lóbrego, encontró a un hombre que en un primer momento daba la impresión de estar muerto pero que, pese a su mal estado, se incorporó a medias. Es importante señalar que en esta parte de la narración, como veremos a continuación, Roa nos sitúa en ese momento por medio de la descripción de detalles que escapan a la narración legendaria, así como de la utilización de diálogos que aumentan la sensación de simultaneidad y de proximidad con el lector:

Recorrieron en toda su longitud una calle de poniente a oriente, mal alumbrada y fangosa, yendo a salir cerca del Apartado, y de allí tomaron hacia el norte hasta torcer a mano derecha y detenerse en una miserable accesoria del callejón del Padre Lecuona. La puerta del cuartucho estaba nada más entornada, y empujándola simplemente la mujer, penetró en la habitación llevando al padre Lanzas de una de las extremidades del manto. En el rincón más amplio y sobre una sucia estera sucia y medio desbaratada, estaba el paciente cubierto con una frazada; a corta distancia una vela de sebo puesta sobre un jarrón boca abajo en el suelo, daba su escasa luz a toda pieza, enteramente desamueblada y con las paredes llenas de telarañas. Por terrible que sea el cuadro más acabado de la indigencia, no daría idea del desmantelamiento, desaseo y lóbreguez de tal habitación, en que la voz humana parecía apagarse antes de sonar, y cuyo piso de tierra exhalaba el hedor especial de los sitios que carecen de la menos ventilación.

Cuando el padre, tomando la vela, se acercó al paciente y levantó con suavidad la frazada que le ocultaba por completo, descubriose una cabeza huesosa y enjuta, amarrada por un pañuelo amarillento y a trechos roto. Los ojos del hombre estaban cerrados y notablemente hundidos, y la piel de su rostro y de sus manos, cruzada sobre el pecho, aparentaba la sequedad y la rigidez de las momias.

—¡Pero este hombre está muerto!— exclamó el Padre Lanzas dirigiéndose a la vieja.

—Se va a confesar, padrecito— respondió la mujer, quitándole la vela, que fue a poner en el rincón más distante de la pieza, quedando casi a oscuras el resto de ella; y al mismo tiempo el hombre, como si quisiera demostrar la verdad de las palabras de la mujer, se incorporó en su petate y comenzó a recitar con voz cavernosa, pero suficientemente inteligible, el *Confiteor Deo* (Roa Bárcena, 2007: 78).

Por lo que se sabe, el delirante le explicó al padre Lanzas que llevaba ya mucho tiempo muerto y que le había sido concedida la oportunidad de regresar a confesarse. A pesar de lo absurdo que le resulta esto, cumple con su deber cristiano. Con respecto a la confesión Roa Bárcena deja un espacio vacío, pues el narrador asegura que su contenido nunca fue revelado.

Al abandonar el interior, el religioso espera a la mujer, pero ésta ha desaparecido y la puerta de la que acaba de salir está cerrada. El narrador ha planteado dos misterios: si en efecto se trataba de un alma en pena, así como la misteriosa desaparición de la vieja. Sin embargo, Lanzas sigue su camino. Cuando llega a la reunión e intenta secarse el sudor no encuentra su pañuelo; decide mandar al criado a buscarlo y de paso a preguntar por la salud del enfermo. Mientras juega relata a sus compañeros de partida su extraña experiencia. Supone que el “artesano”, posiblemente un analfabeto, sin duda conocía *La devoción de la Cruz* de Pedro Calderón de la Barca, obra en la que un muerto regresa a confesarse. Con la finalidad de detallar la psicología del personaje, sus lecturas y su carácter ilustrado, Roa Bárcena introduce el siguiente comentario que sirve de contraste con su cambio:

—Como ustedes lo oyen, amigos míos. Uno de los mayores obstáculos con que en los tiempos de ilustración que corren se tropiezan en el confesionario, es el deplorable efecto de las lecturas, aun de aquellas que a primera vista no es posible calificar de nocivas. No todas veces me he encontrado bajo la piel de beatas compungidas y feas, con animosas Casandras y tiernas y remilgadas Atalas, algunos delincuentes honrados a la manera de Jovellanos han recibido de mi mano la absolución, y en el carácter de muchos hombres sesudos he advertido fuertes conatos de imitación de las fechorías del *Periquillo* de Lizardi. Pero ninguno tan preocupado ni porfiado como mi último penitente, loco, loco de remate. ¡Lástima de alma que a vueltas de un verdadero arrepentimiento, se está en sus trece de que hace quién sabe cuántos años dejó el mundo, y que por altos juicios de dios...! ¡Vamos! ¡lo del protagonista del drama consabido! Juego... (Roa Bárcena, 2007: 83-84).

Cuando el criado regresa, le refiere al padre que nadie respondió a su llamado y que inclusive el sereno ratificó que la casa estaba deshabitada. Uno de los asistentes a la reunión coincidentemente es el dueño de la accesoria y da fe de lo dicho por el representante de la autoridad, puesto que la propiedad estaba en un pleito legal. Ante los extraños acontecimientos, el dueño y el padre Lanzas deciden reunirse al día siguiente para aclarar el misterio. Por la mañana el lugar, cerrado completamente, muestra los signos del abandono y del paso del tiempo, pese a ello, en el rincón donde “estaba” el enfermo encuentran el pañuelo, un objeto mediador que constata que el padre atravesó el umbral.¹¹

¹¹ Se denomina de esa manera a un “objeto cuya presencia en el texto da testimonio de la veracidad de los hechos fantásticos narrados” (Ceserani, 1996: 43). Forma parte de los procedimientos narrativos y retóricos utilizados por la literatura fantástica que se relaciona estrechamente con “el procedimiento del paso del umbral”: “Es un objeto que, con su inserción, concreta en el texto, se

Disponíase el dueño a salir, invitando a Lanzas a seguirle o precederle, cuando éste, renuente a convencerse de que había simplemente soñado lo de la confesión, se dirigió al ángulo del cuarto en que recordaba haber estado el enfermo, y halló en el suelo y cerca del rincón su pañuelo, que la escasísima luz de la pieza no le había dejado ver antes. Recogióle 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; se guardó el pañuelo en el bolsillo, descubriose la cabeza y salió a la calle con el sombrero en la mano, delante del propietario, quien, después de haber cerrado la puerta y entregado a su dependiente el manajo de llaves, echó a andar al lado del Padre, preguntándole con cierta impaciencia:

—Pero, ¿cómo se explica usted lo acaecido?

Lanzas le vio con señales de extrañeza, como si no hubiera comprendido la pregunta, y siguió caminando con la cabeza descubierta a sombra y a sol, y no se la volvió a cubrir desde aquel punto. 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 (Roa Bárcena, 2007: 86-87).

La narración, como vemos, está construida a partir de la acumulación de elementos y resonancias (la llamada misteriosa, el lugar, la desaparición de la mujer, el lugar deshabitado, el pañuelo), colocadas estratégicamente para cobrar relevancia en un clímax que muy hábilmente se demora y que incluso tiene un último giro: una vez que la narración regresa a la habitación del principio presenta una coda, un hecho constatable (el hallazgo de un esqueleto, aunque el narrador aclara que no tendría por qué tratarse del mismo lugar), cuya función es separarse de la leyenda, hasta el momento construida por los rumores y el testimonio de quien conoció al personaje.

“Lanchitas” tiene dos detalles importantes al respecto de su construcción: 1) La presencia de un mediador que ejerce el control y que nos hace conocer la historia indirectamente (Olea Franco, 2004: 93), estrategia narrativa que ya se prefiguraba en “El hombre del caballo rucio” y, 2) el empleo de un final ambiguo en el que “luego de codificar varios indicios, deja en manos del lector la interpretación última de la historia” (Olea Franco, 2004: 101). Su gran mérito, con respecto a lo fantástico, es que su forma de narrar “logra crear la tensión entre lo real y lo irreal del suceso” (Mandujano Jacobo, 2005: 278).

convierte en testimonio inequívoco del hecho de que el personaje-protagonista ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo” (Ceserani, 1996: 108).

Hahn señala que no obstante el cuento literario del siglo XIX es acechado por el “espectro de la leyenda” (Hahn, 1982: 62), en el caso de “Lanchitas” se observa que “no es ya ni ‘tradición’ ni leyenda —aunque muestre algunas huellas de esos géneros—, sino un cuento literario, cuyas vacilaciones son explicables si recordamos que Roa Bárcena es también autor de varias recopilaciones de leyendas mexicanas” (Hahn, 1982: 64). Su mérito está en que ilustra la relación conflictiva entre dos órdenes de realidad:

La posibilidad de reducir a una explicación aceptable dentro de los límites de la normalidad la presencia de ese pañuelo en una habitación clausurada, ejemplifica muy exactamente cómo funciona la alusión fantástica: no se afirma que lo sucedido sea sobrenatural, pero si no aceptamos esa explicación no se puede entender cómo el pañuelo del Padre Lanzas terminó en ese lugar, ni la transformación del inteligente jesuita en el simple Lanchitas. Con este texto estamos claramente ubicados en el camino que señaló M.R. James para el cuento fantástico en el que siempre queda una puerta abierta para una explicación natural, pero usarla es más difícil de aceptar que hacerlo con la solución sobrenatural” (Morales, 2008b: xxv).

Es posible ver la cercanía de “Lanchitas” con respecto a las concepciones del cuento de Poe en diferentes estratos. A un nivel estructural, si bien recurre al artificio de la leyenda,¹² el empleo de los elementos significativos y los indicios¹³ concuerdan mediante la “economía del relato” (Olea Franco, 2004: 116) con el principio de unidad de impresión; incluso pese a las supuestas “fallas” que presenta.¹⁴

¹² Esta inspiración en el material legendario explica en buena medida el tono y algunos recursos argumentales.

Olea Franco (2004) ha rastreado otros textos coincidentes en argumento: “El callejón del padre Lecuona” de Ángel R. de Arellano (1894), “La calle de Olmedo” de Luis González Obregón (1922), “La leyenda de la calle de Olmedo” de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza (1882), “La confesión de una muerta” de Artemio Valle-Arizpe, “Legend of the Callejon del Padre Lecuona” de Thomas A. Janvier, “Sensacional noticia: la confesión de un esqueleto” de Vanegas Arroyo (1903), “La calle de Olmedo” de Novaro, cómic (1970), “La confesión”, TV (2001), “El padre Lanchitas”, *Crónicas y leyendas de esta noble y mefítica* (1997).

¹³ “El narrador lanza indicios sobre la naturaleza de su historia: las alusiones al espiritismo y el absurdo, así como su posición neutral” (Olea Franco, 2004: 93).

¹⁴ Algunos críticos han querido encontrar deficiencias en la composición del cuento aunque eso no impide reconocer que se trata de una obra maestra: “Por ello, con honestidad debo señalar, por ejemplo, que la técnica cuentística de Roa Bárcena adolece de tenues deficiencias; señalo una, aunque por suerte no tiene efectos muy negativos: cuando el padre Lanzas llega a la tertulia de sus

Aunque Roa Bárcena no descuida el trasfondo católico (Olea Franco, 2004: 98) ni el moral (Olea Franco, 2004: 99), en su texto es posible encontrar una intención estética antes que ética: “la intención ideológica está supeditada a un exitoso propósito estético” (Olea Franco, 2004: 103). Leticia Algaba ha subrayado que es precisamente el intento de separarse del afán didáctico el rasgo que lo emparenta con Poe (Algaba, 2000: XX).

En lo concerniente a la concepción de lo fantástico los hechos narrados se ubican en un ámbito católico idílico bastante alejado del convulso presente anterior al liberalismo triunfante, aunque ubicado en un contexto Ilustrado que se deduce de las lecturas del personaje. El texto ocurre en un pasado relativamente lejano (Hahn, 1982), ya que el horizonte espacio-temporal del narrador es la década de 1820 (Corral Rodríguez, 2011: 107); sin embargo, el hecho de que se trate de un personaje conocido, lo acerca más a la época. El texto muestra una postura escéptica del paradigma racional, pero también con respecto a la religión. Ninguno de los dos paradigmas, el religioso o el racionalista, traen el sosiego a Lanchitas, incluso en una época en el que estaban presentes las prácticas espiritistas. Lo que se evidencia es que el religioso no cree en el milagro: “Quizá el tema más importante del cuento de Roa Bárcena es el efecto restringente que el Siglo de las Luces ha tenido en el hombre moderno y las limitaciones que la Razón impone sobre el espíritu humano. La gran ironía de ‘Lanchitas’ es que el protagonista, un sacerdote, es incapaz de creer en milagros, aunque la religión que profesa está llena de ellos” (Duncan, 1990: 109). Si bien el texto fue publicado en un diario católico y podría interpretarse como que el padre se convirtió en un ejemplo de humildad, eso no explica su elección de marginarse en vez de ayudar a su comunidad.

A diferencia de otros textos legendarios éste nos acerca a la acción mediante la creación de la atmósfera, el empleo de los diálogos, la dosificación de información y la proximidad de los hechos al lector.

Roa Bárcena combina con mucha habilidad algunos recursos habituales en la literatura fantástica: la aparición fantasmal (el muerto que regresa de la tumba), el motivo del umbral (un lugar de encuentro con lo otro, por lo que transponerlo supone siempre ingresar en el terreno de lo sobrenatural), la ambientación gótica y macabra, y el enloquecimiento final

amigos, sorprendentemente el narrador entorpece la secuencia de suspenso para introducir un juicio sobre una preferencia personal que está fuera de lugar” (Olea Franco, 2004: 130).

del protagonista, incapaz de concebir, de comprender, el fenómeno con el que se ha enfrentado (Roas, 2003: 151).

Como vemos, la importancia de “Lanchitas” está en conformar una estructura narrativa de un carácter moderno que es vista como una superación de lo maravilloso: “Si Roa Bárcena no hubiera superado lo legendario en cuanto paradigma cerrado donde se incluye lo sobrenatural como parte de una explicación religiosa, entonces su cuento no hubiera podido alcanzar las dimensiones fantásticas que lo caracterizan” (Olea Franco, 2004: 233). Aunque parece que Roa Bárcena no se refirió nunca a Poe en sus obras es posible observar que no era un autor desconocido para él (Munguía Zaratain, 2001: 146; Olea Franco, 2001: 532); es poco probable que no lo hubieran leído dado que la obra de Poe circuló tanto en francés como en español desde 1841 y las traducciones en México comenzaron a aparecer en los diarios en 1868. De no ser así podríamos hablar de un caso similar al de Francisco Zarco, quien compartió la sensibilidad de Poe y Baudelaire con respecto a la ciudad moderna sin haber conocido la obra de ellos (Quirarte, 2001).¹⁵

Si bien los textos legendarios se siguieron cultivando, a partir de la obra de Roa Bárcena surgieron nuevas formas de lo fantástico que se pueden emparentar con lo gótico y lo fantástico cotidiano.¹⁶

¹⁵ Se puede tratar de un fenómeno de intertextualidad: “¿Era preciso que un poeta renacentista leyera a Petrarca para escribir poemas petrarquistas? ¿Cuántos petrarquizan sin saberlo? Pero si algo de A se halla en B, acaso tengamos solamente un ejemplo de lo que hoy se denomina, como veremos luego, intertextualidad” (Guillén, 2005: 83).

¹⁶ Un ejemplo esta manera un texto legendario deudor de este autor es “El buque negro”, obra de José María Barrios de los Ríos (Zacatecas, 1864-1903) publicada en *El país de las perlas y cuentos californios* (Zacatecas: Sombreroete, 1908). La obra, a menudo más relacionada con la ciencia ficción mexicana (Morales, 2008b: 119), también posee un carácter eminentemente fantástico, presente en el choque de realidades que se plantea en él. El interés de este texto con respecto a lo fantástico legendario viene de que se trata de un simulacro de leyenda que imita la tradición (Corral Rodríguez, 2011: 189), ya que no hay pruebas de que exista tal historia. A la misión de Nuestra Señora de Loreto en Baja California Sur en 1716 llega una extraña embarcación que se confunde con un cetáceo, ya que se mueve sin la necesidad de arboladura y velas, y de su interior sale un fulgor verde. De la nave tripulada por negros desciende don Veremundo de la Garza y Contreras, quien se identifica con pasaporte como natural de Villamadera en el reino de Navarra, joven de 25 años y hermano menor del duque de Torre la Mora. Pese a que en ningún momento revela el enigma de locomoción de su nave, la reticencia general se esfuma cuando anuncia que trae víveres para la misión. Sin embargo el extraño personaje que permanece en tierra despierta el recelo del padre superior, ya que en su cargamento no traía artículos religiosos. Por ello, el padre ordena un Te

2. El cuento gótico

La incorporación a la narrativa corta de temas y motivos procedentes de la novela gótica dio lugar a un tipo de cuentos fantásticos que, aunque tienen su origen en esta tradición, presentan variaciones que la separan de ella. Si bien conservan muchos de los elementos que la conforman como los escenarios (las ruinas, los sitios abandonados), la atmósfera (de violencia o decadencia) o el tema de la manifestación de un pasado idealizado en sentido negativo (ya sea por la aparición del tirano o por la presencia de una maldición), abandonan

Deum de acción de gracias en el que ocurren fenómenos “extraordinarios”: es incapacitado por lo que cree una fuerza sobrenatural para bendecir. El religioso es sacado en brazos, víctima de la fiebre, y embarcado a Nueva Galicia. En Guadalajara poco antes de morir intenta nuevamente bendecir a la distancia la misión sin conseguirlo. A lo largo de cincuenta años don Veremundo prospera. Su bonanza económica despierta la envidia, que hace correr el rumor de que tiene un pacto satánico y de que el “buque negro” se lo llevaría en cuerpo y alma; pero, el misterioso personaje no deja de mostrarse generoso con la población. Cuando cae enfermo de una extraña enfermedad la embarcación reaparece y de él descienden cuatro negros que se llevan al enfermo, suceso enigmático que no es interpretada como una coincidencia, sino como la confirmación del carácter sobrenatural del fenómeno: “lo levantaron en brazos y envuelto en sus ropas de cama lo embarcaron en el batel negruzco, volvieron a remar hacia el Buque Negro, a donde subieron con el moribundo, y zarparon sin rumor y con rapidez; perdiéndose bien pronto de vista el barco maravilloso en las lejanías ensombrecidas de la mar, que ya empezaba a oscurecerse con el capuz de la noche” (Barrios de los Ríos, 1908: 100). Si bien la idea del pacto satánico persiste, Barrios de los Ríos acierta al no confirmarlo del todo, dejando en el más profundo silencio la explicación referente al medio de locomoción del barco, su origen y objetivo. Este simulacro de leyenda presenta varios elementos góticos, el principal es el ambiente religioso ubicado en un lugar remoto y aislado; por lo mismo, un lugar ideal para la tentación y la creación de atmósferas marcadas por el fanatismo y la culpa, muy parecidas a las que retrata Nathaniel Hawthorne. Particularmente en este cuento se da una lucha interna entre la fe y la ciencia. Si los extraños sucesos no forman parte de un trato con el maligno, el carácter desconocido de la enfermedad que consume al padre Salvatierra se trata de una muy desafortunada coincidencia. Precisamente la presentación de las coincidencias y la percepción del suceso emparentarían este cuento con Poe. No obstante la persistencia del carácter siniestro del personaje, que es presentado como el Otro, éste nunca da muestras de maldad y en la Misión prevalece la hospitalidad hacia él; resulta así un buen homenaje a San Veremundo, santo patrón del Camino de Santiago en Navarra, que vincula al personaje con la peregrinación y virtudes como la hospitalidad y generosidad. Así pues, esta narración, que dialoga con el mito de El Holandés Errante, cuando fue escrita cumplió la función de ser un relato fantástico legendario y fundacional en una zona del país que se encontraba semidespoblada. Inventa su propia una tradición, aunque pueda considerarse tardía.

el exotismo que los caracteriza, ya no se ubican en la Edad Media o en el México colonial, sino en ambientes que son cotidianos para el lector y, con tratamientos más cercanos al realismo. Dicha transformación no fue un impedimento para que los textos abandonaran sus exploraciones sobre “lo macabro y, en ocasiones, lo morboso” (Roas, 2006: 166). Sin lugar a dudas uno de los cambios más visibles es su mayor ambigüedad, característica que responde a que los fenómenos sobrenaturales son presentados desde un punto de vista psicológico, aspecto que ha sido determinante en el efecto de lo fantástico. En estos cuentos la locura se convierte en otra de las consecuencias del miedo.

Aunque los cuentos góticos a los que me refiero pueden estar inspirados en leyendas y tradiciones populares, la manera de abordar estos materiales difiere de lo fantástico legendario, ya que por un lado los motivos tradicionales son sólo un punto de partida, y, por otro, la experiencia sobrenatural es siempre directa; es decir, el narrador ya no sólo es trasmisor de un relato, sino que ha participado en él (Roas, 2006: 166).

El narrador intradieгético es, cuando aparece, un personaje que ha sido protagonista (o testigo del suceso que relata). De este modo el “paréntesis irónico” tiene un efecto diferente al del cuento legendario: el lector, al escuchar la historia por boca del protagonista, la toma por verídica, porque ya no la considera invención del narrador principal del relato (ni una historia cuyo origen es incierto, como el de las leyendas), sino como vivencia de ese personaje que toma la voz para narrarla. El narrador principal, del que el lector “desconfiaría” porque sabe que no estaba allí cuando el fenómeno sobrenatural tuvo lugar, queda entonces limitado a ser un simple intermediario entre la voz del personaje y los lectores (Roas, 2006: 167).

Así pues, a este tipo de narraciones pertenecen los vampiros, las brujas, los pactos satánicos o los fantasmas, en sus diferentes variantes. En el caso de las obras de Poe aquí también se podría incluir temas como el entierro prematuro o las pasiones necrófilas.

He decidido dividir el material que presento de acuerdo a la distancia que los textos establecen con el lector de la época en la que fueron escritos; es decir, partir de los cuentos más exóticos, remotos en época y lugar a la sociedad mexicana; continuar después con los que ocurren en el país pero en lugares alejados de las grandes ciudades, ideales como escenario de fenómenos sobrenaturales; y, finalmente, aquellos que tienen lugar en grandes urbes y que representan una grieta en el proyecto de modernización.

El primer texto de clara raigambre gótica que presentaré es “El guantelete” de Ciro B. Ceballos (Tacubaya, 1873-1938) publicado en *Un adulterio* (1903). Un texto de ambiente aristocrático que recuerda las intrigas cortesanas de la literatura libertina y tiene como fondo una estética lujosa y exuberante a la que la literatura decadente fue tan afecta. Al ubicar los hechos narrados en la sociedad inglesa, el autor establece una estrategia de distanciamiento entre el lector y los personajes, cuyas acciones podrían considerarse reprobables en México; así, pues presenta los hechos que reflejan la decadencia de otras sociedades. El protagonista es Walterio W..., “un sujeto casi fantástico que motivó en los salones de la aristocracia que asiduamente frecuentaba innúmeras leyendas estrambóticas y no pocas sospechas de intención perversa” (Ceballos, 1982: 69). Su transformación luego de varios meses de ausencia hace pensar que es víctima de un desequilibrio mental, ya que ha adoptado una vestimenta anacrónica y excéntrica conformada por el uso riguroso de “un descomunal cuello de lino sin almidonar guarnecido de una vastísima corbata de burato japonés anudada al cuello al estilo de Luis Felipe” (Ceballos, 1982: 69-70). Una noche, “achispado por la champaña y despechado por la cantidad perdida en el baccarat” (Ceballos, 1982: 70), decide explicar el motivo de su cambio. Todo inicia con un anónimo en el que se le informaba la infidelidad de su amante. La descripción de la escena erótica con la que se encuentra no está exenta de voyerismo y sirve para mostrar la psicología del personaje:

¡Aquella escena!

Las ropas de la pecatriz yacían dispersadas por la moqueta en polícroma confusión con las armas del seductor.

Una jofaina conteniendo agua usada me convenció de que los felones habían tenido una o varias cópulas.

Estaban completamente desnudos sobre el revuelto lecho.

Las blancas piernas de la ingrata viboreaban entre las vigorosas del afortunado.

Estrechábalo epilépticamente entre los brazos...

Sus pechos cual dos palomas en brama acometían con los erectos pezones a los velludos bíceps del masculino tórax.

Sus besos redoblaban enredándose mordentes en los pelos del toruno cuello del cansado macho pretendiendo animarlo nuevamente al placer (Ceballos, 1982: 71).

Entre él y su rival tiene lugar un duelo del que sale perdedor. Por orden médica, se traslada a la casa de campo en la que transcurrió su infancia, y a la que no había regresado desde

que se fuera a estudiar a Oxford, doce años atrás. Ahí, el último heredero de una estirpe insigne queda impresionado por el retrato de una mujer perteneciente a la época de la Regencia de Felipe II de Orleans:

Entre todas las figuras de aquel interesante museo, había una, una sola, que, me obcecaba con insistencia cruel surgiendo de la hoguera de mis extravíos sentimentales como un blanco espectro del extramundo alumbrado por crepusculares flamescencias que enterase en mi mente, un sueño pálido de amor, un delirio de poesía exornado de azucenas y de perfumes y de astros (Ceballos, 1982: 73-74).

La indagación de la identidad de la retratada, lo lleva a descubrir un manuscrito oculto en un pupitre de su abuelo que contiene algunos fragmentos de su historia. Esta pesquisa en el almanaque de Gotha, así como en un viejo manuscrito, recuerdan la búsqueda de la información que ocurre en “The Oval Portrait”. Así, Walterio descubre que el cadáver de la hermosa mujer muerta virgen a los 35 años fue enterrado en compañía de un guantelete de acero de estilo italiano. Su obsesión no sólo lo conduce a lamentarse constantemente por no haber existido “en aquella edad” (Ceballos, 1982: 75), sino también hasta su sepulcro, en la capilla familiar.

Una noche me encaminé a la capilla donde cien años antes ardían cirios votivos al officiar en la misa matinal el octogenario limosnero.

La tiniebla era muy espesa.

Entre la grama del suelo agitaban las luciérnagas sus lámparas efímeras.

En el vasto capelo del espacio un delgado segmento de luna se antojaba el arco del Sagitario disparando estrellas.

Al introducirme escudriñando con el foco de mi linterna las bóvedas de arquitectura lombarda un enjambre de murciélagos seguidos de una pareja de cárbos revoloteó chillando sobre mi acalenturada cabeza.

Una de esas repugnantes alimañas me dio en la frente con sus alas demoniacas.

Hacia el fondo del santo lugar bajo el arco de una profunda hornacina están los sepulcros que son por cierto tan suntuosos como si fueran de reyes.

Con mi capa sacudí el polvo a los alabastros.

Vi un monumento de jaspe circuido por pilastras jónicas de complicados capiteles que servía de pedestal a una estatua yacente esculpida en una pieza de mármol de Carrara de límpido grano.

¡Era ella... (Ceballos, 1982: 76).

Tras varias semanas de trabajo arduo lleva a cabo la exhumación del cadáver, pero el hallazgo resulta decepcionante, ya que en el interior de la caja sólo encuentra los restos de una osamenta y un cofre vacío.

Allí estaba el cofre incrustado de diamantes de que hablaba el viejo manuscrito ocultado en uno de los cajoncitos secretos del pupitre de mi abuelo.

¡Me apoderé de él!

Lo abrí con presteza creyendo encontrar en su interior la clave del enigma que había condensado la vida de aquella misteriosa mujer.

¡Faltaba el guante de hierro! (Ceballos, 1982: 78).

En ese momento enmarcado por la oscuridad y las sombras tiene lugar el primer fenómeno sobrenatural: el ambiente se enrarece y se impregna de un aroma etéreo; el silencio es interrumpido a continuación por un sonido muy parecido al de un beso. Al salir de la cripta una mano estrecha el cuello de Walterio, quien, al no ver el resto del cuerpo, pierde el sentido.

Al cerrar la tallada puerta de roble de la capilla, cuando aventuraba mi pie hacia las baldosas de la escalinata, con ánimo de alejarme de aquel lugar, una mano vigorosa, la mano de un guerrero, la mano de un cruzado, me asió del cuello, apretando con fuerza sobrehumana cual si quisiera estrangularme...!

Volví el rostro todavía sereno imaginando habérmelas con un malhechor.

Y no vi a nadie...

Entretanto la mano del celoso de ultratumba, estrechaba, implacablemente, sin piedad, sin desmayo, sin misericordia, como una fuerza ciega que obedeciera inalterable a un diabólico mecanismo...

Oprimía igual al nudo de una horca.

¡Oprimía igual a la argolla de un suplicio inquisitorial...!

¡Oprimía...!

Entonces me desmayé (Ceballos, 1982: 78-79).

A la mañana siguiente despierta angustiado. Nota en el semblante pálido e intranquilo de la mujer del retrato una expresión que sin duda recuerda a la mujer de “The Oval Portrait”, la cual le confirma que su amor es correspondido. Tal certeza no es suficiente, las cosas no cambian, así que después de tres años de desesperación resuelve suicidarse; momento en el que el guantelete interviene nuevamente:

Y sucedió que al apuntar la pistola en dirección a mi pecho una mano de hierro contuvo mi brazo.

Y sucedió que desde su marco dorado la bella sonreía a la vez que sus mejillas se aljofaraban de llanto.

¿Me amaba?

¡Me amaba! (Ceballos, 1982: 79-80).

Ante los hechos narrados los amigos de Walterio se burlan y lo llaman loco. Él les muestra la prueba física de lo que ha pasado:

Walterio W... sin mostrar aprecio por las bromas del mequetrefe desató de un tirón el moño de la corbata a la moda de Luis Felipe descubriendo su cuello con tranquilo ademán.

Tenía en su carne blanca la marca renegrida de una mano de hierro.

La señal del guantelete... (Ceballos, 1982: 80).

En este cuento “plenamente fantástico, de factura gótica” (Corral Rodríguez, 2011: 249) los elementos pertenecientes a esta tradición han servido para representar, en una historia de ambiente libertino, acciones completamente reprobables para la época; no hablemos sólo de la profanación de la tumba, con las implicaciones de necrofilia e incesto (no perdamos de vista que se trata de una parienta lejana), que recuerdan la *Vera* (1854) de Villiers de L'Isle-Adam, sino de la moral licenciosa con la que se presenta al personaje. El cuento, próximo a Poe, crea una atmósfera de soledad y ruinas para adentrarse en el estado patológico del personaje. Asimismo, tal cercanía está presente en la forma en la que Ceballos conduce al lector hasta la revelación de la marca en el cuello, explicación de la anacrónica vestimenta del protagonista. Este accesorio que aparenta ser sólo un rasgo de carácter, deviene en lo que oculta: la prueba de lo insólito.

El desasosiego ante el fenómeno narrado se debe a la transgresora idea que supone que una mujer muerta se enamora de un vivo; más aún si cuenta con una herramienta de coerción, como el guantelete. En la idea de sucumbir ante lo sobrenatural está presente una correspondencia con la búsqueda del ideal estético, tan caro a los decadentistas.

Aunque permanece rodeado de misterio el pasado del significativo objeto de hierro y su relación con la joven, observamos que éste adopta el papel de un guardián celoso. No es gratuito que el autor haya elegido que sea de origen italiano, ya que dentro de los estereotipos a los que responde la literatura gótica los hombres de este país se distinguen

por sus celos extremos; de este modo es posible explicar la reacción de este objeto sinecdótico.

Otro autor que se sirve del distanciamiento gótico en sus narraciones es Manuel Romero de Terreros y Vinent, Marqués de San Francisco (Ciudad de México, 1880-1968), quien, junto con Luis González Obregón, ha sido considerado como un precursor de la literatura colonialista del siglo XX.¹⁷ La pertinencia de la aparición de su obra en este trabajo se sustenta, como se verá más adelante, en que, aunque publicado tardíamente, posee una sensibilidad más afín al *fin de siècle*. Su manera de cultivar lo gótico deja ver la influencia de Poe incluso en narraciones que se ubican en lugares exóticos, alejados completamente de la realidad mexicana, pero que gozan de una exquisitez aristocrática muy cercana al modernismo y, sobre todo, heredera de Villiers de L'Isle-Adam, Marcel Schwob o Barbey d'Aurevilly, autores franceses influenciados por Poe.¹⁸ Este es el caso de “La puerta de bronce”, narración que da título al libro *La puerta de bronce y otros cuentos* (1922).

El cuento, ubicado en una época y en una sociedad estereotipo de la corrupción política y religiosa (no en balde se alude a los Borgia), inicia cuando el cardenal diácono de la basílica de Santa María de las Rosas en Toscana dicta su testamento. La llegada del conde Fabricio de Portinaris, su único sobrino, quien ha regresado de América como hijo pródigo, hace que su pesadumbre por la falta de herederos se esfume.

La conveniente aparición del heredero y el rápido deterioro físico del cardenal, que “un mes después se hallaba al borde del sepulcro”, da lugar a sospechas: “No faltó quien hablase en voz baja de sutiles venenos traídos de América y alguien recordó, en plena tertulia, que los Portinaris descendían de Cesar Borgia” (Romero de Terreros, 1922: 12).

Tras una estancia corta fuera de la ciudad, el heredero, hombre de cincuenta años, se establece en el Palacio de Portinaris. Esa noche, en su gabinete se percata de que una luz se

¹⁷ Así se ha denominado la corriente literaria que se dio entre 1917 y 1926 caracterizada por su escapismo de la realidad revolucionaria hacia el Virreinato, presentando “una visión entre pintoresca y nostálgica” (Fernández, 2007: 67), en la que subyace “la exaltación de la raíz hispánica” (Fernández, 2007: 68). Es posible observar cierto esteticismo aristocrático semejante al modernismo, aunque se mostró en contra de su afrancesamiento. Sus exponentes fueron Artemio de Valle-Arizpe, Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Ermilo Abreu Gómez, Genaro Estrada, Alfonso Cravioto y Manuel Toussant (Martínez, 1990: 32-33; Monsiváis, 2000: 1019-1020).

¹⁸ Para ahondar en esta relación, véase Cambiare (1927).

cuela por la puerta, proveniente del que fuera estudio del Cardenal, y descubre al fantasma de su tío:

El gabinete se hallaba contiguo al estudio que había sido del Cardenal, y al alzar el Príncipe la cabeza en busca del sello, notó que por debajo de la puerta de comunicación con aquella estancia, se veía una brillante raya de luz.

Don Fabricio, pasados algunos instantes de sobresalto, logró dominarse y hasta sonreír; y levantóse de su asiento para ir a apagar la luz, que inadvertidamente habría dejado algún criado encendida en el estudio. Abrió la puerta resueltamente,... y ¡se heló su sangre! Sentada en el sillón, con su tabaquera abierta en la mano derecha, y los dedos de la izquierda en ademán de tomar unos polvos, hallábase la prócer figura del Cardenal de Portinaris.

—No esperaba veros más, dijo lentamente. Creí que habíais muerto, sobrino (Romero de Terreros, 1922: 14-15).

Fabricio huye y clama auxilio sin obtener respuesta. Al tratar de abrir el portal, éste no cede, por lo que intenta sin éxito escapar por en medio de los barrotes. Al día siguiente es encontrado muerto a causa del miedo con la vista fija en el tablero de la puerta.

El fenómeno ocurrido, como vemos tiene dos interpretaciones. El narrador ha sembrado la posibilidad de que se trate de una alucinación; previamente ha afirmado que el personaje no estaba del todo bien de salud: “Al ascender la escalera de honor, sintió un desmayo y hubiera caído al suelo, si no se apoyara en el pedestal de una estatua, que decoraba el primer descanso” (Romero de Terreros, 1922: 13). El autor ha preparado la irrupción del fenómeno extraño que ocurre la última noche de la vida del heredero, primero por medio de una descripción del objeto que da título al cuento, que irónicamente se convertirá en el medio de castigo de Fabrizio por atreverse a atacar a su propia sangre, si así lo creemos.

No viene al caso hacer una reseña del Palacio de Portinaris, porque ha sido descrito mil veces. En toda obra referente al Arte del Renacimiento ocupa preferente lugar, y es conocidísimo aún de las personas que jamás han visitado la Ciudad Ducal. Baste recordar que, entre las innumerables obras de arte que encierra, quizá sea la más notable la hermosa reja de entrada, labrada en bronce con tal maestría, que todos están acordes con atribuirle al autor de las puertas del bautisterio florentino. En los tableros inferiores se destaca, en alto relieve, la historia de aquel Hugo de Portinaris que, después de defender heroicamente la fortaleza del Borgo, fue degollado, junto con su mujer y sus dos hijas, por el victorioso y sanguinario Orlando Testaferrata. Gruesos, pero exquisitamente labrados, barrotes

abalaustrados sostienen el medio punto que la remata, en cuyo centro campea orgullosamente, la puerta que constituye las armas parlantes de la familia, mientras que coronas, tiaras, espadas y llaves cruzadas, pregonan por doquier los grandes honores que ésta ha gozado desde tiempo inmemorial (Romero de Terreros, 1922: 12-13).

Es posible observar que si bien “La puerta de bronce” tiene una estructura perteneciente a la literatura didáctica, verificable en el esquema transgresión-castigo, el autor se solaza en la descripción de la herramienta de castigo y se regodea en el macabro final: “La cabeza del Príncipe, amoratada y descompuesta, se hallaba presa entre dos barrotes, y los ojos, saltándosele de las órbitas, parecían mirar con terror el tablero, en el cual Ghiberti había cincelado magistralmente la degollación de Hugo de Portinaris por el despiadado Orlando Testaferrata” (Romero de Terreros, 1922: 16). Tanto si se trata de un castigo como de una equivocación lo que trae la muerte del personaje, la construcción de la trama delata la búsqueda de suscitar un efecto en el lector que sigue los principios de construcción de Poe.¹⁹

A estas narraciones que ocurren en lugares y tiempos remotos se agregan a continuación un grupo de cuentos góticos más cercanos en cuanto a geografía. Una de las transformaciones que sufrió lo fantástico legendario, de la que ya hablamos, es posible encontrarla en relatos de fantasmas. En este sentido un ejemplo paradigmático es el texto de Laura Méndez de Cuenca (Estado de México, 1853-1928), “Un espanto de verdad”, publicado por primera vez en *El Imparcial*, 22 abril de 1909 (p. 4), y, posteriormente, recogido con ligeras variantes en el libro *Simplezas* (París: Librería Paul Ollendorf, 1910). La autora parte de una situación que tiene su origen en la oralidad. En una reunión a la que asistió la narradora el ulular de un tecolote es el pretexto para que uno de los asistentes comparta un relato.

Una señora miedosa como ella sola echándose de guapa, dijo a la concurrencia, sin que nadie se lo preguntara:

¹⁹ Otro cuento interesante de este autor contenido en el mismo volumen es “El cofre”. Por medio de un estilo semejante al que utiliza Poe en “The Raven” y Villiers de L’Isle-Adam en algunos de sus *Contes cruels* (1883), Romero de Terreros presenta la breve historia de un oscuro secreto familiar que nunca se llega a descubrir. El sobre contenido en el cofre es devorado por las llamas como parte de una broma sobrenatural de carácter macabro.

—A mí no me asusta ni el canto del tecolote ni la muerte. Si me muero antes que ustedes, vendrá a contarles lo que hay por allá. ¿Creen ustedes que los muertos vuelven? ¡Bien lo quisieran los pobrecitos!

Don Antonio, un sesentón muy cachazudo, nacido y crecido en las misiones de la Alta California, recogió la observación, diciendo:

—Miren ustedes, mialmas; si los muertos vuelven del otro mundo o no, yo no sabría decirlo, pero en cuanto a levantarse, cuando están de cuerpo presente... ¡Vaya si se levantan!

—¿Los ha visto usted, don Antonio?

—Con estos ojos que me ha de comer la tierra (Méndez de Cuenca, 2010: 338).

Así, pues, don Antonio, hombre de 60 años, nacido y crecido en la Alta California, narra una anécdota que le ocurrió 50 años atrás, antes de la guerra contra EE.UU (1847), cuando su padre lo obligó a elegir la vida religiosa de la Misión de San Gabriel. Ahí el joven, que se destacaba por ser bromista y travieso, conoció al padre Andrés, hombre al que consideraba un santo, quien le brindó su protección y consejo. A la muerte del religioso, que pese a su talante sobrio y extrema prudencia apenas contaba con treinta años, don Antonio y un compañero son asignados para velar el cuerpo. El momento es propicio para gastarle una broma al hermano Pedro, “un maricón incapaz de entrar solo en un cuarto, después de oscurecido” (Méndez de Cuenca, 2010: 341); así que el protagonista le da a elegir entre ir a la cocina por unas tazas de chocolate o quedarse a cuidar el cuerpo mientras él va:

Ni lo uno ni lo otro pareció bien al cobarde Pedro a quien las ramas de los sicomoros se le antojaban brujas montadas en sendas escobas; pero en cuanto al refrigerio que el cuerpo le pedía, lo encontró de perlas. ¿Cómo hacer para que las manitas negras de los cuentos de encantos trajesen la colación apetecida? Como insistí, urgiendo al lego una resolución pronta y definitiva, ante la amenaza de irme a hacer el chocolate, se decidió él por marcharse a la cocina, dejándome a la cabecera de fray Andrés (Méndez de Cuenca, 2010: 341).

Durante la ausencia del hermano, don Antonio saca el cadáver y lo coloca en un sitial, ocasionando que su amigo huya despavorido al creer que el muerto se ha levantado. Él lo persigue para explicarle lo que ha pasado antes de que despierte a toda la congregación, pero cuando logra alcanzarlo es interrumpido: ambos ven abrirse una ventana de la capilla desde donde el muerto se asoma y los bendice.

—Mira a la capilla cómo todo está quieto —proseguí, cogiendo a Pedro por la barba, y enderezándole la cara a las vidrieras débilmente iluminadas, de la cámara mortuoria. Pero, ¡sorpresa tal! Al punto que los dos miramos hacia arriba, de una de las ventanas, cuya vitrina se fue abriendo lentamente, se asomó medio cuerpo de fray Andrés. Nos miró dulcemente, y levantó la mano, en señal de bendecirnos (Méndez de Cuenca, 2010: 342).

La experiencia, aunque no resulta de signo negativo, tiene como consecuencia que el hermano Pedro muera “de la fiebre que le dio”, y que el narrador, quien al poco tiempo sale del convento, nunca vuelva a ser el mismo bromista de siempre. Cuando acaba su relato, el círculo se estrecha ante el ulular del búho.

Uno de los aspectos que llama la atención de este cuento es su carácter gótico, debido a la ubicación espacio-temporal de las acciones. Méndez de Cuenca ha decidido que ocurra antes de la convulsa época de la guerra, cuando la Alta California era parte de México. Esto concuerda con su preocupación por la identidad mexicana fuera del país, presente en las crónicas que escribió durante sus viajes a EE.UU y a Europa, además de que sirve para introducir el cuento. De hecho, es relevante que el personaje, hijo de padre español, se sienta mexicano. La imposición de la vocación monástica responde a un contexto feudal. La misión resulta un espacio que, si bien no se presenta en ruinas, se ubica en un lugar desértico, inhóspito y de frontera; ésta, junto con la aparición de los monjes, responde al imaginario gótico. A eso se agrega la estrecha relación entre los temas que se tratan con el escenario, donde tienen lugar fuertes contrastes: por un lado, la luz, la fe, lo celestial, el estoicismo; por el otro, la oscuridad, la maldad (en la forma de la travesura), lo terrenal y el epicureísmo.

Hay cierto aire de familia con el cuento “Après d’un mort” (1883) de Guy de Maupassant en el que dos hombres presencian, o al menos eso creen, el movimiento del cadáver de Schopenhauer. No sólo la estructura del cuento de Méndez de Cuenca puede vincularse a Poe, sino también la relación del personaje con su compañero, que tiene cierto parecido con la de Montresor y Fortunato en “The Cask of Amontillado”; con la diferencia de que en el cuento de la escritora se trata de una broma que afecta tanto a la víctima como al victimario.

Es importante destacar que la reacción de los personajes es muy semejante a la de “Lanchitas”, ya que, aunque el fenómeno sobrenatural ocurre en un contexto religioso,

ninguno de los testigos lo consideran un milagro; por el contrario, tiene consecuencias terribles para ambos.

Otra historia de resonancias góticas, ubicada en el Estado de Morelos, es “El amo viejo” (1922) de Romero de Terreros, cuyas acciones se desarrollan en la hacienda de San Javier, propiedad de la familia Hernández Sandoval, durante una visita del narrador, un amigo del heredero. A su llegada, durante la noche, la silueta de un hombre sentado en el pretil de la azotea del patio principal llama su atención. Al preguntarle a su anfitrión quién es, él se ríe y le asegura que se lo presentará al día siguiente.

[...] al entrar en el enorme patio, o más bien plaza, que había delante del edificio, me sorprendió de tal manera la extraña silueta de un hombre sobre el pretil de la azotea, que no pude menos que exclamar:

—¿Quién es ese individuo que espera tu llegada en tan estrambótica postura?

Porque hay que advertir que estaba sentado sobre el pretil (con riesgo inminente de caerse), y cubierto con el más exagerado sombrero de alta copa.

Antonio se rió y solamente dijo:

—¡Ah! Mañana te lo presentaré (Romero de Terreros, 1922: 37-38).

Después de cenar y dada la indisposición de algunas habitaciones, les son asignadas las que corresponden al piso superior de la casa; una da al frente y la otra al costado del edificio. El sueño del narrador es interrumpido por una tos que atribuye al velador y que describe de la siguiente manera:

No supe cuánto tiempo lo estuviera, cuando me despertó el fuerte toser de una persona. Esta parecía hallarse en el corredor, a pocos pasos de mí, y deduje en seguida que era el “velador”, que en toda hacienda suele rondar de noche. Como la tos no cedía, sino, al contrario, agravábase de tal manera, que el pobre hombre parecía correr riesgo de ahogarse, salté del lecho para prestarle ayuda; pero ¿cuál no sería mi sorpresa, cuando salí a la galería, de hallar que no sólo cesó la tos, sino que el velador o lo que fuera, no se encontraba allí! Torné a acostarme, y a los pocos momentos, se repitió el suceso con idénticos resultados, y dos y tres veces más, hasta que llegué a suponer que el hombre se hallaría en algún apartado rincón del corredor, el cual, por ser abovedado, transmitiría el eco de la tos, haciéndola oírse como si fuese en la puerta misma de mi alcoba (Romero de Terreros, 1922: 39-40).

A la mañana siguiente le comenta lo sucedido a su anfitrión y juntos descubren que no hay velador. Sin darle mucha importancia a lo ocurrido inician su paseo por la hacienda. El narrador se percató de que lo que él tomaba por un hombre no era sino una estatua pintada

de rosa, que representaba a Herrera Goya, un antepasado de su anfitrión, y que, según la creencia, de ser pintada de negro, traería la desgracia a la hacienda.

Al recorrer la azotea de la casa, Antonio hizo la presentación del curioso personaje que la víspera llamara mi atención. ¡Era una estatua de piedra! Y no pude menos que echarme a reír al verla: esculpida con la mayor rudeza, representaba a un individuo de anguloso y desproporcionado aspecto, sentado al borde de la azotea, con las piernas cruzadas, más abajo de las rodillas, y con las manos en actitud de batir palmas (Romero de Terreros, 1922: 41).

Cuando descienden del tejado, se da cuenta de que su habitación está exactamente debajo del ridículo personaje. Al llegar a una fuente, el narrador pretende sentarse, pero su anfitrión le ofrece otro lugar más cómodo para que contemple el rumor del agua. Ambos sucesos son significativos.

A lo largo de seis noches se repite el extraño fenómeno nocturno. La última, Antonio ordena a un criado de confianza que duerma en la habitación del invitado. La tos despierta a ambos, quienes recorren la galería en busca de su procedencia, pero el ruido parece seguirlos. Al regresar a la habitación, al fenómeno original, se suman maullidos.

La tos, esa noche, me pareció más fuerte y rebelde que en las anteriores. Al saltar del lecho, vi con satisfacción que Paulino también la oía, pues estaba sentado sobre su estera, con asombro dibujado en sus facciones. Salimos los dos y recorrimos la galería, sin encontrar persona alguna, y con el extraño caso de que el hombre que tosía parecía seguirnos durante todo el trayecto.

Cansados de buscar, regresamos a la estancia, y al traspasar el umbral, la tos que el misterioso personaje padecía, aumentó de tal manera que oímos claramente que se ahogaba; esa horrible tos degeneró en ronquido, en *estertor*, y repentinamente se oyeron maullar, chillar horriblemente, en todas las disonancias imaginables, un crecido número de gatos. Yo hubiera jurado que había un centenar de esos animales alrededor nuestro. Torné a salir al corredor con la seguridad de ver sus ojos fosforescentes entre las sombras de la arcada; pero nada se veía. Arreció el horrible desconcierto; oí algo se desplomaba, y al volver la mirada, vi que Paulino, hincado de rodillas en medio de la estancia, con los brazos en cruz, y el mayor terror dibujado en su rostro, exclamaba con pavor:

—¡Virgen Santísima! ¡El amo viejo, el amo viejo! (Romero de Terreros, 1922: 43-44).

Se dirigen a la habitación de Antonio, quien decide acompañarlos para demostrar el error, pero los maullidos reinician. Anfitrión e invitado permanecen “sin proferir palabra, en

sendas butacas de su alcoba, fumando cigarrillos y embargadas nuestras mentes con mil conjeturas” hasta el amanecer (Romero de Terreros, 1922: 45-46). Ante el asedio de preguntas, el narrador es llevado al archivo de la hacienda, donde se le muestra un edicto inquisitorial en contra del “Amo viejo” por brujería. De acuerdo con lo que se sabía, su muerte le impidió comparecer ante el tribunal; según se decía a causa de la vejez aunque había quien afirmaba que su medio centenar de gatos había acabado con su vida, “clavándole las uñas en el cuello, y desgarrándole la garganta en girones, hasta dejarlo, después de horribles sufrimientos, exánime en un charco de su propia sangre” (Romero de Terreros, 1922: 48). Antonio le confiesa a su invitado que el cadáver estaba enterrado en la huerta, justo donde había intentado sentarse.

De vuelta en México el narrador manda officiar misas por el alma en pena. Pasados algunos meses recuerda la experiencia, cuando Antonio le anuncia que ha mandado pintar la estatua de negro. El narrador reacciona apelando a su prudencia, aunque sólo recibe burlas por parte de su interlocutor. Tres días después “hordas rebeldes” arrasan con la hacienda.

Tres días después, la sociedad de México quedó consternada, al saber que las hordas rebeldes habían entrado a saco en la hacienda principal de los Hernández Sandoval, que habían prendido fuego a su ingenio, y volado con dinamita el vetusto edificio. San Javier ya no era más que un enorme montón de escombros (Romero de Terreros, 1922: 49).

La ubicación de los hechos se encuentra más próxima a la ciudad de México, sin embargo, la narración aún responde en buena medida a tópicos de la literatura gótica. En este caso, la decadencia de una hacienda está ligada a la de una estirpe; pero también los temas de la maldición y la brujería, así como la aparición del tirano, personaje de la tradición gótica que encarna tiempos y valores ajenos a los de la modernidad.

Romero de Terreros acierta al no mostrar la aparición, que se percibe siempre indirectamente, y rodearla de un halo de misterio. El edicto presentado al final hace que cobren sentido varios elementos que se le han presentado al lector como la tos y su relación con los maullidos, la “pequeña contrariedad” del anfitrión y su insistencia en que cambien de asiento en la huerta. La maldición se consuma ante la negación y falta de respeto a la tradición; un final que, como hemos visto en otras obras de Romero de Terreros, no está

exento de enseñanza moral. Los personajes caen en un error al pensar que la escultura es graciosa, profanar su memoria al sentarse en la tumba y, finalmente, retar a la desgracia al pintar la efigie. El cuento no sólo posee una estructura enraizada en los principios compositivos de Poe sino que al igual que en “The Fall of the House of Usher”, la hacienda, como construcción y también como institución, está ligada al destino de una estirpe en decadencia.

Otra obra de mayor cercanía en la que también aparece el tirano gótico como representante de tiempos de ignominia y superstición ajenos al espíritu moderno es “El retrato” de Carlos Toro (Zacatecas, 1875-1914) perteneciente al libro póstumo *El miedo (algunos cuentos)* (1947).²⁰ Está de más decir que se incluye este trabajo publicado casi a mediados del siglo XX, porque como el lector habrá podido notar en las fechas de nacimiento y muerte se trata del rescate de una obra inédita hasta ese momento. Este cuento está narrado por un hombre de campo que abandonó su escepticismo a raíz de la experiencia que se dispone a narrar. Previamente aclara que la locura ha sido ajena a su familia, “en una palabra, no creo ser un degenerado, ni lo ha sido ninguno de mis antepasados” (Toro, 1947: 135); por el contrario, afirma ser parte de una vigorosa estirpe que ha desempeñado importantes papeles en la historia del país.

Antes que me ocurrieran los sucesos tenebrosos que voy a referir no hice nunca otra cosa que reírme de las teorías espiritistas, sin que se me ocurriera jamás profundizarlas; por eso ignoro si será correcta la observación que he concentrado en estas palabras: “el cuerpo astral puede animar a voluntad un organismo muerto o vivo, o permanecer en reposo en un objeto cualquiera inanimado”.

No es ésta una simple frase o un pensamiento alcanzado por medio del raciocinio; es la expresión de un hecho real, quizá sin precedente y del que yo mismo he sido víctima.

Si yo fuera uno de esos seres débiles, visionarios y neuróticos, raquíuticos vástagos de algún miserable tronco ancestral, las líneas que voy a escribir no tendrían importancia alguna fuera del dominio de la patología; pero los que me conocen saben que soy un

²⁰ Periodista y escritor. Su oposición al régimen de Porfirio Díaz le valió la cárcel en varias ocasiones. Fue colaborador de *El Universal*, *El Imparcial*, *El País*, *El Tiempo*, *El Tilín-Tilín* y *Diógenes*, en los que publicó cuentos, poemas y crónicas. Entre sus obras se encuentran *La fórmula Díaz-Corral* y *el porvenir de la República* (ca.1910) y *La caída de Madero por la revolución felicista* (1913). A su muerte fueron publicados varios libros suyos que habían quedado inéditos *Vencedores y vencidos. Novela contemporánea* (1916), *La Cárcel de Belén. Novela de un Perseguido* (1932), *Pedruscos recogidos en la sombra* (1938) y *El miedo (Algunos cuentos)* (1947) (Muñoz Fernández, 1995: 705).

hombre fuerte y sano, un campesino vigoroso, más habituado al traveso con las reses en el campo, que al enfadosos estudio de los libros (Toro, 1947: 135).

Su narración tiene su origen en el recuerdo de un antepasado suyo del siglo XVIII llamado Juan Alfonso de Albornoz y Herreros, hacendado déspota y cruel, cuya memoria permaneció viva en su mente gracias a una tía, que llegó a hacer de él un personaje “casi fantástico, que frecuentó los sueños terroríficos de mi infancia” (Toro, 1947: 135). El recuerdo permanece latente hasta que la resolución de un problema legal a su favor y su matrimonio llevan al protagonista a refugiarse en su nueva adquisición, la Hacienda de la Trinidad, cerca de la ciudad de Guadalajara. Al llegar, nota irregularidades administrativas, sin embargo, eso no llama tanto su atención ni ocupa su tiempo como el retrato de su antepasado que se encuentra a la puerta de su alcoba.

La puerta acuarteronada y baja de esta estancia se abría sobre una verdadera crujía de convento, con techos abovedados y piso de ladrillos, en el que las pisadas resonaban como si las produjera una pata de palo. La noche de nuestra llegada, yendo por este enorme corredor helado, al que llegaba el susurro sollozante de los árboles de la huerta, Alicia a cada paso se volvía a mirarme traviesamente fingiendo temores, y yo tenía que apartar la diestra armada de un pesado candelero de cobre para poder besarla sin quemar sus cabellos. De trecho en trecho había retratos de tamaño natural colgados sobre la pared pintada de un azul rabioso. Frente a la alcoba estaba uno de ellos, cuya mirada destelló a la luz de mi velón, atrayendo la curiosidad de Alicia.

—Espera... ¡a ver!— me dijo.

Levanté la vela y vimos la figura grave y grave de un caballero de mirada dura y rostro afeitado, engalanado con un casacón de color castaño, chaleco de fondo amarillo que simulaba un florido jardín, calzón corto, medias de seda bordadas y zapatos con grandes hebillas (Toro, 1947: 138).

La imagen del retratado le resulta desagradable porque tiene la sensación de que les dirige miradas malintencionadas a él y a su esposa:

Su rostro frío y quieto me fue repulsivo y al conducir a Alicia a la alcoba, contándole atropelladamente mis antecedentes con el caballero del retrato, sentí que se me helaba el corazón al advertir como en un relámpago, a la oscilación de la llama de la vela, **la mirada de odio que me dirigió el retrato y la mirada abrasadora de lujuria que dejó caer sobre Alicia** [Las negritas son del autor] (Toro, 1947: 138).

A partir de ese primer momento, el narrador tiene la convicción de que el alma condenada de su antepasado no sólo derrama una mirada “con una chispa de puerca lujuria, que casi se proyectó sobre la tela” (Toro, 1947: 139), sino que también por las noches se desprende de la tela y ronda por la casa. El personaje se lamenta constantemente, anticipando la desgracia que está por ocurrir: “Yo debí romper el retrato. Es esta una obsesión que tengo ahora: si yo, aunque hubiera pasado por loco me hubiera decidido a rasgar la tela, no hubiera ocurrido nada de lo que aconteció después” (Toro, 1947: 139).

Una noche, el protagonista se despierta pero es incapaz de moverse. Se ve a sí mismo salir de la habitación y reconoce al impostor: “una mirada maligna que no era la mía, se fijaron en el lugar en que yo sentía mi personalidad sin fuerzas ni substancia” (Toro, 1947: 140). Pierde el conocimiento y cuando despierta se sorprende de que su mujer le pregunte por qué se ha levantado tan temprano. Duda de que haya sido un sueño, puesto que su cuerpo está helado, como si hubiera salido, además de que percibe en su mujer un aroma sepulcral que lo intranquiliza. Comienza a sentirse temeroso de que su antepasado robe su cuerpo y él quede atrapado en el lienzo. Se finge indispuerto y Alicia lo atiende; sin embargo, decide no abandonar al hacienda:

¡Iba a ser una lucha tremenda! ¿Procedería la fuga? ¿sería mejor despedazar y mandar quemar la tela? Una idea tenebrosa apuntó obscuramente en aquel confuso abismo de cavilaciones: Será indispensable matar a Alicia... ¿Alucinación?... Tal vez a mi olfato llegaba del cuerpo núbil de mi esposa, en vez de fresco olor a juventud, un aliento rancio de polvo y humedad; una emanación sepulcral de moho y de vejez, la huella innegable de los brazos y las caricias del antepasado que al tomar mi cuerpo no pudo despojarse de los atributos que acompañaban hacía un siglo su diabólica existencia.

Decidí esperar la noche, engañarme a mí mismo diciendo que todo pudo haber sido una pesadilla, aterrorizado por el espantoso presentimiento de que mi antepasado quisiera y pudiera robarme para siempre mi figura corporal, fijando mi espíritu apasionado en una tela congelada (Toro, 1947: 140).

Esa noche tormentosa, mientras Alicia duerme él espera pacientemente a su rival. Cree oír cuando espectro abandona el cuadro y avanza hacia el lecho. Una sensación extraña le ofusca el cerebro. De un movimiento rápido toma una resolución violenta y radical:

Sonaron campanadas arrebatadas por el viento, pasaron pesadamente las horas; por fin oí el leve chasquido, los pasos tenues del fantasma que abandonaba su cuadro, le oí resoplar

junto a la puerta... y al sentir que una extraña pesadez invadía y ofuscaba mi cerebro, caí sobre Alicia apretando con ambas manos su cuello suave y tibio; algo luchó en mí obscuramente, oí un grito salvaje partido de las tinieblas, la blanca y rubia amada se agitó nerviosamente bajo el diluvio de mis lágrimas, y por fin quedó inmóvil en una actitud rígida y extraordinaria. Entonces abrí la puerta y me lancé contra el retrato; derribándole y haciéndole trizas bajo mis pies, sin atender a los terribles gritos de cólera que surgían de la tela desgarrada, llevé los jirones sobre el lecho y les di fuego con la llama de la bujía y me puse en fuga a través de los campos iluminados por el cárdeno resplandor de la casa grande, que ardía por sus cuatro costados... (Toro, 1947: 141).

El tirano no se conforma con lo que ha hecho en vida ya que, descrito como un hombre lujurioso, parece desear a la mujer, no importando que sea esposa de su descendiente. Lo que permanece en un misterio es si el protagonista se convierte en una marioneta de don Juan Alfonso cuando mata a su mujer o si es la locura la que lo lleva a acabar con ella. Quedan como incógnitas sus oscuras motivaciones; su irreflexiva e imprevisible reacción pareciera responder a lo que Poe denominó “The Imp of The Perverse” en el cuento del mismo nombre,²¹ asimismo la violencia con la que el asesinato es cometida resulta muy parecida a la que aparece en “The Tell-Tale Heart”. Desde luego, Toro ha preparado el texto para que quepa la posibilidad de que todo sea una alucinación de la mente del protagonista, obsesionado con el recuerdo; para ello ha puesto en negritas aquellos fragmentos que remiten al engañoso sentido de la vista.

Como vemos, el protagonista no sólo acaba con su antepasado y con la hacienda, sino también clausura un episodio de decadencia familiar que recuerda “The Fall of the House of Usher”, ya que la destrucción de la casa está estrechamente ligada al destino de sus habitantes.

²¹ En este cuento fechado en 1845 Poe define esta fuerza, “demonio” en la traducción de Cortázar (1970: 185-192), como un motivo sin motivo (“a *mobile* without motive, a motive not *motivirt*”), una fuerza irresistible que conmina hacer el mal por el mal mismo: “the one unconquerable *force* which impels us, and alone impels us to its prosecution. Nor will this overwhelming tendency to do wrong for the wrong’s sake, admit of analysis, or resolution into ulterior elements. It is a radical, a primitive impulse—elementary” (Poe, 1984a: 827). Este impulse genera un conflicto ante lo prohibido (“We perpetrate the merely because we feel that we should not” [Poe, 1984a: 829]) en el que se mezclan lo definido con lo indefinido (“We tremble with the violence of the conflict within us,—of the definite with the indefinite—of the substance with the shadow” [Poe, 1984a: 828]).

Un personaje icónico de la literatura gótica está presente en “El vampiro”²² escrito por Alejandro Cuevas (Ciudad de México, 1870-1940),²³ publicado en *Cuentos macabros* (1911), obra conformada por textos aparecidos con anterioridad principalmente en *El Diario Ilustrado*. A decir de Juan de Dios Peza, escritor al que Cuevas dedicó el libro y quien se encargó de prologarlo, la crueldad y el carácter sombrío son dos rasgos que singulariza su contenido.²⁴ Aunque no todos los textos corresponden al género fantástico, en ellos está presente la idea de la muerte y lo fatídico, no exentos de truculencia, ya sea desde una perspectiva naturalista o más cercana al decadentismo. Así, pues, a esta mezcla

²² Otra historia de tema vampírico es “La novia de Corinto” de Amado Nervo, publicado póstumamente en *Cuentos misteriosos* (1921). De acuerdo con el autor la narración fue tomada “de la señora Croide, *The Night Side of Nature*” (Nervo, 2000: 88); aunque no hay que descartar que también haya encontrado inspiración en el poema “Die Braut von Korinth” (“La novia de Corinto”) de Goethe (1797) y en “Morella” de Poe. El cuento narra la llegada de un joven a la ciudad de Corinto, lugar donde es alojado en casa de unos amigos. Esa noche, en su habitación, separada del resto, toca a su puerta una joven. El amor surge entre ambos, quienes no sólo intercambian palabras sino también sortijas. Al ser descubierta por los padres la joven les reprocha su intromisión en el tiempo que tenía destinado al joven y su cuerpo rígido cae materializado. Al ir a la tumba de ella “se la encontró vacía de cadáver; sólo la sortija ofrecida al mancebo reposaba sobre el ataúd” (Nervo, 2000: 87). Sin embargo, en la últimas líneas de esta condensada narración, casi un microrrelato, Nervo ha decidido desviar la atención del fenómeno sobrenatural hacia el romance imposible con la finalidad de dotarlo de belleza e inocencia.

²³ Hombre multifacético: abogado, escritor y músico. Además de su obra narrativa es destacado por sus obras dramáticas (*La golondrina, La Sombra, Drama íntimo, El Tesoro de Eleazar, El Mañana*; los monólogos *Vísperas de examen, Gotas de Rocío y Regalo de Navidad*) y musicales (*Poème du Printemps, Poème d’amour, Poème d’automne*; las romanzas *Toi, Sans amour, Les deux coeurs, Reveille toi Mignon, En Avril, En te quitant, Mignonne voici d’avril, Toc toc, Eltre poète*). También se dedicó a la pintura y al dibujo; muestra de su talento son las viñetas que ilustran su libro de cuentos. Al respecto de sus obras se ha dicho que: “Mexico’s master of terror was Alejandro Cuevas, who, early in this century, appalled and delighted readers of the illustrated Sunday supplement to *El Diario* with his series of ‘Cuentos macabros’, which combine elements of violence, evil, and eroticism” (Larson, 1977: 12-13).

²⁴ El prologuista además insistir en la originalidad de Cuevas al “llenar un vacío en nuestras letras, por ser original en su género y muy interesante en su conjunto” (Cuevas, 1911: 13) señala la pertinencia del título “algunos de ellos despiertan en el ánimo esa impresión sombría y fatídica que debe despertar el crujir [*sic*] de los huesos de los esqueletos en la fatídica danza macabra, que es la tradición popular en los pueblos más viejos del Norte de Europa” (Cuevas, 1911: 13). Al respecto del tono adoptado en la obra hace la siguiente declaración: “No son estos cuentos tan crueles como los de Troysi, pero encierran verdades desgarradoras, hechos espeluznantes, narraciones que sobrecogen, habiendo en todos como un fin una enseñanza o una advertencia, que nunca el autor la dice, pero siempre el lector la deduce” (Cuevas, 1911: 12-13).

de corrientes estéticas responde “El vampiro”, narración que presenta muchas similitudes con Hoffmann, pero también deja ver un fuerte componente extraído de Poe.

La narración se centra en el recuerdo de un episodio de la triste infancia del narrador que proviene de una familia venida a menos y que carece de madre. Las acciones se desarrollan en un ambiente de decadencia gótica que ya no procede de un lejano castillo, sino que se ubica en pleno centro de la ciudad de México, en una casa en ruinas:

Vivíamos en calle céntrica; pero poco transitada, en una casita pequeña, antigua construcción de fachada de tezontle y mochetas de cantería talladas en almohadillados en sus puertas y balcones asimétricos e irregulares, y en la azotea, en el centro, como remate del edificio, había un nicho de piedra con la descabezada escultura de un San Cristóbal que, por milagro evidente y apoyado en el tronco de árbol que le servía de bastón, sostenía acéfalo su santa carga. Franqueando el umbral del zahuán de gruesas puertas apolilladas bajo la pintura de almagre y cochambre que las cubría y montadas sobre chirriantes chumaceras, atravesando el cubo o vestíbulo, se hallaba uno en el patiecillo empapado por el escape de la gastada bomba, al pie de la escalera de torcido barandal de hierro, toscamente forjado, y de escalones desiguales y vencidos hechos de lozas desgastadas y despostilladas, la que, ofreciendo en su mitad un descansillo, torcíase para formar su segundo tramo que daba a la puerta de nuestra antesalita con su alfombra de yute, su medio ajuar tapizado de tejido de cerda y su espejo de marmajada luna, sujeto por un marco de madera blanca que asomaba indiscreta bajo el disfraz de la tierra de Cassell con que se había tratado de hacerla pasar por nogal finísimo (Cuevas, 1911: 83).

En ese lugar desolado la única visita es un viejecillo italiano, cuyo solo recuerdo despierta una profunda repulsión en el narrador. Este personaje adoptará un carácter numinoso, que el niño comienza a sospechar a partir de las reuniones, más bien encierros, que sostiene con su padre en el despacho: “salía éste siempre nervioso, escitado [*sic*], casi violento, quedando luego por 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).

El único solaz del chico en ese entorno es pasar el tiempo en el desván de la azotea, un sitio que el propio narrador compara con un panteón:

Tengo grabado en mi memoria hasta el más pequeño detalle de aquel desván situado en un rincón de la azotea, junto a un antiquísimo y abandonado palomar, especie de cuarto construido en la superficie de un cuarto cuadrado, de paredes carcomidas hechas de tezontle, y celdillas interiores superpuesta: nidos que fueron de las palomas arrulladoras,

divisiones hechas con pedacería de teja pegada con cal que, quemada por el tiempo, había perdido su cohesión, dejando caer muchas de las pequeñas planchas de barro cocido, cuyos fragmentos sembraban el piso sobre un tapete de piedrecillas menudas, acumuladas en montículo alrededor de una ranura, por las hormigas coloradas cuyo ir y venir me servía de diversión. Aquella construcción ruinoso despertaba en mi fantasía la idea de un panteón abandonado con sus criptas vacías y su silencio pesado y letal (Cuevas, 1911: 86).

Precisamente en una habitación que se encuentra en este espacio asienta su refugio y sala de juegos, lugar donde, afirma el personaje, “se mecían mis ensueños de niño” (Cuevas, 1911: 87). Ahí tiene lugar un suceso muy significativo para la narración, una pelea entre dos tipo de arañas que ahí habitan: una chica y gorda, y otra delgada y de patas largas. Tras inmovilizar a su oponente, la más grande hinca sus “mandíbulas de vampiro” en su presa:

[...] tomando de las glándulas de su abdomen la extremidad de un hilo, llevábale distraamente sobre el cuerpo de su adversaria, atándole, envolviéndole imperceptible y gradualmente en una red que concluía por inmovilizarle. Era en vano que ésta, al sentirse presa, se debatiera angustiosamente; terminado el tegido [sic], los filamentos suspensores del rechoncho cuerpecillo avanzaban sigilosamente, hasta colocarle encima de la prisionera, doblábanse con lentitud, y el verdugo clavaba sus mandíbulas de vampiro sobre el cuerpo indefenso, abandonándole en su tenue sudario después de haberle sorbido la sangre y la vida (Cuevas, 1911: 89).

Como decía, este evento resulta muy significativo para el personaje un mes después de cumplir los doce años. Una tarde tormentosa en el despacho de su padre, mientras observa la ilustración de la *Divina Comedia* realizada por Doré en la que está representada la escena de Aracné (Purgatorio, Cap. XII, vs. 43-45), se da cuenta de que el anciano lo observa desde el otro lado de la mesa; no sólo eso, consciente del temor que despierta, lentamente lo acorrala y pretende abrazarlo, del mismo modo que una araña.

No pude contener un grito de sorpresa y terror: a dos pasos, al otro lado de la mesa, me contemplaba en pie el odiado viejecillo con la sempiterna risa socarrona en su rostro que me pareció aún más mefistofélico, por la roja luz que alumbraba su busto a través de la pantalla de tafetán escarlata. Mis dientes castañeteaban y, de un salto, abandoné el sillón tratando de huir; pero él entonces se colocó delante de la puerta extendiendo sus brazos hacia mí y diciendo: “Ya sabes, chiquillo, no se pasa sin dar un abrazo” y en aquella postura, un tanto agazapado, avanzó atajando mis rodeos hasta agarrarme a pesar de mis gritos (Cuevas, 1911: 90).

Su padre irrumpe a tiempo, permite que el niño escape y se encierra con el visitante. Lo sucedido le genera pesadillas al narrador: en el desván, distorsionado en sus dimensiones, presencia la escena de las arañas con su padre y el viejo como protagonistas.

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 la desigual lucha, su padre sucumbe, “la red funesta apretó sus nudos; el horrendo fantasma avanzó hasta sobreponerse a su presa, descendió encogiendo los sustentáculos y clavó su mandíbula sobre la víctima indefensa que exhaló un lamento prolongado y doloroso” (Cuevas, 1911: 92). Lo que parece ser sólo un sueño trastoca su interpretación de la realidad, ya que, al despertar, encuentra el cadáver de su padre en el despacho, y a su lado una nota en la que le pide perdón y le explica que tomó la decisión con la finalidad de salvar para él lo poco que le quedaba.

[...] 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 férula escapaba por el postigo negro y misterioso de la muerte! (Cuevas, 1911: 92-93).

El desenlace dota de un sentido numinoso el guiño del anciano y la manera tan extraña en la que su padre actúa la última vez que lo ve con vida.

El brazo izquierdo del viejo se estiró hasta tocar el hombro de mi padre, en tanto que el derecho llevó la mano al ojillo de mi perseguidor, que guiñaba maliciosamente; a este ademán, mi padre refrenó su cólera y, tomándome por los hombros me encaminó a la puerta diciéndome: “Es hora de que tomes tu alimento y te acuestes; ve hijo mío ve tranquilo”. Y besando mi frente, cerró tras de mí la puerta en tanto que yo me apresuré a ganar mi alcoba, donde sin pensar en tomar mi acostumbrada taza de café con leche y acosado por una sed

atroz bebí un vaso de agua yendo a acostarme en mi lecho, presa del escalofrío y malestar (Cuevas, 1911: 90).

La efectividad de la narración está sustentada en el manejo de la ambigüedad; los hechos parecen transcurrir con normalidad aunque su extraña coincidencia y simetría dejan entreabierta la puerta a lo inexplicable. De ser esta última la explicación elegida, existe la posibilidad no explícitamente enunciada de que haya habido un trueque de último momento entre la vida del hijo a cambio de la del padre. De cualquier manera los hilos, si no de una araña, por lo menos de un destino fatal terminan aprisionando al progenitor.

La obra tiene una innegable similitud con “El hombre de arena” de Hoffman,²⁵ que es sin duda una de las fuentes de inspiración; es posible ver en el anciano al personaje de Coppelius, y en esas reuniones el triste final del padre de Nathaniel. Sin embargo, la obra al mismo tiempo debe mucho a Poe tanto en la concepción de lo fantástico como en su estructuración: la manera en la que se presentan los hechos (el presentimiento de lo fatal al ver la pelea de las arañas, la lectura del pasaje de Arachné, la pesadilla, la muerte del padre), sus simetrías (Con relación a la vinculación de los campos semánticos: Chupar sangre, araña, vampiro, abogado), lo que da lugar al efecto de lo fantástico: “Lo fantástico se cifra, pues, en esa percepción trans-humana que el niño —y quizá también el padre— tiene de ese misterioso y vampiresco personaje que succiona sus vidas” (Corral Rodríguez, 2011: 261).

Sin lugar a dudas entre los grandes logros de “El vampiro” debe considerarse el carácter psicológico que adopta lo fantástico mediante su uso 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

²⁵ También Juan de Dios Peza nota 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 bordean los márgenes del Rin, 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” (Cuevas, 1911: 12).

resonancias hacen de este relato vampírico un tanto atípico, un espléndido cuento fantástico que, junto con el resto de los cuentos de *Cuentos macabros*, resultaba no apto para los sensibles de la época en la que apareció, de acuerdo con Juan de Dios Peza:

Yo sé bien que cada espíritu requiere una lectura especial, como cada organismo necesita un alimento especial, y no ofrecería este libro a una neurótica ni a un neurasténico, como no llevaría tampoco de la mano a una joven timorata, frente a la plancha del anfiteatro. Este libro en cuyas hojas no escasea lo fantástico, está lleno de realidades, y pinta pasiones con pormenores crueles; pero todos son muy humanos, y por lo mismo, enteramente verdaderos (Cuevas, 1911: 13).

Finalmente, para concluir este apartado, quiero presentar una narración de ascendencia gótica que presenta algunas modificaciones propias de un contexto realista. “El espejo” de José López Portillo y Rojas (Guadalajara, 1850-1923), contenido en *Novelas cortas* dentro de la Biblioteca de Autores Mexicanos (Imp. de Victoriano Agüeros, 1900); volumen conformado por textos que aparecieron por primera vez en *La República Literaria* (Guadalajara), entre marzo de 1886 y marzo de 1890 (López Portillo y Rojas, 1952a: 3). De acuerdo con el propio autor, este cuento, al que considera leyenda, tiene su origen en las tertulias semanales que tenía en una casa de campo de la villa de San Pedro con Antonio Zaragoza, Mariano Coronado y Pablo Ochoa:

Todos ellos en aquel tiempo se habían dado a la lectura de Bécquer, a quien admiraban y seguían, y con tal motivo escribieron varios cuentos del género de los del ilustre sevillano. Zaragoza trazó por entonces sus preciosas novelitas *La plegaria de la muerte y Dolores*. Los otros individuos del grupo produjeron también algunas obritas de no escaso mérito y de muy hermosa forma y el autor de éste tomó varias leyendas al estilo de las mencionadas (López Portillo y Rojas, 1952a: 5).

Antes de abordarlo es necesario revisar las afirmaciones de López Portillo y Rojas al respecto de la literatura fantástica:

Aunque la insigne crítica doña Emilia Pardo Bazán detesta el género fantástico, según lo manifiesta paladinamente en el estudio biográfico que escribió sobre D. Pedro Antonio de Alarcón, no cabe duda que es legítimo y hermoso, con tal de apartarse de lo pueril, empalagoso y descabellado. Caben en la literatura todas las manifestaciones de la sensibilidad, de la imaginación y del pensamiento humano, incluso las visiones y los

ensueños, y aún éstos de una manera capital, porque una de las funciones más naturales del espíritu es la de soñar, ya sea temiendo, ya deseando o ya presintiendo potencias, maravillas y mundos distintos de cuento nos rodea. Así es como todas las literaturas han comenzado por la fábula, y así es también como, aun en el pleno periodo de su florecimiento, no abandonan el género maravilloso. Si se descartasen de la producción humana todos los libros imaginativos, perderíamos tal vez los mejores, desde Homero y Virgilio hasta Dante, Shakespeare, Macpherson y Anderson.

Al decir esto, no pretendemos por de contado, sostener que lo mejor o lo único bueno en la labor literaria, sea lo fantástico y prodigioso, pues nos encanta también el realismo, por la vida y la fuerza que respira; sino sólo protestar contra todo exclusivismo que tienda a cerrar caminos a la inspiración (López Portillo y Rojas, 1952a: 6).

El estudio detenido de la obra de este autor resulta curioso si se considera que aun siendo adepto al Realismo y de la novela, defiende los vuelos de la imaginación y demuestra su habilidad como cuentista, que se percibe en uno de los mejores cuentos de terror de su época. Sin duda, aunque aparentemente se trata de un texto marginal en el conjunto de su obra, permite constatar que su autor “admite a menudo ensoñaciones y escapatorias imaginativas y afectivas; puede decirse que amodorrada su voluntad, brotaba su trasfondo romántico” (Carballo, 1952a: XII).

La narración, de acuerdo con Carballo, “perfectamente variando lugares y nombres podría pasar en cualquier parte y tiempo” (Carballo, 1952b: 190), pero en cuanto a sensibilidad está más cercana a la literatura gótica.

Miguel Villena, poeta caracterizado por su “sensibilidad exquisita: para él era imposible el reposo, pues gozaba y sufría inmoderadamente por las grandes y las pequeñas cosas” (López Portillo y Rojas, 1952b: 7), es correspondido por la joven que encarna su ideal. El nacimiento de un hijo que los llena de alegría y los hace fantasear en el futuro constituye la consagración de su amor. Sin embargo, la salud de ella se deteriora. La proximidad de la muerte la llena de preocupaciones con respecto al destino de su hijo y la fidelidad de Miguel. Para calmarla, él le promete que no querrá a ninguna mujer y le jura ante el crucifijo no darle madrastra al niño.

—Pues júrame por este Crucifijo, que no has de querer a ninguna otra mujer y que no le darás madrastra a mi hijo.

Tomó Miguel la imagen y dijo sin vacilar:

—Juro por este santo Crucifijo que no he de querer a ninguna otra mujer después de ti, y que no le daré madrastra a mi hijo.

Al oírle, dejó ver Aurora en los ojos amortiguados débil fulgor de alegría.

—Y yo te juro— dijo como iluminada y articulando con esfuerzo, que si faltas a tu promesa, con la venia de Dios vendré a castigar tu perjurio (López Portillo y Rojas, 1952b: 14-15).

La muerte de ella ejerce una profunda impresión en el personaje, a quien se le prohíbe la entrada a la habitación en la que está el cadáver durante el velorio. Gracias al espejo, contempla los restos de su amada que han vestido con su ajuar de novia y le han colocado un crucifijo en las manos. Después del entierro, Miguel se muda a la habitación de ella, “ocupando su mismo lecho, y reclinando la cabeza en sus mismas almohadas” (López Portillo y Rojas, 1952b: 23); asimismo, disfruta contemplando los objetos que le pertenecieron a ella, con una particular preferencia por el espejo:

El espejo era uno de los objetos que más preciaba y veneraba. Diariamente permanecía ante él horas enteras, mirándole obstinado, como si esperase que reprodujera de nuevo el cuadro de aquella noche fúnebre. Pero, como a nadie podía comprender la causa de su extraña insistencia.

—Volviera yo a ver a mi querida Aurora —se decía—, aunque fuera una vez sola, aunque fuera como la vi aquella horrible noche en que estaba tendida en su lecho de muerte! ¡No me causaría espanto su aparición, porque mi amor es más grande que cualquier otro sentimiento, y ni el asombro ni el terror podrían sofocar en mi corazón la alegría de tornar a verla! (López Portillo y Rojas, 1952b: 23).

Sin embargo, aunque pasa horas mirándolo e intenta por todos los medios exaltar su imaginación con la intensión de verla, “se convenció con despecho de que los cuentos de aparecidos que andan en boca del vulgo, no son más que invenciones de la superstición y el miedo” (López Portillo y Rojas, 1952b: 23-24). Tal fracaso, lo hace caer en un profundo abatimiento en el que lo único reconfortante es la presencia de su hijo. Un año después llegan a visitarlo su hermana, su cuñado y la hermana de éste, Rosa, una joven de la que Miguel se enamora, siempre perseguido por la culpa, “tan azorado como si hubiera cometido un delito” (López Portillo y Rojas, 1952b: 26).

Cuando se metía en el lecho, era acometido por accesos de miedo que le quitaban el sueño, figurándosele a veces que su mano extendida en la sombra iba a encontrar el cuerpo frío e inerte dela muerta compañera. El espejo le causaba mayor espanto todavía.

Cuando sus ojos tropezaban con él, los volvía a otra parte apresurado; durante la noche, dormía con la cara pegada al muro, para no tenerle delante (López Portillo y Rojas, 1952b: 28-29).

Su hermana lo convence de sobreponerse y olvidar su promesa. Tratando de superar su miedo, finalmente Miguel y la joven se casan. La noche de la boda civil,²⁶ él en su aposento “sintióse sobrecogido por un sentimiento de profundo pavor, que le fue imposible vencer. Su infidelidad estaba consumada; habría quebrantado su juramento” (López Portillo y Rojas, 1952b: 33). Su sueño es interrumpido por una visión que se presenta en el espejo.

Y sus ojos espantados se encontraron con aquel espejo que tanto le amedrentaba. Estaba iluminado; de ahí salía la claridad de iluminaba la estancia. La luz era rojiza, y la derramaban cuatro blandones reproducidos en la luna. En el espacio comprendido entre ellos mirábase una cama adornada con blancas colgaduras. Sobre el lecho estaba Aurora tendida, vestida con su traje nupcial, y con la corona de azahares. Su rostro lívido e inmóvil parecía contraído por gesto de profunda aflicción; y en sus luengas pestañas, que caían sobre las marchitas mejillas, brillaban gotas de lágrimas.

Sintió el viudo que la sangre se helaba en sus venas, que el pelo se le erizaba y que sus dientes chocaban con estrépito. Se incorporó en el lecho con la mirada extraviada. En vano pretendió apartar los ojos de aquel cuadro; fuerza sobrenatural los llamaba y atraía. En vano pretendió gritar; la voz se ahogó en su convulsa garganta.

Desvaneciéndose gradualmente la visión, y todo quedó sumido otra vez en sombra profunda; pero poco a poco tornó a iluminarse el espejo, y volvieron a delinearse los objetos. Y se presentó a la vista de Miguel dentro de aquel marco pavoroso, un nuevo cuadro neto y distinto, con todos los caracteres de la realidad.

Era el aposento de su hijo. El niño dormía tranquilamente en la cuna. Uno de sus brazos reposaba sobre la cabeza; los rizos de su pelo caían ondulando sobre sus mejillas; y sonreía en sueños como si estuviese contemplando cosas muy hermosas.

De pronto apareció junto a la cuna del niño una forma blanca. Semejaba vapor leve; poco a poco fueron esclareciéndose sus contornos. Era una mujer vestida de blanco. ¿Quién era? Fijó en ella los ojos atónitos. Era Aurora, tan pálida, tan sombría como la había visto en el lecho mortuario. Se inclinó sobre la cuna, fijó los labios breves instantes sobre la frente del niño, le tomó en brazos, y se alejó con la preciosa carga.

En esto se desvaneció la luz, y la habitación, quedó sumida en la sombra (López Portillo y Rojas, 1952b: 34-35).

Así que corre a la habitación de su hijo, sólo para comprobar que ha muerto:

²⁶ Este dato es curioso ya que el personaje forma parte de un contexto en el que están en vigor las leyes de Reforma.

Llegó a la estancia de su hijo, y anduvo de puntillas hacia la cuna, con el rostro tan pálido y trastornado como si acabase de cometer un crimen. Levantó las cortinas lleno de emoción, y se inclinó para dar un beso a la adorada criatura.

Pero sintiéndola rígida y helada, lanzó un grito desgarrador y cayó al suelo como herido de rayo.

¡El niño estaba muerto! (López Portillo y Rojas, 1952b: 36).

La raigambre gótica de este cuento es visible en el deterioro mental del personaje, susceptible desde el principio, dada su hipersensibilidad y sentimentalismo. El vehemente deseo de que Aurora se manifieste, revela una pasión necrófila en la que se mezclan sentimientos violentos de carácter contradictorio con un profundo pesimismo: “todo lo veía Miguel a través de un velo tan oscuro, que el mundo que lo rodeaba parecía de sombras, y todas las cosas fantasmas de niebla y humo” (López Portillo y Rojas 1952b: 5). A estos pensamientos obsesivos se agrega las implicaciones que tienen en la concepción de vida del personaje, que decide permanecer en total aislamiento a semejanza de los personajes de “Ligeia”, “Berenice”, “Morella” y “Eleonora”: “La felicidad es la superficie espléndida del dolor, como la brillantez del océano, donde se refleja el cielo, no es más que el barniz de los abismos” (López Portillo y Rojas 1952b: 11).

Estos elementos, que muestran una psique gótica, sirven para crear la ambigüedad. El personaje no está seguro de lo que ve:

¿Había sido víctima de una pesadilla? ¿Los horribles cuadros que había contemplado, ¿había sido fruto de la alucinación de un sueño? No, estaba seguro de hallarme despierto. ¿Se había vuelto loco? Tal vez. De todos modos, lo que pasaba en su interior era horrible (López Portillo y Rojas 1952: 36).

Resulta una coincidencia muy desafortunada que el día de su boda, la madre le quite al hijo, un acto de venganza que además tiene explicación en la última conversación que sostiene con ella. Es posible ver en Aurora un aire de familia tanto por su carácter lánguido, el sentimiento que provoca su pérdida, así como el tratamiento sobrenatural de las mujeres de los cuentos de Poe. De optar por la interpretación sobrenatural de esta narración no sería del todo cierto que Aurora “aunque con el alma destrozada, se resignó dulce y cristianamente a recibir el golpe que sobre ella descargaba la mano de Dios” (López Portillo y Rojas 1952b: 12). Precisamente, su insistencia en aferrarse a la vida es cercana a la de Ligeia de Poe; la

descripción de la muerte con Berenice, y, principalmente, hay que tener en cuenta lo que ocurre en “Eleonora”, ya que en la obra de López Portillo y Rojas está presente la promesa de no volver a amar a otra.

Como se puede comprobar en la estructura de este cuento, el lector no está precisamente ante una leyenda, aunque el propio autor la denomine de ese modo y declare estar influenciado por Bécquer, autor en cuya obra, por cierto, está presente la sombra de Poe.²⁷

La efectividad de este cuento fantástico no sólo se debe a que termina en el clímax sino por lo que esto implica: abandona al lector a la ambigüedad que introduce lo fantástico de forma muy semejante a como lo hace Henry James en “The Turn of the Screw” (1898): ¿fue Aurora quien mató al niño? En consonancia con la estética realista la visión representada en el espejo no constituye un reflejo, como habitualmente ocurre, sino la propia realidad; en este caso es un comunicador entre dos mundos. “El espejo conjuga lo lógico con lo fantástico. Bécquer, lo mismo que en otras leyendas, presta sus lineamientos para crear esta obra” (Carballo, 1952b: 196).

Este trayecto de lo alejado y exótico a lo cotidiano permite introducir la siguiente sección dedicada a un tipo de fantástico más cotidiano, más imprevisible y también por ello más perturbador.

3. Fantástico cotidiano

Aunque se ha dicho que cualquier manifestación de lo fantástico se encuentra en estrecha relación con la realidad, y que particularmente la concepción de Poe busca acercarse más al lector, la denominación utilizada en este apartado pretende distinguir un grupo de cuentos en los que se representan fenómenos que irrumpen sin causa aparente, es decir, que asaltan el ámbito cotidiano para sugerir que las certezas de la realidad son frágiles y que el orden es endeble. Estas narraciones, a diferencia de los que ya he presentado, no responden al material legendario, y si poseen algún rasgo gótico, éste ya no es definitorio. Se trata de historias que ocurren en el aquí y el ahora en el que fueron escritos; en las grandes urbes,

²⁷ Al respecto de esta influencia, véase Roas (2011: 125-132).

principalmente mexicanas, y en un entorno fácilmente reconocible como cotidiano por los lectores.

Debido a la diversidad de textos que existe, he optado por ordenarlos de acuerdo con una trayectoria que vaya de temores concretos, algunos bastante codificados en nuestra cultura, como es el caso del fantasma, para referirme posteriormente a otros cuya definición resulta más abstracta y, por lo tanto, presentan más problemas para su catalogación. Para tal efecto he seleccionado algunas de las narraciones que permiten ejemplificar un viaje desde los fantasmas estetizados,²⁸ hacia temores que carecen de forma más definida y que están más próximos al delirio.

Como he anunciado en el párrafo anterior, comenzaré pues con las apariciones fantasmales, fenómeno que, si bien están presentes en leyendas o en cuentos góticos, en esta sección se muestran desprovistos de las escenografías anteriores; su principal diferencia es que estas tocan a la puerta. Con la finalidad de mostrar una idea general de su funcionamiento presentaré dos casos en los que las figuras espectrales hacen desafortunada la vida de los personajes; para ello tomaré un espectro infantil y un marido fantasmal.

El primero es “Por una obsesión” de Francisco Zárate Ruiz²⁹ incluido en *Cuentos de manicomio. Los que no llegan a San Hipólito* (1903). En este caso no es un hombre quien sufre a causa de la persistencia enfermiza de un pensamiento, sino su amada. El narrador nos presenta la inesperada misiva que ha terminado con su relación. En ella, Luz le expone

²⁸ Aunque no adoptaré una postura psicoanalítica, que excede los objetivos de este trabajo, debo señalar que el presente recorrido concuerda con el esquema con el que Bellemin-Noël presenta el material fantasmático. El teórico emplea el término *fantasmática* para referirse al “conjunto organizado (unificado y estructurado) de fantasmas que aparecen en un individuo, en un grupo o en un sistema de pensamiento dado” (Bellemin-Noël, 2001: 119). Su modelo teórico permite distinguir las cinco metamorfosis de la actividad psíquica por las que el fantasma pasa “cuando penetra en el campo de la consciencia” (Bellemin-Noël, 2002: 52); es decir que parte de lo subjetivo para ir hacia la objetivización del material fantasmático. A esta concretización la denomina los fantasmas estetizados.

²⁹ Pocos son los datos que se tienen acerca de este escritor. En 1902 fue director del *Periódico Oficial del Gobierno de Michoacán de Ocampo*. Prefecto de la ENP. Colaborador de *El Nacional*, *El Imparcial*, *El Monitor Republicano*, *El Estudiante* (Morelia, agosto-octubre, 1902). Sus obras son *¡Suicida!* (1893), *Cuentos de manicomio. Los que no llegan a San Hipólito* (1903) y *Cuentos funambulescos* (1903). El único comentario crítico sobre su obra en relación a la literatura fantástica que he encontrado carece de sustento: “Francisco Zárate Ruiz, éste último [autor] no precisamente fantástico, pero sí lo suficientemente alienado como para reclamar un lugar cerca de los cuentos de Maupassant” (Morales, 2013: 384).

el motivo del rompimiento. Afirma que su reconciliación, ocurrida durante el velorio de una niña, ha tenido fatales consecuencias más allá del remordimiento: “Unos irrespetuosos ante lo desconocido, unos profanadores de cadáveres, unos criminales, y, te lo confieso, como me lo he confesado yo misma, me reconozco más culpable que tú, porque la mujer debe ser siempre más misericordiosa” (Zarate Ruiz, 1903: 50). La joven, víctima de la sugestión y de sus nervios frágiles, cree que sus amores actuales están impregnados de muerte y que la pequeña se le aparece tanto en sueños como en la vigilia:

Otras veces su cabecita está a mi lado, sobra la almohada; y así, como estaba aquella noche amarillenta y rígida; anoche sentí en mi frente el beso helado de su boca muerta, y al despertar tenía yo la frente fría y húmeda. En otras noches veo su cara multiplicada, calcomaniada en la pared, y de la boca le sale esta recriminación: “profanadora” y el eco repite una y mil veces “profanadora”. Después veo danzar delante de mí y siempre sobre aquella mesa en la cual blanqueaba el leve cuerpo de la muerta una pierna aislada o un brazo suelto, como vi en un teatro bailar desarticulados los miembros de un esqueleto, sólo que aquí son todavía los miembros encarnados; aunque amarillentos, como de muerto (Zarate Ruiz, 1903: 55).

Angustiada, le confiesa a su novio que está segura de que, si su unión llegara a consumarse, la niña permanecería a su lado. Tras consultar a su confesor y al médico, el personaje toma la decisión de romper con él para librarse del mal que la aqueja:

Ahora mismo al escribirte, he vuelto la cara, porque oí —¡lo oí!— el ruido que produjo la niña entre sus ropas blancas, como si quisiera levantarse, para vivir, para llegar a ser mujer, para no huir tan pronto a la vida cuando acababa de entrar en ella, en medio de alabanzas amistosas, de bendiciones paternas, de cuidados de todos: y siento en mi mano el mismo sudor frío que me hizo soltar la tuya y en mi cuerpo el mismo temblor que me hizo aproximarle al tuyo cuando te decía: “¿Oíste? pareció que se movía: ¡Jesús qué miedo!” (Zarate Ruiz, 1903: 51-52).

Las concepciones de la época sobre la histeria resultan acordes con el tema de esta narración, que a diferencia de las de Poe tiene como protagonista un personaje femenino. Su reacción podría deberse a una enfermedad nerviosa, confirmada por la autoridad sanitaria y religiosa, y al mismo tiempo que al acoso de una aparición espectral. Como vemos, ensayar con la obra de Poe en “La embriaguez. Musa trágica” y “El último cuento de Edgard Poe. Mi pesadilla”, analizados en el capítulo II, le sirvió a Zárate Ruiz como

ejercicio para consolidar un estilo que, si bien deja percibir la sombra del estadounidense, también muestra rasgos de originalidad. Dos rasgos notables de esta narración son los saltos temporales y las transiciones ocurridas en un solo párrafo, como es el caso del siguiente:

Ahora mismo al escribirte, he vuelto la cara, porque oí —¡lo oí!— el ruido que produjo la niña entre sus ropas blancas, como si quisiera levantarse, para vivir, para llegar a ser mujer, para no huir tan pronto a la vida cuando acababa de entrar en ella, en medio de alabanzas amistosas, de bendiciones paternas, de cuidados de todos: y siento en mi mano el mismo sudor frío que me hizo soltar la tuya y en mi cuerpo el mismo temblor que me hizo aproximarlo al tuyo cuando te decía: “¿Oíste? pareció que se movía: ¡Jesús qué miedo!” (Zarate Ruiz, 1903: 51-52).

El testimonio narrado en primera persona, carente de juicios sobre su veracidad, sirve para mostrar una mente desquiciada y suscitar la duda. De cualquier forma, tanto si se trata de un fenómeno real o no, la presencia de este fantasma infantil resulta inquietante.

De la misma manera en la que la desesperación de Luz la lleva a dudar de lo real, ocurre en los siguientes dos casos en que la mujer es víctima de su espectral cónyuge. Así ocurre en un lugar remoto pero reconocible en “Venganza de marido. Cuento fantástico” de Manuel Puga y Acal (Guadalajara, 1860-1930), perteneciente a la antología *20 Cuentos de literatos jaliscienses* (Ed. de “El Heraldo”, Impr. de José Cabrera, Guadalajara, 1895) (pp. 127-142). Los personajes de esta narración son rusos y las acciones se desarrollan en la ciudad de Madrid. Durante el entreacto de una obra que se presenta en el Teatro Español y aprovechando la ausencia de su marido, el general Tieffel, embajador de Rusia, la princesa Olga retoma la conversación que dejó pendiente con Micowsky, poeta y secretario de la embajada. Ella le dice que su amor sólo será posible si él se encarga de eliminar a su esposo.

Él tiene sentimientos encontrados al respecto, pero, empujado por la pasión hacia la princesa, al día siguiente le hace llegar una nota en la que le avisa que esa misma noche se consumarán sus deseos. Ella, sin la menor muestra de remordimiento, da a su camarera “la orden de no llamar a su puerta por ningún motivo” (p. 137), y se prepara para recibir a su amante. Un poco más tarde de lo acordado un grito interrumpe su tranquilidad, ella cree consumado el crimen.

Sonó la una. Apenas si, durante el primer minuto que transcurrió después, el corazón de Olga tuvo un latido más que de ordinario. Sin embargo, un rumor insólito se oyó en el jardín; un grito agudo y penetrante desgarró las heladas tinieblas de la noche e hizo vibrar los vidrios del balcón de la alcoba de Olga. Pero ella no palideció siquiera; casi sonriendo, puso la mano en el picaporte de la puerta y se aprestó a abrirla. De pronto oyóse rumor de pasos en el corredor; después dos golpes en la puerta de la alcoba. La princesa abrió sin tardanza... (pp. 137-138).

El ansia se torna sorpresa cuando en vez de Micowsky llega Tieffel a la habitación. Él, con una dulzura inusual, le confiesa que ella ha sido el único amor de su vida y la conmueve. El sueño vence a la princesa y se queda dormida en los brazos de su marido. A la mañana siguiente, al ir a buscarlo, encuentra su cadáver en el estudio:

Olga llegó a la puerta del salón, y ante el espectáculo que se presentó a sus ojos, su corazón falleció, sus piernas flaquearon, sus sienas latieron violentamente y parecióle que le asestaban un formidable golpe en el cerebro. En medio del salón, entre cuatro blandones, el general Tieffel estaba tendido, pálido y exsangüe [*sic*], vestido de gran uniforme, cubierto el pecho de cruces y condecoraciones: cerca de su mano crispada brillaba la espada que tanta gloria alcanzara para su dueño en Plewna (p. 141).

La criada le explica que el suceso había ocurrido a media noche, pero que, para no contravenir sus órdenes, la servidumbre había decidido no molestarla hasta el día siguiente. La fuerte impresión le desencadena una fiebre cerebral que la mata al día siguiente, en tanto que su amante asume el cargo de embajador.

El ambiente de frivolidad y lujo, de costumbres ajenas a la sociedad mexicana, sirve como marco para el relato de un adulterio que no se consuma. Despojado de la oscuridad o la truculencia propia del género gótico, la venganza a la que elude el título no se desarrolla de forma violenta sino de un modo sutil e irónico.

La narración de Puga y Acal está construida para manipular las expectativas del lector por medio de la presentación del plan del asesinato y la anticipación del momento en el que ocurrirá. Ambos cobrarán una mayor relevancia ante la confirmación de que el crimen ya se había consumado y que la servidumbre lo atestiguaba; también ocurrirá otro tanto con la hora, que resuena en la cabeza de la mujer, como síntoma de su pérdida de cordura. De este modo no sólo se genera suspenso, sino una sorpresa para la princesa Olga, que es compartida por el lector.

Como se observa, la estructura de los hechos narrados responde a la construcción del cuento fantástico de Poe. Aunque la aparición no es amenazadora, la sola constatación de que se ha transgredido la realidad ya es suficiente para que el suceso tenga efectos mortales en la protagonista. El fenómeno, como es posible comprobar, hace un corto circuito en la mente de la testigo: “De este corto relato, una palabra fue la que turbó más a la princesa. ‘A la una’ había dicho la camarera... ¡A la una! A la una había penetrado el general en su alcoba: ¡había, pues, pasado la noche en brazos de un muerto!...” (pp. 141-142).

Otro texto en el que la presencia del cónyuge muerto es determinante del infortunio de una pareja es “El diamante de la inquietud” de Amado Nervo (Tepic, Nayarit, 1870-1919) (La Novela Corta, Madrid, 1917), narración donde el espectro se hace presente para ensombrecer la nueva relación de la esposa. No sólo queda la duda de la manifestación espectral, sino también si tiene alguna relación con la inesperada muerte de ella. Del mismo modo como ocurre en “Venganza de marido”, se presenta un fenómeno que al narrador no le consta. La promesa que hace Ana María a su marido, desde luego, es muy semejante a la que atormenta al protagonista de “El espejo” de López Portillo y Rojas y, por supuesto, al de “Eleonora” de Poe. Una diferencia sustancial del cuento de Nervo con respecto a estas narraciones consiste en que en este caso ha sido una mujer quien empeña su palabra.

Durante el periodo analizado, se publican un número considerable de cuentos de apariciones espectrales; de ellos, los que presentan una mayor variedad son los femeninos, que van desde la experiencia más etérea hasta la venganza más atroz. Estrechamente vinculadas con la estética decadente, algunas de estas narraciones se regodean en el carácter necrófilo de las relaciones, como en el caso de “Nupcias fúnebres”, escrita por Alberto Leduc (Querétaro, 1867-1908), y publicada en el volumen titulado *Ángela Lorenzana* (Tip. de *El Nacional*, 1896). En este cuento, el narrador nos presenta a Luis, un amigo suyo que desde la infancia poseía la sensibilidad y la inclinación por la poesía, que lo acompañaría en la edad adulta. Tales rasgos, pasado el tiempo, lo convertirán en un típico héroe decadente: “¡Pobre Luis! Desequilibrado, alcohólico, sensitivo, espíritu enfermizo cuyos desfallecimientos y cuyas intensísimas fiebres me aterraban” (Leduc, 2005: 105). La búsqueda de placer y serenidad en el alcohol, agravada a consecuencia de la muerte tanto de sus progenitores como de su novia, causan estragos en la salud del joven.

Un día, bajo los efectos del ajeno, le cuenta al narrador de su futura boda con una mujer, “irreal, intangible, opalina y visible sólo para mí” (Leduc, 2005: 106). Lo que bien puede tomarse como una exageración, para el narrador se torna un total absurdo cuando Luis afirma que “vendrán a recitar versos las sombras de Marcelina Desbordes-Valpore y de Carlos Baudelaire... y en torno de mi tálamo nupcial sollozarán Haydn, Beethoven y Chopin” (Leduc, 2005: 106). Tales disparates sirven como fuente de inspiración para que esa noche el narrador tome la pluma y sugiera lo que le pudo haber ocurrido a Luis en el cementerio. Su fabulación es introducida de la siguiente manera:

Los renglones que siguen me los dictó una voz interior, a la hora triste en que palidecen las cintilaciones temblorosas de las estrellas; a la hora en que el canto penetrante de los gallos hace pensar en la existencia divina y en que los silbatos de las locomotoras matinales despiertan a los viajeros.

Y escribí lo que me dictó esa voz interior, sin preocuparme por lo que digan algunos lectores (Leduc, 2005: 106).

Así, la narración pasa de la tercera a la primera persona; la acción se ubica en el interior del camposanto en espera de la ceremonia y es el propio Luis quien describe aterrado la manera en la que cobran los muertos vida. Se trata de la continuación del texto que aparece al inicio del cuento.

A medianoche en el lugar acordado, “cerca del arcángel de bronce que entreabre la puerta de un sepulcro” (Leduc, 2005: 107), la desposada aparece y él, cautivado por el canto de la sirena, se funde con su enamorada en un beso descarnado pero placentero:

Me besó la novia coronada por adormideras y con mirtos; me besó con sus labios descarnados y me estrechó entre sus brazos cerca del tálamo de mármol, a los pies del arcángel bronceo que entreabre la puerta de una tumba.

¡In manus tuas, novia macabra!

En tus manos, desposada lúgubre, pongo mi libertad y la paz eterna de mi espíritu (Leduc, 2005: 109).³⁰

³⁰ Este final es muy similar al de “El estudiante de Salamanca” de José de Espronceda (1840) y “La promesa” de Vigil y Robles (1890). En este último la promesa de una mujer, un beso, para desgracia del protagonista, es cumplida *postmortem*. En esta obra, carente de heroísmo, se presenta una versión pesimista del tema del retorno: No sólo Ulises regresa derrotado, empobrecido y enfermo sino que su amada se ha fugado con el enemigo. Aunque se emplea la dicotomía patriota-extranjero en un sentido moral, este difiere del uso que hace Altamirano en su novela *Clemencia*. Es

Sin duda, el aspecto más relevante de este cuento no es la boda, sino lo que ocurre con el narrador, quien al día siguiente de escribir esto se sorprende ante la noticia de que el cadáver de su compañero ha sido encontrado en el cementerio. La coincidencia entre su texto y la defunción de su amigo despierta su miedo, sobre todo cuando se detiene a reflexionar acerca de la misteriosa fuente de inspiración que lo llevó a escribir esa noche:

Nueve días después fui a oír la misa en que ofició un sacerdote vestido con casulla negra, y a la hora del *Memento* por los muertos experimenté el mismo estremecimiento que había experimentado la noche en que una sombra intangible se valió de mi mano para escribir estas confusas líneas a la hora en que la luna llena arrastraba hacia el Occidente su circular espectro amarillento, temblador e inquietante (Leduc, 2005: 109).

La estructura de “Nupcias fúnebres” está conformada por siete partes enlazadas que establecen unidades con objetivos determinados; así, por ejemplo, el fragmento de prosa poética en el que comienza el cuento crea una primera intriga que se resolverá cuando el lector descubra que se trata de un fragmento del texto ficticio que escribe el narrador. A este intrigante comienzo le sigue una introducción que permite ver desde dónde se sitúa el narrador con respecto al personaje, así como su relación con la sensibilidad decadentista.³¹ El narrador, si bien se dirige a “esos sensitivos que la ciencia moderna llama degenerados, para esos espíritus enfermos que reconocerán aquí algunos síntomas de sus fiebres, de sus delirios, de sus desfallecimientos que tanto me interesan y me aterran” (Leduc, 2005: 103-104), también reconoce que la luz del progreso no alcanza a iluminar los grandes misterios del mundo, entre ellos la oscuridad sepulcral o los orígenes de la inspiración.

Es notable que Leduc construya la sensación del cambio de perspectiva, pues en realidad nunca se conoce el testimonio de Luis. La coincidencia macabra entre lo que el narrador escribe y los hechos reales, además de crear desasosiego, sirve para introducir en

importante señalar que la imagen final es diferente a la de Leduc, quien retrata una entrega voluntaria.

³¹ Otro ejemplo de textos de este tipo es “De ultratumba” de José Juan Tablada (Coyoacán, 1871-1945), que se incluyó en *Cuentos mexicanos* (Tip. de El Universal, 1898, pp. 10-14). En el caso de esta narración la caracterización previa del personaje decadente y el ambiente bohemio son importantes en la construcción de una atmósfera de irrealidad. En él un joven, inmerso en el olor del ácido fénico, tiene un siniestro reencuentro con una mujer, sin darse cuenta que ella ya ha muerto.

el cuento la discusión, muy en boga entre los artistas mexicanos, sobre si la vida imita al arte o si el arte imita a la vida. Ya sea una congestión alcohólica, ya una unión de ultratumba, resulta inquietante pensar quién le dicta la historia y preguntarse si acaso sería posible que el personaje, ajeno y temeroso de transitar por los oscuros caminos del decadentismo, pudiera ser el siguiente enamorado.

La concisión, economía de los recursos, la estrategia metaficcional, así como la presentación de los hechos muestra una estructura pensada para producir un efecto al estilo poeiano. Incluso la narración busca mostrar que no sólo los viciosos son víctimas de ese Maelström que se llama cuento.³² A esto hay que agregar su semejanza con “A Tale of the Ragged Mountains” de Poe en la que el personaje tiene una regresión que coincide con el momento en el que un amigo escribe sobre ello:

“In your detail of the vision which presented itself to you amid the hills, you have described, with the minutest accuracy, the Indian city of Benares, upon the Holy River. The riots, the combat, the massacre, were the actual events of the insurrection of Cheyte Sing, which took place in 1780, when Hastings was put in imminent peril of his life. The man escaping by the string of turbans was Cheyte Sing himself. The party in the kiosk were sepoys and British officers, headed by Hastings. Of this party I was one, and did all I could to prevent the rash and fatal sally of the officer who fell, in the crowded alleys, by the poisoned arrow of a Bengalee. That officer was my dearest friend. It was Oldeb. You will perceive by these manuscripts,” (here the speaker produced a note-book in which several pages appeared to have been freshly written) “that at the very period in which you fancied these things amid the hills, I was engaged in detailing them upon paper here at home.” (Poe, 1984a: 663-664).

A esta experiencia en la que prima la fascinación, se suman los casos en que la aparición del espectro de la amada victimizada se combina con un profundo sentimiento de culpa, como ocurre en el cuento de Guillermo Vigil y Robles (Guadalajara, 1869-1939), “El ramo de violetas” publicado en *Cuentos* (Tip. de Eduardo Marcué, 1890), recopilación de sus textos aparecidos en publicaciones periódicas de la época. En la introducción a este libro, Luis González Obregón reconoce en su autor “un gran asimilador”; poseedor de un estilo que no es fácil de encasillar en alguna estética en particular: “Le gusta lo real, y entonces describe cosas humanas, cosas que todos hemos visto y conocido. Ama lo maravilloso, y

³² Un análisis de esta narración de acuerdo con la concepción de Ricardo Piglia se encuentra en Treviño (2001: 174-175).

entonces nos refiere hechos sombríos, fantásticos y extraños” (González Obregón en Vigil y Robles, 1890: 8). Precisamente los textos de este volumen, algunos de ellos de carácter fantástico, recurren por igual a recursos de la literatura realista o romántica; aspecto en el que según el prologuista, se cimienta su originalidad. Pese a que se ha considerado que cuentos como “Aventuras de una casaca” y “Baile de trajes” son fantásticos, en mi opinión se trata de obras más cercanas al ámbito de lo maravilloso. Merecen una especial atención las diferentes formas en las que presenta espectros y entidades femeninas; estos textos, de acuerdo con González Obregón tienen la capacidad de dejar “sombrió y meditabundo al lector” (González Obregón en Vigil y Robles, 1890: 8).

Un fantasma femenino relacionado con la culpa aparece en “El ramo de violetas”. En este texto Vigil y Robles adopta la forma de diario. En la primera anotación Leonel reconoce el trato injusto que le dio a Julia, la joven a la que había jurado amor y de la que se creía correspondido. La noche anterior, durante una reunión en la que ella se presenta acompañada por un amigo de la infancia de ambos, él le recrimina que haya preferido a un hombre rico, y la insulta. A su mente acosada por el remordimiento viene el momento en el que se le declaró años atrás, instante al que pertenece el objeto que da título al cuento. Del mismo modo es vívido su recuerdo de la despedida:

Era mi álbum de retratos: maquinalmente lo tomé, y al abrirlo, lo primero que se presentó a mi vista, fue el retrato de Julia, en traje de baile, sonriente, y con el ramo de violetas que le regalé aquella noche, en el escote del vestido. Haciendo juego, mi retrato, vestido de rigurosa etiqueta, en recuerdo de aquella noche tan feliz para ambos (Vigil y Robles, 1890: 152-152).

Su desaire tiene consecuencias fatales en la salud de la joven que se deteriora a causa de una pulmonía. El protagonista descubre el carácter infundado de sus celos ya que, ante la gravedad de Julia, Pablo le confiesa haber inventado la traición. Leonel decide regresar al pueblo a verla, no sin antes contemplar nuevamente su fotografía y besarla: “Al arreglar mi equipaje, vi el retrato de Julia, sonriente, amorosa, con el ramo de violetas que adornaba su pecho; le di un beso apasionado y murmuré débilmente: ¡perdón!” (Vigil y Robles, 1890: 159).

Tres días después, de camino a casa de ella, se detiene en el cementerio, donde encuentra a Alberto, quien llora al pie de la tumba de la joven. Leonel cae de rodillas. La

confusión se apodera de su mente y cree soñar que Julia se aparece y deposita sobre su pecho un ramo de violetas.

Después... nada vi; mis ojos se enturbiaron y mi corazón cesó de latir. Poco a poco se dibuja una figura ideal, era ella, vestida con su traje de baile, sonriente, con sus dulces ojos entornados y con el ramo de violetas en su pecho. Me bañó con su celestial mirada y sonriendo amorosamente, con toda len[titud se desprendió el ramillete y lo colocó junto a mi corazón... De rodillas, extasiado, trataba de articular una palabra, pero ella se retiró poco a poco con un dedo sobre los labios y cerrados los ojos!... (Vigil y Robles, 1890: 162).

Tras la muerte de la joven, de regreso en la ciudad de México, Leonel se encierra y no logra dormir. Deposita un beso en la tapa del álbum y al abrirlo se da cuenta con asombro de que el retrato ha cambiado:

Sus ojos estaban cerrados y en su boca, antes sonriente, había ahora un pliegue de agonía; sus manos estaban entrelazadas y el ramo de violetas faltaba. Al volver la vista a mi retrato, el ramo aquel, el mudo recuerdo de tanta dicha, adornaba el ojal de la solapa izquierda del frac!... (Vigil y Robles, 1890: 164).

El ramo de violetas tiene una importancia capital a lo largo del relato, no sólo porque representa el amor entre los dos, sino también porque es el objeto imposible que cobra importancia en el clímax. Resulta inexplicable que se trate del mismo ramo que ella le entrega durante la visión, el que falta en la foto, y el que aparece en la realidad. Un conjunto de dudas se presentan ante un fenómeno imposible con múltiples caras.³³

Es importante señalar que, aunque despojada de un tono macabro, la narración no está desprovista de un efecto inquietante; más aún si se considera la culpabilidad del protagonista. Su crueldad e injusticia tienen por respuesta un signo ambiguo como el mensaje de ultratumba con el que acaba “Eleonora” que sobre todo constituye la constatación de la existencia del más allá.

Otro caso en el que se hace presente el espectro de la mujer amada es “Una obsesión” de Bernardo Couto Castillo (Ciudad de México, 1879-1901), publicado en *Asfódelos* (1897), libro cuyos cuentos “Sacudieron del letargo cataléptico de su caducidad a

³³ Otro cuento en el que hay un encuentro con la amada tras su muerte es “Bajo la luna” de Carlos Toro (1947).

nuestros moribundos académicos encendiendo chispas de cólera póstumas en sus apagadas pupilas” (Ceballos, 1902: 172) y que, de acuerdo con Rubén M. Campos en su texto “*Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo”, aparecido en *El Nacional*, 24 de octubre de 1897 (p. 2), no obstante que presenta algunos defectos, su prosa “hiere recto y hondo, escudriña antros siniestros, plantea problemas irresolutos, despierta las dudas, empuja las convicciones al precipicio de la muerte y de la nada, en el que aúllan las pasiones arrojadas por inútiles y vencidas”.³⁴

En lo que respecta a la literatura fantástica en su obra, se ha visto que, en “Una obsesión”, “Rayo de luna” y “Lo que dijo el mendigo”, Couto Castillo “produce verdaderos relatos fantásticos en los que la locura y la imaginación patológica se entrelazan” (Morales, 2008b: xxix). “Una obsesión” es uno de los más interesantes. En él se consigna el descubrimiento de un manuscrito en un mueble Luis XV: la confesión anónima de un hombre desesperado.

Lo que te escribo va a extrañarte profundamente, pero no tienes una idea del estado de excitación y de pesar en que me encuentro. Tú, el mejor compañero de otros días, el que conoció todas mis dichas y todas mis angustias, eres el único que puede oír y consolar mi desolación. Ven, ven a vivir a mi lado, a ser el compañero de otros tiempos; sólo que ahora ni reiré ni seré el bullicioso, endemoniado de entonces... ¡Ven, amigo mío, pues temo por mi pobre razón hartamente sacudida ya! (Couto Castillo, 2014: 293).

El personaje trae a cuento una carta anterior en la que relata su encuentro con una joven, Julia, a la que llevó a vivir con él. Pese al pronto aburrimiento en materia de amores que

³⁴ En el mismo texto, Rubén M. Campos señala: “entrando a mi alcoba enciendo luz, luz para leer esa negrura, las páginas macabras que apenas suelen destellar de vez en cuando fugaces fuegos fatuos de sus fosforescencias hoscas, y me abismo en la lectura de una pesadilla demoniaca, de cuento lúgubres bebidos en Poe o en Arnold Bocklin, ‘el pintor que se goza en pavorizar’”. En su libro de retratos literarios *En Turania*, Ciro B. Ceballos también señaló la influencia de Poe en Couto Castillo, escritor en el que es más palpable su asimilación: “Sus personajes resultan siempre lunáticos o energúmenos. / Vegetan como larvas capturadas por la pluma de un demonógrafo contumaz. / La vida que viven, es una angustiada pesadilla, el cielo que se ensancha sobre sus cabezas está cubierto de nubes, de truenos, de tormentas; la tierra que tocan con sus pies se agrieta a cada momento sacudida por subterráneas conmociones... / Diríase que son los hijos concebidos por la desesperación después de un coito con el odio en el tálamo espinoso de las angustias” (Ceballos, 1902: 162). Esto ha llevado a considerar que estos “seres devastados nos recuerdan directamente a ciertos personajes de Edgar Allan Poe” (Mandujano Jacobo, 2005: 285).

había caracterizado al narrador, pasa dos años sin serle infiel. Sin embargo, su idilio se ve interrumpido por culpa de un amigo que le revela a la joven sus anteriores correrías. Ella no admite ninguna disculpa, salvo la propuesta de matrimonio. La arrogancia de él tiene fatales consecuencias:

Me reí, hice un esfuerzo para arrojarle mi ironía, y pálida, sin decir una palabra, volvió el cañón contra su frente. Me miró un instante con una mirada que nunca más he podido olvidar, con una mirada indescriptible que me persigue en la sombra de las noches y me atormenta en los malos sueños. Había en la expresión de esa mirada decisión, reproches, pero reproches llenos todavía de amor... Yo no di un paso, no hice un gesto, no levanté el brazo para detenerla; al contrario, curioso, con curiosidad perversa, aguardaba, y aun parecía desafiarla mi actitud.

Una detonación, y yo me precipito a tiempo aún para recibirla en mis brazos... Una última convulsión, luego nada, un borbotón de sangre cubriendo su rostro, bañándola toda! (Couto Castillo, 2014: 295).

A partir de la muerte de Julia los nervios del protagonista se trastornan; a la culpa se suma el miedo: “Todo me la recordaba, en todo la encontraba, y todo estaba lleno todavía de su presencia” (Couto Castillo, 2014: 296-297). Ligeros toques en el hombro durante la noche y ruidos insignificantes hacen que crea percibir su etérea figura:

Pero desde entonces, amigo mío, siempre es lo mismo; todo me sobresalta, trabajo siempre con el oído alerta, queriendo sorprender cada ruido. En una palabra, tengo miedo, miedo de la pobre suicida a quien tanto amé. Tengo miedo de que vuelva, miedo, sobre todo, de la expresión de su última mirada, que nunca puedo ni podré olvidar. No estoy loco, no, pero la siento, la siento errando invisible a mi alrededor, y tengo miedo, miedo de ella; pero de tal manera, que nunca ni por nada me hubiera atrevido a escribir esto de noche, temeroso de sentir el golpe en el hombro o sus pasos avanzando silenciosos, con precaución: tengo miedo!

Tengo miedo, sí, y de ella; ven, ven y líbrame de este pavor, de esta constante, insoportable angustia. Sintiendo alguien a mi lado, me sentiré fuerte. He pensado en casarme, en traer a mi lado algo que me escude de ella, pero no, sentiría celos, y nunca podría besar ni estrechar a mi mujer, sin sentirla invisible entre nosotros dos (Couto Castillo, 2014: 297-298).

De acuerdo con las últimas líneas de la carta su autor está a punto de entrar en contacto con la aparición:

¡Lo ves! ahora mismo al escribirte, el sonido quejumbroso de una puerta al ser empujada por el viento..., (es por el viento?) me ha hecho estremecer y enfriarse mi frente sin que pueda atreverme a volver el rostro.

Tengo miedo! Tengo miedo! Ven, amigo mío, ven, o no sé lo que será de mí (Couto Castillo, 2014: 298).

El texto permanece en la ambigüedad; es imposible discernir si las apariciones son causadas por una anomalía nerviosa producto de la culpa o si se trata, en efecto, de un hecho sobrenatural. Couto Castillo crea esta doble posibilidad por medio del testimonio incompleto de un personaje hiperestesiado y atacado por el nerviosismo como Roderick Usher. Incluso la duda abarca la posibilidad de que el manuscrito tampoco sea auténtico y que simplemente se trate de un ejercicio imaginativo olvidado en un viejo mueble.

El cuento presenta además una relación sádica. La crueldad que el protagonista vierte hacia Julia, será después redireccionada hacia sí mismo. Precisamente este componente autodestructivo permite confirmar la proximidad entre la psicología del personaje de Couto con los Poe; una constante en la obra del mexicano que convierte su obra en un prototipo de asimilación. La relación del joven escritor con el norteamericano es explícita; las acciones del protagonista parecen responder a motivaciones donde lo irracional y lo oscuro se mezclan tal y como ocurre en “The Imp of the Perverse”, cuento al que se refiere en “Una obsesión”:

Durante los dos años que de vida tuvo mi pasión, nunca pensé engañarla; no te asombres, pues no la conociste; jamás tuvo dos veces el mismo beso, ni repitió la misma caricia; jamás de sus pequeños labios salieron frases vulgares: engendraba todas las seducciones y las bondades todas; era indulgente, y tú sabes que cuando más deseo se tiene de engañar, cuando el *demonio de la perversidad* se aguza más, es cuando se ven contrariedades e inoportunos celos (Couto Castillo, 2014: 294).

Pero esta referencia no es la única, ya que también está presente una exhortación muy semejante a la que se encuentra al inicio de “The Tell-Tale Heart”:³⁵

³⁵ “True!—nervous—very, very dreadfully nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad? The disease had sharpened my senses—not destroyed—not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily—how calmly I can tell you the whole story” (Poe, 1984a: 555).

No estoy loco, no, pero la siento errando invisible a mi alrededor, y tengo miedo, miedo de ella; pero de tal manera, que nunca ni por nada me hubiera atrevido a escribirte esto de noche, temeroso de sentir el golpe en el hombro o sus pasos avanzando silenciosos con precaución: ¡tengo miedo! (Couto Castillo, 2014: 298).

Asimismo, es posible notar que, detrás de la descripción de la belleza de la joven muerta, se encuentra la escena en la que Egeus contempla el cadáver de “Berenice”:

Quién podrá exactamente describir y analizar todo lo que yo sentí en esa noche al velar a la que tanto había amado, a la que claro sentía amar más y más ahora que no existía. Sólo tengo vagos recuerdos. Su cuerpo, las líneas de su perfecto cuerpo se destacaban sobre la negrura del tapiz fúnebre extendido sobre el lecho, bajo ella. La blancura de sus manos, la lividez cadavérica de su rostro resaltaban vivamente sobre el negro como los marfiles de una laca. La herida de la frente había sido vendada y sólo un pequeño punto rojo manchaba la seda que la envolvía; sus cabellos sueltos le servían de almohada. En sus pequeños labios antes tan risueños, nido de caricias y ahora fríos, insensibles como los de un mármol, había un ligero pliegue doloroso. Los párpados cerrados apartaban para siempre de mí su mirada. Luego, no recuerdo más... Ráfagas de aire entrando para mecer la luz de los cirios, haciendo pasar resplandores amarillos por el rostro de la muerta. Notas quejumbrosas e irónicamente alegres de organillos, aletear de moscas y los toques de las horas sucediéndose, resonando bruscos, pesados, inexorables en el silencio de la noche, y muchos pensamientos, mucho dar vuelta a mi cabeza a ideas y recuerdos (Couto Castillo, 2014: 295-296).

A veces la victimización de la mujer lleva al espíritu a buscar la venganza. Un cuento de Guillermo Vigil y Robles que muestra las consecuencias de la profanación de un cuerpo femenino es “La mutilada” (1890). Se trata de “un acontecimiento que si no hubiera concluido de un modo raro, hubiera sido considerado como una sombría pesadilla” (Vigil y Robles, 1890: 117). Uno de los asistentes de una reunión bohemia cuenta la historia que se originó con la llegada de un cadáver perteneciente a un crimen célebre. Los esfuerzos por quitarle “una pequeña argolla de oro que había quedado en el anular de la mano izquierda” (Vigil y Robles, 1890: 119) al momento de realizarle la autopsia son inútiles. Este hecho despierta la ambición de Isidoro, uno de los mozos, quien esa noche con ayuda de una navaja corta el dedo y se queda con el objeto preciado. Mientras realiza el hurto, le parece que el cadáver grita: “Un ¡ay! de dolor y fuerte estremecimiento en todo el cuerpo de la infeliz, hicieron que saliera Isidoro a todo escape llevando apretado en su mano el mutilado

miembro” (Vigil y Robles, 1890: 120-121). Una vez que llega a su habitación, intenta convencerse del carácter infundado de su miedo: “[i]Lo que tomé por quejido no fue sino el viento y la preocupación me hizo ver que se estremecía!” (Vigil y Robles, 1890: 121).

A la mañana siguiente, antes de que su acción sea descubierta, pone el cuerpo en el carro que traslada los cadáveres al panteón y nota que de la herida emana un charco de sangre. No le da mayor importancia a este incidente. Esa noche, el toque de las campanas que anuncian muerto precede a la aparición de una figura blanca, que sacude la mano salpicando a Isidoro.

Muy avanzada la noche oyó, entre sueños los tres toques de la campana que anuncian “muerto” y se escuchó el lejano rumor de unos menudos pasos por el corredor que se extendía frente a su cuarto. La puerta se abrió y se dejó ver una figura blanca. Era la asesinada que desnuda, con los ojos fijos, ya negra la frente por la gangrena y ensangrentado el oído se detuvo frente a Isidoro, clavó sobre él sus turbios ojos y sacudió su mano mutilada acompañando este movimiento con un quejido lastimero (Vigil y Robles, 1890: 122-123).

El mozo despierta creyendo que ha sido víctima de una pesadilla. La noche siguiente el suceso se repite pese a que la puerta ha sido atrancada: “Sus ojos carecían de párpados y estaban ya casi secos: la frente carcomida dejaba descubierto el cráneo, su nariz era un plegado cartílago y de su oído medio corroído manaba sangre” (Vigil y Robles, 1890: 124). Esta segunda aparición lo convence del carácter “real” del fenómeno. Aunque quiere pedir ayuda, teme ser encarcelado. Por ello, acude a otro mozo al que convence para que vele su sueño recostado en la puerta. Esta previsión no impide que la espantosa aparición ocurra por tercera ocasión; “entró la mutilada, pero en esta aparición no era más que un esqueleto” (Vigil y Robles, 1890: 125): “En la mano derecha llevaba un bisturí y acercándose a Isidoro le tomó la misma mano, en cuyo dedo meñique brillaba la sortija y lo separó de un tajo. Isidoro prorrumpió en un lamento ahogado y quedó desvanecido” (Vigil y Robles, 1890: 126).

A la mañana siguiente el mozo, convencido de que no ha ocurrido nada fuera de lo normal, toca a la puerta de su compañero, pero no obtiene respuesta. Con ayuda logra entrar pero la habitación está vacía; Isidoro es encontrado en el anfiteatro,

tendido en la plancha en que había sido colocada la muerta, con el rostro horriblemente descompuesto, los cabellos erizados, crispado el cuerpo y los ojos salidos de sus órbitas. Su mano derecha colgaba ensangrentada y un dedo, el meñique, le faltaba (Vigil y Robles, 1890: 127).

Aunque en esta narración pudiera quedar la posibilidad de que el protagonista se haya cortado el dedo por el sentimiento de culpa, la obra se inclina hacia lo sobrenatural debido a que resulta inexplicable la salida del personaje de la habitación. El tratamiento psicológico del tema de la culpa y la manera en la que se enlaza con el crimen sin duda remiten a “The Tell-Tale Heart”, aunque en este caso la explicación racional resulta insuficiente para dar cuenta del fenómeno. La construcción de la historia responde a los principios compositivos de Poe; sin embargo, en “La mutilada” es posible encontrar algunas inconsistencias concernientes a la perspectiva, ya que el narrador da cuenta de más hechos y detalles de los que podía enterarse: el único testigo, Isidoro, muere. Pese a ello, hay que destacar que la profanación del cadáver ocurre fuera de un entorno gótico, aunque sus descripciones se regodean en la sangre y la descomposición; es decir, en un ambiente médico y con un protagonista caracterizado por su sangre fría, acostumbrado a ver cadáveres: “sus ojos habían tomado ese brillo repugnante que da la vista constante de los cadáveres y que es común a los sepultureros y mozos de anfiteatro” (Vigil y Robles, 1890: 119).

El uso que hace Vigil y Robles del anillo, así como las circunstancias de la aparición son muy semejantes a las de “La Vénus d’Ille” de Prosper Mérimée (escrita en 1835 y publicada en 1837) y al episodio de *Bleeding Nun* de la novela gótica *The Monk* (1796), escrita por M.G. Lewis.

Tras haber presentado algunas de las figuras fantasmales más representativas, me referiré a continuación a un par de casos que, debido a su indeterminación, son más difíciles de catalogar. Si bien se presentan aparentemente como una continuación de las antes mencionadas, como apariciones espectrales, es evidente que exceden esa categoría. Se trata de representaciones de miedos más profundos ligados a lo femenino acordes con una concepción de *femme fatale* a la que se ha dotado de carácter sobrenatural.³⁶ Aunque estas

³⁶ Es necesario señalar que se trata de una variante; pese a la languidez con la que se le presenta en algunos casos sigue ejerciendo una poderosa fascinación en los personajes masculinos, que son devorados simbólicamente.

entidades o criaturas tienen intenciones que resultan poco claras, sin duda tienen un carácter ominoso. Ejemplo ilustrativo al respecto es “Raro” (1890), obra de Guillermo Vigil y Robles en la que el protagonista es víctima de un ser de esta naturaleza.³⁷

La narración inicia con una carta de Gabriel a su amigo Ernesto en la que le cuenta algo que sabe que le parecerá increíble:

Quizá te rías cuando leas estas líneas; tal vez experimentes un sentimiento compasivo, al ver los conceptos de esta carta, pero luego comprenderás que no es una idea extravagante la que me domina, sino un hecho real, sombrío, de tal manera cierto que desearía fuera una ficción aunque me tuvieran por loco (Vigil y Robles, 1890: 102).

Durante la melancólica tarde del último día del año, estando en el templo de San A..., la tranquilidad del protagonista se ve interrumpida por un gemido que parece no proceder de lugar alguno. Mientras camina hacia su casa, se descubre observado: “veo allá a lo lejos, una extraña casa que sobresalía de un grupo de árboles, y apoyada en una ventana carcomida, lúgubre, una mujer enlutada, inmóvil, horriblemente pálida, que se destacaba singularmente sobre el fondo oscuro de la ventana” (Vigil y Robles, 1890: 103-104). La sombría figura despierta un olvidado recuerdo de infancia:

Un frío espantoso se apoderó de mí, pues vi en esa sombría figura la representación de sucesos ocurridos en mi familia: siendo aún pequeño, una noche que mi madre me arrullaba con una canción muy triste, tratando de hacerme dormir, vi a la misma enlutada junto a mi cama que gemía de la misma manera que cuando la oía la tarde del 31; fue tal la impresión que sufrí que estuve gravemente enfermo, sabiendo, durante mi convalecencia, la muerte de mi madre y la quiebra que nos redujo a la miseria (Vigil y Robles, 1890: 104).

Gabriel termina su carta narrando que la angustia por el recuerdo lo había hecho volver a la casa para aclarar lo sucedido, pero no pudo dar con ella.

³⁷ Este cuento presenta semejanzas con otros textos del mismo autor contenidos en el mismo libro: “Historieta de sobremesa” y “Los ojos negros”. Ambas historias combinan la herencia de Hoffmann con Poe, y comparten elementos como el tema de la obsesión, el ambiente universitario y carnavalesco. En el primero no me detendré, dado que su carácter episódico, quizá motivado por su forma de publicación en el periódico, hace que el texto tenga diversos climas y pierda unidad. Con respecto al segundo, en la que se representan los escabrosos efectos de un cuadro en el ánimo de un joven, el cuento posee fragmentos que podrían intercambiarse con “Historieta de sobremesa”.

La segunda parte del cuento es narrada por Ernesto quien después de leer la carta decide invitar a su amigo a su casa. El visitante se encuentra visiblemente perturbado, pero no evade el tema y le confiesa más cosas al respecto: la llegada de una misteriosa carta que previniéndole de un peligro para alguien querido, lo citaba en la esquina del jardín de San F... a las 9 donde una carroza lo esperaba. Creyéndola una broma, Gabriel no asiste al encuentro. Al día siguiente recibe otra carta con las mismas indicaciones, pero nuevamente hace caso omiso. Ocho días después ocurre lo mismo, pero esta vez va al lugar convenido con un arma. Al ver la carroza pide ayuda a un gendarme. Cuando se acercan a inspeccionar el vehículo, el cochero afirma que en su interior hay una mujer vestida de negro que ya lo ha contratado anteriormente; sin embargo, está vacío y la gente niega haber visto salir de ella a alguien que correspondiera con la descripción dada. Deciden acudir a la dirección de la que partió el carro; de camino Gabriel hace un hallazgo:

Habíamos caminado algún trecho, cuando distinguí sobre uno de los asientos un pañuelo blanco con una franja negra; lo examinamos minuciosamente, pero no le vimos marca alguna; la guardé en mi bolsillo, a tiempo que nos deteníamos frente a una casa situada en la horrible plazuela de A... (Vigil y Robles, 1890: 108-109).

A esta primera sorpresa se suma el descubrimiento de que se trata de la misma casa en la que vio a la mujer por primera vez y de que el lugar llevaba mucho tiempo deshabitado.

Tras escuchar este relato, Ernesto le propone que salgan de la ciudad y pasen unos días en el campo. Una tarde, mientras toman el té en la entrada de la casa de Ernesto, Gabriel asustado señala con horror una ventana de la construcción vecina:

Una tarde estábamos sentados tranquilamente en una banquita en la puerta de mi casa, tomando café y conversando sobre asuntos triviales; me regocijaba interiormente del cambio operado en las ideas de Gabriel, cuando veo que se demuda, tiembla y exclama con acento gutural y moribundo: ¡ella es! ¡en la ventana!

Me puse en pie y dirigí la vista al punto que me indicaba: frente a la casa estaba situado un ruinoso edificio que en otro tiempo había sido convento de carmelitas, y que en la actualidad sólo servía de habitación a las golondrinas, las cuales colgaban sus negros nidos en el derruido alero que medio cubría una ventana sin puertas.

No distinguí figura alguna y traté de contener a mi amigo, el cual, densamente pálido, gesticulaba y decía con voz entrecortada: ¡La muerte...! ¡La muerte...! (Vigil y Robles, 1890: 111-112).

Ernesto decide llevar a su amigo al ruinoso convento con la finalidad de convencerlo de que su temor es infundado. Al pie de la ventana de la habitación señalada encuentran un objeto que sellará el destino de Gabriel:

—¿Estás convencido de que todo ha sido efecto de tu imaginación?

—No, exclamó señalando un objeto blanco que se destacaba al pie de la ventana; me acerqué y lo recogí: era un pañuelo blanco con ancha franja negra.

Dos días después murió Gabriel (Vigil y Robles, 1890: 113).

Como vemos, la cotidianidad del personaje es quebrantada por el ser ominoso, “un fantasma personal” (Corral Rodríguez, 2011: 189), que podría representar “la manifestación del destino familiar —un numen relacionado directamente con la estirpe— que con sus gemidos presagia la muerte o la desgracia propia o de un pariente” (Morales, 2008b: 78). Vigil y Robles ha decidido mantener al misterioso personaje en la indefinición y, aunque se presenta como un fenómeno de carácter psicológico, el hecho de que deje evidencias de su carácter real, desencadena el horror en Gabriel:

Todo en el registro de la maldición ancestral que, con absoluta intimidad, solo pueden percibir los miembros de la familia. Sin embargo, ¿cómo confiar en la percepción de un hombre nervioso, destruido por la desgracia y que guarda en su historia el recuerdo de esa presencia ominosa relacionada con la muerte de la madre? Tal es la pregunta que, sin respuesta, lleva en este cuento a lo fantástico (Morales, 2008b: 78).

“Raro” se relaciona con diversos textos fantásticos. El tratamiento epistolar es muy semejante al que Hoffman emplea en “El hombre de arena”; el ser ominoso, que “recuerda una *banshee* irlandesa” (Morales, 2008b: 78), se parece notablemente al que aparece en “La mujer alta” (1882) de Pedro Antonio de Alarcón, autor español influenciado por Poe (Roas, 2011: 139-145). Es posible ver en este cuento un homenaje a “Lanchitas” de Roa Bárcena no sólo en el “pañuelo ominoso”, sino también en el “ambiente, la casa clausurada, las circunstancias fortuitas, los amigos, incluso los testigos, que más que ayudar a dilucidar el misterio lo hacen más hondo, las consecuencias, aunque en esta ocasión más funestas” (Morales, 2008b: 77). Poe no sólo se hace presente en la estructura y en el ambiente gótico más de carácter psicológico, sino en las coincidencias en torno a la extraña aparición, el

recuerdo y su presencia en diferentes situaciones, que hacen pensar en el acoso de un destino fatal.

Tan aterrador como este cuento es “La mujer azul” (1947) de Carlos Toro, otro cuento en el que el lector contempla la destrucción de la existencia de un joven. El narrador se refiere a Bernal, un amigo que un día llega con “un extravagante y descolorido rostro de careta japonesa, la tez descolorida, los ojos mortuos y las barbas aborrecidas” (Toro, 1947: 128). El joven bohemio llama aparte a sus dos amigos más cercanos, entre ellos al narrador, y les pide que lo acompañen a comer porque quiere hablar con ellos. Durante el postre se indispone, pero una vez recuperado, explica lo que ha sucedido. Se trata de hechos que el narrador introduce con un párrafo en el que el escepticismo es evidente:

La narración del amigo Bernal es de tal manera absurda e increíble, que por esto he creído necesario referir puntualmente todas las circunstancias que la precedieron. Téngase en cuenta que quien habla es un hombre que momentos antes de hacerlo estaba en lo que los franceses llaman **ivre mort**. Quizá eso explique muchas extravagancias.

—Muchachos: les quiero referir lo que me pasa. Es una cosa muy seria; no se vayan a reír... óiganme atentamente y luego dénme su opinión. ¿Se acuerdan ustedes?... ¿Te acuerdas tú, Gómez de aquel apeadero de placer que teníamos por el barrio de la Soledad? [Las negritas son del autor] (Toro, 1947: 129).

La causa del mal de Bernal se originó en el barrio de la Soledad,³⁸ lugar en donde se ubica un burdel que los tres frecuentaban. Un día, cerca de ahí descubrió, en medio de un estanquillo y una lechería, una extraña accesoria en la que nunca había reparado que todo poseía el mismo color:

[...] todo era azul: el catre, la tela de que estaban forradas las sillas, las partes de hierro de la máquina de coser, los marcos de los cuadros, el papel de las paredes, la colcha de la cama que era de raso y, como último detalle, hasta unos fúnebres colgajos, de raso también, que pendían a la manera de moñas de las esquinas del armario y de los cuadros. Una cosa tan ridícula que tocaba en lo absurdo, en lo grotesco... y que hacía augurar a primera vista en el habitante de aquel rincón, una extraña locura (Toro, 1947: 130).

En ese ámbito raro habita una presencia a la que el protagonista da un carácter ominoso:

³⁸ Muy posiblemente se trata de los alrededores del cuadrante de la Soledad, ubicado en el centro de la ciudad de México.

Aún más pasmado quedé cuando pude contemplar a la propietaria de semejantes primores, sentada frente a su máquina con el aire doliente de una heroína de don Enrique Perez Escrich. Era una mujer de una palidez y una flacura inverosímiles. Su rostro, delgado como la lámina de un cuchillo, tenía el color o el ajado aspecto de un limón seco y estaba sombreado por enormes ojeras azules que parecían el reflejo, la concentración de las diversas tonalidades de aquel color que le rodeaba, y su cuerpo, reducido a los puros huesos, tenía la esbeltez risible del de esas perras sarnosas y trasijadas que andan por los arrabales registrando los montones de basura. Para mayor estupefacción vestía también de seda y llevaba el negro pelo suelto y atado con un listón de aquel mismo color. Cuando levantó los ojos para verme —me había yo detenido frente al balconcillo con franca indiscreción, seguro de que se trataba de una persona loca— fijó en mí una mirada sentimental, vaga y sin brillo, la mirada de una muerta que levantara lentamente los párpados para ver a su sepulturero. Así al menos lo pensé yo, lleno desde ese mismo instante de un extraño terror... Abrió los secos labios y yo, antes de que pronunciara una sola sílaba, me alejé, eché a correr casi, lleno de repugnancia al solo pensamiento de llegar a oír su voz (Toro, 1947: 130-131).

En los días posteriores a este suceso que lo ha “dañado de los nervios”, Bernal pasa varias veces en carroza e invariablemente en todas ellas se enfrenta a la mirada de la “Mujer azul”, quien a partir de ese momento parece no abandonarlo, ni siquiera en sueños. Para curarse de lo que cree una enfermedad, viaja a su pueblo; ahí, mientras duerme recibe una visita:

Una noche soporté la más terrible de ellas: la mujer azul, más flaca, más amarilla, con la mirada más muerta y el traje más flamante que nunca, se acercaba a mi lecho y me hablaba por primera vez, pues hasta entonces todas sus “apariciones” habían sido silenciosas:

—Adiós; ya me voy, no me olvides, —decía, y se iba alejando con un ridículo aire de exagerado sentimentalismo, haciéndome señales de despedida con una mano tan enjuta y huesuda como la de un mico desollado. Su voz era fuerte y ronca como la de un viejo borracho de aguardiente, y la sombra, que al fin se perdió, tan negra como la de una carbonera (Toro, 1947: 132).

Al día siguiente, de regreso en la ciudad de México, Bernal va directamente a la accesoría resuelto a convencerse de que su temor es infundado; con la intención de “entablar relaciones con ella por medio de algún vulgar pretexto y persuadirme en una palabra de que era un ser de carne y hueso” (Toro, 1947 132). Sin embargo, en vez de eso tiene lugar un suceso insólito con consecuencias extrañas:

El coche se detuvo frente al balconcillo. Iba ya a bajar cuando **vi**, fíjense ustedes en que digo **vi**, y es que no estoy loco ni trastornado, que la mujer se paraba detrás de la máquina como horrorizada, llevándose las manos a la frente, y oí que exclamaba, con la misma nasal y dura que la oyera en sueños:

—¡Tú, tú, aquí!...

Y rígida, recta, como si fuera de una pieza la **vi** caer al suelo.

Se agolparon vecinos, transeúntes, fijáos en esto: vino un gendarme y entre la muchedumbre que se reunió junto a la accesoria, una viejecilla de faz renegrada, mirándome malignamente, pronunció estas palabras:

—¡Hum, ya **cuánto** ha que murió! [Las negritas son del autor] (Toro, 1947 132-133).

Se aleja confundido por el carácter extraño de los sucesos. Al día siguiente, que coincide con el que Bernal está realizando la confesión que el lector tiene en sus manos, decide pasar nuevamente por la casa. No sólo se entera de que la modista llevaba tres meses muerta, sino de que los acontecimientos del día anterior no ocurrieron para los demás.

Cuando Bernal finaliza su relato se despide de su otro amigo y le pide al narrador que lo acompañe hasta la estación de ferrocarril porque no quiere permanecer en la ciudad. Tras decir adiós al febril Bernal, el narrador se mete en una cantina temeroso de regresar a su casa puesto que tiene motivos para hacerlo:

Cuando volví por los bulevares, el tráfico había cesado, las calles estaban solitarias y tristes con su iluminación inútil, presentando no sé qué aspecto temeroso que me hizo refugiarme en la primera cantina como encontré abierta, en busca de amigos, de gente alegre, de alguien con quien hablar y pasar la noche... porque yo también había conocido a la horrible mujer vestida de azul y su aspecto me había impresionado desagradablemente, aunque no en el grado que al amigo Bernal, al que juzgaba rematado loco (Toro, 1947 134).

Como ya hemos visto en “El retrato”, una de las claves de los cuentos de Toro es el papel que juega la percepción, en particular del sentido de la vista, que se encarga de destacar el autor por medio de negritas. El fenómeno que se presenta tiene principalmente un carácter visual. El color que ha escogido es significativo, ya que tradicionalmente remite a la melancolía y a la muerte; dos aspectos que junto con el oficio de la enigmática mujer se vinculan estrechamente con el destino. Coincidencias tales como la visita en el sueño y el misterioso reconocimiento confirman que Bernal no sólo sufre de una obsesión, sino que

enfrenta un hecho imposible de explicar por la vía racional, alternativa que queda descartada cuando el narrador confirma la existencia de esa mujer. Tanto el origen, como la naturaleza y desaparición de la “Mujer azul” quedan sin resolver.

Al igual que en el caso de “Raro”, uno de sus principales aciertos es no responder ninguna interrogante, dejando preguntas que alteran radicalmente la vida de Bernal, y de alguna manera también la del narrador. La relación con Poe ocurre en la dimensión psicológica de los hechos y en la disposición de las coincidencias; de ellas, la que más dudas suscita es el reconocimiento por parte de la entidad.

De un carácter más etéreo es el ser inquietante que se manifiesta en “Rayo de luna” de Bernardo Couto Castillo (1897), un ser lunar que irrumpe en la habitación del protagonista de forma material y tangible. El personaje, interno en un manicomio, narra el motivo de su encierro: “Todo mi síntoma, toda mi locura es declarar lo que he visto e insistir” (Couto Castillo, 2014: 327). De acuerdo con él, su mal se originó una noche de diciembre en la que, tras acostarse y no poder conciliar el sueño, la luz de la luna le reveló una extraña presencia.

Entonces, ¡ah!, lo que entonces pasó, cómo describirlo, cómo expresar lo que sentí, el espanto que me causó escuchar un suspiro, muy lento, muy prolongado, muy largo. Si no hubiese estado en mi lecho, seguramente me hubiera desplomado, de tal manera me sacudía y temblaba; pero mayor fue mi espanto y más grande mi angustia, cuando al volver el rostro —no sé cómo tuve valor— vi, ahí extendida sobre el edredón rojo, una forma blanca, una forma de mujer a quien los rayos de la Luna bañaban.

Después de mi primer espanto creí engañarme y volví los ojos al suelo mirando con atención... no, no me engañaba! Una mujer vestida de blanco, con los cabellos sueltos, parecía dormir; veía perfectamente el latir pausado de su pecho, y a mí, sí, a mis oídos llegaba su respiración suave y tranquila (Couto Castillo, 2014: 329).

Al observar la forma nívea, el protagonista se da cuenta no sólo de que respira, sino también de que le devuelve la mirada con indiferencia:

Un suspiro prolongado, muy largo y muy penoso, más largo ¡ah!, ¡sí!, que el primero; un suspiro que hizo pasar por mí, por todo mi cuerpo, por mis huesos, por mi sangre, por mi piel, algo que no puedo definir; algo, ¡oh Dios!, que aún no sé cómo no me mató.

La mujer había abierto los ojos y me miraba fijamente, aunque con indiferencia; parecía ver y no mirar; en su expresión había tristeza, una gran tristeza, una gran tristeza, y su palidez era grande, tan grande como debía ser la mía. Sus ojos se clavaban en los míos,

nuestras miradas se encontraban; las de ella tranquilas, las mías... yo no sé, ni podré nunca saber cómo eran las mías! ¡Ah!, ¿quién podrá expresar la horrible opresión que yo en ese momento sentía? ¿Quién podrá comprender el terror producido por las miradas fijadas en un ser... —¿era ser?— qué era, qué era?, ¡oh Dios!... pretendía hablar, dirigirle la palabra, interrogarla tal vez, y de mi garganta sólo salían sonidos casi imperceptibles (Couto Castillo, 2014: 329-330).

Al quedarse nuevamente a oscuras percibe cómo la aparición se levanta y se dirige a la ventana, para luego desaparecer. Él se incorpora abruptamente y hace acudir con un grito a toda la servidumbre. Manda recorrer la casa en busca de ella mientras observa detenidamente la ventana para corroborar la imposibilidad de entrada o salida de la habitación. Decide no regresar a ella. Su preocupación cobra sentido cuando al amanecer descubre que en el edredón ha quedado la prueba de que lo que vio no fue un sueño o alucinación: “el edredón rojo que conservaba las señales del cuerpo reclinado sobre él y que los rayos de la luna habían bañado” (Couto Castillo, 2014: 330). Tal constatación, como es posible suponer, tiene como consecuencia su intranquilidad ante la posibilidad de que ella aparezca cuando la luna salga de nuevo.

El texto presenta dos posibles interpretaciones, gracias a la elección de un narrador poco fiable, al que le ha sido diagnosticada cierto tipo de locura. La obra no oculta su principal influencia, en este caso visible en el paralelismo de algunas de sus líneas con las de “The Black Cat” o “The Tell-Tale Heart”: “No estoy loco, no... La noche me es odiosa; cuando la veo llegar tiemblo... y ella puede volver aquí, tal vez cuando la Luna vuelva” (Couto Castillo, 2014: 328).

Aunque no se nos dan datos suficientes del quién es el personaje, Couto Castillo nos presenta la irrupción de la locura como algo que emerge sin mayor motivo incluso en las élites. Sin embargo, este fenómeno es susceptible de poseer una explicación racional, ya que tiene una serie de factores que pueden servir como antecedentes de la locura: la soledad, la noche y la fatiga mental que aqueja al personaje (Cruz, 2003: 168).

En ese ser femenino de naturaleza misteriosa y etérea se mezcla su preocupación por la *femme fatale* y la búsqueda del ideal. Otro aspecto que es importante no pasar por alto es el punto de partida de lo cotidiano, que por medio de la atmósfera, conduce al personaje hacia lo siniestro y desconocido; ya que es su propia habitación donde ocurre la trasgresión, violentando su intimidad al extremo de despojarlo de un espacio seguro.

Inmóvil, comencé a pensar. La oscuridad, la noche, el silencio, todo me conmovía y me inquietaba sin saber por qué. Un terror estúpido de lo misterioso se apoderó de mí: el silencio, la noche, la oscuridad, ¿es que acaso no eran la muerte? ¿Vivía yo?

¿Existía el movimiento, la luz, los hombres? ¿No vivía tan sólo en un sueño? Yo mismo reí de mis necias preguntas y escuché... Nada, un silencio completo. Fijé aún más mi atención esperando sorprender un murmullo lejano, el aleteo de una mosca, el *tic-tac* de mi reloj... el mismo silencio, nada llegaba a mí y pensé en la muerte universal, en la ruina del mundo. Me creí solo, horriblemente solo, y entonces quise escuchar los latidos de mi corazón... tampoco, todo estaba en silencio, todo dormía, mi soledad era completa (Couto Castillo, 2014: 328).

Un tipo de manifestaciones de lo fantástico cotidiano más alejadas de la sistematización que tienen las apariciones espectrales o los seres que remiten a fuerzas desconocidas son los incidentes relacionados con la alteración de la personalidad. Es posible entender la trasgresión que supone la desestabilización del concepto de identidad en un contexto en el que se considera su naturaleza estable e inamovible. Es posible dividir estos fenómenos de acuerdo con la perspectiva que adopta el escritor: puede invitarnos a ser testigos de la alteración que sufre alguien o ubicarnos desde la mirada de la víctima. Un ejemplo del primer caso es “El gato”, de Carlos Toro, texto publicado por primera vez en *El Lunes Literario de El Diario*, inserto en *El Diario. Periódico Independiente*, 1 de abril de 1907 (p. 1) y, posteriormente, recogido en *El Miedo (algunos cuentos)* (1947). El cuento está narrado en tercera persona, aunque por momentos la focalización es interna. En él se presenta la tragedia que se desencadena una noche tormentosa y fría, cuando la paz de un hogar se ve interrumpido por unos maullidos y arañazos producidos por un gato en la puerta de la casa:

flaco, espeluznado, lamentable; mejor, la momia de un gato que hubiera cobrado vida para quejarse. Azotado por la lluvia se mantenía hecho una pelota de agudos huesos y pellejo, contra el quicio de la puerta. La mirada del niño cayó sobre él con un terror próximo al llanto y las pupilas luminosas y malignas del animal, se clavaron en los ojos de la criatura, como pudieron clavarse sobre una presa codiciada (Toro, 1947: 36).

La madre, compadecida por el desvalido animal, permite que se quede, no obstante que el visitante despierta miedo y repulsión en su hijo de seis meses.

Manolín convirtió las azoradas pupilas al rostro de su madre, y con un estupor y una desolación que la hicieron estremecer en lo más profundo de su ser, dijo:
—¡Ato, no!... ¡Ato feyo no!... (Toro, 1947: 36).

La presencia del felino coincide con la caída en cama del niño, que de por sí ya era de salud frágil y de carácter triste; esto origina el recelo de la madre, quien, además de percibir una misteriosa recuperación del animal, lo observa adueñarse de la casa: “Y hace todo esto con una seguridad, con una decisión casi humanas, sin atender a las voces y a los siseos con que la viuda, aterrada, intenta espantarlo” (Toro, 1947: 37).

Asustada ante el peligro de que su hijo muera, intenta expulsar al gato sin conseguirlo. La tarde siguiente el niño se recupera levemente, pero su mirada ya no parece ser la misma, porque observa las cosas con desacostumbrado asombro.

Daba miedo verla estrechando al niño hasta casi ahogarlo, despeinada, pálida, con cerosa palidez, la nariz aguzada, la boca amargamente contraída, los ojos redondos, hundidos y cercados por intensas negruras, dejando escapar un chorro inagotable de palabras ardientes e inconexas.

—Te quieren llevar, Manolín... se quieren llevan a mi chiquitín... Duérmete, niño, duérmete, que te llevan... Es el diablo... no tengas miedo, tu madre te defiende... y si fuera Dios mismo que viniera por ti, también te defendería... Tú no quieres irte... ¡Di que no quieres irte!... ¿Cómo has de dejar sola a tu madre, a tu pobre madre que ha llorado tanto?... Vas a aliviarte, ¿verdad? Vas a ponerte bueno y sano, y crecerás, y serás muy bello y serás muy bueno con tu madre que te quiere tanto... Hijo —gritando con angustia— que no te mueras, ¿verdad que no te vas a morir? (Toro, 1947: 39).

Creyendo que el gato ha salido, cierra todas las puertas y ventanas para que no pueda entrar nuevamente, pero esa noche su descanso es interrumpido por el animal. Ella, desesperada, lo estrangula y azota su cabeza contra la pared hasta destrozarle el cráneo “sin sentir las heridas que la bestia le infería con sus filosas garras” (Toro, 1947: 40). Durante la lucha vuelca la cuna en la que yace inerte el cadáver de su hijo.

Ésta entonces le destruyó con ambas manos, deshizo su esqueleto bajo el cuerpo suave y movedizo, destrozó el cráneo golpeándolo contra las paredes, y luego quedó sentada a mujeriegas, en medio de la habitación, con el cadáver de su enemigo hecho una papilla bajo el cuerpo y con la mirada estúpidamente fija... En la lucha, la cuna se había volcado y el cadáver de Manolín yacía de bruces en el suelo con los brazos en cruz. La lámpara lanzó

sus últimos parpadeos, revivió su flama por un momento, y luego se ahogó en el aceite chisporroteando. ¡Desapareció la escena, tragada por la sombra!

El reloj dio la una con voz ronca... (Toro, 1947: 36).

Aunque el felino del cuento de Toro no comparte color con el del cuento de Poe, sí provoca un efecto inquietante. El autor hace testigo al lector de un fenómeno de intercambio de identidades, una variación del tema del doble, en el que entran en juego las oposiciones inocente-malvado, desvalido-vigoroso, sano-enfermo, benéfico-maléfico. De alguna manera, las personalidades de estos dos seres se entrecruzan. Debido a que no se presenta otro punto de vista más que el de ella, cabe la posibilidad de su reacción hacia el gato sea producto de la neurosis creada por su situación de madre soltera con un hijo de salud frágil, de inteligencia inverosímil (tiene seis meses y ya sabe hablar) y sobreprotegido. Si le damos esta interpretación resulta irónico que al tratar de (sobre)protegerlo termine desencadenando su muerte. Si adoptamos la explicación sobrenatural, su destino se encontraba ligado con el del gato, y quizá Manolín ya no era su hijo desde que veía todo con inusitado asombro. Como se puede observar, la llegada del animal, aparentemente inofensivo, adopta un carácter ominoso que recuerda textos como “The Black Cat” o “The Raven”.

Al igual que en el caso anterior un gato aparece inmiscuido en un caso de asesinato muy deudor de Poe estrechamente relacionado con la alteración de la personalidad en “¿Homicida?” de Francisco Zárate Ruiz [Secc. Cuentos del Manicomio], en *El Mundo*, 4 de diciembre de 1898 (pp. 423-424). En este caso el protagonista confiesa al médico no entender por qué se considera un crimen matar a una gata. Su inicio es muy parecido al de “The Black Cat” o “The Tell-Tale Heart”:

Es el ronquido horrible, el estertor humano de aquel maldito animal; sí, por mi desgracia [sic] lo oído dentro de mí a todas horas.

¿Lo oye usted? Pero no; usted no puede oírlo. Y ¿no sería posible por algún medio hacérselo oír a los demás?...

...Y acaso sería inútil, porque los señores curiales se han empeñado en cometer una injusticia.

¿Qué si me empeño en seguí sosteniendo eso que ustedes llaman fábula? Ya lo creo; es la verdad: yo no le he dado la muerte a una mujer. He estrangulado, eso sí —una venganza justa, exquisita, dulcísima— a mi gata morisca; pero yo lo sé bien. No hay en el Código un artículo para castigar el asesinato de una gata.

Usted no puede pensar como los demás, porque no es vulgar.

Mis defensores se empeñan en demostrar que estoy loco para que no me lleven a jurado. ¡Vaya una manera de defender! pero usted hará justicia, usted informará en conciencia, y me entregará a los jueces; y el jurado —usted lo verá—, el jurado me absuelve (p. 423).

El personaje asegura que sólo pretendía acabar con el insoportable ruido nocturno, “ronquido horrible, el estertor humano de aquel maldito animal”, el felino que le trajo la sirvienta para terminar con las ratas.³⁹ Silenciosa de día, la gata parecía respirar normalmente salvo cuando dormía: “Y siempre, en medio de la silenciosa oscuridad se alzaba aquel lamento salpicado de ronquidos, como se hiergue [*sic*] en medio del templo obscurecido por negros paños, el catafalco cuajado de flamas amarillentas, severas, tristes, pavorosas” (p. 423).

A la mañana siguiente el narrador ordena a la criada que se lleve al animal, pero cuando regresa, la gata está esperándolo sobre su cama. Reprende a la mujer aunque ésta asegura haber cumplido el mandato; sin embargo, movido por la lástima, permite que el animal se quede. Su descanso es interrumpido nuevamente y él le arroja diversos objetos. Harto de la situación planea deshacerse de su molestia en un fragmento cuyo sadismo sirve para confirmar que Zárate Ruiz es el autor de “La Embriaguez. Musa trágica”, traducción-adaptación revisada en el capítulo II:

Primero un pinchazo en la nariz, luego sacarle un ojo; el otro no, para que pudiera verme a mí, a su verdugo; perforarle la lengua, cortársela y prenderla en sus propias garras; y para burlarme de ella, con su propia mano, separada ya, acariciarle la carilla para lavársela. Y luego sacarle el corazón para saber la causa de sus dolores.

¡Ja, ja, ja! Ahora sí creo que me estoy volviendo loco.

[¡]Ah! Si no hubiera Códigos y leyes, u policía, vería usted cuantos hombres mataban a otros así, con esa crueldad. Yo no. ¡Yo no he matado a esa mujer! (p. 424).

Sin embargo, el personaje no pone en práctica ninguna de estas fantasías y simplemente la estrangula:

³⁹ Un texto parecido a este respecto en el que se puede observar también la influencia de Poe, aunque no tiene carácter fantástico, es “Un asesinato” de Alberto Leduc, [Secc. Cuentos nocturnos], en *El Universal*, 9 de abril de 1893 (p. 2); en este caso la víctima de la locura es un perro.

La acaricié, y cuando estaba confiada, rápidamente le oprimí el cuello con ambas manos.

¡Muerta! Parecía que ya antes había matado a otras por el mismo método, ¡qué seguridad!

¿Esto? ¡ah! es verdad; una convulsión la hizo arañarme. Yo creo que fue sin intención. Me ha de haber agradecido que la liberase de la vida.

[¡]Oh[!], si he sabido lo que iba a pasar, antes me lo como (p. 424).

Al día siguiente, en vez del cadáver del felino al que se refiere el testimonio del acusado se descubre el cuerpo de una mujer con huellas de estrangulamiento. El criminal muestra su desconcierto por los testimonios incriminatorios totalmente diferente a lo que el personaje asegura haber vivido:

Mire usted: yo creo que el vecino que declara que me vio entrar del brazo de una mujer es el mismo asesino, el mismo homicida, que ha querido perjudicarme.

A mi cuarto de estudiante nunca llevé mujeres; yo le juro a usted por... por el alma de la gata, que no había visto ese cuerpo asqueroso, lleno de manchas y cicatrices, horrible, hasta que lo vi en la plancha.

Si antes la hubiera conocido puede ser que sí la hubiese matado por fea y por asquerosa, pero no.

¡Oh! Rinda usted su informa favorable; que me lleven a jurado. Y se hará la luz.

El jurado —usted lo verá— el jurado me absuelve. No soy un homicida; soy un hombre que ha matado una gata.

O que se prenda a todos los que han matado gatos (p. 424).

Estamos ante la contraposición de dos puntos de vista de un mismo hecho, el del protagonista, quien simplemente se ha deshecho de la molestia que le impedía dormir, y el de la sociedad que ha visto la consumación de un asesinato. Por un lado un fenómeno de metamorfosis, y por el otro, las consecuencias de la disociación de una mente psicópata que ya ha perdido el límite de lo animal y lo humano, de lo bueno y lo malo. Es importante mencionar que a lo largo de la narración Zárata Ruiz sutilmente presenta indicios al lector de qué rumbo va a tomar la narración, ya que en diferentes momentos el personaje descubre en la gata algunos rasgos humanos: “A menudo me dirigía sus miradas, con aquellos ojos extrañamente brillantes y atractivos como los de una tísica” (p. 424); incluso llega a afirmar que sus estertores eran como los gritos de una mujer, en un fragmento que precisamente se refiere a Poe:

A pesar de que sus gritos eran de mujer, usted comprende que no es fácil confundir una gata con una mujer, digo por el tamaño. No tenía remedio.

Yo no tendría temores de que viniese como en el Gato negro a retratarse la figura de la víctima en una pared que estaba a la cabecera de la cama. No me arrepentiría como Poe en su personaje, de haber ejercido esa venganza justa. Como el par, el tío de Byron que colgó del cielo de su cama la espada con que dio muerte a un pariente suyo, colgaría yo la calaverilla de la gata (p. 424).

El ruido que hace la gata se repite en la mente del personaje, como ocurre con los latidos del corazón en “The Tell-Tale Heart”: “Pero ¡ay! así como lo oigo ahora, así lo oí aquella noche; mire usted cómo se me erizan hasta los pelos de la barba” (p. 423). Desde luego, es imposible no relacionarlo con “The Black Cat” por la relación obsesiva que se establece con el animal, así como, su carácter ominoso.

Una narración en la que el doble se presenta en un mismo cuerpo es “Homo Duplex” de Ciro B. Ceballos (1903), en *Un adulterio*, en la que un párroco es víctima de la influencia de un desconocido. Este le solicita que le otorgue la absolución adelantada por un asesinato que cometerá esa misma noche. El cura se niega y el hombre se va, dejándolo con una ansiedad que no lo abandonará por el resto del día; se debate entre la idea de violar el secreto de confesión o ser cómplice de un crimen. Mientras intenta dormirse imagina los detalles del asesinato:

El insomnio lo atormentaba con inaudita crueldad.

Presenciaba el drama en todos sus episodios sin que ningún lance escapara del foco de las videncias que fabricaba la imaginación en los lentes de su retina.

Veía...

El asaltante había salvado un mudo de adobes provocando aullidos de alarma entre los perros que vigilaban...

Toma infinitas precauciones para no despertar a los sirvientes...

Avanza en las tinieblas con los brazos extendidos hacia adelante para evitar los choques ruidosos al tocar las cosas...

Forzaba las cerraduras que se oponían a su designio sirviéndose de un manojito de llaves falsas que campanilleaba alegremente...

Luego, la lucha, una desigual pelea, en la que al más fuerte le tocaban las ventajas...

La consumación del acto delictuoso...

El anciano lloraba infantilmente pidiendo misericordia.

¡Quería vivir aún!

El verdugo lo apuñaleaba coléricamente...

La rabínica cabeza del sacrificado caía por fin desplomada en el tálamo purpurecido por el licor de la vida.

¡Cuánta sangre!

Se diría que el asesino había acuchillado un cuero repleto de vino rojo.

¡Cuánta sangre! (Ceballos, 1903: 159-160).

Decide levantarse e ir a la casa de la víctima. Interpreta el silencio absoluto como una prueba de que el crimen ya fue consumado. Tras confirmar que se equivoca y que éste no ha sucedido aún el religioso asesina al anciano, el rico filántropo del pueblo.

La infidencia del criminal lo exasperó hasta resolver la concatenación de todas sus inquietudes del día en un arrebato de despecho que lo aventó a la insensatez...

Su piadosa solicitud se metamorfoseó de improviso en una cólera salvaje.

Clavó en el pecho del durmiente el hierro que para castigar al bandido había blandido...

¡Cuánta sangre!

Se diría que el asesino había acuchillado un cuero repleto de vino rojo.

¡Cuánta sangre! (Ceballos, 1903: 159-160).

El cuento finaliza con la huida del vicario que tiene en la mente al hombre.

Cuando huía por los oscuros potreros perseguido por los remordimientos vio por el fenómeno de la sugestión que lo había impulsado al delito a un hombre, alto, moreno, de magnífica musculatura, de dominante mirada que parecía un cíclope escapado de las fraguas de vulcano... (Ceballos, 1903: 162).

La relación que el personaje establece con el desconocido se va haciendo cada vez más cercana hasta hacerse uno solo, tal y como le ocurre al personaje de "William Wilson". Si se atiende solamente a sus acciones y no a sus pensamientos, el suceso pareciera originado por una mente enferma más que por un brote irracional de violencia producto del ambiente enfermizo y opresivo ("En su cerebro zumbaban las conjeturas como enjambre de mariposas negras embravecidas por el espanto" [Ceballos, 1903: 159]). La irrupción en la habitación del anciano, su oscura motivación y su inesperada forma de actuar ante el viejo es muy semejante a la de "The Tell-Tale Heart", eso sin olvidar la presencia de un animal caro a Poe: "Sobando el lomo de un gato negro que apelonado dormitaba se puso a meditar" (Ceballos, 1903: 158). Habría que añadir la posibilidad de que el personaje misterioso sea quien controle la voluntad del religioso en un ejemplo de magnetismo.

La irracionalidad del caso anterior es muy parecido al que ocurre en “Ante el jurado” de Alejandro Cuevas (1911), texto en el que un condenado hace su última declaración. El asesinato, como el culpable declara, carece de un móvil ya que nada tenía en particular contra su jefe, al que creía hombre justo, amable e incluso cariñoso para con sus empleados. Su consumación, más bien, está íntimamente relacionada con un compañero de trabajo llamado Pedro, quien de acuerdo con el acusado, tras ser echado por su insubordinación, guardaba un enfermizo deseo de venganza contra la víctima. El protagonista explica que en un acto de solidaridad permitió que su compañero siguiera compartiendo con él vivienda y gastos. La búsqueda infructuosa de trabajo incrementa el odio de Pedro, que comienza a despertar el miedo del narrador. Este se ha obsesionado a tal grado con su mirada, que incluso siente que lo acompaña durante el juicio.

Un fuego insólito empezó a abrasar las miradas de mi amigo, a quien sin duda los insomnios demacraron el semblante. Sus ojos me hacían daño y acabé por *sentir* la imposibilidad de mirarle frente a frente. *Sentía yo...* experimentaba una sensación... una especie de angustia... de temor indefinible cuando fijaba en mí sus ojos [...] (Cuevas, 1911: 17).

Un día, el narrador se sorprende al tener en sus manos un puñal de monte que adornaba su pared, pero en lugar de devolverlo a su sitio, contempla minuciosamente el arma:

Es un hermosos cuquillo: su mango de concha tornasol parece atraer la mano, a la que se acomoda maravillosamente: esa empuñadura pulida y mórbida produce con su contacto una sensación voluptuosa, semejante a la que se experimentaría al acariciar la tibia y aterciopelada mano de una mujer joven y hermosa [...] Me agradaba buscar, en esa hoja, el reflejo de los objetos rojos. El cuchillo se había convertido en un juguete entre mis manos (Cuevas, 1911: 19).

A su alteración se suman constantes pesadillas tras las que despierta y se sorprende observado por su compañero. A la mañana siguiente mientras el narrador entrega un expediente a su jefe, en las ventanas ve el rostro de Pedro, quien parece esperarlo. Impulsivamente comete el asesinato que en su narración adopta un carácter fragmentario: “En mis manos estaba el cuchillo empapado en sangre y frente a mí, desplomado en su sillón giratorio, el cadáver de mi jefe con los ojos espantosamente abiertos: pero nunca tan impresionantes como los de Pedro!...” (Cuevas, 1911: 21).

El acusado finaliza su declaración reiterando su cordura y asegurando que percibe la mirada de Pedro, quien lo contempla oculto entre la muchedumbre.

Pronunciad, pues, vuestro fallo, señores jurados!... Pedro acaba de entrar al salón, lo he sentido, he sentido sus ojos, que me contemplan tras de la muchedumbre. Pedro a quien dejo en la miseria. Sólo pido al Señor Presidente de los Debates, que, si es posible, haga entregar a mi amigo esta arma, para que la conserve como un recuerdo mío (Cuevas, 1911: 21).

El texto semejante a “Homo duplex” presenta el resultado de un arrebato, inspirado en “The Tell-Tale Heart”, en este caso el personaje no es especialmente violento y tampoco tiene un particular odio hacia su jefe.⁴⁰ Debido a que no hay constancia de que Pedro realmente exista, puede tomarse el testimonio tanto como un caso de personalidad dividida como de un *doppelgänger* sobrenatural que se ha apoderado de su mente:

No puedo menos que confesar el terror que me inspiró su actitud, tanto más natural, cuanto que, por mi carácter dócil y mezquino, siempre me sentía débil de voluntad, pequeño e inferior al lado de mi compañero que gobernaba la sociedad en que vivíamos. Apenado por la situación precaria a que su destitución le había arrojado, y esperando días mejores para él, a fuerza de súplicas le hice compartir mis recursos y seguir viviendo en mi compañía (Cuevas, 1911: 17).

El cuento está elaborado a partir de ciertos elementos naturalistas, como la inclusión del proceso penal, las enfermedades mentales y los brotes irracionales, que pueden hacerlo pasar como un caso clínico; asimismo retoma elementos del cuento fantástico cultivado por Poe, pero al que agrega una perspectiva social que emplea para representar el descontento del proletariado. En este último aspecto representado podría verse un antecedente simbólico de la explosión que ocurrió durante la Revolución Mexicana. Al tratarse del testimonio de alguien que ha sido capturado el cuento remite a “The Black Cat”:

No sé más. Creí estar loco; pero debo confesar que mi juicio es cabal, y en mi familia no hay antecedente que lo hiciera temer. No he tenido vicios, y mi salud es completa. En vano

⁴⁰ Aunque no es fantástico, esta irrupción violenta también ocurre en “La bestia humana” de Vicente Riva Palacio, cuento perteneciente a *Cuentos del General* (1896).

he buscado algo que me excuse, que me disculpe, que atenúe, al menos mi crimen. Nada! (Cuevas, 1911: 21).

Un cuento en el que se mezcla la irrupción de la violencia y la aparición espectral con los problemas mentales es “El vengador” de Carlos Díaz Dufoo, publicado en *Revista Azul*, 27 de octubre 1895 (pp. 413-415) y en *El Mundo*, 10 de marzo de 1895 (pp. 9-10) y luego recopilado en *Cuentos nerviosos* (1901) en el que se comete un matricidio inducido por su padre muerto. En ningún momento se aclara si el personaje se refiere a que es su recuerdo o si se trata del fantasma.

A continuación presentaré un caso en el que el cambio sufrido por el personaje nos es transmitido desde la perspectiva de quien lo padece; en este caso se trata del intercambio de identidades que ocurre en “¿Quién soy yo?” de Francisco Zárate Ruiz, publicado en *El Mundo*, 28 de agosto de 1898 (pp. 170-171). El problema se desencadena porque el protagonista abofetea a su primo a la salida del teatro y es retado a duelo. Esa noche se separa de sus amigos en la madrugada y de regreso a su casa sufre los efectos del delirio. La noche transcurre bajo un estado alucinatorio que se extiende a la mañana siguiente cuando, inmerso en la irrealidad, asiste al duelo y recibe una bala en la cabeza: “Hicimos fuegos a la señal, y caí sintiendo un dolor en la cabeza” (p. 170). Sorprendentemente, despierta en el cuarto de un hotel sin herida alguna. Con la finalidad de que no piensen que ha muerto se dirige a su casa. Tanto sus padres como la demás gente reunida huyen al verlo. Descubre su propio cuerpo dentro de un ataúd: “Resolví levantar el lienzo humedecido que le cubría el rostro. Aquello era terrible, para volverse loco! ¡El muerto era yo! Es decir, aquel era mi cadáver. Le alcé los párpados, nos vimos, pero nada más, no nos miramos, aquellos ojos estaban tristes, opacos, mudos, muertos” (p. 170).

Las dudas no sólo se extienden hacia su identidad sino también a su cordura:

Mi inteligencia, estaba como una máquina eléctrica en acción y relampagueaba pensamientos. ¿Éramos aquel cuerpo y yo —quiero decir el que yo tenía en esos momentos vivo—, dos *sinónimos* materialmente? Yo tenía cabales todos mis sentidos, completo cada uno, luego ¿eran el cuerpo muerto y el que yo llevaba los de dos personas iguales con un mismo yo, con una misma alma? ¿éramos dos personas distintas y un solo yo? Si yo había muerto, ¿yo quién era?... Y corrí a golpear las puertas que habían cerrado mis deudos, mis dolientes, gritándoles: ábranme, ábranme, ¿quién soy yo? ¡eh! ¿quién soy yo? (p. 170-171).

Además de descubrir que su cuerpo yace en la caja reconoce en el espejo a su asesino, de quien piensa vengarse.

Pensé en suicidarme, era el mejor medio de liberar a mi alma; pero reflexioné; después de todo al que daba yo su independencia, porque era el esclavo, era al cuerpo. No, ese no era el medio de vengarme de mi matador, debía yo sujetar a *mi* cuerpo a muchos sufrimientos. ¡Cómo iba a golpear a mi primo! ¡Cuánto iba a hacerlo sufrir! Hambres, viglias, enfermedades, todo lo sufriría con gusto, sólo porque era en el cuerpo de mi matador (p. 171).

Zárate Ruiz presenta un caso de inversión de la personalidad de origen inexplicable. El trueque de la víctima por victimario; aunque si se quiere dar una explicación racional a lo ocurrido la personalidad del asesino se ha escindido.

Esta manera original de presentar el tema del doble (“William Wilson”) guarda algunas semejanzas con la relación que tienen Fortunato y Montresor en “The Cask of Amontillado”:⁴¹ “Fue ya inevitable; él había repetido sus burlas punzantes toda la noche, yo prometí castigarle si reincidía. Repitió su insulto, y en presencia de los amigos, a la salida del Teatro, le abofeteé” (p. 170). Pese a lo terrible de la situación, Zárate Ruiz aprovecha para salpicar con un poco de humor el final de la historia del mismo modo como ocurre en sus traducciones de cuentos de Poe: el personaje, interno en un manicomio afirma: “me dan gusto porque me maltratan” (p. 171). A esto se añade que las alucinaciones que el personaje sufre la noche anterior al fenómeno remiten al acoso por parte de un doble.

⁴¹ El cuento inicia con las siguientes líneas: “The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult I vowed revenge. You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that gave utterance to a threat. *At length* I would be avenged; this was a point definitely, settled—but the very definitiveness with which it was resolved, precluded the idea of risk. I must not only punish, but punish with impunity. A wrong is unredressed when retribution overtakes its redresser. It is equally unredressed when the avenger fails to make himself felt as such to him who has done the wrong” (Poe, 1984a: 848).

4. Fantástico esotérico

He decidido agrupar en este apartado un conjunto de cuentos que toman como base prácticas esotéricas tales como el espiritismo, la magia, la adivinación y la astrología; todas ellas provenientes de una tradición de carácter hermético, celosamente transmitida a unos cuantos elegidos. Debo aclarar que el uso de elementos pertenecientes a un sistema de creencias alternativo no constituye un impedimento para que en estas narraciones la respuesta ante lo sobrenatural sea el miedo y que la interacción de los fenómenos con la realidad deje de ser conflictiva. Precisamente este tipo de cuentos tienen un lugar central en la obra de Pedro Castera (Ciudad de México, 1846-1906), quien no sólo introdujo en la literatura mexicana el cuento de ambiente minero, sino también de influjo espírita (Schneider, 1986: 8). Un punto de partida para estudiar el funcionamiento de lo fantástico en la narrativa de este autor es el prólogo de Adolfo Salinas Duclós al libro *Impresiones y recuerdos* (Impr. del “Socialista”, 1882), ya que establece una relación entre Castera y Poe: “‘Ultratumba’ es un cuento bellísimo en que a la *machina* del Querens y Lumen de Flamarión, reúne la *vis cómica* del autor de ‘Muérete o verás’ y lo satura de su propio ingenio. El prólogo de este cuarto [cuento] se dijera escrito por Edgar Poe” (Castera, 1882: VI).

Al leer esta narración es posible comprobar que, aunque su inicio es misterioso, tal característica se va diluyendo hasta desaparecer, cuando el miedo suscitado por la invocación de un espíritu es sustituido por el asombro. La declaración de Salinas Duclós resulta exagerada; más que un cuento de fantasmas se trata de “el trance espírita más común y que podría juzgarse como la experiencia iniciática de Castera” (Treviño, 2010: 187), ya que en este caso el espíritu le cuenta al narrador las peripecias de su camino hacia la unidad en su búsqueda por de ser “ciudadano del cielo” en compañía de un espíritu femenino. Si bien no se trata de un cuento fantástico permite ejemplificar una constante en Castera, en relación con la manera como su creencia en el espiritismo es determinante en su obra; se trata de un rasgo que ha sido destacado al respecto de un texto como “Nubes”, al que el autor dio el subtítulo de fantástico (Schneider, 1986: 18-19), aunque también permite entender lo que pasa en “Un viaje celeste” o “Un suicida”, cuentos que adoptan un tono “místico o moralizante” (Treviño, 2010: 189), en los que no se presenta la transgresión

fantástica. Sin embargo, la influencia del escritor estadounidense en la obra de Castera se manifiesta incluso en textos que no son precisamente fantásticos,⁴² como es el caso de las narraciones que componen *Las minas y los mineros* (1881), en las que se combinan la concepción del cuento de Poe con la denuncia social. Precisamente el segundo elemento de esta mezcla es fundamental para el mexicano, quien en el siguiente párrafo realiza algunas aclaraciones que permiten ilustrar su poética:

¡Es glorioso!, lo repito, y si en algo cabe el orgullo es en trabajar, en luchar y en vencer así. Se siente uno enterrado en vida, se miran tinieblas y nunca se ve el cielo. ¡Ah!, sí, un cielo de rocas dispuesto siempre a aplastar a uno; se respiran miasmas, se escuchan blasfemias, maldiciones, sollozos de fatiga y se toca y se palpa la roca inerte y fría por todas partes y cuando falta ésta, es porque aparece el abismo, lo negro, la profundidad incalculable, es decir, el peligro pero bajo la forma de reptil, la muerte pero arrastrándose y por lo mismo despreciable, el hundimiento y nunca la ascensión. Y sin embargo, se bebe la sangre de la Tierra, se le arrancan sus entrañas, se le rasga su seno y el estampido de los *barrenos* es la salva de la victoria en que ha vencido al granito, al pórfido, al mármol, a todas las rocas bajo todas las formas, una sola fuerza... el hombre... es decir, la idea! (Castera, 2004: 241).

Castera equipara su búsqueda estética con la labor de los mineros. En la idea de extraer algo preciado del abismo es posible reconocer su aire de familia con Poe. Tal concepción está muy presente en *Los maduros* (1882), novela corta en la que Castera denuncia las pésimas condiciones de trabajo de los mineros, y en especial de los barreteros, a los que se conoce popularmente como “maduros”.

Algunas veces, en las mañanas, se veía atravesar por aquella multitud turbulenta y alegre, un hombre extrañamente delgado, harapiento, sucio, y cuya fisonomía, si era blanco, presentaba un color pálido-amarillento o pálido verdoso, y si era moreno, un color de cobre

⁴² Es posible encontrar algunas de las concepciones de este autor al respecto de la literatura fantástica en el texto “He aquí por lo que ahora escribo...”, publicado en *El Federalista*, 5 de diciembre de 1875: “Todas esas batallas heroicas e ignoradas, de los mineros, mis hermanos, contra todos los elementos reunidos; todas esas luchas sordas y tenaces, esas agonías prolongadas, esos triunfos oscuros, esa vida angustiada, pero sin embargo, palpitante, enérgica, poderosa, esa vida *realmente de hombre* que reboza de fuerza y de virilidad, necesitaría para ser descrita la fantasía alemana, ayudándola con la imaginación de Hoffman, la pluma de Ana Radcliffe y el fondo inimitable de los cuadros de Rembrandt. ¿Qué puedo hacer yo? Ligeros, ligerísimos bosquejos de esa existencia que tiene por horizonte las tinieblas, por piso los peligros y la lucha, la ambición y la duda por todo porvenir” (Castera, 2004: 240).

semi-ceniciento; en ambos se advertía cierta transparencia en el cutis que desagradaba, un aire enfermizo, una debilidad y un cansancio que inspiraba compasión. Diríase un espectro de Shakespeare o un tipo fantástico de Edgar Poe. Un hombre que a primera vista, en medio de la noche, hubiera parecido como formado por la bruma, y en medio del día era algo que alejaba la confianza en el sol. Se pensaba al mirarlo que aquello era hijo de una cueva o de un abismo. Larva formada como en una cloaca aparecía allí de un modo asqueroso. Como el judío maldito de Sue parecía presagiar la muerte. Un cadáver animado por el soplo galvánico daría su efigie. Tenía su lividez, sus ojos opacos y algo de su mal olor. Indudablemente... venía o iba a la tumba... ¿Quién es ese hombre?, preguntaba uno al verlo con estremecimientos de disgusto. Un maduro..., contestaban las pepenadoras. ¿Un qué...? Un maduro, repetían. Pero eso, ¿qué es? Un enfermo, señor, un barretero de la labor de los maduros. La curiosidad, no satisfecha con esa respuesta, hacía que se bajara a la mina para ver la bonanza y también para examinar la labor de los maduros (Castera, 2004: 400-401).

Esta poética del descenso⁴³ está presente también en “El mundo invisible”, un cuento de su libro *Impresiones y recuerdos* en el que se encuentra la problematización necesaria para lo fantástico. Se trata de un texto que pareciera inspirarse en algunas líneas pertenecientes a “The Premature Burial” de Poe, en las que el narrador, tras presentar algunos casos de entierros prematuros, como una introducción a experiencia propia, relata un sueño:

Get thee up! Come with me into the outer Night, and let me unfold to thee the graves. Is not this a spectacle of woe?—Behold!”

I looked; and the unseen figure, which still grasped me by the wrist, had caused to be thrown open the graves of all mankind; and from each issued the faint phosphoric radiance of decay; so that I could see into the innermost recesses, and there view the shrouded bodies in their sad and solemn slumbers with the worm. But, alas! the real sleepers were fewer, by many millions, than those who slumbered not at all; and there was a feeble struggling; and there was a general sad unrest; and from out the depths of the countless pits there came a melancholy rustling from the garments of the buried. And of those who seemed tranquilly to repose, I saw that a vast number had changed, in a greater or less degree, the rigid and uneasy position in which they had originally been entombed. And the voice again said to me as I gazed:

⁴³ Al respecto de la relación entre sus cuentos espiritistas y de tema minero José Ricardo Chaves asegura: “Ahora bien, el éxtasis tiene su contraparte que es el abismo, el vacío oscuro, hacia abajo, no el luminoso, hacia arriba. La entrada a otro mundo siempre supone un poder hacerlo hacia abajo, al infierno, o ascender la montaña hacia el cielo. Estos cuentos celestes de alma viajera son la contraparte lumínica de sus oscuros cuentos mineros, escritos aquellos en la frontera de lo fantástico, mientras que los últimos se escribieron con un estilo realista (no exento de carga simbólica)” (Chaves, 2013: 81).

“Is it not—oh, is it *not* a pitiful sight?”—but, before I could find words to reply, the figure had ceased to grasp my wrist, the phosphoric lights expired, and the graves were closed with a sudden violence, while from out them arose a tumult of despairing cries, saying again—“Is it not—oh, God! is it *not* a very pitiful sight?” (Poe, 1984a: 675).

Precisamente, Castera hace que el lector se asome dentro de las tumbas para conocer el sufrimiento de quienes ya no están. Así, a la disertación acerca de los seres invisibles, los mundos microscópicos e infinitos que circundan nuestra existencia, el narrador presenta un recorrido de carácter lúgubre. Su paseo por un cementerio durante la noche de difuntos es interrumpido por una mano que, al tocarle hombro, interrumpe abruptamente sus meditaciones:

Volví la cabeza sobresaltado y me encontré frente a frente de un hombre que tenía en una de sus manos un farolillo encendido cubierto con vidrios de colores; en todo él había no sé qué tan fantástico, tan raro, que me sobrecogió un temblor convulsivo que agitaba todo mi cuerpo.

Tal vez por causa del frío y del agua llevaba un sombrero de anchas alas, negro, y una capa del mismo color; esto le daba un aspecto de monje muerto, que se ocupaba de velar las lozas sepulcrales que le rodeaban. Mis pies se negaron a obedecerme, porque mi intención era huir, alejarme de aquel fantasma que sonreía al ver mi terror (Castera, 2004: 206).

El encargado del cementerio, después probar que no es un ser venido de ultratumba, lo invita a dar un paseo. Aunque el narrador afirma no temer “nada de los vivos y mucho menos de los muertos” (Castera, 2004: 207), es víctima del miedo cuando el mármol de un sepulcro se torna transparente permitiendo ver en su interior. Observa al sepultado tanto en su realidad física, putrefacta, como metafísica, clara, ondulante e incapaz de desprenderse del cuerpo:

Era un pequeño mausoleo sencillo y elegante, de mármol de Carrara, pero sin adorno de ninguna clase; la inscripción no la pude leer. ¡Cosa rara!, mientras más fijaba la vista, el mármol iba adquiriendo transparencia hasta que se puso diáfano y puro como el cristal.

Entonces vi una cosa espantosa y horrible, un hombre, un cadáver, estaba allí, pero vivo, vivo, ¡oh Dios mío! aún me horrorizo al recordarlo.

Aquel infeliz ser era un saco de podredumbre y de horror, los gusanos se encarnizaban en él con una furia terrible; yo los veía morderle, le entraban por los ojos, por las orejas, y le salían por la boca y las narices; en algunos puntos tenía los huesos visibles, girones de carne podrida colgaban llenos de gusanos que lo roían; tenía los tendones y los

nervios contraídos, por todas partes brotaba una especie de líquido viscoso, sanguinolento, cuya fetidez lo ahogaba. ¡Oh!, aquello era un suplicio más atroz que el infierno y yo me estremecía, temblaba horrorizado sin poder separar mi vista de allí, sujeto por mi fantástico y terrible compañero que me oprimía con tal fuerza la mano, que me hacía mal (Castera, 2004: 208-209).

El guía le explica que se trata del alma de “un materialista que propagaba sus ideas y ha causado muchos males a la humanidad; sobre todo era un hombre inmoral y malvado” (Castera, 2004: 209-210), condenado a permanecer ahí hasta que su cuerpo se deshiciera y, posteriormente, tendría que vagar hasta que el arrepentimiento lo llevara a implorar por otra oportunidad de volver para enmendar su error.

En otra tumba ostentosa observa un esqueleto blanco cuya alma se encuentra atormentada por los gemidos y lamentos de su alrededor. El muerto no sólo había sido un panteísta, sino que había hecho a un lado la moral en aras de la ciencia. A su suplicio se agregaba el de sus hijos, quienes se vieron inclinados hacia el mal por culpa de la educación recibida. El castigo del padre consistía en permanecer ahí hasta que sus vástagos dejaran de sufrir, además de que con la finalidad de encontrar la expiación, cuando reencarnara no sería dotado con la misma capacidad intelectual. El encargado asegura al narrador que el castigo de esas almas tiene su origen en su incredulidad ante la realidad metafísica.

Al continuar su recorrido el narrador también percibe a los espíritus libres que brindan consuelo y esperanza a sus compañeros condenados, además de instarlos al arrepentimiento. El encargado toca la frente del narrador y el mundo invisible, que sus torpes sentidos le impedían contemplar, se le revela. El protagonista levanta la cara al cielo y cae de rodillas ya sin terror, el cual ha sido sustituido por la admiración y la fascinación ante la contemplación del infinito. La lluvia lo empapa y él, conmovido, derrama lágrimas.

Al incorporarse descubre que el encargado del panteón ha sido atraído por sus gritos. Con miedo y confusión es llevado a su pieza. El encargado le explica a su madre que probablemente se trata de un hombre enfermo. Mientras le sigue contando, el protagonista contempla sobre la mesa un crucifijo al pie del cual una calavera que se comienza a mover. Asustado, toma conciencia de que ha vivido una realidad distinta a la que el encargado cuenta.

—¿Qué sucedió, hijo mío?

—Era este caballero, que debe estar algo enfermo— contestó él de una manera significativa.

Yo me hallaba mudo y helado de terror, mi cabello se erizó porque la calavera movía las quijadas produciendo un ruido lúgubre y siniestro; no podía separar de ella mi vista, oí una carcajada y pude distinguir estas palabras:

—¿No te lo decía yo?, debe ser un loco; este pobre hombre me agarró de la mano y me hizo dar vueltas por el panteón viendo una por una todas las tumbas; por fin logré que me entendiera, lo traje y helo aquí azorado con la calavera: mírale, parece que se le saltan los ojos; lo más curioso es lo que dice cuando se pone así, habla de mundos, de vidas, de que no existe la muerte, y a pesar de todo eso, mira cómo se pone al ver uno de los huesos que ella produce (Castera, 2004: 218-219).

La osamenta, que al parecer sólo él ve reír, deja de hacerlo. Pide que lo saquen inmediatamente; una vez que llega a la entrada del cementerio, corre despavorido. Al día siguiente, tras pasar una noche febril, escribe el texto que leemos y se cuestiona si existe en verdad la realidad que se le manifestó: “¿Existe en mi cerebro la locura o en el aire el mundo es invisible?” (Castera, 2004: 218).

Castera acude a varios elementos pertenecientes a la tradición espiritista tales como la realidad oculta, la “sustancia fluídica” (Castera, 2004: 210-211), la reencarnación, la iniciación y las realidades paralelas, para integrarlos en una cadena de sucesos que tiene como resultado la duda tanto en el personaje como en el lector. La historia mantiene una atmósfera macabra hasta el momento en el que el encargado toca la frente del narrador y el miedo se convierte en asombro; un efecto que es posible entender como el resultado de asumir una explicación tranquilizadora, en este caso proveniente del espiritismo: “Levanté la mirada al cielo y caí de rodillas; el terror desapareció quedando sólo la admiración” (Castera, 2004: 217). Sin embargo, y por eso he decidido incluir aquí este cuento, el miedo reaparece cuando el personaje se percata de que en realidad nada de lo que ha visto ha pasado, de que ha servido de Virgilio al enterrador y de que es el único testigo de la animación del cráneo. Este último fenómeno es muy semejante al que ocurre con los latidos del corazón en “The Tell-Tale Heart”. Así, pues, aunque en el texto están reflejadas las preocupaciones espiritistas y de carácter moral del autor, la duda y el desasosiego persisten en el personaje.

Emparentado con este cuento de Castera no sólo por su fuente espiritista, sino también por sentar sus bases en “The Premature Burial”, está “El dictado del muerto” de

Rubén M. Campos, publicado en *Revista Moderna*, 1 de abril de 1901 (pp. 101-108). En él, el autor escoge como testigo de una sesión espiritista a un narrador escéptico, cuya postura al respecto de este tipo de creencias es muy clara:

Cuando entramos al pequeño recinto de las sesiones espíritas, algunos fanáticos esperaban con rostros de mansedumbre, rostros inclinados oblicuamente como en las figuras congregadas de Van-Eyck en las reales tapicerías de España. Silenciosos, mansos, vacuos, en abatimiento de grey carneril, tenían su ánimo presta a desligarse del cuerpo mal alimentado con legumbres al uso de Cornaro, para dejarla pacer anchamente en los Campos Elíseos de la bobería. No pude reprimir mi desagrado al dominar de una ojeada el escenario e imaginarme fugazmente la comedieta que seguiría, y saludé parsimonioso al honorable señor Llaven que se adelantaba hacia nosotros místicamente afable, con la beatitud de un inquilino de Sión (Campos, 1998: 59).

La sesión es precedida por una médium que busca comunicarse con su amado, fallecido recientemente. Durante el trance, la mujer escribe sin parar hasta que es despertada. La lectura del manuscrito quebranta la serenidad del hipnotizador, quien finge leer saludos de parte del muerto y promete que hará pública la voluntad de éste al día siguiente:

El señor Llaven, sin abandonar su beatífica flebilidad, iba a hacer tal vez una síntesis del escrito leyendo mentalmente, cuando a las primeras líneas lo vi palidecer y vacilar... El auditorio expectaba, y el sugestionador, haciendo un gran esfuerzo para dominar su turbación, dijo fatigosamente:

—El espíritu evocado goza de bienaventuranzas eternas... os bendice y os exhorta al bien... pero hoy es ya tarde y en la próxima sesión os diré su voluntad... Y vos también, hija mía —añadió dirigiéndose a la joven que escuchaba tremulante—, hasta entonces oiréis su palabra... os ruego que esperéis... (Campos, 1998: 60).

El narrador roba el escrito misterioso y lo presenta al lector sin externar su opinión. En esas páginas el difunto narra su angustiada agonía tras verse sepultado en vida a causa de la catalepsia.

¡Maldición de maldiciones!, ¡y me bajaron lentamente hasta que caí para siempre en tierra, en el fondo de mi sepulcro!... Entonces sentí un zumbido sordo, como de riada que desciende, en mi cráneo, en mis sienas, en mis arterias... ¡Era la sangre, la sangre vivificadora que se precipitaba de nuevo en mi organismo para bañarlo con su riego de vida!... En este instante supremo, oí con terror inconcebible un ruido sonoro y siniestro sobre mi ataúd, ¡la primera paletada de tierra!, y luego un redoble furioso que caía cada vez

más sordo... ¡Dios mío! ¡Dios de piedad!... ¡Me enterraban!... ¡Me habían enterrado!... ¡Dios de misericordia!... Y yo respiraba trabajosamente... Yo abría los ojos... ¡Vivo!... ¡al fin vivo!... Y la asfixia...

(Aquí fue donde el honorable señor Llaven consultó su reloj) (Campos, 1998: 64).

El texto presenta dos partes, una dedicada a la sesión, en la que Campos permite conocer las reacciones que suscita el testimonio del difunto, y otra con la visión del cataléptico. Pese a que no hay una valoración por parte del narrador al respecto del texto de la médium, es posible observar su carácter transgresor en el gesto y el reparo de quien preside la sesión. Campos ha narrado este hecho, improbable aunque bastante macabro, de la manera más efectiva; es decir, dejando a consideración del lector si en verdad funcionaron los poderes desplegados en esta sesión.

Antes de continuar es importante advertir que el tema de la catalepsia no es fantástico por sí mismo, sino por la manera en la que se plantea y la trasgresión que supone.⁴⁴ Así también ocurre en “Catalepsia” de Carlos Díaz Dufoo, publicado en la *Revista Azul*, 20 de mayo de 1894 (pp. 35-36), en *El Mundo ilustrado*, 17 de marzo de 1895 (p. 10), y, posteriormente, recogido en *Cuentos nerviosos* (1901). El lector conoce mediante una narración en primera persona las últimas horas de un hombre que sufre catalepsia y es consciente de lo que pasa a su alrededor. En este caso, si bien el personaje no está muerto, el carácter fantástico de este cuento se encuentra en la perspectiva, ya que el escritor permite que conozcamos de primera mano los pensamientos del personaje dentro del ataúd. Esto le sirve a Díaz Dufoo para situar al lector en un espacio liminar y referirse al “paso al mundo de la sombra, el sentimiento amargo de la finitud, el desprendimiento del cuerpo que habitamos” (López Martín, 2006: XXX).

Giró mi espíritu sobre sí mismo, aleteó un momento, y, como pájaro herido, cayó repentinamente. Caía, rodaba, en medio de la alta noche; me deslizaba en la sombra, con sensación de un inmenso vacío, con la conciencia de mi caída, una caída eterna... eterna... eterna... (Díaz Dufoo, 1984: 18).

⁴⁴ Esto contradice la apreciación que considera que el tema en sí mismo es determinante de su condición fantástica: “Además de suponer una angustia suprema, la catalepsia entraña un componente fantástico fascinante: el de vulnerar la frontera que separa la vida de la muerte” (Corral Rodríguez, 2011: 251).

Una diferencia profunda entre este texto y “El dictado del muerto”, es que aquí se ha eliminado al personaje mediador que es la víctima del miedo y sólo se ha dejado la voz del personaje imposible. Acorde con el pesimismo nihilista y el *spleen* fiel a las preocupaciones de *fin de siècle*, Díaz Dufoo expresa así “un infinito post mortem” (López Martín, 2006: 228).

Ya no caía. Era el reposo, la nada. ¡La nada!... un tropel de tinieblas... un frío horrible, penetrando hasta la médula de los huesos... Y luego, el vacío, un profundo vacío dentro de aquel cuerpo; la sangre sin ritmos de vida en las arterias, el corazón insensible, como ave asfixiada, el pulmón sin su resoplido de fragua, y por encima de aquellos despojos, el alma flotando como una virgen que sobrenada en un naufragio (Díaz Dufoo, 1984: 18).

Los dos cuentos anteriores junto con “Lo que dijo el mendigo” de Bernardo Couto Castillo (1897)⁴⁵ permiten mostrar tres planteamientos distintos a partir del entierro prematuro, aunque es importante señalar que no fueron los únicos, ya que “The Premature Burial” dio lugar a una serie de textos, no todos pertenecientes a la tradición fantástica, pero sin duda

⁴⁵ Esta narración, incluida en *Asfódelos*, mezcla algunos elementos tópicos de la literatura decadentista con “The Premature Burial” y tiene lugar en un ambiente bohemio, al calor del ajenjo. Franco, un amigo del narrador, le confiesa a éste el motivo de su mal aspecto. La medianoche de un martes de carnaval se encontró con un mendigo al que solía dar limosna y que hacía tiempo que no veía. El mendigo lo detiene con su brazo frío y le asegura que ha regresado de ultratumba: “Sí, vengo del cementerio, pero no de arriba, vengo de abajo, de la tierra donde me habían sepultado. No se ría usted, no, yo me he muerto; me he muerto al día siguiente que usted me dio limosna por última vez; tuve un ataque, sentí que algo se paralizaba dentro de mí, no pude moverme y me enterraron, me enterraron, sí. ¡Ah, buen señor! Dicen que son negros y que son fríos los agujeros donde extienden a los muertos. Yo no sé, yo no sentía nada y lo único que hacía era razonar, razonar eternamente. ¿Hambre? ¿Calor?, nada de eso se conoce ahí: el cuerpo está en un bienestar completo: pero aquí —y se señalaba la cabeza—, aquí todo se mueve y todo se revuelve” (Couto Castillo, 2014: 392). El detallado relato de la experiencia del mendigo despierta la inquietud de su interlocutor, quien pierde el conocimiento cuando el hombre se abre el sobretodo para mostrarle su cuerpo corrompido: “El mendigo calló; yo, aturdido, no sabía qué pensar, lo miraba con ojos de duda; no sabía qué pensar, de tal manera era inesperada la inquietante narración del viejo. / En esto abrió su largo sobretodo, y como en ese momento la luna escapara de entre unas nubes, la luz dio de lleno sobre él, y pude ver, vi... vi su rostro comido, sin carne en partes, sus ojos escurriendo amarillento líquido... vi su pecho desgarrado, podredumbre todo, los huesos sucios, y ahí dentro de ellos, todo aquellos removiéndose descompuesto, comido, inmundo; vi... / Nada más, porque ahí mismo me desmayé. Desde entonces no he vuelto a ver al mendigo ¿Qué piensa usted de esto?” (Couto Castillo, 2014: 394).

interesantes, como es el caso de “Un suicida” de Pedro Castera (1872), que justifica el fenómeno en sus la creencias espiritistas; “Catalepsia” de Laura Méndez de Cuenca (1890), en el que se trata de una pesadilla o de “En el litoral pacífico” de Alberto Leduc (1898), donde no se presenta como un elemento central, sino para mostrar el destino de un personaje;⁴⁶ o en “El pelele” (1903) de Francisco Zárate Ruiz, quien nos pone en el interior de la mente de un muñeco, un personaje inmóvil semejante a un cataléptico.

También provenientes del espiritismo son las creencias como la reencarnación, la trasmigración de las almas y la metempsicosis tres diferentes caras de un mismo fenómeno que inspiró “El matrimonio desigual” de Vicente Riva Palacio, cuento perteneciente a *Cuentos del General* (1896). El narrador relata una anécdota que le ocurrió en una posada ubicada en Covadonga, en donde conoció una pareja singular, Leopoldo Schloesing de 35 años, y su esposa de 55, quien en todo momento lo llama Guillermo. Ahí, por boca de Leopoldo-Guillermo conoce, junto con varias personas más, la explicación de tan singular trato. De acuerdo con él, quien afirma ser en realidad ocho años mayor que ella aunque parece lo contrario, tras morir en un naufragio reencarnó y se reencontró con ella. Margarita, por supuesto, no le creyó, pero su escepticismo fue vencido cuando él le mostró que sabía cosas que sólo Leopoldo podría conocer.

Entonces conté a Margarita que yo, el niño Leopoldo, era Guillermo; creí que iba a volverse loca, porque yo, para probarle aquella verdad, le repetí hasta las palabras de nuestras conversaciones y los más insignificantes detalles de mi vida anterior, pero cuidando de ocultarle mis proyectos para lo por venir (Riva Palacio, 1997: 126).

Una vez acabado el relato la reunión se disuelve y los asistentes se van a dormir. El narrador afirma que “apenas pude dormir pensando si habría algo de verdad en aquella historia, si eran dos locos o eran un loco y una mártir” (Riva Palacio, 1997: 127). A la mañana siguiente le es imposible obtener respuesta a sus dudas porque la pareja se ha ido, eliminando así cualquier indagación.

Pese a que se puede tener la impresión de que no se trata de una historia particularmente inquietante, la explicación resulta bastante subversiva; disparatada para

⁴⁶ Para una revisión más puntual de estos cuentos véase Calderón Ramírez (2011).

quien quiere ver en ella la forzada justificación de ese “matrimonio desigual”, deja en el aire la pregunta de si se trata de una relación edípica *avant la lettre* o si en verdad es resultado de la reencarnación. La imposibilidad de determinación del fenómeno es acorde con la idea de lo fantástico que Vicente Riva Palacio presenta al inicio del mismo cuento:

Comenzaba a anochecer cuando llegamos a Covadonga. La luna, en creciente, estaba casi a la mitad del cielo, y su débil claridad se mezclaba con las últimas luces del crepúsculo, dando a todos los objetos un aspecto fantástico, aumentando sus proporciones con la indecisión de los perfiles (Riva Palacio, 1997: 121).

La narración resulta particularmente interesante dentro de la obra de Riva Palacio, porque plantea una transgresión que no está presente en sus novelas, más acordes con las convenciones morales de la época:

En la imagen del mundo propuesta en las novelas de Riva Palacio y a partir del personaje femenino, se establece la relación entre hombre y mujer como elemento primario de la sociedad, donde los papeles de ambos están perfectamente definidos y diferenciados por una normativa moral de corte conservador. De la relación hombre-mujer se deriva el matrimonio, base de la familia institucionalizada por el liberalismo para sustituir a la iglesia como institución regidora de la sociedad (Ortiz Monasterio y Solórzano Ponce, 2010: 125).

Desde luego al lector no se le escapa el origen esotérico de las ideas planteadas por Riva Palacio en este texto:

—Ya sé —continuó solemnemente— que no hay para qué preguntar a ustedes que si creen en la metempsicosis, en las teorías de Pitágoras acerca de la transmigración de las almas, o en las doctrinas de la reencarnación que han sostenido con tanto empeño apóstoles del espiritismo como Allan Kardec o Juan Renau, porque todas esas teorías han de ser para ustedes delirio. Yo también tenía esas convicciones (Riva Palacio, 1997: 124-125).

Indudablemente son notorias la economía de recursos, la búsqueda de un ambiente propicio para la fantasía, así como la búsqueda del efecto, rasgos que caracterizan la mayoría de los textos que conforman *Cuentos del General*, y que le dan un lugar destacado junto con *Noche al raso* de José María Roa Bárcena en la historia del cuento en México (Munguía Zatarain, 2001; Leal, 2010: 78). A las que se agrega la apelación a la cordura característica de algunas narraciones de Poe: “No es un secreto, ni quiero hacer un misterio de lo que voy

a contar a ustedes. Creo firmemente que van a tomarme por un loco, y van a tener lástima de mi pobre Margarita; pero es una verdad” (Riva Palacio, 1997: 121).

La anécdota diminuta y el entorno casual, incluso trivial, en la que se inserta la historia irrealista, crea el contrapunto preciso para que se abra camino a las explicaciones divergentes de los hechos —algunas quedan enunciadas— y mantiene en este cuento, donde se acusa la influencia de Poe, una de las consideraciones más claras para permitir que nos adentremos en lo fantástico (Morales, 2008b: 88).

Una experiencia que envuelve la reencarnación es “Las Casas” de Amado Nervo, publicado en *El Mundo* (1898), y posteriormente en *Almas que pasan* (1906). En este caso el suceso tiene lugar en un espacio reconocible y durante un acto de carácter oficial en el Palacio de Minas, albergue de la Academia de la Historia, dedicado a la celebración de los 400 años de la llegada de Fray Bartolomé de las Casas a la Nueva España. La importancia del festejo es tal, que incluso asisten el presidente y sus ministros. El tribuno Solís inicia una pieza oratoria en honor del “Apóstol de las Indias” (Nervo, 2000: 61). Su ardiente intervención cobra cierto aire extraño cuando el orador comienza a “ver”, y su elocuencia parece tener su origen en percepciones tan precisas como si se tratara de un recuerdo y no de un ejercicio retórico.

Y, súbitamente, presa de una alucinación inexplicable, el orador empezó a “ver” lo que describía, con una precisión tal cual si lo recordase: vio las opulentas selvas vírgenes, los malezales y los montes, los valles y las ciénagas de Chiapas, de las Antillas y de México, por donde el misionero había pasado; sintió el calor de los soles inclementes; oyó los clamores de los indios, que buscaban en él refugio y que en su dulce idioma de *shes*, de *tes* y de *eles*, dábanle nombres de divinidad. Vio al encomendero brutal haciendo silbar el castellano en sus injurias y el aire en su látigo de nervio de toro; sintió la ira santa en que debió arder el clarísimo varón ante las injusticias de los conquistadores para con los esclavos, y su voz tronó con apostrofes vigorosos. Se había apartado por completo del hilo de su peroración, había olvidado por completo su panegírico. Lo que decía no lo había escrito él, Solís: era de *otro*. No era ya Solís quien hablaba de Las Casas: era Las Casas el que hablaba de su propia vida de apóstol. Hasta su voz se modificaba, adquiriendo inflexiones que él jamás “se había oído”; inflexiones misteriosas, sacerdotales, llenas de unción, tiernas y lejanas, muy lejanas, como si vinieran de las riberas de cuatro siglos... desde los limbos de la eternidad (Nervo, 2000: 64).

Los asistentes conmovidos tienen la impresión de que es el propio Bartolomé de las Casas quien se dirige a ellos. El orador se da cuenta de lo que pasa y tiene al mismo tiempo una sensación de asombro por lo que le sucede y un extraño malestar: “se hubiera dicho que una parte de su persona se asombraba de la videncia de la otra, de lo que la otra, la que hablaba en aquel momento, sentía, veía y pensaba, experimentando no sé qué raro malestar ante el ser intruso que parecía venir del pasado a narrar su existencia a los humanos” (Nervo, 2000: 64). Una vez en su casa, Solís toma consciencia del fenómeno de reencarnación.

Solís se retiró a su casa, seguido de admiradores innumerables, y cuando, al cabo de algún tiempo, ya solo en su estudio, se reposaba pensativo, los codos sobre su mesa de trabajo y la cabeza entre las manos, una voz, quizá más bien una sensación vigorosa, algo íntimo, claro, insinuante, invencible, le dijo:

—¡Tú fuiste el Padre Las Casas!

Y al imponerse a su cerebro tal convicción de un modo más definido, más perfecto y diáfano aún que en la tribuna, se desarrolló súbitamente en su memoria, como una escena luminosa tras un telón que se descorre, como un relámpago que todo lo alumbra, el panorama de aquella su existencia anterior (Nervo, 2000: 64-65).

Como vemos, estamos ante un fenómeno de carácter psicológico que se explica por dos vías, o Solís ha llegado a compenetrarse tanto con el personaje histórico que se ha puesto en sus zapatos, o en verdad es su reencarnación. El suceso, sólo comprobable para el protagonista, adopta un carácter imposible cuando no sólo hace suyo el discurso, sino que también empieza a tener percepciones. Nervo permite que el lector conozca lo que piensa el personaje, aquello que nadie más atestigua. Se ha visto la relación entre el protagonista de este cuento con el de “A Tale of the Ragged Mountains” de Poe (Englekirk, 1934: 252). Esta se puede explicar en la semejanza del fenómeno que sufre Solís y Augustus Bedloe, quien vive una serie de acontecimientos ocurridos en la India; la misteriosa visión resulta más enigmática cuando confirma su parecido con el retrato de uno de los participantes que además se llama “Oldeb”. La adopción del discurso reivindicativo del cuento de Nervo constituye un reflejo anticipado de las preocupaciones que trajo la Revolución Mexicana.

La magia y la adivinación son prácticas de carácter esotérico que están presentes en “El nigromante” de Adolfo Carrillo (Sayula, Jalisco, 1865-1926), publicado en *El Contemporáneo* (San Luis Potosí), 24 de agosto de 1902 (p. 2). El cuento tiene como escenario la calle de Dolores, el minúsculo Barrio Chino de la ciudad de México. Es ahí

donde el narrador ubica a un personaje y un entorno que responden a estereotipos exóticos: Chun-Lé, “astrólogo, nigromante o charlatán”, capaz de leer “en el futuro como en un libro abierto”.

Encima de la desvencijada puerta había un dragón alado, hecho de cartón y oropeles y mecido de continuo por los vientos de la tarde. Adentro había un mostrador cubierto de amuletos —dientes de víbora, ojos de búho, uñas de vampiro y otros— y tras del mostrador, sentado en una silla de bejucoy fumando una pipa cargada de opio se veía siempre a Chun-Lé, y junto a él su gato Gun-Sá, acurrucado en el gato de un elefante [*sic*].

Un día una joven, acompañada por una amiga, visita al adivino para preguntarle por su novio. La alegría (“ella trataba de sofocar la risa con el blanco y perfumado pañuelo”) se disipa cuando Chun-Lé presagia el naufragio del barco en el que viaja su prometido. Pocos días después las noticias del siniestro se difunden. Ante los hechos el narrador se pregunta si “¿Fue un acto de telepatía o simplemente una coincidencia?”.

Otro día durante la visita de un judío, el felino tiene una enigmática reacción: “Al verlo, el gato esponjó la cola, y en lu[g]ar de saltar a los hombros del ídolo, saltó a los del judío, luego al mostrador, y lanzando un maullido desapareció en la boca de un mascarón chinesco con la celeridad de un relámpago”. Cuando el cliente se retira, el adivino le explica al narrador que se trata de una señal fatídica, “es un signo de muerte para mis visitantes”, le dice. Al día siguiente el asombro es doble ya que no sólo encuentran al hombre asfixiado en el fondo de su caja de caudales, sino también el cadáver de Chun-Lé pendiente de una cuerda de seda.

Al día siguiente Uncle Leech amaneció muerto en el fondo de la caja de hierro donde guardaba sus tesoros. Se cree que por la noche entró a contar sus talegas de onzas de oro, y una racha de viento cerró la macisa [*sic*] puerta, pereciendo miserablemente de asfixia.

Pero lo más extraordinario en todo esto es que el mismo día Chun-Lé fue hallado muerto en su chiribitil, ahorcado sin duda alguna, pues su cadáver pendía del techo atado a una cuerda de seda. El gato negro jugueteaba con la trenza del difunto haciendo oscilar suavemente la forma rígida del ahorcado.

No obstante que se trata de un método de adivinación occidental, sino de algo que el autor quiere hacer pasar por oriental, el cuento evidentemente presenta el conflicto entre los hechos y las expectativas del personaje con respecto a lo real. Sin lugar a dudas en la

coincidencia de los sucesos y en el destino de los personajes tiene un papel destacado el misterioso gato. Su aparición final no carece de rasgos decadentes y su actitud es cercana al felino de Poe.

Así pues, la diversidad de prácticas de carácter esotérico que aparecieron en México sirvió como una fuente de textos de carácter fantástico. Tal huella se encuentra incluso en textos en los que no está claramente determinado a cuál de estos saberes se refiere.⁴⁷

5. De la ciencia a la ciencia ficción

En este apartado incluyo aquellos cuentos fantásticos en los que los conocimientos científicos de la época tienen un papel preponderante al momento de dotar de verosimilitud a las transgresiones que la realidad sufre en ellas. Tal como sucede con el apartado dedicado al esoterismo, los fenómenos representados en este grupo de narraciones ocurren mediante la intervención de la ciencia y tienen una explicación aparentemente racional; aunque, como se verá a continuación, ésta no trae la tranquilidad. Dos cuentos de Poe que tienen este componente son “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall”, en el que la narración periodística y los conocimientos científicos de la época sirven para hacer plausible la posibilidad de viajar a la luna; y “A Descent into the Maelström” donde el protagonista escapa de ser devorado por el famoso remolino noruego gracias a la aplicación de principios de Arquímedes. Como observamos, este recurso sirve para hacer más creíble lo que pasa. Un ejemplo paradigmático de este uso de la ciencia en la construcción de una obra de literatura fantástica es “The Facts in the Case of M. Valdemar”; ahí la mirada objetiva y una descripción fría de los hechos mezclados con el uso riguroso de la lógica

⁴⁷ Aunque la comunicación a distancia en “El caso del señor Octavio” y “El encanto del misterio” de Guillermo Jiménez (Ciudad Guzmán, Jalisco, 1891-1967), pertenecientes al libro *La canción de la lluvia* (1920), no forma parte de alguna práctica esotérica en concreto, en ambos casos se le vincula con este tipo de saberes. En ambos relatos está presentada claramente la inquietud que despiertan las premoniciones, en el primero, y la aparición de la mujer, en el segundo. Que tales fenómenos sean producto de la sugestión queda insinuado al señalar como un rasgo característico de las mujeres de estos cuentos el interés por el esoterismo, aunque la confirmación de los hechos hace difícil creer en esta posibilidad.

hacen verosímil que la hipnosis ejercida en un ser humano a punto de morir lo mantenga suspendido al borde del abismo varios meses después de muerto.

Nervo es uno de los autores que emplea los recursos del “triumfante discurso científico” (Chaves, 2013: 134) y por medio de la argumentación hace plausibles los fenómenos que presenta; el discurso científico en sus obras es el “sostén de lo misterioso” (Chaves, 2013: 140). Precisamente este rasgo lo convierte en uno de los escritores mexicanos más cercanos a Poe.⁴⁸ Para ejemplificar esto tomaré dos cuentos suyos, “Amnesia” y “El sexto sentido”.

Central a este respecto es “Amnesia”, narración en el que se presenta un fenómeno relacionado con “la disolución y la unidad del yo” (Chaves, 2013: 135), desde una perspectiva bastante original. En la ciudad de Salamanca, el narrador conoce a Luisa, mujer que al cabo de un tiempo se convierte en su esposa. Una vez casados, ella se muestra inconstante, frívola, voluble y caprichosa. Producto de una hemorragia que pone en peligro su vida y la de su hija se le desencadena una anemia cerebral que le provoca amnesia. El médico francés que la atiende no cree en la posibilidad de la pronta recuperación de la paciente; compara el fenómeno con un nuevo nacimiento y se refiere a la teoría de la palingenesia. Con esto en mente además de las teorías sobre la personalidad múltiple, el narrador reeduca a su esposa como si se tratara de otra persona; le cambia el nombre y la hace sensible, refinada. Así “Blanca” asume desde el principio que son novios, y muy enamorada se casa nuevamente con él. Su idilio continúa desarrollándose en los mismos lugares que visitaron durante su primera luna de miel, hasta que en Venecia ella tiene una crisis.

—¡Pablo, yo ya he visto esto, seguramente contigo!

Y palideció horriblemente.

—No, hija mía: te he explicado de sobra en qué consiste tu ilusión...

—Pablo, no es ilusión; yo he visto esto... yo he estado aquí.

Y después de un momento de estupor:

⁴⁸ En *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature* se menciona: “Poe’s influence over Nervo was neither momentary nor all-absorbing. Nervo came in early contact with Poe and recognized in him, as had Baudelaire, a poet whose every word bespoke the deep affinity that existed between them. Their literary kinship explains Nervo’s recurring references to the most significant themes of Poe’s works. An intimate knowledge of the American’s esthetic theories serves to explain the consequent influence on Nervo’s prose and poetry” (Englekirk, 1934: 277).

—¡Quién soy yo, Pablo! Tengo miedo... ¡Quién soy yo! (Nervo, 2000, 51).

El malestar, consecuencia de la sensación de ya haber estado antes en ese lugar, le es explicado por su marido como resultado de un simple *déjà-vu*. Ante el temor de que emerja la personalidad anterior, el narrador suspende el viaje y decide no volver a pisar los sitios de la luna de miel: “El miedo me sobrecogió de nuevo. ¿Quién iba a volver a la luz, Luisa o Blanca?” (Nervo, 2000, 53). Durante una caminata por el Paseo de Gracia en la ciudad de Barcelona, una nueva crisis es desencadenada por el encuentro con un amigo que no está enterado de la amnesia de su esposa. El marido apenas consigue solucionarlo, fingiendo que se trata de un error y huyendo del conocido, que queda extrañado por la reacción de la pareja.

De vuelta del viaje, Luisa reconoce a su hija y también al protagonista, Pablo, de quien hasta el momento se nos había ocultado el nombre: “Y en el acento con que pronunció mi nombre, comprendí que ya no era Blanca, sino Luisa quien me llamaba: Luisa, que me reconocía” (Nervo, 2000, 57). El médico acude de inmediato dado que la impresión recibida lleva a Luisa al borde de la muerte. Durante su agonía Blanca resurge del cuerpo de Luisa.

—Pablo, mi Pablo —pronunció dulcemente.

—¿Me quieres? —la pregunté exabrupto, con miedo de que el hielo definitivo congelase sus palabras—. ¿Eres siempre mi “Blanca”, la “Blanca” de mi corazón?

Siempre tu Blanca —me respondió sonriendo, con su expresión extática—: siempre, si... em... pre.

Y expiró (Nervo, 2000, 59-60).

En esta versión del mito de Pigmalión elaborada por Nervo aparecen algunas constantes de su obra como el andrógino y el principio único, la búsqueda de la mujer ideal, del eterno femenino; estos últimos permeados por la misoginia de la época. El fenómeno narrado encuentra justificación en la combinación de los estudios de psicología, neurología y la reencarnación; para ello Nervo cita autoridades tanto reales como ficticias: al lado de textos de cosmofofía, en particular de Carlos Ramus y un caso citado por William James, menciona a Ribot, Bergson, Alberto Wilson, e incluso se refiere a *Aguas abajo*, la novela del argentino Eduardo Wilde.

A lo largo del texto aparecen reminiscencias a Poe (Englekirk, 1934: 252), entre las que se pueden mencionar a “Eleonora”, “William Wilson”, cuyo apellido es compartido por Luisa (Chaves, 2000: 33); la idea de que el espíritu de la mujer amada habite el otro cuerpo remite a “Ligeia” y “Morella”: “Nunca Luisa ha asomado por las ingenuas ventanas de sus ojos” (Nervo, 2000, 60). En particular Nervo alude a “The Facts on the Case of M. Valdemar”:

Pero, curada Luisa, ¿qué me quedaba de Blanca?

Me quedaría algo peor que un cadáver que se descompone y, al fin, se reduce a un poco de polvo: me quedaría un cadáver viviente, un ser que tendría el aspecto, el cuerpo, los gestos de la *otra*, pero que sólo sería su triste caricatura.

La malignidad escondida en los repliegues de aquel ser volvería a surgir a flor de alma. La mujer perversa que por mi bien parecía haber naufragado para ir siempre en el vórtice de la inconsciencia, me sería restituida con toda su hiel, con todas sus espinas; y la otra, la dulce, la buena, a su vez naufragaría, pero definitivamente, y de ella no quedaría ni la sombra de una sombra... (Nervo, 2000, 48).

En el cruce de la ciencia y el esoterismo se encuentra “El sexto sentido” (La Novela Corta, Madrid, 1918);⁴⁹ cuento protagonizado por el primer ser humano que mediante una operación quirúrgica obtiene la capacidad de ver el porvenir. Aun cuando el personaje es advertido de los horrores que esto podría implicar, decide de todas formas someterse al experimento:

En vano, espantado, se volverá usted hacia el presente, se refugiará temblando en el hoy delicioso, en vano se echará en los brazos de la esposa dilecta: la visión persistirá, porque no es cosa del ensueño ni de la pesadilla, sino la definición precisa del hecho futuro, del hecho existente ya; porque, en realidad, todo: el pasado, el presente y el futuro, existen de una manera simultánea en el mismo plano, en la misma dimensión; sólo que nuestra visión actual está limitada a una zona, como está limitado nuestro oído, que no percibe más que cierta amplitud de vibraciones, y nuestro ojo, que no ve más que ciertos colores... ¡Eh!, ¿qué piensa usted de ese tormento que le he descrito?

—¡Qué sería inquisitorial, amigo mío; de *un horror sicológico superior a todos los cuentos de Poe...*, pero que no me arredra! El prestigio de la situación es tal, a pesar de la angustia inenarrable que trae aparejada, y tal la novedad del caso, que en mí puede más la curiosidad que el miedo... (Nervo, 2000, 169) [El subrayado es mío].

⁴⁹ Aunque hay constancia de su aparición en el *Mundial Magazine* de Darío en 1913.

Sin embargo, ningún horror se le presenta. Durante la convalecencia logra percibir su vida entera; descubre que en un punto su existencia se cruzará con la de una mujer, de la que se enamora anticipadamente y a quien espera con ansia, aun sabiendo que también sus caminos se separarán. Gracias al éxito de su descubrimiento, el doctor cobra fama y es asediado por la prensa e incluso por “varios yankees excéntricos”, que están dispuestos a pagar grandes sumas de dinero con tal de someterse a la operación. Mientras tanto, el protagonista se retira a una villa ubicada en la costa cantábrica para huir de la vulgaridad cotidiana y esperar a la joven: “Amar así, qué delicia!... ¡Sin miedo al mañana, que indefectiblemente nos ha de traer el bien; al mañana, que a otros les quita y a mí iba a darme; al mañana, que por lo desconocido es para todos amenaza, y para mí solo era esperanza...!” (Nervo, 2000, 181).

Viaja a Biarritz y se dedica a disfrutar. La narración finaliza con el encuentro tan esperado sin dar pistas sobre lo que pudo haber sucedido después:

Sí, bien lo sé: vosotras, almas ingenuas que no dormís tranquilas hasta que no sabéis el desenlace de una novela, que no la juzgáis completa si queda flotando un hilo, almas que cada día sois menos; vosotras querríais que yo os dijese lo que pasó después: nuestras dichas, nuestros éxtasis, nuestras lágrimas, los horrores y las delicias del privilegio tremendo que me había sido otorgado... ¡Pero para qué, amigos míos, para qué! Esta historia no debe tener fin, creédmelo... (Nervo, 2000, 184).

Fiel al recurso empleado por Cervantes en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Laurence Sterne en *Tristram Shandy* o Joaquim Maria Machado de Assis en *Las memorias póstumas de Blas Cubas*, Nervo le juega una broma al lector al presentar un texto abierto, que lo invita a participar activamente, puesto que, como ocurre en “La dama del perrito” de Antón Chéjov, abandona la historia cuando en realidad no ha comenzado.

Aunque se omiten los detalles de la operación, la ciencia en este caso sirve para explicar la obtención de la videncia. Precisamente este aspecto, casi “mágico”, permite vincular el conocimiento científico con la explicación esotérica al respecto de la videncia: “Seré un vidente mayor que todos los profesionales, un oráculo superior a todos los oráculos; nunca en Delfos se agolparían las multitudes ansiosas como se agolparán a mi puerta, invadidas por el estremecimiento del enigma...” (Nervo, 2000, 169).

No voy a describir la operación de que fui objeto, los preliminares requeridos, las precauciones sin cuento que la precedieron, el malestar indefinible que la siguió, los días de fiebre y de semiconsciencia que pasé extendido en el lecho, las solicitudes, más que piadosas, llenas de curiosidad de los que me rodeaban, y el pasmo del doctor, y su expresión a la vez de miedo y de triunfo cuando empezó a palpar los resultados de su obra. Algo he de dejar a la imaginación de quien me lea, y dejo este período de crepúsculo, de alba, mejor dicho, seguro de que la fantasía ajena completará mi historia con más colorido que la descripción propia (Nervo, 2000, 170).

Para dar una mayor verosimilitud, el autor recurre a algunos de los conocimientos de la época que permiten sostener el suceso como resultado de una de tantas exitosas investigaciones de la época.⁵⁰ Un hecho relevante en esta narración que hace recordar “The Time Machine” de H. G. Wells (1895),⁵¹ es que de alguna manera Martínez se convierte en un viajero en el tiempo y que su tan esperado amor también parece percibirlo desde el futuro; un hecho que queda sin explicación:

Sin embargo, una noche, ¡oh, lo recuerdo!, la niña dormía en actitud angélica, a tiempo que yo decíale las cosas más cálidas y acariciadoras que el amor humano ha podido encontrar en los tesoros del idioma, y de pronto, a un grito mío de ternura, más intenso y delirante que los otros, abrió los ojos, se incorporó inquieta, apoyando su cabecita adorable en la diestra, permaneció algunos minutos mirando hacia el futuro, de donde le venían mis voces lejanas, tan insinuantes y poderosas que habían logrado traspasar el muro aquel, burlar la lógica del tiempo y llevar a su oído de virgen, confusas quizá, pero con fuerzas suficientes para despertarla de su sueño (Nervo, 2000, 177).

⁵⁰ Resulta de particular interés la manera como se representa la nueva realidad del personaje, ya que permite observar la transformación de los conceptos de tiempo y espacio de la época: “En cuanto a mí, me contemplaba en todos los actos futuros y sucesivos de mi vida; era aquella una muchedumbre inmensa de yos, pero que, por razones que escapan a toda explicación, ni se atropellaban ni confundían, cabiendo todos en el plano ideal de que he hablado. Yo ahora, yo mañana, yo comiendo, yo durmiendo, yo enfermo, yo en plena labor... y a lo lejos, como envuelto en tenuísima bruma, yo siempre, pero más maduro..., más viejo, en unión de hombres y mujeres conocidos y desconocidos, de perspectivas de ciudades, de campos, de habitaciones...” (Nervo, 2000, 171-172).

⁵¹ Para Englekirk: “‘El sexto sentido’ and ‘El diamante de la inquietud’ were unmistakably inspired by Poe’s tales. In the former Nervo is the popular scientist who, in the manner of Poe and Wells, conjectures in a most realistic manner upon the human possibility of ‘seeing things that are beyond today’” (Englekirk, 1934: 253).

El personaje dialoga con los héroes de las historias de aventuras, en particular con Hans Pfall de “The Balloon-Hoax” de Poe; sin embargo, este explorador de lo desconocido renuncia a la fama y se conforma con un objetivo modesto y atípico: “Pero jure usted que si, por ejemplo, se inventase un vehículo para ir a una estrella, y se buscara un hombre capaz de ensayarlo, sería yo ese hombre, aun a sabiendas de que jamás volvería a la tierra, de que por cualquier error en los cálculos podría quedarme en el espacio, rondando alrededor de un astro, e incapaz de abordarlo...” (Nervo, 2000, 170).

Nervo hace a un lado la concepción fatalista y macabra de cuentos como “The Facts in the Case of M. Valdemar” y en su lugar adopta un toque humorístico; aquello que debería ser de carácter solemne, oculto y privado, se banaliza al convertirse en un negocio rentable:

Naturalmente, mi retrato, mi biografía, mis impresiones, abultadas por reporteros, el relato nimio de la operación famosa (con proyecciones cinematográficas) y otras lindezas por el estilo, llenaron páginas de revistas y diarios, especialistas o no. El operador crecía en gloria y fama a cada instante. Era el hombre del día en el mundo. Varios yanquis excéntricos le habían teleografiado pidiéndole que les operase, y él empezaba a tarifar, sin andarse con remilgos, las intervenciones quirúrgicas de nuevo cuño, la “Martinización”, como llamaba ya a su procedimiento, pues acaso olvidé decirlo, por creerlo dato baladí, que el sabio eminentísimo no se apellidaba más que Martínez. (¡Apenas Martínez!, como decía un colega y amigo íntimo suyo, que le odiaba con toda cordialidad desde su descubrimiento.) (Nervo, 2000, 181).⁵²

Como es posible observar en los textos de Nervo, la ciencia permite hacer más creíbles los fenómenos que presenta. Lo mismo ocurre en “El aparato del doctor Tolimán” de Alejandro

⁵² Esta mezcla ocurre también en “Los congelados”, en el que un científico asegura haber aplicado exitosamente el proceso de animación suspendida por congelamiento que ocurre en peces a humanos. También confiesa que tiene en su laboratorio a varios hombres ricos que le han pedido sustraerse del mundo: “Entre estos congelados de ahora hay dos o tres que están allí por pura casualidad, porque imaginan que cuando despierten se encontrarán en un mundo mejor... Para mí creo que se equivocan; pero, en fin, allá ellos; y uno de los dormidos, el más peregrino de todos, ha pagado por veinte años de inconsciencia. ¿A que no sabe usted para qué? Pues para dar tiempo de que crezca una niña que ahora tiene dos años, y con la cual ha jurado casarse... / —Debe ser un yanqui... / —Ha acertado usted. Es de Denver (Colorado). De tal manera les ha cristalizado a todos el frío, que si les tocásemos podríamos quebrarles en no sé cuántos pedazos, como a los peces de marras; arrancarles una mano o un pie, como si fuesen muñecos de azúcar candi...” (Nervo, 2000, 186).

Cuevas (1911). El narrador es un primo del doctor Luciano Bernáldez, director del “Hospital para hombres dementes” de la ciudad de México, quien nos relata su visita a San Hipólito. Ahí, es recibido por el doctor Tolimán, un hombre poseedor de una elocuencia y una inteligencia excepcionales, quien guía a ambos por el lugar refiriéndoles los casos de los internos. Una vez acabado el recorrido, solos en el despacho, el doctor Bernáldez le muestra a su primo el archivo donde guarda documentos escritos por algunos de los pacientes, entre ellos el diario de Tolimán. Sorprendido e incrédulo por haber convivido con uno de los internos sin haberlo sospechado, el narrador se adentra en las páginas para descubrir la causa de la especulofobia que aqueja al doctor.

—Fácil sería convencerte; aunque inhumano: si ahora mismo lo hiciera venir a este despacho y le mostrase un espejo, le verías retroceder aterrorizado ante su propia imagen para después lanzarse, presa del paroxismo, sobre el cristal, con la mirada extraviada y la boca llena de espuma, para destrozarle a puñetazos hiriéndose horriblemente las manos y entrando en un período de crisis, de verdadero frenesí, casi epiléptico (Cuevas, 1911: 184-185).

Huérfano recogido por don Cástulo R. del Moral, viejo avaro y excesivamente religioso quien lo maltrata y tiraniza, el doctor Tolimán asienta en el diario un testimonio marcado por el desengaño, el escepticismo y la misantropía. Obligado a estudiar medicina, su éxito no es suficiente para que su tutor lo despoje de la beca que percibe y lo aparte de Angelita, la única mujer a la que el doctor ha amado. Al tiempo que Tolimán comienza a ejercer su profesión realiza experimentos de electromagnetismo y coagulación de la sangre que están estrechamente vinculadas con las preguntas que se hace: “¿Dónde acaba la vida?... ¿Dónde empieza la muerte?... ¿Cuál es el instante preciso en que el día expira y comienza la noche?... ¿En qué punto termina la luz y empieza la obscuridad absoluta?... ¿Cuál es la dimensión del átomo?...” (Cuevas, 1911: 194).

Acabo de leer en una revista, un experimento singular y macabro cuya descripción me causó profunda impresión, haciéndome entrar en meditación prolongada: un médico ha abierto el pecho de un cadáver reciente, y tomando el corazón con una mano, ha ejercido compresiones alternativas imitando el movimiento vital de este músculo; el color del cuerpo se alteró a los pocos movimientos y el cadáver abrió los ojos, cesando estos signos inmediatamente al retirar su mano el experimentador. Debe haber sido un espectáculo interesante (Cuevas, 1911: 193).

Tras padecer una enfermedad que acaba con su vida, don Cástulo es utilizado para probar la invención de Tolimán. Bajo la cabeza y la espina dorsal del cadáver coloca una lámina de cobre conectada a uno de los polos de una batería. Le abre el pecho y le introduce el aparato “colocando cuidadosamente el paralizado corazón entre las dos placas contráctiles” (Cuevas, 1911: 202). La estimulación del sistema nervioso, la respiración artificial y la excitación de los músculos tiene como resultado que el muerto respire y abra los ojos, estremecido por el dolor:

—¡Por piedad!— decía en onda queja que sólo a mí no hubiera podido conmovier— ¡quita... quita esa mano de hierro que me escarba y atenacea!... ¡Yo lo mando!

Reíme con sorda y sarcástica sonrisa. Diabólica debe haber sido la expresión que cruzó por mi rostro y que alteró la del suyo, derramando lágrimas y con gesto suplicante dijo:

—¡Perdón!... ¡Perdón!... es un suplicio infinito... ¡por misericordia!... ¡hazlo cesar!

(Cuevas, 1911: 205-206).

Viendo a su verdugo sumido en el sufrimiento aprovecha para ordenarle que le diga dónde escondió su fortuna. El cadáver no sólo le revela que su madre lo robó, sino también el oscuro secreto de su origen:

No he podido amarte, porque eres el testimonio de mi culpa... porque tienes infiltrado en la sangre el veneno de tu origen criminal... porque desde niño has completado la obra de expiación que tu presencia... ¡Ay!... Me has odiado siempre y tu naturaleza rebelde debía ser castigada... dominada... para limpiarte de culpa y salvarte... Hoy te entregas al infierno y a mí a sus suplicios... ¡Parricida!... ¡Parricida!... ¡Maldito seas!...

—¡No!... ¡Perdón, perdón!

—Eres mi hijo. El hijo de mi delito y eres mi verdugo...! ¡Maldito seas!... (Cuevas, 1911: 208).

Tolimán pierde el sentido y al caer desconecta el aparato. A la mañana siguiente, sólo queda un rictus de sufrimiento en el cuerpo de Don Cástulo. De regreso del entierro, Tolimán continúa oyendo los gritos del anciano. A partir de ahí la realidad se le trastoca:

Cinco días llevo de probar apenas alimento y de no dormir un solo instante; apenas comienzan mis ojos a cerrarse, el lúgubre aullido y los ayes desgarradores me estremecen y

el son de las funestas palabras repercute en medio de la oscuridad de las solitarias habitaciones.

¿Qué es lo que pasa en mí?... ¡No soy yo!... ¡Soy él!... Imposible es que en dos semanas mi rostro haya cambiado de tal manera!... Es el suyo; es el de mi padre... su mirada... su gesto... ¡todo!... ¡No! ¡Es que su fantasma vengador se interpone y se interpondrá siempre, entre mí y el espejo! (Cuevas, 1911: 210).

En “El aparato del doctor Tolimán” Cuevas nos presenta los sucesos en torno a la reanimación de un cadáver que remite al *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), aunque en este cuento el científico no se presenta como el padre y al monstruo como el hijo.⁵³ Victor Frankenstein da vida a un ser creado con partes humanas, a diferencia de Tolimán, que reanima a un muerto; un aspecto que junto con la conversación que sostiene con el cadáver se encuentra más cercanos a “The Facts in the Case of M. Valdemar” y “Some Words with a Mummy” de Poe.

Diversos elementos góticos aparecen en esta historia, entre los que se encuentran el ambiente opresivo, aislado, lóbrego y la presencia del tirano aquejado por un oscuro secreto; sin embargo, la oscuridad es más de carácter psicológico y se encuentra estrechamente ligada con la especulofobia que aqueja a Tolimán. El personaje, quien adopta el papel de la víctima de las novelas góticas, no obtiene su liberación con la muerte de su opresor, ya que éste de alguna forma permanece vivo. Al respecto es imposible determinar si se trata efectivamente del fantasma de su padre o si la revelación lo ha hecho consciente de su herencia genética. Resulta trágico pensar que su condenación ya estaba escrita y que el oscuro pasado y la culpa por el parricidio, elementos caros a la tragedia clásica, serán las verdaderas amenazas:

A la vez que este odio, siento un indescriptible terror ante su presencia; mi sangre se hiela sólo al contemplar su rostro cetrino picado por la viruela, su larga nariz irregular, su barba rala y canosa y su cabeza calva de sucia epidermis, que asoma bajo los hirsutos cabellos esparcidos; tipo de estudio apropiado para representar al Shylock de Shakespeare. Tiemblo al oír sus pisadas que se arrastran, y me repugna ver su cuerpo anguloso encerrado siempre en el verdoso y grasiento levitón de cuello de terciopelo raído; el eco de su seca tos me estremece y sigo con inquietud los movimientos de sus manos que siempre me parecen

⁵³ Un cuento de tema similar es “El hombre artificial” de Carlos Toro (1947) en el que en una Hacienda es encontrado un humanoide hecho de varillas, resortes, ojos de vidrio y con los músculos expuestos. En ella se mezclan elementos góticos con ciencia ficción.

amenazarme, prontas para asir y retorcer mis pobres orejas y para caer como disciplinas sobre mí (Cuevas, 1911: 188).

Sin embargo, la trama gótica no ocurre en un lugar exótico, sino en la ciudad de México, y tiene como protagonista a un estudiante de la Escuela Nacional Preparatoria y de la Escuela de Medicina, instituciones eminentemente positivistas. A este respecto también es significativo que Cuevas sitúe el caso en San Hipólito, una institución que, aunque no tuvo la modernidad de La Castañeda fundada en 1910, en ese momento fungió como bastión de la razón. El autor explora el tema de la locura y posiciona al lector en la sutil frontera en que son indiscernibles el loco y el cuerdo. Es muy revelador que entre los reclusos estén poetas y opositores del régimen, personajes a los que no se les da voz, pero de los que se muestran sus reclamos al señalar las obras que escriben, *Poesías novo-arcáicas por Polidoro* y *La libertad, la Justicia y la igual repartición de la riqueza* por J.R.S.

Con la intención de posibilitar la irrupción fantástica, el narrador presenta el contenido del diario sin dar opinión sobre los hechos: “Creo imposible e indebido el hacer comentarios que quitarían al Diario su sabor y su carácter peculiares: *de ese cuerpo presento el esqueleto*” (Cuevas, 1911: 186). Del mismo modo, para hacer más verosímil la reanimación del cadáver, Cuevas describe el aparato del doctor Tolimán en términos lo suficientemente convincentes, para que sea posible imaginarlo.

En “El 18 de marzo”, Carlos Toro (1947) nos presenta el destino de los sobrevivientes del paso del cometa Halley, fenómeno ocurrido en 1896. El cuento es un diario ensangrentado que presenta anotaciones referentes a los sucesos acontecidos tres días antes de que acabe la civilización y lo que ocurre después. De acuerdo con las últimas anotaciones, el protagonista, quien ha logrado predecir las consecuencias del fenómeno, prepara sin decirle nada a la mujer de la que está enamorado una cámara en la que planea encerrarse con ella para salvarse de la catástrofe: “Una voz formidable dentro de mí gritaba: “¡tres días, sólo tres días y tus humillaciones tendrán el más terrorífico desquite que pueda haber soñado el rencor humano!” Dentro de tres días estaremos solos... Solos ¡en la inmensa ciudad cubierta de cadáveres!” (Toro, 1947: 121).

Por medio de engaños logra convencerla de pasar la noche del suceso con él. Cuando despiertan y salen del “camarote” en el exterior los aguarda la desolación.

En la casa nada parecía haber cambiado. Un perrillo de lanas de la portera simulaba dormir como siempre junto a la pileta, en medio del patio; en las puertas de algunas viviendas se veía los grupos familiares de los vecinos... pero, al acercarnos a ellos, los ojos de mariana se redondearon de espanto y un terrible grito salió de sus convulsos labios:

—¡Muertos... todos muertos!...

Viendo que sus rodillas se doblaban, negándose a sostenerla, al tomé en mis brazos y salí con ella a la calle:

Singular era su aspecto. Los grupos de transeúntes, los coches, los automóviles, los tranvías aparecían como de ordinario, pero sin que se supiera por qué parecían como más pequeños, como derribados o fundidos sobre sí mismos. En algunos balcones colgaban hombres y mujeres con los brazos pendientes hacia la calle, como títeres rotos por en medio del cuerpo. Otros sobre las banquetas habían caído a medias y se sostenían semejantes a camaradas ebrios. Los caballos de los trenes parecía como que hubiesen resbalado y que hicieran un impulso para levantarse; uno de ellos tendía el cuello hacia el cielo como si relinchase sin descanso... Un calofrío agudísimo recorrió mi médula. Mariana se había desmayado y yo, viendo su rostro exangüe con sombras azuladas, penetré en la taberna de la esquina. Dos bebedores habían quedado muertos jugando a los dados, los rostros caídos sobre la mesa dejando ver una sonrisa hinchada y el cantinero, de espaldas contra el escaparate de las botellas, miraba con sus ojos sin luz hacia la puerta, como si esperase parroquianos (Toro, 1947: 123).

Ante tan impresionante hecho, ella corre enloquecida y muere en los brazos de él. Solo, en el completo abandono, el narrador vaga hasta llegar a un barrio en la que hay menos cadáveres. Desesperado, antes de tomar el revólver, escribe el diario que leemos.

Escondido (¿De quién? De ellos, de los yertos cadáveres de mirada maligna) escondido en esta tienda solitaria de la que no salgo sino por las noches, he empezado a escribir la continuación de mis memorias de estos espantosos días. ¿Para quién? Para nadie... aunque tal vez la catástrofe no haya abarcado el mundo entero. ¡Quién sabe si dentro de algunos días, extranjeros, hombres de luengos países, vengas en busca de las riquezas que yo soñaba poseer, y encuentren en estos renglones la prueba que quiero darme a mí mismo de que mi razón que flaquea por un instante, no me ha abandonado en los últimos momentos de mi vida!

Y sin embargo, por las noches, cuando percibo la horrible peste de los cadáveres, que inficiona el ambiente, no puedo contenerme y salgo a aullar a la plazuela como una hiena hambrienta...

Ven, compañero, amigo, hermano... ¡Revolver.... Tú vas a liberarme!... (Toro, 1947: 125).

Toro nos presenta una interesante visión del apocalipsis que tiene por escenario la ciudad de México, donde se mencionan lugares tan representativos como Chapultepec y

Mercaderes. Lo que en un principio parece un mundo utópico para el personaje, se convierte muy pronto en una pesadilla, sobre todo tras la muerte de ella, dejándolo sucumbir ante su miedo a la soledad: “Y, mientras un sudor frío me inundaba el rostro, advertí que lo que buscaba sin darme cuenta de ello, eran seres humanos vivos” (Toro, 1947: 124).

La descripción de su método de salvación aporta los datos suficientes para hacerse una idea de su aspecto y presenta reminiscencias de la invención de Hans Pfall:

Después de la prueba del vacío, he hecho la contraria. En el cuarto que contiene la cámara he encendido dos braseros, tras de cerrarlo herméticamente, y luego me he introducido en aquélla inyectando el oxígeno con la bomba. También esta prueba ha salido perfecta. ¡Ya nada podrá detenerme! (Toro, 1947: 122).

Este “MS. Found in a Bottle” presenta cierta semejanza en el planteamiento de la destrucción del mundo provocada por un cometa con “The Conversation of Eiros and Charmion” de Poe. También hay que señalar que la frialdad con la que el personaje planea su capsula de salvación y el cálculo con el que engaña a la mujer recuerda la del protagonista del “The Cask of Amontillado”.

6. En los límites de lo fantástico

En este apartado presentaré una serie de textos que permiten ver por una parte la asimilación de Poe y al mismo tiempo la eclosión de nuevas tendencias con respecto a lo fantástico que verán su desarrollo en el siglo XX. Debo aclarar que no ahondaré en ellas, y simplemente escogeré algunos ejemplos que me permitan mostrar sus rasgos representativos y en qué medida se relacionan con el autor estudiado.

El primer fenómeno que aparece es la combinación del humor y lo fantástico. Aunque en la literatura mexicana del periodo estudiado el grado de distorsión de la realidad no llega a los extremos de lo grotesco, es posible encontrar cuentos fantásticos de tono humorístico que si bien no desatan la carcajada, sí logran hacer sonreír al lector; desde luego se trata de “una sonrisa que muere en los labios cuando comprendemos el

desazonante sentido” (Roas, 2014: 25). Aunque pareciera que el distanciamiento con respecto a los hechos narrados pudiera ocasionar “la desaparición de la necesaria identificación que se establece en todo relato fantástico entre el lector y el personaje” (Roas, 2014: 17), en los cuentos de esta sección no ocurre. Si bien se establece una doble relación de distanciamiento e ironía con respecto a la realidad, esto da como resultado que el carácter arbitrario de nuestra percepción de lo real se haga más evidente; así “el humor funciona como una caja de resonancia para lo fantástico” (Alarcón, 2013: 85). Estos cuentos fantásticos

no están contruidos para provocar la carcajada, lo que supondría la anulación del efecto inquietante en beneficio de lo cómico. Lo que los autores hacen es combinar lo fantástico con la ironía y la parodia para potenciar el efecto distorsionador de sus relatos, sin que por ello, los fenómenos narrados pierdan su condición de imposibles (Roas, 2014: 22).

Esta mezcla está presente en la mayor parte de la obra de carácter fantástico de Amado Nervo. Sin duda un ejemplo paradigmático en este sentido es *El donador de almas* (1904). Pese a que se trata de un texto cuya extensión lo convierte más bien en *nouvelle* (Nervo, 2000: 120), algunos comentarios generales pueden dar una idea de la relación entre lo fantástico y el humor en su obra.⁵⁴ En este caso es una historia que se desarrolla en 1886 y que recurre a temas relacionados con el espiritismo, pero que a diferencia de Pedro Castera, pretende divertir antes que adoctrinar. Así se explica que esta narración se encuentra despojada de la solemnidad que caracteriza los cuentos de los apartados anteriores, en su lugar se percibe una búsqueda lúdica, satírica, paródica y metaliteraria. En este caso la narración juega con el tema del andrógino, tan caro a los decadentistas, y al mismo tiempo parodia “La Morte Amoureuse” de Theophile Gautier; aquí Medardo es sustituido por Sor Teresa, quien mientras duerme adopta la personalidad de Alda.

La burla alcanza aspectos de muy diversa índole como la violación sistemática de las leyes de Reforma, la situación de la industria del libro en México, la corrupción, los

⁵⁴ El propio Chaves (2013: 132) señala que las novelas cortas *El donador de almas*, *Mencía*, *Amnesia* y *El sexto sentido* aparecen como novelas cortas o cuentos largos. Salvo en este caso, en el que Nervo tiende al carácter episódico y a la digresión consideraré los otros textos dentro de este estudio; para ello me baso en lo que el propio Nervo afirma sobre sus narraciones en su ensayo “La brevedad”: “Una novela mía se lee siempre en media hora a la sumo” (Citado en González Guerrero, 1991: 27).

gurús, la relación de pareja o el narcisismo, entre otros. Un aspecto fundamental de un número importante de narraciones de Nervo, presente en ésta, es que no hay conflicto entre creencias, o más bien, a los personajes no les preocupan demasiado. Su relación con el abismo es diametralmente opuesta a la mostrada por Castera:⁵⁵

Se empieza por retroceder ante el abismo y se acaba por *tutear al abismo*. A fuerza de cabalgar en Al Borak se pierde el miedo a Al Borak.

Rafael podía decir con verdad: “El prodigio y yo somos amigos íntimos” (Nervo, 2000: 133).

Los rasgos descritos se encuentran en “La serpiente que se muerde la cola” publicado en *El Imparcial*, enero 1912, un cuento breve en el que un hombre aquejado por la angustiada sensación de que ya ha vivido antes lo que le está ocurriendo acude al médico. El doctor, sin inmutarse, le brinda dos explicaciones al respecto, la primera de carácter biológico, constituye un fenómeno de la percepción; la segunda, filosófica, hunde sus raíces en el mito del eterno retorno. Las respuestas del médico parecen tranquilizar al paciente, sin embargo, la manera en la que lo despide resulta inquietante, pues podría confirmar que su preocupación es fundada: “Pero —exclamó el doctor— basta por hoy de filosofías. Necesita usted alimentarse bien y a sus horas. Son ya las ocho. Vaya a tomarse los mismos huevos pasados por agua y la misma leche que se ha bebido usted en tantas otras existencias idénticas” (Nervo, 2000: 67).

Con una ironía muy parecida a la de Oscar Wilde, Nervo arremete contra la rutina, en la que subyace la burla al mecanicismo con el que es visto el trabajo en la sociedad porfiriana. Este tono es remarcado por la intromisión del narrador: “El doctor se acarició la barba (que usaba en forma de abanico). Esto de acariciarse la barba es un lugar muy común que viene muy bien en las narraciones... Se acarició la barba y empezó así” (Nervo, 2000: 65).

Como se ha señalado es imposible determinar si la despedida del doctor es en sentido recto o figurado, pero sí que puede llegar a ser tan inquietante para el lector como para el personaje. Para dar mayor verosimilitud a las afirmaciones del médico, Nervo

⁵⁵ Esto se debe a que responden a diferentes momentos y finalidades de la influencia del espiritismo en México: “En la primera etapa la literatura es el medio del espiritismo, en la segunda el espiritismo es el medio de la literatura” (Chaves, 2013: 61).

recurre a un conjunto de autoridades que en su época abordaron este fenómeno, lo que torna más abrumadora la idea del eterno retorno, un concepto persistente en su narrativa (Morales, 2008b: xxix).⁵⁶ La concisión y la argumentación próxima al uso del rigor científico de Poe, presentes en los cuentos del apartado anterior, se conjuga con preocupaciones metafísicas. Un ejemplo de esto se puede observar en el párrafo siguiente:

Lo que usted ve u oye, queda fijado en su cerebro con rapidez extraordinaria, gracias a su sensibilidad especial; pero queda registrado, sin que usted se dé cuenta de ello. Ahora bien; después de este registro (una fracción de segundo después) usted se entera de que ve un objeto, de que oye una frase, ya vistos y oídos a hurtadillas de su conciencia. Entonces, naturalmente, la memoria de usted se acuerda de la impresión anterior (aunque sea en esa fracción de segundo) a la otra, y este recuerdo le proporciona a usted la sensación de duplicidad de que me habla. Por tanto —concluyó el doctor—, no debe alarmarse. El fenómeno, en suma, sólo prueba la excelente conductibilidad de sus células nerviosas, la diligencia con que se opera la transmisión de sensaciones entre los sentidos y el cerebro, y significa que tiene usted una naturaleza privilegiada, que responde admirablemente a toda solicitud exterior (Nervo, 2000: 66).

Otro cuento paradigmático del manejo del humor y lo fantástico es “La estatua del condenado” de José Ferrel y Félix (Hermosillo, Sonora, 1865-1954), incluido en la antología *Cuentos mexicanos* (Edición de *El Nacional*. Tip. de *El Universal*, 1898). Se trata de una narración cuyo título podría ser la anticipación de su carácter macabro, pero en realidad ésta se aleja para presentar el caso de un alma en pena desde una perspectiva humorística.

La anécdota inicia con el reventamiento de un neumático que lleva a un grupo de amigos quede varado frente a un cementerio. El camposantero manda a su hijo por un coche a la ciudad. Cuando la noche llega, mientras espera, el grupo escucha el relato que el encargado les comparte acerca de uno de los sepulcros, el de “El condenado”, en el que yace un viejo avaro que maltrataba a su esposa. Ellos le preguntan en qué basa la afirmación de la condición *postmortem* de este personaje:

—Pero ¿y usted cómo sabe que se condenó?

—¡Yo lo sé porque lo he visto! ¡lo he visto con estos ojos!

⁵⁶ Como se ha visto, esta sensación de *déjà-vu* desde una perspectiva externa al personaje que lo sufre lo podemos ver en “Amnesia”.

Y se los agrandaba, tirándoselos hacia abajo, con los dedos índice y corazón, abiertos en tijera.

—¡Con estos ojos que no engañan!... ¡Porque lo que yo veo no me lo cuentan!... (Ferrer y Félix, 243)

Pero lo que le interesa contar no es quien era en vida sino sus aventuras ya muerto. Les refiere que una noche, durante su ronda, escuchó extraños ruidos y que, ante su espanto, la estatua cobró vida y se encaminó con pasos lentos y pesados hacia su escondite.

La estatua del condenado se movía... la vi bien... Si me parece que es ahorita... se compuso la capa, porque tiene capa... yo se las enseñaré a ustedes, y oí que sacó dinero, no sé de donde, y se lo echó en la bolsa... Luego se agachó y comenzó a bajar, abrazándose como un gato a la columna... Se bajó... pisó la tierra... como la estamos pisando nosotros... vio para todos lados, y comenzó a andar con mucho recelo... Venía para donde yo estaba escondido... Me quise aguantar firme; pero cuando lo vi acercarse, me entró un miedo... ¡Ave María!... Lo vi cerquita... así como ustedes... venía hablando solo... Yo creía que me había visto y dí un grito horroroso... Tiré la pistola y corrí, corrí sin parar (p. 244).

Al día siguiente, sobreponiéndose al susto y resuelto a todo, el narrador vuelve a ocultarse. Cuando percibe el movimiento de la estatua, le da un tiro que la hace regresar del susto a su lugar por varios días. A partir de entonces el sepulturero comienza a notar que la efigie desciende de su sitio para enterrar sus ropas de muerto y ponerse otras con la finalidad de abandonar el panteón para irse de juerga: “Así se iba de parranda por todas partes... Tenía necesidad de gastar el dinero que se había robado, para poder descansar en la eternidad, ¡pero era tanto!... tantísimo, que se necesitaban ¡no sé cuántos siglos para gastarlo!... Él se apuró mucho, pero no podía... ¡Ese era su castigo!...” (p. 245).

Sus francachelas carecen de privacidad ya que incluso a oídos del encargado llega la noticia de que el condenado no se la pasa mal y que en una ocasión había matado a un gendarme. Ante la pregunta de si el curioso fenómeno sigue ocurriendo les explica que dejó de suceder porque el viejo obtuvo su castigo:

La última vez que salió, vino más tarde que de costumbre, lo vi encaramarse con mucho trabajo en su columna... lo vi muy bien porque era de día casi... Cuando estuvo arriba comenzó a tambalearse... a tambalearse hasta que cayó al suelo y se rompió las dos piernas... Y allí se ha quedado arrimado al sepulcro... Ya no se mueve para nada...

¿quieren ustedes ir a verlo?... Seguramente que aquel día se emborrachó muy fuerte... (p. 246).

Como vemos, en una narración en la que el humor está presente, aunque hay algunos rasgos oscuros, el humor sirve para potenciar la pregunta del último párrafo, que hace que lo narrado cobre seriedad. Bien pudo tratarse de una historia inventada, pero la estatua con las piernas rotas ahí está. Ferrel y Félix logra crear una atmósfera propicia al encuentro con lo desconocido y al mismo tiempo la desacralización del fantasma, que sigue cometiendo los mismos errores mundanos aún después de muerto. El juego paródico se estructura “mediante un inteligente juego con los tópicos, destinado a trastocar las expectativas del lector suscitadas por el conocimiento de tales tópicos” (Roas, 2014: 27). El condenado tiene reacciones cómicas, nada propias de un personaje de ultratumba, al igual que el personaje de “The Canterville Ghost” (1887) de Oscar Wilde, que busca inútilmente la manera de comportarse a la altura de los grandes espectros.

[...] y entonces le solté un tiro... ¡un tiro a matar!...

—¿Y no le dio usted?

—No le di el plomazo, pero le di un susto como el que él me había dado... Se encaramó como un mono sobre su sepulcro y se estuvo quieto, quieto como un muerto... sin moverse... Tuve ganas de acercármele, pero no me atreví... ¡al fin uno es cristiano!... Y no se volvió a menear en muchas noches... (p. 245).

La frase que puede resumir el tono de la narración es “Todavía le tenía yo recelito... Después le perdí todo el miedo...” (p. 245).

Otro fenómeno que ocurre en el cuento fantástico es la presentación de atmósferas de irrealidad procedentes del sueño, la alucinación y el delirio. Pese a que esta característica podría hacer suponer una disminución de su efecto y emparentarlos más con Hoffmann, su concisión y estructura es más cercana a Poe.

Un texto ubicado en la frontera entre el sueño y la vigilia es “Mencia (Un sueño)”. Aunque titulado como “Un sueño”, está fechado en 1906 y fue publicado por la Novela Semanal en 1907, posteriormente apareció con el título completo y una introducción (La

Novela Corta, Madrid, 1917)⁵⁷. En esta obra Amado Nervo nos presenta el despertar de un monarca en otro tiempo; pero, en vez de su ayuda de cámara se encuentra con Mencía, una hermosa joven que lo llama Lope. Ella lo saca de la confusión y le asegura que se ha tratado de un sueño. El día en Toledo durante el reinado de Felipe II transcurre con aparente normalidad, aunque en diversos momentos persiste en el personaje, quien se asume platero, la sensación de pertenecer a otro tiempo. Su desasosiego reaparece cuando al anochecer, ella le confiesa su preocupación de que él se duerma, inquietud que él comparte:

—¡Pero, entonces —insinuó Lope con espanto—, tú... tú no vives; tú, Mencía, la esposa de mi corazón, la elegida de mi alma, la única a quien siento que he amado... ¡desde hace mucho, mucho, desde todos los siglos!, ¿no eras más que una sombra?

—¡Más que una sombra! —repitió fúnebremente la voz de plata.

Lope hizo un desesperado esfuerzo para contrarrestar el entorpecimiento implacable que volvía de plomo sus párpados, y manteniendo los ojos bien abiertos y oprimiendo con fuerza entre sus brazos a aquella amada de misterio, empezó a besarla desesperadamente, y entre besos y lágrimas decía:

—¡No te has de ir, no! ¡No he de perderte! ¡Señora mía! ¡Dueña mía, amada mía! ¡No te has de ir! ¡No he de cerrar los ojos, no he de sucumbir al sueño!... ¡No te arrancarán de mis brazos, ni te devorarán las tinieblas! ¡Habré de amarte siempre... despierto, en un día... sin fin... en un... perenne día!

Y ella, con una voz a cada instante más vaga, como si viniera de más lejos, repetía moviendo tristemente la cabeza:

—No duermas, mi señor... no duermas... no... duer... mas.

¡Y los ojos de Lope se cerraban dulcemente, dulcemente; y las formas de Mencía íbanse desvaneciendo, desvaneciendo, desvaneciendo! (Nervo, 2000: 225).

El protagonista despierta confundido; ya no como Lope sino como rey llama a la princesa y le cuenta el terrible pesar que lo aqueja, “echole al cuello los brazos, y olvidando todo protocolo y aquel dominio y señorío de sí mismo, que siempre la había caracterizado, púsose a llorar silenciosamente” (Nervo, 2000: 226). Ella intenta tranquilizarlo y convencerlo de que “todo el poder de Vuestra Majestad no basta para aprisionar una sombra, ni para retener un ensueño!” (Nervo, 2000: 227).

En este cuento Nervo busca contraponer dos realidades, una de “ambiente histórico” ubicada en un día de 1580 y que presenta algunas muestras de costumbrismo (Nervo, 2000:

⁵⁷ Al respecto de su consideración como cuento remito al lector a la declaración de Nervo contenida en la nota 54.

197); la otra concerniente a un suceso ocurrido en alguna de las casas Reales europeas de principio del siglo XX. Ambos contextos se unen por medio del sueño que constituye un umbral. Al igual que en “La Morte amoureuse” de T. Gautier el protagonista de Mencía sufre el desconcierto.⁵⁸

La obra es una respuesta a la duda de qué es más real si el sueño o la realidad; el texto, ambiguo e inestable, ni siquiera permite que su personaje se establezca en esa realidad: “A medida que pasaban las horas, Lope sentíase más seguro, más orientado y sereno. Parecíale recordar el modesto e ignorado ayer, desde que tuvo uso de razón hasta que se enamoró de Mencía, desde que se casó con ella hasta ahora en que trabajara su custodia para el convento” (Nervo, 2000: 202). Este aspecto le sirve a Nervo para contraponer dos tiempos históricos distintos, como ocurre con el testimonio de *Allamistakeo*, el cuerpo reanimado de “Some Words with a Mummy”: “Yo era rey, un rey viejo de un país poderoso del norte de Europa. Vivía en un gran palacio rodeado de parques. Mis distracciones eran la caza y los viajes por mar en un ‘yate’. Poseía también *automóviles...*” (Nervo, 2000: 200).

Fiel a las ideas espiritistas también presenta como posibilidad el fenómeno de la reencarnación, aunque precisamente la ausencia de causalidad en el fenómeno resulta un mérito:

En el caso del cuento mencionado, el supuesto vínculo entre el rey del siglo XX y el platero mencionado se intenta explicar vanamente por una subterránea herencia genética entre ambos personajes. Mas lo cierto es que en Nervo, al mismo tiempo que el yo se desdobra y se insiste en la disolución de la identidad, también hay una relación transtemporal entre esos yoes de épocas distintas (Chaves, 2013: 134).

Un texto en el que el narrador hace que el lector cruce, junto con su personaje, la frontera del delirio es “El centinela” de Carlos Díaz Dufoo, publicado en la *Revista Azul*, 7 de julio de 1895 (pp. 158-159), y en *El Mundo*, 7 de abril de 1895 (p. 9), y posteriormente también en *Cuentos nerviosos* (1901). Pedro 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

⁵⁸ Sobre la relación entre este cuento y “A Dream of Armageddon” de H.G. Wells, véase Cruz Mendoza (2004).

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 también 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. Estas reflexiones son interrumpidas por lo que cree las voces de las estrellas y las flores. Inmerso en estímulos de origen desconocido observa a su compañero, quien le sonrío pendiente del árbol y que entre carcajadas lo invita a seguirlo. Como resulta evidente al lector, en este relato el personaje deja de percibir el carácter siniestro de su experiencia.⁵⁹

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 es 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, tejemos diademas para tu sien, cubriremos tu cuerpo de sombra. Somos tuyas, ven, ámanos. Y las estrellas: Síguenos, pálido hermano nuestro. La felicidad no está tan baja, sube, asciende, llega a nuestro lado. Bañaremos tus miembros de rocío, te llevaremos a albos espacios en donde la luz se descompone en colores y salta y juega.

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

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

⁵⁹ Un texto que da un paso más y hace navegar al lector por un discurso irracional es “El reportazgo” (1922) escrito por Manuel Romero de Terreros y Vinent. Texto que transcurre con aparente normalidad en la que van apareciendo ligeros detalles extraños que se apoderan del discurso y revelan su carácter completamente irracional. Romero de Terreros presenta un testimonio que en realidad forma parte de un delirio psicótico, en el que introduce al lector por el manejo de la perspectiva. Una de las características principales de este cuento es que el narrador no se da cuenta de su problema, en tanto que el lector es consciente de lo que pasa. Romero de Terreros, quien posiciona al personaje frente a un interlocutor que nunca interviene, utiliza también el recurso de anticipar la llegada de la mujer en diez minutos para crear suspenso y hacernos creer que es real y está viva. Se trata de un fenómeno que también ocurre con los extraños personajes que deambulan en “The System of Dr. Tarr and Prof. Fether” de Poe si se eliminara al narrador omnisciente.

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 aldeílla!... ¡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: 29).

Aunque el miedo del personaje se desvanece ante el canto de la sirena, esto no impide que el lector observe con inquietud su perdición.⁶⁰ Díaz Dufoo logra transmitir la sensación de extrañamiento que proviene de ver una apacible noche convertida 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, 2008b: 97).

En este grupo también es posible considerar el carácter onírico y metaliterario de “Rip-Rip El aparecido” de Manuel Gutiérrez Nájera, publicado en *El Universal*, 11 de mayo de 1890 (p. 2), *El Partido Liberal*, 2 de julio de 1893 (p. 1), *El Siglo XIX*, 7 de septiembre de 1893 (p. 1) y *Revista Azul*, 30 de septiembre de 1894 (pp. 347-349). Ubicado desde la primera línea fuera de la realidad, el texto se presenta como un ejercicio imaginativo “en clave subjetiva” (Martínez, 2006: 37), carente por completo de pretensiones miméticas; aspecto que no es un impedimento para que la situación planteada carezca de carácter ominoso.

Como lo explica el propio autor, su intención es trabajar desde la ficción, adoptar un personaje de la literatura fantástica norteamericana, en este caso Rip Van Winkle de Washington Irving (1819) y hacerlo suyo, no sin antes demostrar tal pertenencia es relativa ya que en realidad tiene un origen alemán. En este cuento de carácter híbrido, en el que se combina el ensayo, la prosa poética, la crónica y la narración,⁶¹ realiza algunas

⁶⁰ Como se ha visto, esto es muy semejante ocurre en “Nupcias fúnebres” de Alberto Leduc.

⁶¹ Al respecto del carácter ecléctico de la obra de Gutiérrez Nájera, véase Clark de Lara (2010).

modificaciones al texto de Irving, historia en la que el personaje se queda dormido y despierta años después, cuando su presencia ya es anacrónica. Gutiérrez Nájera cambia el contexto holandés protestante por católico y latino, aunque no se señala que sea precisamente mexicano, y el final que separa definitivamente su narración de la de Irving. Precisamente debido a que el narrador ha predisposto al lector a que tenga en mente la historia del autor de *Tales of the Alhambra*, el impacto es mayor y el sentido distinto al descubrir que el sueño sólo fue metafórico, y que en realidad el personaje se levantó de la tumba.⁶²

Logró, por fin, burlar a sus perseguidores. ¡Allá va Rip como lobo hambriento! ¡Allá va por lo más intrincado de la selva! Tenía sed... la sed que han de sentir los incendios. Y se fue derecho al manantial... a beber, a hundirse en el agua y golpearla con los brazos... acaso, acaso a ahogarse. Acercóse al arroyo, y allí, a la superficie, salió la muerte a recibirlo. ¡Sí; porque era la muerte, en figura de hombre, la imagen de aquel decrepito que se asomaba en el cristal de la onda! Sin duda venía por él ese lívido espectro. No era de carne y hueso, ciertamente; no era un hombre, porque se movía a la vez que Rip, y esos movimientos no agitaban el agua. No era un cadáver, porque sus manos y sus brazos se torcían y retorcían. ¡Y no era Rip, no era él! Era como uno de sus abuelos que se le aparecía para llevarlo con el padre muerto. “Pero, ¿y mi sombra?” —pensaba Rip. ¿Por qué no se retrata mi cuerpo en ese espejo? ¿Por qué veo y grito, y el eco de esa montaña no repite mi voz, sino otra voz desconocida?”

¡Y allá fue Rip a buscarse en el seno de las ondas! ¡Y el viejo, seguramente, se lo llevó con el padre muerto, porque Rip no ha vuelto! (Gutiérrez Nájera, 2001: 543-544).

El autor ocultó una relación intertextual que también estaba presente: si bien el nombre del personaje remite al personaje de Washington Irving, también se trata de la abreviatura de la inscripción *Requiescat in Pace* de las tumbas: “Hizo muy bien Jesús el Nazareno en no resucitar más que a un solo hombre, y eso a un hombre que no tenía mujer, que no tenía hijas y que acababa de morir. Es bueno echar mucha tierra sobre los cadáveres” (Gutiérrez Nájera, 2001: 544). Así mismo, la caracterización del personaje sirve para mantener la ambigüedad entre el aspecto de un hombre viejo y cansado, un limosnero, o el de un cadáver. Resulta significativa la ausencia de espejos que se explica al principio.

Sin lugar a dudas llama la atención que nadie, salvo la niña se asuste al verlo, lo que bien puede responder al onirismo del texto, que además a cada momento presenta

⁶² Para ahondar en esta comparación, Fraser (1973).

reflexiones metaliterarias que dejan al descubierto los propios mecanismos del texto de la misma forma como lo hace Poe en “How to Write a Blackwood. Article”. La irrealidad, un elemento fundamental en el texto de Gutiérrez Nájera, ha servido para ligarlo con autores como Kafka o Borges (Durán, 1970: 74-75; Fraser, 1992: 120). En este sentido es importante observar que el propio personaje se cree inmerso en un ambiente de pesadilla: “¿Se había muerto?, ¿estaría loco? ¡Pero él sentía que estaba vivo! Escuchaba... veía... como se oye y se ve en las pesadillas” (Gutiérrez Nájera, 2001: 543).

Además de demostrar su maestría como narrador, este texto establece un diálogo con “Ultratumba” de Castera, en el que el espíritu refiere lo que ha sido de las personas que ha dejado al morir y también con “Lo que dijo el mendigo” de Couto Castillo, otro caso de zombie.

El tercer fenómeno que es posible encontrar es la normalización de lo fantástico, proceso en el que podrían verse los antecedentes del realismo mágico. A esta tendencia pertenecen los textos en los que se da voz al ser imposible, en una tradición que incluye la humanización de objetos como ocurre en “La mulata de Córdoba e historia de un peso falso” (1837) de José Bernardo Couto, “Memorias de un paraguas” (1883) e “Historia de un peso falso” (1893) de Manuel Gutiérrez Nájera, “Historia de un franco que no circulaba” (1921) de Amado Nervo o “Historia de una casaca” (1890) de Guillermo Vigil y Robles. Fenómenos emparentados con los casos mencionados son “Catalepsia” de Díaz Dufoo, revisado anteriormente, en el que se da voz al cataléptico que está a punto de ser enterrado, o “¡Yo cura!” de Francisco Zárate Ruiz (1903), en el que el cadáver de un cura cínico y desprovisto de fe narra lo que ocurre mientras lo velan, burlándose de que todos han creído en su fingida bondad; ambos textos constituyen antecedentes de fenómenos que tienen lugar en novelas como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Así también ocurre con “La cabeza del muñeco” de Francisco Zárate Ruiz, publicado originalmente en José Mancisidor en *Cuentos mexicanos del siglo XIX* (Editorial Nueva España, 1946). En este cuento, además de burlarse de las apariencias, el autor relativiza el papel del ser humano y reduce su universo al de un muñeco para mostrar un suceso imposible en la realidad humana. Un muñeco traído de la mercería “no puede dormir con su pesado sueño de plomo” (Zárate Ruiz, 1946: 209) porque su cabeza, a diferencia de los demás de su especie de la misma

tienda, todo el tiempo está en movimiento. Desea vehementemente que su malcriado y destructor dueño se la arranque para terminar con su sufrimiento, pero esto no ocurre debido a que se trata del juguete que más lo divierte. Un día, ante el doloroso e insoportable balanceo de su cabeza, desea poderosamente acabar con su dolor. A la mañana siguiente, la familia encuentra la cabeza a los pies del muñeco, que tiene las manos levantadas. Precisamente a esta vertiente pertenecen a algunos cuentos de Francisco Tario pertenecientes su libro *La noche* (1943).

Dos casos en los que se presenta una normalización parcial de los fenómenos son “Un hombre práctico” y “Los jugadores de ajedrez” (1922) de Manuel Romero de Terreros. En el primero se narra un fenómeno ocurrido a plena luz del día. Las actividades del padre ministro de la Casa de Novicios de la Compañía de Jesús en Espadal son interrumpidas por la llegada de un desconocido. El hombre, Juan González, “un individuo, cuya descripción es ocioso hacer, pues era como miles otros: de cuarenta años, poco más o menos, sano al parecer, y pobre, puesto que el dinero, según reza el refrán, no puede estar disimulado” (p. 20), llega a implorar trabajo al sacerdote, ya que, asegura no tener qué comer desde que parara la fábrica. Después de que el padre le reprocha la actitud que han tomado los obreros al organizar huelgas se muestra benévolo ante el regreso a la madre Iglesia de un arrepentido hijo pródigo.

Aunque no tiene ocupación para él, el padre, “hombre práctico”, lo envía al Colegio en Carrión de la Vega con una carta de presentación. Al recibir la misiva, el rector se sorprende y cree que el remitente se ha vuelto loco; manda llamar al Padre Procurador y al Primer Prefecto, quienes, ante la extravagante petición de “dar cristiana sepultura al portador de la presente” (p. 24), creen que se trata de una broma. Su asombro es mayor al encontrarse que el hombre “yacía en el suelo, boca arriba, con los ojos muy abiertos. Dos hilos de sangre negra manchaban su labio superior, y tenía la mano izquierda crispada contra el pecho” (p. 24).

Como vemos, el cuento bien puede responder a un momento en el que lo insólito se normaliza sólo hasta cierto punto, aunque la reacción final lo inclina hacia lo fantástico. Sin duda es determinante que esta experiencia le ocurra a los jesuitas y que los rasgos precisos del hombre se oculten con la finalidad de suscitar un efecto. No está exento de ironía que el “hombre práctico” realice burocráticamente la recomendación sin mostrar asombro.

Un fenómeno parecido ocurre con “Los jugadores de ajedrez”, historia en la que también se presentan dos perspectivas, una normalizadora, y otra problemática. Para el heredero de una Hacienda, que sus ancestros jueguen en la capilla es algo que si bien despierta su asombro no logra asustarlo puesto que se trata de la confirmación de una creencia que le han contado cuando era niño. Sin embargo, no es la misma percepción que tiene el administrador, que pierde el juicio al ser arrinconado por los objetos de plata que pretendía robar de la capilla haciéndole “jaque mate”. Un final que dialoga con “La ajorca de oro” de Gustavo Adolfo Bécquer, cuento publicado en *El Contemporáneo* (Madrid), 7 de noviembre de 1861.

Como vemos, aunque estos textos se inclinan por lo fantástico, en ellos ya está presente un proceso de normalización.

Otra tendencia que se comienza a ver en los textos responde al replanteamiento y la búsqueda de la identidad mexicana que trajo consigo la Revolución. De este impulso procede “El papagayo de Huichilobos” de Romero de Terreros (1922) que presenta una irrupción del mundo prehispánico en un texto que dialoga con “La fiebre amarilla” de Justo Sierra, “Huitzilopochtli” de Rubén Darío y que constituye un importante antecedente de “Chac Mool” de Carlos Fuentes, “La culpa es de los Tlaxcaltecas” de Elena Garro o “La fiesta brava” de José Emilio Pacheco. El narrador del cuento de Romero de Terreros es bibliotecario y archivista del duque de Ayamonte, cuyo trabajo consiste a veces en localizar documentos fuera de Madrid para su patrón. En un viaje a Alcalá del Río desde el balcón florido de la casa en que se hospeda puede contemplar el muro de la catedral y dominar la ciudad. Al amanecer nota en él una “flor maravillosa” que no había visto (p. 103). Al acercarse descubre que se trata de un extraño pájaro que da la impresión de ser “una joya inmensa, esmaltada con los colores más vivos que puedan imaginarse: verde, azul, rojo, amarillo...” (p. 104). Su intento de capturar el ave lo lleva a golpearla en el ala izquierda. La ve caer pero no la encuentra en ningún lado.

Su búsqueda de los documentos lo conduce a la catedral donde se encuentra con un antiguo condiscípulo que se ha convertido en el sacristán mayor. El padre Montero le enseña las maravillas que alberga el lugar, entre ellas la que despierta su asombro es un pájaro idéntico al que lo había visitado por la mañana. El canónico le explica que se trata de

un adorno perteneciente al altar de Huichilobos que se encontraba en el Templo Mayor de la capital mexicana el cual fue traído a Carlos V y que el monarca regaló a la Iglesia. La inquietud del narrador aumenta cuando al abrir la vitrina para contemplarlo descubre que el ave está deteriorada del ala izquierda como si hubiera sido golpeada por un martillo. La noticia llega al arzobispo, quien manda guardar la joya en una caja fuerte y ordena que sean suspendidas las visitas al tesoro. Esa noche el narrador es atacado por la fiebre y sufre de pesadillas. La tarde siguiente el padre Montero lo visita y le confiesa que a la llegada del famoso joyero encargado de restaurar el ave ésta había desaparecido inexplicablemente de la caja. De pronto algo llama la atención de ambos en el bacón: el pájaro. El padre intenta capturarla pero se queda con algunas esmeraldas y rubíes en las manos, mientras ambos contemplan al ave emprender el vuelo.

Como vemos, no se trata de un error de percepción ya que efectivamente el ave cobra vida y deja un testimonio material. Es importante destacar su carácter simbólico ya que “Huichilobos” es el nombre con el que aparece en las crónicas de la conquista el dios mexicano “Huitzilopochtli”, dios de la guerra, cuya importancia es capital para la historia de México. De acuerdo con el mito, fue la deidad que condujo a los mexicanos al lago en el que encontrarían un águila posada sobre un nopal devorando una serpiente, lugar de asentamiento de la ciudad de Tenochtitlán, sobre el que tras la conquista se construyó la ciudad de México. En el cuento se plantea la idea de que el sustrato cultural indígena permanece latente y a punto de despertar.

Otro cuento que podríamos ubicar en esta tendencia es “El nahual” (1903) de Manuel José Othón (San Luis Potosí, 1858-1906), un cuento que si bien habla de la magia y la brujería no pertenece al cuerpo de prácticas esotéricas debido a su raíz popular. En su planteamiento está implícita la idea de que el sustrato marginal irrumpa en el México moderno, racional y capitalista. Su título se refiere a la creencia popular en la existencia de personas que tienen la capacidad de adoptar forma animal. Aunque en este caso se trata de un coyote, es importante señalar que se trata de la única posibilidad. Así pues, durante una partida de caza el narrador se suma a la persecución de un coyote. Cuando cree haberle dado alcance se sorprende al encontrar en su lugar a un anciano, un “vejete [que] semejaba un fakir indio sumergido en la estúpida somnolencia de su contemplación. A su lado descansaba en el suelo, boca abajo, un viejísimo sombrero de palma, alto de copa, agudo y

abollado. Y la inmovilidad de toda aquella maza vil, cuasi informe, infundióme de pronto estupor tal, que no acerté a tomar por largos momentos resolución alguna” (Othón, 1997: 197).

Aunque el personaje niega haber visto al animal el narrador descubre que bajo su sombrero esconde la gallina que el coyote llevaba en el hocico.

Me incliné buscando en la tierra las huellas del animal, pero el terreno era pedregoso y yo no podía observarlas. Al bajarme un poco para examinar mejor el suelo hice rodar algunas piedras de la cerca que cayeron casi sobre el sombrero del mendigo. Y en aquel instante... ¡horror de los horrores!, el sombrero empezó a moverse vertiginosamente como si oculta fuerza le impeliera. No pude darme cuenta de mi asombro, porque en el momento mismo voló el tal sombrero volcado por una gallina prieta que, escapándose de debajo echó a correr aleteando, aturdida y asustada, hasta los mogotes más cercanos, donde se escondió súbitamente, dejando oír sólo su alharaquenta gritería (Othón, 1997: 198-199).

Al ser descubierto, el viejo suplica compasión. El narrador lo deja pero le ordena que no se mueva de ese lugar. Cuando regresa acompañado por un joven, el guía y el rabadán el hombre ha desaparecido y sólo encuentran huellas. El temor invade a los testigos, quienes aseguran que pertenecen al “nahual”, aunque el narrador está convencido de que sólo se trata de un ladrón embustero que se aprovecha de la ignorancia de la gente.

—¡Alabao sea el Santísimo Sacramento del Altar! —exclamó el baciero y todos tres se persignaron—: ésta es la "fuella" del nahual.

—¿Qué nahual? —les pregunté con una sonrisa incrédula, que yo mismo no estaba muy seguro de que fuese natural.

—Pos, señor —dijo el muchacho a quien fui a traer de la vecina estancia—, es un viejo muy malo que se aparece por todos estos montes y naiden sabe de dónde viene ni dónde vive.

—Sí, amo —repuso el baciero—; y dicen que se güelve coyote o cualquier otro animal ansina de esos del monte, porque izque tiene pauto con el enemigo malo.

—Yo nunquita le vide —dijo mi guía que hasta entonces había estado mudo y estupefacto—; pero he oído hablar mucho de ese viejo, que dicen que tiene la casa en una cueva del cerro.

—Eso no es verdad —les dije—, no hay nahuales; y si algún viejo o mozo ha pasado por aquí hace poco, vamos a buscarle y por fuerza tenemos que dar con él (Othón, 1997: 200-201).

La búsqueda es infructuosa pero un año después un grupo de leñadores guiados por los aullidos de un canino descubren la cueva en la que encuentra el cadáver del viejo “junto a

él, como si fuese un perro, al coyote echado y lamiéndole con tan grandes muestras de cariño y de dolor” (Othón, 1997: 201). Deciden enterrarlo.

Sin duda existe una relación estrecha entre el coyote y el viejo que podrá ser interpretada como la del amo y su mascota o la de un ser con doble identidad. Tanto la extraña desaparición del coyote ante los ojos del narrador como el fúnebre evento presidido por el animal dejan abiertas las puertas a una interpretación sobrenatural:

Y ahora, al entrar la noche, el fiel canino marchaba en pos del rústico funeral por entre las lóbregas asperezas de la serranía, lanzando el doloroso clamor de la despedida a aquella miseria y abyección que le abandonaban para siempre y que le habían amparado con amor y abrigo en la soledad de los campos, en cuya infinita tristeza iba a perderse el lastimero grito, como el toque lúgubre de salvaje clarín que, para contemplar en tanta pequeñez la augusta grandeza de la muerte, convocara a todos los espectros de la montaña (Othón, 1997: 202).

Othón tiene un lugar privilegiado en la historia del cuento mexicano debido a las espléndidas descripciones, verdaderas joyas de prosa poética que no sólo le sirven para presentar la escenografía en la que se desarrollarán los hechos, sino también para crear “atmósferas que de una manera o de otra influyen sobre la historia que se cuenta y lo personajes que lo gobiernan” (Carballo, 1990: 30-31). Éstas, aunque no sean sobrenaturales como en el caso de “El montero Espinosa”,⁶³ narración en la que nos presenta una atmósfera propicia para la venganza, poseen elementos que remiten a lo sublime. El siguiente fragmento de “El nahual” permite constatar la maestría a la que me refiero:

Recogiendo la vista, fijéla en un punto de la llanura y descubrí, en medio de manchones de maleza, los jacales de una estancia, cercados por apretada hilera de magueyes y cardones; podía distinguir apenas las tapias de adobe con sus tejados de palma. No había señal de movimiento y vida en aquella mansión, y una tristeza, vaga y honda al mismo tiempo, la rodeaba por todas partes.

Ya he dicho en otra vez que el campo es triste, siempre triste, inmensamente triste; y hay la singularidad de que la penetrante impresión de melancolía que produce es tan augusta en la mediación del sol como en el peso de la noche. Siempre existe cierta

⁶³ La influencia de Poe en Othón también está presente en “Encuentro pavoroso” y “Coro de brujas” (1903), textos de carácter pseudofantástico en los que los fenómenos aparentemente sobrenaturales en realidad tienen una explicación de carácter racional. Es importante subrayar que este aspecto no es un impedimento para que el poeta logre introducir al lector en una atmósfera próxima a lo fantástico que sostiene hasta la revelación del misterio.

lobreguez en la majestad de esas dos horas; sólo que no hay en la del mediodía el horror que por la noche tanto perturba el ánimo y lo amedrenta. Pero el que se encuentra en la soledad de los montes cuando el sol toca en el cenit, siéntese sobrecogido perpetuamente por el infinito y perdurable misterio de la Naturaleza. Y si el paisaje que se desarrolla ante los ojos es dilatado, monótono y salvaje, entonces el alma va a ampararse en la sagrada tristeza, como los picos más encumbrados de las montañas se empapan en la suprema frialdad de las eternas nieves (Othón, 1997: 193).

A las dos tendencias señaladas se agrega la influencia de ciertas corrientes vanguardistas que dieron lugar a un cuento de carácter metafísico que tiene como antecedente “La serpiente que se muerde la cola” de Amado Nervo y cuyo principal representante es “La cena” de Alfonso Reyes (Monterrey, Nuevo León, 1889-1959), escrito en 1912 y posteriormente publicado en *El plano oblicuo (Cuentos y diálogos)* (Tipografía Europa, Madrid, 1920). Se trata de un cuento “parteaguas capaz de cerrar el recorrido del primer siglo de fantástico en México” (Morales, 2008b: xxi), de estructura muy cercana a las concepciones de Poe en el que se introduce un tema que si bien aparece en textos mexicanos como “El mundo invisible” de Castera o “La mujer azul” de Carlos Toro, no está presente en la obra del norteamericano: la relatividad del tiempo y la sobreposición de tiempos diferentes. Precisamente diversas manifestaciones simbólicas de este tema, coincidentes con la definición de reloj perteneciente al *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot, aparecen a lo largo del cuento:

Derivado de lo anterior resultan también significativos los simbolismos de las formas que “cree” percibir el protagonista, tales como las torres, los cuatro vientos, y, sobre todo, las “cuatro redondas esferas del reloj”, que pueden hacer una velada referencia a su ingreso en el tiempo de la aventura fantástica, pues debe recordarse que ya de por sí [“]domina en la imagen un caso particular de simbolismo numérico, pues el reloj, como máquina, está ligado a las ideas de ‘movimiento perpetuo’, autómatas, mecanismo, creación mágica de seres con autonomía existencial”. Más adelante, en el momento en que se verifica el acontecimiento insólito, estas ideas se engarzan significativamente (Ramírez Leyva, 1989: 53).

En este caso Reyes nos presenta un narrador que ha recibido una invitación cuyo tono familiar despierta su curiosidad. La casa en cuestión en realidad carece del halo misterio que esperaba. Durante la cena pese a beber y disfrutar de la conversación, el personaje es consciente del extraño trasfondo de la charla de sus anfitrionas, madre e hija, quienes

constantemente desvían su mirada detrás de él. Al terminar, en “un jardincillo breve y artificial, como el de un camposanto” (Reyes, 1984: 8), ellas se sumen en un diálogo sin sentido que al invitado le es difícil seguir y cree producto de los efectos del alcohol.

Comencé a confundir sus palabras con mi fantasía. Sus explicaciones botánicas, hoy que las recuerdo, me parecen monstruosas como un delirio: creo haberles oído hablar de flores que muerden y de flores que besan; de tallos que se arrancan a su raíz y os trepan, como serpientes, hasta el cuello (Reyes, 1984: 11).

Él se duerme mientras ellas hablan de la historia del capitán. Hasta que abruptamente la oscuridad es iluminada:

Y en aquel punto sucedió algo que en otras circunstancias me habría parecido natural, pero que entonces me sobresaltó y trajo a mis labios mi corazón. Las señoras, hasta entonces, sólo me habían sido perceptibles por el rumor de su charla y de su presencia. En aquel instante alguien abrió una ventana en la casa, y la luz vino a caer, inesperada, sobre los rostros de las mujeres. Y —¡oh cielos!— los vi iluminarse de pronto, autonómicos, suspensos en el aire —perdidas las ropas negras en la oscuridad del jardín— y con la expresión de piedad grabada hasta la dureza en los rasgos. Eran como las caras iluminadas en los cuadros de Echave el Viejo, astros enormes y fantásticos

Salté sobre mis pies sin poder dominarme ya.

—Espere usted—gritó entonces doña Magdalena—; aún falta lo más terrible

(Reyes, 1984: 12).

Sus interlocutoras parecen ignorar su descubrimiento y se conducen con normalidad. Le cuentan que el capitán quedó ciego tras un accidente y le dicen que él será quien le hablará de París. Lo llevan a contemplar el retrato, momento en el que tiene una revelación:

—Helo aquí—me dijeron mostrándome un retrato. Era un militar. Llevaba un casco guerrero, una capa blanca, y los galones plateados en las mangas y en las presillas como tres toques de clarín. Sus hermosos ojos, bajo las alas perfectas de las cejas, tenían un imperio singular. Miré a las señoras: las dos sonreían como en el desahogo de la misión cumplida. Contemplé de nuevo el retrato; me vi yo mismo en el espejo; verifiqué la semejanza: yo era como una caricatura de aquel retrato. El retrato tenía una dedicatoria y una firma. La letra era la misma de la esquila anónima recibida por la mañana (Reyes, 1984: 12).

A ese descubrimiento le sigue un vertiginoso e inesperado final circular:

El retrato había caído de mis manos, y las dos señoras me miraban con una cómica piedad. Algo sonó en mis oídos como una araña de cristal que se estrellara contra el suelo.

Y corrí, a través de calles desconocidas. Bailaban los focos delante de mis ojos. Los relojes de los torreones me espiaban, congestionados de luz... ¡Oh, cielos! Cuando alcancé, jadeante, la tabla familiar de mi puerta, nueve sonoras campanadas estremecían la noche.

Sobre mi cabeza había hojas; en mi ojal, una florecilla modesta que yo no corté (Reyes, 1984: 13).

El aterrado personaje se vuelve consciente de su lugar en una trama de la que no tiene el control, un miedo que está presente en Hoffmann. Porque al parecer no hay casualidad, el Capitán es él mismo, “viviendo otro tiempo y otro espacio” (Ramírez Leyva, 1989: 60).⁶⁴ La posibilidad de ser su doble del mismo modo en que ocurre con Bedloe y con el retrato en el que se descubre en “A Tale of the Ragged Mountains”⁶⁵ se acrecienta por el parecido de madre e hija, cosa que se ha sugerido a lo largo del cuento; además de que los sucesos se presentan con un carácter circular, como si fuera algo que ya pasó y que seguirá pasando, es decir ocurre la antes mencionada sobreposición de tiempos y espacios.

Yo corría, azuzado por un sentimiento supersticioso de la hora. Si las nueve campanadas, me dije, me sorprenden sin tener la mano sobre la aldaba de la puerta, algo funesto acontecerá. Y corría frenéticamente, mientras recordaba haber corrido a igual hora por aquel sitio y con un anhelo semejante. ¿Cuándo? (Reyes, 1984: 7).

Sin embargo, la aparición en la calle y los restos de flores impide dar una explicación racional al hecho. Como ocurre en textos de carácter surrealista, el lector percibe el carácter siniestro de las situaciones en tanto que el personaje es víctima de extrañas vivencias que

⁶⁴ No me parece convincente la idea de que el nombre del personaje es Alfonso con base en que está narrada en primera persona y se omite el nombre del personaje como supone Ramírez Leyva (1989: 60).

⁶⁵ “‘You will perceive,’ said Templeton, ‘the date of this picture—it is here, scarcely visible, in this corner—1780. In this year was the portrait taken. It is the likeness of a dead friend—a Mr. Oldeb—to whom I became much attached at Calcutta, during the administration of Warren Hastings. I was then only twenty years old. When I first saw you, Mr. Bedloe, at Saratoga, it was the miraculous similarity which existed between yourself and the painting, which induced me to accost you, to seek your friendship, and to bring about those arrangements which resulted in my becoming your constant companion. In accomplishing this point, I was urged partly, and perhaps principally, by a regretful memory of the deceased, but also, in part, by an uneasy, and not altogether horrorless curiosity respecting yourself’ (Poe, 1982a: 603).

remiten al sueño, como la atmósfera que se va haciendo “densa y morbosa” (Ramírez Leyva, 1989: 56), la persistencia de un lenguaje equívoco (Ramírez Leyva, 1989: 53), la unión de elementos que no tienen relación entre sí, la aparente falta de causalidad y de certeza de las intenciones de los personajes, que se manejan con base en sobreentendidos. El lector no está ante un monstruo, sino ante lo inesperado e irracional; fenómeno estrechamente relacionado con un intento por no significar y presentar al lector imágenes que separadas no significan nada pero que unidas crean desconcierto e inquietud.

Algunos de los elementos mencionados han servido para señalar este cuento como “precursor del surrealismo literario, a la vez que un participante *avant la lettre* en la tendencia posteriormente bautizada realismo mágico” (Willis Robb, 1981: 283). Asimismo “La cena” parece relacionarse con la tradición mexicana, sobre todo con textos como “La leyenda de la calle de Olmedo” y “Lanchitas”, preparando el terreno para cuentos como “Tlactocatzine del jardín de Flandes” y *Aura* de Carlos Fuentes (Morales, 2008b: xxxi).

El cuento es un testimonio de los cambios que sufrió la ciudad de México y de la transformación de una cultura que ya pertenece al cambio de época, en la que el concepto de tiempo, espacio, y de individuo se han transformado así como las definiciones de lo fantástico y el misterio. Y sin embargo, algo de estas concepciones permanece:

Quando, a veces, en mis pesadillas, evoco aquella noche fantástica (cuya fantasía está hecha de cosas cotidianas y cuyo equívoco misterio crece sobre la humilde raíz de lo posible), paréceme jadear a través de avenidas de relojes y torreones, solemnes como esfinges en la calzada de algún templo egipcio (Reyes, 1984: 8).

La presencia de Poe en las letras mexicanas, como se ha visto a lo largo de este capítulo, responde a un fenómeno de asimilación más que de imitación, cuyo influjo se encuentra íntimamente ligado a las transformaciones que sufrió la narrativa corta; es decir, la puesta en práctica de una concepción moderna del cuento, así como de una noción de lo fantástico más cercana a la sensibilidad del estadounidense. Los narradores mexicanos, por medio de cuentos fantásticos de muy variados temas, estructuras y tratamientos, lograron acoplar esta herencia a las preferencias estéticas y las corrientes en boga en el México de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX.

CONCLUSIONES

Mediante el estudio realizado es posible observar que el fenómeno de la recepción e influencia de Poe resulta central para entender el desarrollo del cuento en México y, en especial, de su vertiente fantástica. Las particularidades de su arribo estuvieron claramente determinadas por las circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales del país. Tras superar un periodo de incesantes conflictos bélicos tanto con las potencias extranjeras como entre los dos modelos de nación que se disputaban el poder al interior, México logró obtener las condiciones necesarias para incrementar las actividades de la industria editorial que, si bien no se había paralizado, había sido víctima de los embates políticos. Estas circunstancias propiciaron que cuando los autores retomaron la escritura se encontraran con nuevos estímulos originados por la difusión de las corrientes estéticas y artísticas de la época. El triunfo político del modelo liberal en 1867 posibilitó los procesos de secularización del Estado, así como la implementación de un modelo educativo que buscaba la modernidad anhelada.

Durante el periodo conocido como la República Restaurada el nacionalismo adoptó formas artísticas; las obras literarias respondieron a las concepciones de lo que debía ser la literatura previamente desarrolladas por autores interesados en el tema, como Luis de la Rosa, José María Lafragua, Guillermo Prieto, Francisco Zarco, y retomadas por Ignacio M. Altamirano; se trataba de manifestaciones que pretendían ser consecuentes con la creación y fortalecimiento de nuevas instituciones. Estos requerimientos imprimieron un carácter nacionalista en las muestras de la literatura fantástica de la época, que ya contaba con algunos importantes asomos en los textos de Guillermo Prieto, José Justo Gómez, conde de la Cortina y José Bernardo Couto; narraciones muy ligadas a la leyenda aunque en sus páginas ya está presente una relación conflictiva entre lo posible y lo imposible. La estabilización del país sumada a la influencia de sus cultivadores pertenecientes a la tradición europea, y particularmente a la francesa, tuvieron un papel fundamental en el incremento de la producción de textos mexicanos de este género. Su momento estelar ocurrió en la última década del siglo XIX y la primera del XX, periodo en el que fueron publicadas en el país algunas de las piezas más destacadas. Es verdad que los factores antes señalados fueron muy importantes para la recepción de Poe, pero es necesario subrayar que el desarrollo de la imprenta, la historia de la lectura y de las asociaciones literarias también estuvieron íntimamente ligados a ella.

En este contexto comenzaron a aparecer en la prensa menciones al escritor estadounidense que fueron de la mano del proceso de traducción de sus obras. Este fenómeno constituye un valioso indicador de la formación de un público que, si bien no expresaba sus opiniones en su totalidad, poco a poco se fue familiarizando con las creaciones del bostoniano. Es indudable que conocer qué textos se publicaron y en qué diarios, así como discernir las diferencias existentes entre éstas con respecto al original,

tiene una importancia capital en la indagación de los motivos que llevaron a que sucediera así. Como se ha visto, las alteraciones que presentan muchas de ellas no responden sólo a la traducción literal de las obras; constituyen valiosos indicios que permiten reconstruir el horizonte de expectativas de la sociedad mexicana que recibió la obra de este autor. La cercanía de los hechos bélicos permite comprender la necesidad de que el principio ético se encontrara por encima del estético en las obras publicadas; es decir, dado que la literatura tenía una función edificante que no se ponía en duda (la construcción de ciudadanos modelo), debía apearse a principios miméticos, resabios de una estética de corte neoclásico. Este posicionamiento fue transformándose a partir de la introducción de nuevas corrientes artísticas y de los cambios en las relaciones entre política y literatura ocurridas en el último tercio del siglo XIX. Así, la desfuncionalización del escritor y la neutralización de la lucha liberal por parte del positivismo, pensamiento filosófico del régimen de Porfirio Díaz, resultan determinantes para los giros que tomaría el fenómeno de recepción estudiado.

Los cuentos de Poe, plenos de hiperestesiados, alcohólicos, asesinos y personajes grotescos, constituyeron un catálogo de actitudes antisociales enemigas de las aspiraciones de la nación, de Paz, Orden y Progreso porfirianos. Esto tuvo como consecuencia que la recepción de su obra tuviera un carácter selectivo, como lo demuestra la aparición de traducciones en las que hay una evidente adaptación de los textos tanto al gusto de la época como al canon literario que se pretendía establecer. En algunas ediciones es notorio un desplazamiento que pretendía acercarlas a toda costa a un discurso moral acorde con los ideales positivistas. También hay que señalar otros casos en los que la eliminación de epígrafes o fragmentos, que pudieron considerarse excesivamente eruditos, o la aclaración de pasajes ambiguos respondió a la adaptación del texto a un público general. Estos cambios estuvieron evidentemente ligados a otros procesos que se entrecruzan, como el advenimiento de la prensa moderna, la transformación de las definiciones de editor y traductor, la conformación de un mercado más competitivo y, por ende, la búsqueda de estrategias para captar un mayor público. La recepción de Poe tuvo lugar en un periodo histórico en el que las ideologías de los periódicos pasaron a un segundo plano y éstos comenzaron a perseguir fines más comerciales que políticos; esto explica la publicación de obras de este autor también en periódicos de tendencia conservadora.

Resulta lógico suponer que la cercanía de México con el país de origen de las obras se vería reflejado en la traducción directa de los textos; sin embargo, basta recordar que, mientras tenía lugar la etapa más productiva del autor, en México ocurría la guerra contra EE.UU. y, posteriormente, durante el Imperio de Maximiliano tuvo lugar la Guerra de Secesión; factores de gran importancia para entender las problemáticas relaciones políticas, económicas y culturales entre ambas naciones. De este modo, se comprende que su publicación ocurriera mayoritariamente a partir del francés, tradición literaria de la que se importaron corrientes determinantes para el desarrollo de la literatura mexicana. Un lugar central en el proceso lo ocupan las traducciones de Charles Baudelaire, el divulgador más importante de Poe, quien le dio el reconocimiento que no obtuvo en su país y determinó su

fama internacional. Sin embargo, es importante destacar que aunque éstas se encuentran en la base de la mayor parte de los textos aparecidos en México, la comparación entre ellas, las obras originales y las españolas permite observar ciertas diferencias que proporcionan información valiosa sobre este complejo fenómeno. En esta tarea ha sido fundamental la revisión de paratextos, como las notas y los títulos, así como de las construcciones gramaticales calcadas del francés, los topónimos y las onomatopeyas empleadas por Baudelaire. En algunos casos, estos elementos junto con el uso de cierto léxico y las evidentes alteraciones que no se encuentran en la edición francesa ni en los textos que provienen de la Península Ibérica, han permitido discernir el origen hispanoamericano de algunas traducciones. Esa labor comparativa ha sido imprescindible para confirmar la circulación de ediciones españolas e hispanoamericanas, además de las francesas y estadounidenses en México. Tal aspecto permite demostrar que este proceso forma parte de un fenómeno más amplio de carácter panhispánico, sin lugar a dudas estrechamente ligado a la difusión de las corrientes artísticas de la época, particularmente a la modernista.¹ La aparición en la prensa mexicana de ensayos, poemas y cuentos inspirados en obra del bostoniano debidos a la pluma de escritores de diversos países de Hispanoamérica, se suman al caudal de traducciones, lo cual sostiene lo antes dicho.

Sin lugar a dudas la obra con mayor éxito y difusión fue “El cuervo”, que tuvo la fortuna de ser una traducción directa del inglés; un hecho comprobable en la especial atención que muchas de ellas pusieron en el ritmo y la rima. Al respecto de la prosa, uno de los relatos más difundidos fue “The Oval Portrait”, un texto que resulta significativo dentro de las discusiones que ponderaban la superioridad del arte por encima de la vida. De popularidad semejante gozó “The Black Cat”, uno de los textos más célebres de la obra de Poe no sólo por su inmersión en el terror psicológico, su contemplación en el abismo, sino por la mezcla entre su concepción de lo fantástico con lo macabro, una combinación que está presente en varios cuentos mexicanos analizados. Es evidente que no se tradujo su obra completa ya que hay ausencias notables, pero esto no quiere decir que no circularan en el idioma original, en francés o en español y que fueran ampliamente conocidas, como por ejemplo, de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. En algunos casos esta laguna

¹ Se pueden establecer comparaciones por ejemplo con el caso español, desde luego con sus debidas diferencias: “En las décadas siguientes los autores surgidos bajo la estela de Poe desarrollaron una visión de lo fantástico en la que ese cientificismo (y la importante dimensión psicológica) de las obras del autor americano se unían a las exigencias de ‘verificación’ del positivismo y de las reivindicaciones de la escuela realista-naturalista: la necesidad de hacer evidentes unas relaciones causa / efecto. Aunque eso no significa la obligatoriedad de recurrir a una explicación racional del fenómeno sobrenatural narrado, lo que destruiría el efecto fantástico, sino el ahondar, por ejemplo, en la cuestión de la percepción subjetiva de dicho fenómeno, planteado como posible justificación la locura del personaje, una explicación que, tal y como sucedía en los relatos de Poe, deviene finalmente insatisfactoria. Esto condujo a la literatura fantástica a profundizar en la dicotomía lucidez / locura, base de buena parte de los relatos fantásticos de Maupassant” (Roas, 2011b: 117-118).

seguramente se debió a que la prensa periódica difundió obras que podían ser más atractivas para el público general; esto, como puede deducirse, excluyó aquellas que se consideraba tenían una fuerte carga contemplativa o filosófica.

Es verdad que el éxito comercial de la obra de un autor no necesariamente constituye un indicador de su impacto a nivel literario (Salinas, 1941: 27); sin embargo, la revisión cronológica y la indagación del origen de las traducciones constituye una sólida prueba de la recepción de la obra de Poe. A esta investigación bibliohemerográfica se ha sumado el rescate de otros textos vinculados con este proceso, como las adaptaciones (principalmente al medio teatral, dado su potencial dramático y su trabajo en la construcción de personaje, como en el caso de *¿Quién es el loco?*, de Llanos Alcaraz o los monólogos realizados a partir de “The Tell-Tale Heart”), los textos apócrifos (una evidencia de que el público era capaz de identificar un estilo y temas característicos de Poe, quien además devino en un nombre utilizado para seducir a los lectores, como ocurre en “La canción de Hollands”, “Mi pesadilla” o “Un cuento inédito de Edgar Poe”), las obras en las que aparece como personaje (que se originan en la leyenda construida en torno a su biografía como “Un sueño de Edgar Poe” de Aurelién Scholl o “Un baile extraordinario” de Aimé Giron, cuentos ampliamente difundidos) o que lo convierten en motivo poético (presente en una larga lista de composiciones poéticas que se refieren a él o se inspiran en alguna de sus obras). La aparición de estos textos que acompañan la difusión de su obra resulta significativa dentro del proceso de asimilación, ya que involucran una importante fase de la lectura: la interpretación. En este sentido también se debe considerar el trabajo de ilustración de sus textos a cargo de artistas como Julio Ruelas, Carlos Neve y Crescenciano Garza Rivera.

Ahora bien, las creaciones de Poe aparecieron en una sociedad en la que se habían amalgamado las ideas de lo que debería ser la literatura mexicana, procedentes del Nacionalismo con los postulados del Positivismo. Inmerso en este contexto, hacia las últimas décadas del siglo XIX, los modernistas propugnaron por una renovación de las formas artísticas. La supremacía del principio estético por encima del ético no fue bien vista por los adeptos a Comte y Spencer que la consideraban antipatriota, inmoral e inadecuada para la marcha del Progreso. Esto explica por qué algunos sectores de la crítica hicieron a un lado el análisis de la obra de Poe y se concentraron en ver en ella un reflejo de la vida del autor, sobre todo a partir de la visión parcial y tendenciosa difundida por Rufus Griswold, su primer biógrafo. Esta crítica basada en argumentos procedentes del discurso científico vio en el autor de “The Raven” una confirmación de las teorías sobre la herencia y le dio el trato de caso clínico. Alcoholismo, locura o degeneración fueron algunos de los términos con los que se le ligó tanto para desacreditar su obra y su persona. Estos aspectos llevaron a sus detractores a considerarlo como uno de los fundadores de la senda equivocada, ajena al progreso y a lo nacional que seguían los decadentistas mexicanos. Este grupo de escritores, por el contrario, vio en esos “defectos”, al igual que Baudelaire, un estimulante del genio y una sensibilidad que compartían. Además de defender a su par, lo convirtieron en uno de los más dignos representantes del arte moderno, al mismo tiempo

que lo mitificaron, erigiéndolo en un símbolo de su ideal literario bohemio. Fueron implacables contra los acercamientos al arte con claros afanes reduccionistas y deterministas. La discusión entre ambas tendencias críticas tuvo su momento de esplendor en México durante 1897 y 1898, en las polémicas sostenidas entre Victoriano Salado Álvarez, Amado Nervo, José Juan Tablada y Jesús E. Valenzuela; en ellas, Poe aparece como un referente tanto de defensores como detractores de la nueva estética.

Aunque la mayor parte de dichas defensas críticas fueron enardecidas y bien intencionadas, la mayoría estaba apoyada en el personaje y no en la obra. No obstante, es posible discernir en esta contienda dos tendencias: una, conformada por autores que, aunque prácticamente se mantuvieron al margen de las discusiones, de alguna manera difundieron sus creaciones como Ireneo Paz, Carlos Díaz Dufoo e Isabel Rocha de Andrés Ruiloba, bajo el pseudónimo de “Elizabeth”; y otra, más interesada en su obra desde una perspectiva textual. Esta última relectura será una de las señas de identidad de los miembros del Ateneo de la Juventud, principalmente representado por Ricardo Gómez Robelo, Alfonso Reyes y Julio Torri, aunque tiene notables antecedentes en los textos críticos de Amado Nervo, José Juan Tablada y Balbino Dávalos. Su importancia resulta medular en el cambio de visión; el trabajo titulado “Edgar Poe” de Gómez Robelo formó parte de las conferencias con las que simbólicamente el grupo inició sus actividades. Esta interpretación pertenece a la resignificación de la metafísica, aspecto aparentemente desaparecido del discurso positivista, de los conceptos de la libertad y el espíritu, así como también de la implementación de nuevos métodos a los estudios literarios. En esta revaloración fueron coadyuvantes los homenajes y discusiones en torno a la pertenencia de Poe al canon de la literatura de EE.UU. La gradual transformación de estas ideas, el paso del descrédito y la mistificación a la canonización y normalización es indicador del *cambio de horizonte* que implicó la consideración de este autor como un clásico. Una de las principales evidencias de este proceso es la aparición de alusiones al escritor o a sus obras en contextos ajenos al literario como el político, el científico, la nota roja, o el artículo de variedades; una presencia que se verá disminuida drásticamente en los diarios nacionales a partir del inicio de la lucha armada en 1910.

Como puede suponerse, la estimulante presencia del autor tuvo consecuencias en el ámbito de la creación. Su obra también fecundó la imaginación de los escritores mexicanos, quienes se adueñaron tanto de los principios de composición que enunció, como de su concepción de lo fantástico para aplicarlos en sus obras. Al revisar detenidamente el corpus de literatura fantástica de la época, salta a la vista la diversidad de formas y estilos en los que este autor se hace presente, lo que demuestra que no hubo una única manera de entenderlo. Una evidencia aplastante que refuta la concepción de influencia como un fenómeno pasivo y estéril, sólo de copia.

Su influencia forma parte de una etapa de transformación del cuento mexicano, en el caso de lo fantástico centrada en la focalización interna de los fenómenos y su psicología. El positivismo, como una ideología estrechamente ligada al Régimen y a la élite que controlaba el destino del país, buscó dominar a la sociedad en todos los ámbitos, incluso en

el de la representación. Sin embargo, su interés por lo científico y la literatura mimética coincidieron con el tratamiento realista de lo sobrenatural empleado por Poe; su manejo de la retórica de las ciencias naturales así como sus conocimientos sobre los avances tecnológicos de la época sirvieron para hacer verosímil la irrupción de lo imposible y explicar la experiencia subjetiva del horror. Gracias a esto, los mexicanos encontraron nuevos medios de poner en entredicho el concepto de realidad, que permearon también la obra de escritores que se podrían considerar opuestos a la estética representada por el bostoniano. Surge así una producción artística que abarca las categorías de lo fantástico legendario, el cuento gótico, lo fantástico cotidiano, lo fantástico esotérico y la ciencia en conjunción con lo fantástico. La sombra del autor de *Tales of the Grotesque and Arabesque* se encuentra en textos de carácter muy variado en los que está presente un aire de familia, como se puede percibir en la reelaboración de la leyenda de Roa Bárcena, pero también en textos de raigambre gótica alejados de parajes exóticos y ruinosos para formar parte de la mente de los personajes, como en el caso del protagonista de “El vampiro” de Alejandro Cuevas o la misteriosa muerte de “El espejo” de López Portillo y Rojas, uno de los más importantes representantes del realismo mexicano. Indudablemente la categoría que puede abarcar la gran mayoría de estos cuentos es lo fantástico cotidiano, aquella tendencia que abarca los casos en los que lo imposible asalta la realidad de los personajes, cercana a la del lector, y la torna ominosa, como ocurre en las pesadillas narradas por Zárate Ruiz, Couto Castillo, Vigil y Robles, Ceballos, Toro, Leduc, entre otros. Asimismo, dos sistemas de creencias funcionan para hacer más verosímil lo que sucede: el que procede de los saberes esotéricos, representado por la obra de Castera, Nervo, Riva Palacio, Adolfo Carrillo, o el de la fe en la ciencia, como ocurre en los textos próximos a la ciencia ficción de Nervo, Toro y Cuevas. A este variado material se agrega una serie de tendencias que comparte el mismo influjo y que se desarrollará plenamente en el siglo XX. Éstas son la onírica y alucinatoria, la humorística, la que tiende a normalizar lo imposible, una que, heredera de las preocupaciones revolucionarias, va al rescate de la identidad mexicana, y, finalmente, la metafísica; todas ellas son antecedentes destacados de las obras de Juan Rulfo, Juan José Arreola, Francisco Tario, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Elena Garro, entre otros.

Resulta importante señalar que la presencia de Poe no es absoluta ya que también se puede rastrear la de otros autores en combinación con él, como Walter Scott, E.T.A. Hoffmann, Guy de Maupassant, Théophile Gautier, Mary Shelley, Nathaniel Hawthorne, Auguste Villiers de L’Isle-Adam, etc.; esto como parte del eclecticismo propio del Modernismo. Muy probablemente en algunos de estos casos la lectura de los mexicanos estuvo mediatizada por la interpretación de los exponentes de la literatura fantástica posteriores al bostoniano.

Así, pues, traducción, crítica y creación permiten constatar la transformación del horizonte de expectativas. Este *cambio de horizonte* no ocurrió de manera subterránea, ya que su presencia, como se ha visto, tuvo lugar en los principales diarios y revistas de la época. Su falta de visibilidad y de reconocimiento, en todo caso, responde más a la parcialidad con la que se ha narrado la historia de la literatura mexicana, que ha convertido

a lo fantástico en una categoría empleada para designar a un fenómeno marginal y evasivo fuera del canon; seguramente en esto también influye su alejamiento con respecto a los discursos que obedecen al poder y legitiman una realidad esencial, inmutable y patrioterica.

Se ha aprovechado el estudio de este fenómeno para rescatar del olvido la obra de autores como Carlos Toro, Alejandro Cuevas, Guillermo Vigil y Robles, Francisco Zárate Ruiz, cuyos trabajos son difíciles de entender si no se toma en cuenta la presencia de Poe; asimismo se ha querido presentar una cara desconocida, la fantástica, de algunas de las obras de autores reconocidos como Alberto Leduc, Pedro Castera, José López Portillo y Rojas y Laura Méndez de Cuenca. No se ha omitido la presencia de los imprescindibles del género José María Roa Bárcena, Amado Nervo, Bernardo Couto Castillo y Carlos Díaz Dufoo. Aunque se ha recogido un número considerable de estas manifestaciones literarias, el presente trabajo dista de ser exhaustivo y haber agotado el tema, ya que hay mucho por investigar en relación al siglo XIX.

Como se ha comprobado a lo largo de esta investigación, en el caso particular de México no importó el aislamiento al que se sometieron Próspero y su Corte por escapar de la enfermedad, esas “tinieblas de la duda”, ya que Poe, al igual que la Muerte Roja, se fue colando hasta que de pronto ya había impregnado a todos los autores, incluso a los que rehuyeron su estética.

APÉNDICE I

BIBLIOHEMEROGRÁFIA DE LA RECEPCIÓN DE E. A. POE EN MÉXICO¹

TRADUCCIONES

1868

“Eleonora por Edgar Poe”, en *El Semanario Ilustrado*, 27 de noviembre de 1868, pp. 53-54.

1869

“El Cuervo”, en *El Renacimiento*, 1 de enero de 1869, pp. 158-160. Trad. de Ignacio Mariscal.

1873

“La pipa del amontillado”, en *El Domingo*, 12 de enero de 1873. Tr. de J.A. Pérez Bonalde.

1874

Historias Extraordinarias, en *La Colonia Española*, 1 de enero de 1874, p. 1. [Folletín].

Historias Extraordinarias del famoso escritor Edgardo Poe, traducidas al español por Adolfo Llanos. Un tomo en rústica. México: Imprenta de *La Colonia Española* de A. Llanos (Calle del Cinco de Mayo, bajos del Hotel Gillow), 1894? [Edición del folletín aparecido en *La Colonia Española*].

“El gato negro”

“El sistema del doctor Brea”

“El diablo en el campanario”

“La carta robada”

“El barril de amontillado”

“Ligeia”

“El Lucero de Valdemar” [sic]

“El grito de la consciencia”

“De Europa a América”

“La vida en el sepulcro”.

“El pozo y el Péndulo”, en *El Ateneo. Repertorio Ilustrado de Arte, Ciencia y Literatura* (Nueva York), julio de 1874, pp. 18-26.

“El Cuervo”, en *El Siglo XIX* [Sección: Variedades], 2 de octubre de 1874. [Forma parte del artículo titulado “El alcoholismo en la literatura. A propósito del poema ‘El Cuervo’ de Edgardo Poe [Segunda Parte]”. Trad. José Ramón Ballesteros.

¹ Para la realización de esta bibliografía se empleó las realizadas por Valle (1949), Englekirk(1934, 1937, 1944), Woodbridge (1969); así como también fue complementada por obras como las de Curiel (1997). Los textos marcados con asterisco me fueron proporcionados por la Dra. Lilia Vieyra.

1875

¿Quién es el loco? Cuento escrito por Edgardo Poe, encajado en la escena de los bufos; adornada con música de José Rogel, representado por primera vez en Madrid, en el teatro de Bufos Madrileños (Variedades) el día 8 de abril de 1867. 2ª edición. México: Imprenta de La Colonia Española de A. Llanos (Calle del Cinco de Mayo, bajos del Hotel Gillow), 1875, 236 p.; 20 cm.

“La pipa del amontillado”, en *El Siglo XIX*, 28 de septiembre de 1875, p. 2.

1877

Aventuras maravillosas; Viaje a la luna; Manuscrito encontrado en una botella; La mentira del globo; ¡En el Malestrom! [sic]; *Morella*. Ed. de La Época. México: Tip. de Santiago Sierra, 1877.*

1878

“Sombra”, en *La Libertad*, 21 de noviembre de 1878, p. 1.

1879

“Un cuento de Edgard Poe. Hop frog”, en *La Libertad*, 23 de febrero de 1879, p. 1.

1880

“Conversación de Eiros y Charmion”, en *La Libertad*, 18 de julio de 1879, pp. 1-2.

“El Cuervo”, en *El Nacional*, núm. 27, 12 de septiembre de 1880. Trad. de Ignacio Mariscal.*

1882

“Morella”, en *La Libertad*, 30 de junio de 1882.

Las mil y segunda noches: cuento oriental por Edgard Poe. México: Tip. de I. Paz, 1882.*

Ligeia. México: Tip. de I. Paz, 1882.

1884

“Caída de la casa Usher”, “Las mil y segunda noches” y “Liegia [sic]. Cuentos contenidos en el volumen descrito en “Novelas fantásticas en tres tomos” [Anuncio de los libros en venta de *La Patria*], en *La Patria Ilustrada*, 21 de enero de 1884. [Incluidos en el tomo 1 y 3].

1885

“*El Cuervo* (Traducida con el ritmo de la original)”, en *El Partido Liberal*, 12 de julio de 1885, p. 1-3. Tr. de Felipe G. Cazeuneuve; incluye un ensayo de Enrique Nencioni, “El Cuervo de Poe”, y “The Raven” en inglés.

1888

“El gato negro. Confesiones de un asesino”, en *La Defensa Católica* [Secc. Cosas del día. Historia misteriosa], 19 de enero de 1888, p. 3. [Primera parte, la segunda al parecer nunca se publicó].

“El escarabajo de oro novela por Edgard Poë”, en *La Patria Ilustrada*, 30 de abril, 14 y 29 de mayo, 11 de junio de 1888, p. 9.

1891

“El retrato oval”, en *Boletín de la Sociedad Sánchez Oropeza*, 15 de marzo de 1891, pp. 346-350.

“El retrato”, en *La Patria Ilustrada*, 14 de septiembre de 1891, pp. 442-443.

1892

“El retrato oval”, en *El Siglo XIX*, 9 de julio de 1892, p. 2.

1893

“La Berenice de Edgard Poë”, en *El Siglo XIX* [Secc. Las mujeres en el arte], 9 de septiembre de 1893, p. 1-2.

“El corazón revelador”, en *El Comercio del Golfo* (Villahermosa, Tabasco), 8 de octubre de 1893, p. 3 y 4

1895

“To Helen”, en *El Comercio de Morelia*, 7 de junio de 1895, p. 1 y 2. Trad. Alberto Leduc.

“To Helen”, en *Revista Azul*, 8 de agosto de 1895, p. 216-217. [Trad. atribuida a Balbino Dávalos por Mejía Sánchez (Valle, 1949: 201), aunque parece más de Alberto Leduc].

1896

Laura Menéndez de Cuenca, “Annabel Lee (Versión libre)”, en *El Mundo Ilustrado*, 14 de junio de 1896, p. 370.

“El corazón revelador”, en *El Mundo*, 8 de noviembre de 1896. [Trad. atribuida a Francisco Zárate Ruiz].

“To Helen”, en *El Fígaro Mexicano*, 8 de diciembre de 1896, p. 7.

1898

“La embriaguez. Musa trágica”, en *El Mundo Ilustrado*, 17 de abril de 1898, p. 309-312. [“El gato negro”. Trad. atribuida a Francisco Zárate Ruiz].

“El retrato oval”, en *El Imparcial*, 16 de mayo de 1898, p. 1.

“El Cuervo”, en *Bohemia Sinaloense*, 18 de septiembre de 1898, pp. 3-4. Tr. de Enrique González Martínez.

“Ulalume”, en *Revista Moderna*, 1 de octubre de 1898, pp. 72-73. Tr. de Rasch. Basada en la trad. de Mallarmé.

“Annabel Lee”, en *Revista Moderna*, 1 de noviembre de 1898, p. 112. [Trad. de la trad. de Mallarmé].

1899

Historias Nuevas Extraordinarias por Edgard Poe, en *El Imparcial*, 6 de enero de 1899, p. 1. [En el anuncio titulado “Novedad de reyes. 20 000 tomos de novelas” se aparece la promoción de que al juntar 3 cupones de periódico y pagar 5 centavos se les dará una novela].

“To Helen”, en *El Diario del Hogar* [Secc. Cuento del día], 20 de enero de 1899, p. 1. [Aparece como prosa y se asume que es un cuento].

Historias extraordinarias, en *El Chisme* [Folletín], 23 de octubre al 4 de diciembre de 1899, p. 4. [Los cuentos aparecidos en este folletín de 27 entregas pertenecen a Edgardo Poe, *Historias extraordinarias*. Versión de J.C. Barcelona: J. Pons, 1890].

“El gato negro”

“Bereniza [sic]”

“El corazón revelador”

“La máscara de la muerte roja”

“La caída de la casa Usher”

“Hop-Frog”

“El tonel del amontillado”

“William Wilson”

“El hombre de las muchedumbres”

1900

“El Cuervo”, en *Revista Moderna*, 15 de agosto de 1900, pp. 241-246. Tr. de Mariscal con grabados de Julio Ruelas.

1901

“El Cuervo. Traducción libre de Edgar Allan Poe”, en *La Convención Radical Obrera*, 20 de octubre de 1901. Tr. Enrique González Martínez.*

“A Elena” [To Helen]”, en el texto “La poesía y los poetas angloamericanos (concluye)” [Segunda parte], en *La Voz de México*, 15 de noviembre de 1901, p. 1. Trad. de Balbino Dávalos.

1902

“To Helen”, en *Jueves de El Mundo*, 19 de junio de 1902, p. 3. [Prosificación].

“Ulalume”, en *Jueves de El Mundo*, 31 de julio de 1902, p. 2. [Prosificación].

“La durmiente Edgardo Poe”, en *Jueves de El Mundo*, 25 de septiembre de 1902, p. 3 [Prosificación].

1903

Enrique González Martínez, “El cuervo”, en *Preludios*, Mazatlán, 1903, pp. 107-110.

1904

Edgard Pöe, “El Cuervo”, en *Revista Moderna de México*, 1 de septiembre de 1904, pp. 26-28. Trad. de R. Gómez Robelo. Viñeta de Julio Ruelas.

1906

“Annabel Lee”, en *El Mundo*, 17 de enero de 1906. Tr. Leopoldo Díaz.*

“Las campanas”, en *El Contemporáneo* (San Luis Potosí), 23 de febrero de 1906, p. 4. Trad. de David Cerna.

1907

“Nuevas Historias”, de Edgar Poe, en *Revista Azul*, 1 de marzo de 1907, p. 10 [Anuncio, aparece con el número 59 de la colección].

“To Helen”, en *El Demócrata* (Mazatlán, Sinaloa), 11 de septiembre de 1907, pp. 3 y 4.

1908

Historias extraordinarias de Edgar Poe, en *La Opinión* (Veracruz), 15 de abril de 1908. [Anuncio de Librería “La Moderna”].

“Filosofía de la composición”, en *Revista Moderna de México*, 1 de noviembre de 1908, pp. 131-139.

1909

“El retrato ovalado”, en *El Mundo Ilustrado*, 28 de marzo de 1909, pp. 730-731.

“Ulalume”, en *Revista Moderna de México*, 1 de junio de 1909, pp. 39-41. Trad. Alejandro Guanes.

“Ulalume”, en *El Imparcial*, 21 de junio de 1909, p. 4. Trad. Alejandro Guanes.

“Tierra del sueño”, en *El Diario del Hogar*, 7 de octubre de 1909, p. 1.

“Ulalume” [Secc. Joyas literarias], en *El Tiempo Ilustrado*, 10 de octubre de 1909, p. 668. Tr. de Leopoldo Díaz.*

“Tierra del sueño”, en *El Mundo Ilustrado*, 14 de noviembre de 1909, p. 988.

1910

“To Helen”, en *Don Quijote* (Monclova, Coahuila), 16 de enero de 1910, p. 5-6. [Prosificación].

“Sombra (Parábola)”, *Revista Moderna de México*, 1 de abril 1910, pp. 111-112. Trad. de R. Gómez Robelo.

“El Cuervo”, en *Don Quijote* (Puebla), año III, núm. 8, 1910, pp. 2-3. Tr. de Mariscal.

“El espectro”, en *Don Quijote* (Puebla), año IV, núm. 1, 1910, pp. 3-4 [“Sombra”].

1911

“Metzengerstein”, *Revista Moderna de México*, 1 de enero 1911, pp. 311-316.

“Misterio” de Edgard Poe. Regalo a suscriptores de una lista de libros. Anuncio, en *El Imparcial*, 27 de junio de 1911, p. 4. [Sin identificar].

“El espectro”, en *El Mundo Ilustrado*, 1 de enero de 1911 [“Sombra”].

1912

Edgard Poe, “Cuentos fantásticos”. Anuncio de la Librería de Andrés Botas y Miguel, 1^a Bolívar 9, sucursal, 3^a San Juan de Letrán 38, en “Colección ilustrada de autores modernos”, en *Multicolor*, 18 de abril de 1912, p. 16.

“Las campanas”, en *Revista de revistas*, núm. 127, 14 de julio de 1912, p. 9. Trad. de David Cerna.

“Las campanas”, en *Novedades*, 2 de octubre de 1912, p. 10. Trad. de Domingo Estrada.

“Ulalume,” en *Revista de revistas*, núm. 141, 20 de octubre de 1912, p. 9. Trad. de Alejandro Guanes.

1913

[*Narraciones*], en *El País*, 5 de mayo al 3 de junio de 1913, p. 6.

“El escarabajo de oro”

“Descenso al Maestrom [*sic*]”

“El sistema del Doctor Alquitrán y del Profesor Pluma”

“La carta robada”

“Nuevo asesinato en la Calle de la Morgue

“Cuentos fantásticos”, por Edgard Poe, 1 tomo, \$ 0.60, *El Diario*, 21 de mayo de 1913, p. 4. [Anuncio Librería de Andrés Botas; dentro de la colección de novelas misteriosas aparece esta obra].

1914

“La verdad sobre el caso del señor Valdemar”, en *El Imparcial* [Secc. Cuento del día], 9 de febrero de 1914, pp. 7-8.

“Berenice”, en *El Imparcial* [Secc. Cuento del día], 11 de enero de 1914, pp. 12 y 11 [En ese orden] Ilustr. de Carlos D. Neve.

“Hoh [sic] Frog”, en *El Imparcial* [Secc. Cuento del día], 9 de marzo de 1914, p. 7 Ilustr. de Carlos D. Neve. [En el Extra para suscriptores].

1916

“El cuervo”, en *Estudio* (Barcelona), mayo 1916, pp. 220-224. Tr. de José Pablo Rivas.

1917

“La durmiente”, en *Estudio* (Barcelona), junio 1917, pp. 388-389. Tr. de José Pablo Rivas. [“The Sleeper”].

“Los espíritus de la muerte”, en *Estudio* (Barcelona), diciembre 1917, p. 407. Tr. de José Pablo Rivas [“Spirits of the Dead”].

1918

“El día más feliz”, en *Estudio* (Barcelona), mayo 1918, p. 229. Tr. de José Pablo Rivas [“The Happiest Day”].

“Silencio”, en Miguel Bolaños Cacho, *Sonetos y sonatas*. El Paso, Texas: J.R. Díaz y Comp, p. 135.

“A mi madre”, en Miguel Bolaños Cacho, *Sonetos y sonatas*. El Paso, Texas: J.R. Díaz y Comp, p. 136.

1919

“El lago”, en *Estudio* (Barcelona), abril 1919, p. 51. Tr. de José Pablo Rivas.

“Ulalume”, en *Revista de revistas*, núm. 476, 15 de junio de 1919, p. 19 Trad. Román Mayorga-Rivas.

“El silencio (traducción anónima)”, en *Novedades*, 9 de octubre de 1919.

1920

La carta robada. México: México Moderno, 1920 [Novela quincenal].

“Los hechos en el caso del señor Valdemar”, en *El Demócrata*, 28 de marzo de 1920, p. 14 y 18. [Incluye un proemio de Carlos Barrera, “Una bella traducción”, de Manuel Carpio, poema *El Cuervo*, trad. por Manuel A. Chávez].

1922

“El dorado”, en *El Maestro*, 1 de mayo de 1922, p. 234. Tr. Rafael Lozano. Incluye un grabado con el retrato de Poe realizado por A.P. Gallie.

“El cuervo”, en *El Maestro*, 1 de mayo de 1922, p. 235-238. Tr. Rafael Lozano.

“Annabel Lee”, en *El Maestro*, 1 de mayo de 1922, p. 239. Tr. Rafael Lozano.

“A Helena” en *El Maestro*, 1 de mayo de 1922, p. 240. Tr. Rafael Lozano.

TEXTOS APÓCRIFOS

“La canción de Hollands. Cuento inédito”, en *El Domingo*, 2 de junio de 1872, p. 28 (Tr. de G.A.B. [Gustavo A. Baz]) [Dice en una nota que es un texto que fue publicado en *La Liberté*]. También fue publicado en *La América*, 8 de octubre de 1883, año XXIV, n. 19, p. 15 (Englekirk, 1931: 247).

[James Whitcomb Riley], “Un poema de Edgard Poe”, en *El Correo Español*, 6 de enero de 1894, p. 1 [Introducción y poema “Leonina”].

“El último cuento de Edgard Poe. Mi pesadilla”, en *El Mundo Ilustrado*, 9 de marzo de 1902, p. 5.

“Edgar Poe”, en *El Mundo Ilustrado*, 29 de junio de 1902, p. 2 [Mismo que el anterior].

“La pesadilla”, en *El Mundo Ilustrado*, 14 de marzo de 1909, p. 22. [Mismo que el anterior].

“Un cuento inédito de Edgard Poe,” en *Revista de Revistas*, núm. 541, 19 de septiembre 1920, p. 25 [Trad. del *New York Sun*].

[James Whitcomb Riley], “Leonainie”, en *Revista Moderna de México*, 1 de febrero de 1906, pp. 368-369 [Trad. de José Juan Tablada].

APÉNDICE II

LISTADO DE TÍTULOS TRADUCIDOS

- “The Balloon Hoax”: 1877.
“Berenice”: 1893, 1899, 1914.
“The Black Cat”: 1874, 1888, 1893, 1898, 1899.
“The Cask of Amontillado”: 1873, 1874, 1875, 1899.
“The Conversation of Eiros and Charmion”: 1880.
“A Descent into the Maelström”: 1877, 1913.
“The Devil in the Belfry”: 1874.
“Eleonora”: 1868.
“The Facts in the Case of M. Valdemar”: 1874, 1914, 1920.
“The Fall of the House of Usher”: 1884, 1899.
“The Gold-Bug”: 1888, 1913.
“Hop-Frog”: 1879, 1899, 1914.
“Ligeia”: 1874, 1882, 1884.
“The Man of the Crowd”: 1899.
“Manuscript found in a Bottle”: 1877.
“The Masque of the Red Death”: 1899.
“Metzengerstein”: 1911.
“Morella”: 1877, 1882.
“The Murders in the Rue Morgue”: 1913.
“The Oval Portrait”: 1891(2), 1892, 1898, 1909.
“The Pit and the Pendulum”: 1874.
“The Purloined Letter”: 1874, 1913, 1920.
“Shadow — A Parable”: 1878, 1910(2), 1911.
“Silence. A Fable”: 1919.
“The System of Doctor Tarr and Professor Feather”: 1874, 1913.
“The Tell-Tale Heart”: 1893, 1896, 1899.
“The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade”: 1882, 1884.
“The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall”: 1877.
“William Wilson”: 1899.
- “The Philosophy of Composition”: 1908.

SIN IDENTIFICAR

- Misterio: 1911.
El grito de la conciencia: 1874
De Europa a América: 1874
La vida en el sepulcro: 1874

APÉNDICE III COMPARACIÓN DE TRADUCCIONES

Con la finalidad de evitar la repetición constante de las ediciones en inglés y francés de Poe utilizadas, me referiré a las obras empleadas de la siguiente manera:

PT	<i>Poetry and Tales</i> (1984a). Ed. de Patrick F. Quinn.
HE	<i>Histoires extraordinaires</i> (1932). Ed. de Jacques Crépet.
NHE	<i>Nouvelles histoires extraordinaires</i> (1933). Ed. de Jacques Crépet.
AGP	<i>Aventures d'Arthur Gordon Pym</i> (1934). Ed. de Jacques Crépet.
E	<i>Eureka. La genèse d'un poème. Le corbeau. Méthode de composition</i> (1936). Ed. de Jacques Crépet.
HGS	<i>Histoires grotesque et sérieuses</i> (1937). Ed. de Jacques Crépet.
C	<i>Cuentos I</i> (1970). Tr. de Julio Cortázar.
SW	<i>The Selected Writings of Edgar Allan Poe</i> (2004). Ed. de G.R. Thompson.

Debido a la trascendencia de los paratextos que acompañan algunas traducciones que no son precisamente de carácter narrativo he decidido incluirlas en este apartado.

I. “Eleonora por Edgar Poe”, en *El Semanario Ilustrado*, 27 de noviembre de 1868, pp. 53-54. Subtitulada *Enciclopedia de conocimientos útiles*. El editor es Jesús Fuentes y Muñiz.

Traducción de la edición francesa. El lugar donde se desarrolla la acción en vez de llamarse Valley of the Many-Colored Grass como en la versión en inglés, es el valle de Gazon Diapré, que concuerda con la traducción de Baudelaire “Vallée du Gazon Diapré”. El epígrafe es de Raimond Lulio, personaje que en inglés aparece como Raymond Lully y en francés como Raymond Lulle.

En esta traducción falta un fragmento: donde dice “en una melodía arrolladora, más divina que la del arpa de Eolo” (“into a lulling melody more divine than all of the harp of Aeolus —sweeter than all save the voice of Eleonora [PT 470]); en la francesa aparece traducida: “plus divine que celle de la harpe d’Éole, plus douce que tout ce qui n’était pas la voix d’Éléonora” [HGS 110].

En donde el narrador dice “She had seen that the finger of Death was upon her bosom...” [PT 471], en francés, “Elle avait vu que le doigt de la Mort était sur son sein...” [HGS 111], la española agrega el adjetivo “pobre”, quizá un modo de empatizar con el personaje: “La pobre niña había visto el dedo de la muerte colocado sobre su seno”.

Donde dice “And the curse which I invoked of *Him* and of her, a saint in Helusion...” (PT 471), “Et j’invoquai le Tout-Puissant Régulateur de l’Univers comme témoin de la pieuse solennité de mon vœu. Et la malédiction dont je les suppliai de m’accabler, Lui et elle, – elle, une sainte dans le Paradis” [HGS 112], la española muestra nuevamente su herencia de la francesa, ya que dice “y añadía que si llegaba a ser perjuro consentía en que él, el Soberano, y ella, una santa del paraíso...”.

En el original aparece “but she made acceptance of the vow, (for what was she but a child?” [PT 471], que Baudelaire traduce como “mais elle accepta mon serment (car était-elle autre chose qu’une enfant?)” [HGS112]; en la española dice: “pero al cabo concluía ¡pobre niña! Con aceptar mi juramento encontrando así más dulce y amoroso su lecho de muerte”.

Donde dice “Thus far I have faithfully said. But as I pass the barrier in Time’s path formed by the dead of my beloved, and proceed with the second era of my existence, I feel like a shadow gathers over my brain, and I mistrust the perfect sanity of the record” [PT 472]; en la version francesa “Jusqu’ici, j’ai parlé fidèlement. Mais, quand je passe cette barrière dans la route du temps, formée par la mort de ma bien-aimée, et que je m’avance dans la seconde période de mon existence, je sens qu’une nuée s’amasse sur mon cerveau, et je mets moi-même en doute la parfaite santé de ma mémoire” [HGS 112-113]; la española dice “Hasta aquí he sido exacto en mi relato. Pero en cuanto traspongo esta barrera, que en el camino de mi existencia marca la muerte de la amada de mi corazón, siento mi cerebro anublado por un espeso vapor, y hasta dudo de mi mismo”.

El final original dice “Sleep in peace!—for the Spirit of Love reigneth and ruleth, and, in talking to thy passionate heart her who is Ermengarde, thou art abserved, for reasons which shall be made known to thee in Heaven, of thy vows unto Leonora” [PT 473]; en el francés es “Dors en paix! car l’Esprit d’amour est le souverain qui gouverne et qui juge, et, en admettant dans ton coeur passionné celle qui a nom Ermengarde, tu es relevé, pour des motifs qui te seront révélés dans le ciel, de tes vœux envers Éléonora” [HGS 115]; en la española acaba “¡Descansa en paz! El espíritu de amore es el soberano que domina y juzga; y al dimitir en tu apasionado corazón a la que tiene por nombre Ermengarda, quedas dispensado por motivos que se te revelarán en el cielo, de tus juramentos de fidelidad a Eleonora”.

II. “El Cuervo”, en *El Renacimiento*, 1 de enero de 1869. Trad. de Ignacio Mariscal, pp. 158-160. Publicación fundamental de la República Restaurada dirigida por Ignacio M. Altamirano. Redactores: Ignacio Ramírez, José Sebastián Segura, Guillermo Prieto, Manuel Peredo, Justo Sierra. Antecede al poema una nota y una carta. La primera, de la Redacción, dice:

Con el mayor gusto damos lugar en nuestro periódico a la bella traducción del “Cuervo” de Edgar Poe, obra del Sr. D. Ignacio Mariscal, y que dedicó a nuestro amigo Santacilia. Hemos creído conveniente, además hacerla preceder de la carta que este [*sic*] nos envió, y que contiene un ligero pero exacto juicio de la pieza mencionada. Damos aquí gracias a nuestro colaborador, por el presente que nos ha hecho.— E.E.

La carta es la siguiente:

Casa de vd., Marzo 10 de 1869. — Sr. D. Ignacio M Altamirano. — Presente. — Muy querido amigo: Tengo el gusto de remitir a vd., para que salga en las columnas del RENACIMIENTO, esa preciosa traducción inédita aún, que me dedicó el Sr. Mariscal hace dos años, y que merece por mas [*sic*] de una circunstancia ocupar un lugar preferente en las páginas de aquella publicación.

Como vd. Sabe, Edgar Allan Poe es uno de los poetas mas [*sic*] distinguidos y populares de la república vecina, y figura entre sus mejores composiciones, como notable por la originalidad del pensamiento y por la novedad de la forma, la titulada *The Raven*, que es precisamente la traducida por el Sr. Mariscal, que tengo el gusto de acompañarle.

Nadie mejor que vd., que conoce la obra del escritor americanos, podrá apreciar en todo su valer el mérito de esa traducción, que sobre ser buena de suyo por lo castizo del

lenguaje y por lo fácil de la versificación, reúne además la particularidad de conservar con admirable exactitud las ideas y hasta los giros que nos sorprenden en el original.

No contento el Sr. Marical con vencer las grandes dificultades que necesariamente debió encontrar para traducir bien y fielmente la obra fantástica de Poe, quiso crearse, por decirlo así, una nueva dificultad al escoger la forma de versificación [sic] castellana que menos libertad podía ofrecerle para su propósito, lo cual, sin embargo, no le ha impedido obtener un triunfo envidiable, como verá vd. Con solo [sic] fijar su vista condescendiente en las primeras líneas de la traducción.

Creo sinceramente que no habrá un solo entre los lectores del RENACIMIENTO, que no tenga un verdadero placer en conservar ese trabajo, y por eso me apresuro a ofrecérselo a vd., convencido, como estoy, de que en aceptarlo e imprimirlo tendrá vd. Una verdadera satisfacción [sic].

Deseaba yo hace tiempo cumplir como colaborador del RENACIMIENTO, enviando a vd. Algo para las páginas de esa publicación; pero deseaba naturalmente mandarles *algo bueno*, y esto era de todo punto imposible, si pretendía yo buscar y escoger entre mis propias obras, una que fuese, en parte siquiera, merecedora de aquella calificación.

Afortunadamente puedo llenar mi cometido de una manera satisfactoria, aunque sea solo por esta vez, enviándole esa preciosa traducción del Sr. Mariscal, que es *mia* [sic] hasta cierto punto, por haber tenido la bondad de dedicármela su ilustrado autor.

Quedo de vd., como siempre, amigo afectísimo que sinceramente le quiere.— P. Santacilia.

El poema, dedicado a Pedro Santacilia tiene al final “Washington, marzo 30 de 1867”. Esta traducción posee dos alteraciones importantes, en vez de “Nevermore”, el cuervo dice “Jamás”; y la amada muerta se llama Felicitas en vez de Lenore.

III. “La pipa del amontillado”, en *El Domingo*, 12 de enero de 1873. [Tr. de J.A. Pérez Bonalde]. Subtitulado *Semanario de religión, literatura y variedades*. Publicación de carácter dominical editada por Diego Germán y Valdés. Redacción conformada por Hilarión Frías y Soto, Eduardo Ruiz, Juan A. Mateos, Agustín F. Cuenca y Julio Zárate; este último es el redactor en jefe.

IV. “La pipa del amontillado”, en *El Siglo XIX*, 28 de septiembre de 1875, p. 2.

El título original de la obra es “The Cask of Amontillado”, en francés “La barrique d’Amontillado” y, en español, “La pipa del amontillado”. Traducción procedente del francés.

El fragmento siguiente de la traducción se divide como si se tratara del diálogo cuando en el original es Montresor, el narrador, quien lo pronuncia: “I said to him—‘My dear Fortunato, you are luckily met. How remarkably well you are looking to-day! But I have received a pipe of what passes for Amontillado, and I have my doubts’” [PT 848]. Esta alteración posiblemente sea consecuencia del manejo de los guiones en la edición francesa:

Mon cher Fortunato, je vous rencontre à propos.—Quelle excellente mine vous avez aujourd’hui!—Mais j’ai reçu une pipe d’amontillado, ou du moins d’un vin qu’on me donne pour tel, et j’ai des doutes”. [NHE 154]

—Querido Fortunato, le dije, a tiempo te encuentro.

—¡Qué buen semblante tenéis hoy! me contestó
—Pues, si he recibido una pipa de amontillado, o al menos de un vino que por tal me lo dan,
—y no dejo de tener dudas

En el siguiente diálogo es posible encontrar una precisión, la ubicación de las bodegas:

“Come, let us go.”
“Whither?”
“To your vaults.” [PT 849]

—Venez, allons!
—Où?
—À vos caves. [NHE 155]

—¡Venid, vamos!
—¿A dónde?
—A vuestras bodegas, a vuestros subterráneos.

En la traducción al español se ha quitado una parte del siguiente fragmento:

There were no attendants at home; *they had absconded to make merry in honor of the time*. I had told them that I should not return until the morning, and had given them explicit orders not to stir from the house. These orders were sufficient, I well knew, to insure their immediate disappearance, one and all, as soon as my back was turned. [PT 849] [El subrayado es mío]

Il n’y avait pas de domestiques à la maison; ils s’étaient cachés pour faire ripaille en l’honneur de la saison. Je leur avais dit que je ne rentrerais pas avant le matin, et je leur avais donné l’ordre formel de ne pas bouger de la maison. Cet ordre suffisait, je le savais bien, pour qu’ils décampassent en toute hâte, tous, jusqu’au dernier, aussitôt que j’aurais tourné le dos. [NHE 155]

Los criados no estaban en casa. Antes de salir les había dicho que no volvería hasta por la mañana, dando ordenes que ninguno se moviese del palacio. Ya sabía yo que esta orden bastaba para que todos, hasta el último, se fuesen tan luego como volviese yo las espaldas.

En el siguiente fragmento la traducción española omite las onomatopeyas de la tos de Fortunato, es importante mencionar al respecto de éstas ni siquiera aparecen en la edición de Cortazar [C 158-165]. Además es evidente que no se traduce la palabra “salitre” (“nitre”).

“Nitre?” he asked, at length.
“Nitre,” I replied. “How long have you had that cough?”
“Ugh! ugh! ugh!—ugh! ugh! ugh!—ugh! ugh! ugh—ugh! ugh! ugh!—ugh! ugh! ugh!”
My poor friend found it impossible to reply for many minutes.
“It is nothing,” he said, at last. [PT 850]

—Le nitre?—demanda-t-il à la fin.
—Le nitre,—répliquai-je.— Depuis combien de temps avezvous attrapé cette toux ?
—Euh! euh! euh!—euh! euh! euh!—euh! euh! euh!—euh!!!

Il fut impossible à mon pauvre ami de répondre avant quelques minutes.
—Ce n'est rien,—dit-il enfin. [NHE 156]

—¿El nitro? preguntó al fin.

—El nitro.

Empezó a toser.

—¿Desde cuándo tenéis esa tos? le pregunté.

Continuó tosiendo, hasta el punto de no poderme contestar sino después de haber transcurrido algunos minutos.

—No es nada, dijo cuando el acceso hubo pasado.

La versión española muestra que ha optado por la adjetivación francesa, que no se encuentra en el original.

“Nemo me impune lacessit.”

“Good!” he said.

The wine sparkled in his eyes and the bells jingled. My own fancy grew warm with the Medoc. We had passed through walls of piled bones, with casks and puncheons intermingling, into the inmost recesses of the catacombs. I passed again, and this time I made bold to seize Fortunato by an arm above the elbow. [PT 851]

—*Nemo me impune lacessit.*

—Fort beau!—dit-il.

Le vin étincelait dans ses yeux, et les sonnettes tintaient. Le médoc m'avait aussi échauffé les idées. Nous étions arrivés à travers des murailles d'ossements empilés, entremêlés de barriques et de pièces de vin, aux dernières profondeurs des catacombes. Je m'arrêtai de nouveau, et cette fois je pris la liberté de saisir Fortunato par un bras, au-dessus du coude. [NHE 157]

—*Nemo me impune lacessit.*

—¡Bellísimo! Exclamó.

El vino chispeaba en sus ojos, y los cascabeles sonaban. También a mi me había excitado el Medoc. Habíamos llegado a través de murallas de osamentas hacinadas, entremezcladas de barricas y otros envases de vino, hasta las últimas profundidades de las catacumbas. Detúveme de nuevo, y esta vez me tomé la libertad de asir a Fortunato por un brazo, un poco más arriba del codo.

Otra prueba del origen francés de esta traducción es que se ha traducido “logia” y no “mason”, que es la palabra original. Cuando es imposible trasladar un término al español, como es el caso de la palabra “roquelaire”, se ha recurrido a la explicación, un recurso que no emplea Baudelaire:

I looked at him in surprise. He repeated the movement—a grotesque one.

“You do not comprehend?” he said.

“Not I,” I replied.

“Then you are not of the brotherhood.”

“How?”

“You are not of the masons.”

“Yes, yes,” I said, “yes, yes.”

“You? Impossible! A mason?”

“A mason,” I replied.
“A sign,” he said.
“It is this,” I answered, producing a trowel from beneath the folds of my *roquelaire*. [PT 851]

Je le regardai avec surprise. Il répéta le mouvement, —un mouvement grotesque.
—Vous ne comprenez pas? —dit-il.
—Non, —répliquai-je.
—Alors vous n’êtes pas de la loge.
—Comment?
—Vous n’êtes pas maçon.
—Si! si! —dis-je, —si! si!
—Vous? impossible! vous maçon?
—Oui, maçon, —répondis-je.
—Un signe! —dit-il.
—Voici, —répliquai-je, en tirant une truelle de dessous les plis de mon manteau. [NHE 158]

Lo mire con sorpresa, y repitió el movimiento — un movimiento grotesco.
—¿No comprendéis? me dijo.
—No, le contesté.
—Entonces no sois de la logia.
—¿Cómo?
—¿No sois mason? [*sic*]
—¡Sí, sí! le repliqué ¡oh! ¡sí!
—¿Vos? ¡imposible! ¿vos masón?
—Sí, mason.
—¡Un signo!
—Hélo aquí, le respondí, sacando de entre los pliegues de mi capa una cuchara de albañilería.

Hay una alteración en el nombre de Lady Fortunato que cambia a Lady Fortunata en la versión española:

“He! he! he!—he! he! he!—yes, the Amontillado. But is it not getting late? Will not they be awaiting us at the palazzo, the lady Fortunato and the rest? Let us be gone”. [PT 854]

—Hé ! hé !—hé ! hé !—oui, de l’amontillado. Mais ne se fait-il pas tard? Ne nous attendront-ils pas au palais, la signora Fortunato et les autres? Allons-nous-en. [NHE 161]

— ¡Ja! ¡ja! —¡sí, del amontillado! Pero ¿no se hace tarde? ¿No nos estarán esperando en el palacio la señora Fortunata y los demás? Vámonos.

Finalmente, cuando Montresor ha logrado su cometido se emplea la palabra “dampness” para describir el lugar:

My heart grew sick—on account of the dampness of the catacombs. [PT 854]

Je me sentis mal au coeur, —sans doute par suite de l’humidité des catacombes. [NHE 162]

Me sentí mal, sin duda debido a la humedad de las catacumbas.

V. “Sombra”, en *La Libertad*, 21 de noviembre de 1878, p. 1. Subtitulado *Periódico liberal-conservador*. Dirigido por Justo Sierra. En la redacción están Jesús E. Valenzuela y Manuel Guetierrez Nájera.

La traducción se ajusta al original. No aparece el subtítulo “una parábola”. Está presente el epígrafe “Yes! though I walk through the valley of the *Shadow*:—Psalm of David” [PT 218]; la trad. francesa: “En vérité, quoique je marche à travers de la vallée de l’*Ombre*... *Psaumes* de DAVID” [NHE 281] “En verdad, aunque marchó a través del valle de la Sombra. Salmos de David”. Todos los nombres, salvo Oíños, en vez de Oinos, concuerdan con la tr. francesa, incluso permanece el nombre Ptolemaïs, con diéresis.

VI. “Un cuento de Edgard Poe. Hop frog”, en *La Libertad*, 23 de febrero de 1879, p. 1. Subtitulado *Periódico liberal-conservador*. Dirigido por Justo Sierra. En la redacción están Jesús E. Valenzuela y Manuel Guetierrez Nájera.

El traductor ha decidido extender su labor a las palabras que en el original aparecen en francés, como puede apreciarse a continuación:

The night appointed for the *fête* had arrived. A gorgeous hall had been fitted up, under Trippetta’s eye, with every kind of device which could possibly give *éclat* to a masquerade. The whole court was in a fever of expectation. As for costumes and characters, it might well be supposed that everybody had come to a decision on such points. Many had made up their minds (as to what *rôles* they should assume) a week, or even a month, in advance; and, in fact, there was not a particle of indecision anywhere—except in the case of the king and his seven ministers. [PT 901]

La nuit marquée par la fête était arrivée. Une salle splendide avait été disposée, sous l’œil de Trippetta, avec toute l’ingéniosité possible pour donner de l’éclat à une mascarade. Toute la cour était dans la fièvre de l’attente. Quant aux costumes et aux rôles, chacun, on le pense bien, avait fait son choix en cette matière. Beaucoup de personnes avaient déterminé les rôles qu’elles adopteraient, une semaine ou même un mois d’avance; et, en somme, il n’y avait incertitude ni indecision nulle part,—excepté chez le roi et ses sept ministres. [NHE 142]

Llegó la noche señalada para la fiesta. Se dispuso un salón espléndido, bajo la inspección de Trippetta, con todo el genio posible para dar brillo a la mascarada. Toda la corte esperaba con febril ansiedad. Respecto a los trajes y papeles cada cual, como fácilmente se concibe, hizo su elección. Muchos lo tenía ya pensado con una semana de anticipación, y en una palabra, nadie estaba indeciso o irresoluto —excepto el rey y sus siete ministros.

Tripetta y Hop-Frog en la original son “sworn friends” [PT 900], en la francesa “amis jurés” [NHE 141], y en la española tienen una amistad “a prueba de sacrificios”.

Una prueba de que la traducción procede del francés puede encontrarse en la manera en que se cambia “characters” del original por “caracteres”, siguiendo a Baudelaire:

“Come here, Hop-Frog,” said he, as the jester and his friend entered the room: “swallow this bumper to the health of your absent friends [here Hop-Frog sighed,] and then let us

gave the benefit of your invention. We want characters— *characters*, man— something novel— out of the way.” [PT 901]

—Viens ici, Hop-Frog,—dit-il, comme le bouffon et son amie entraient dans la chambre; —avale-moi cette rasade à la santé de vos amis absents (ici Hop-Frog soupira), et sers-nous de ton imaginative. Nous avons besoin de types,—de *caractères*, mon brave!—de quelque chose de nouveau,—d’extraordinaire. [NHE 143]

—Ven aquí Hop-Frog—le dijo así que el bufón y su amiga entraron en la cámara;—bébete este trago a la salud de tus amigos ausentes (Hop-Frog suspiró) y sírvenos con tu imaginación. Tenemos necesidad de tipos, *de caractéres*, de algo nuevo, de algo extraordinario.

A esto se agrega la traducción de la frase dicha por el rey, en la que se refiriere al rechinado de los dientes de Hop Frog; como se verá, ésta no se traduce “vagabundo” sino “miserable”:

“True,” replied the monarch, as if much relieved by the suggestion; “but, on the honor of a knight, I could have sworn that it was the gritting of this vagabond’s teeth”. [PT 903]

—C’est vrai,— répliqua le monarque, comme très-soulagé par cette idée; —mais, sur mon honneur de chevalier, j’aurais juré que c’était le grincement des dents de ce misérable. [NHE 145]

—Eso será;— replicó el monarca, como muy aliviado por esta idea; —pero por mi honor de caballero hubiera jurado que era el rechinamiento de dientes de este miserable.

Asimismo se constata en el cambio de “excitement” del original por “sensación” tanto en la francesa como en la española:

The excitement among the masqueraders was prodigious, and filled the heart of the King with glee. [PT 906]

La sensation parmi les masques fut prodigieuse et remplit de joie le coeur du roi. [NHE 148]

La sensación causada entre las máscaras fue prodigiosa y llenó de alegría el corazón del rey.

Tanto en la traducción francesa como española cambian el discurso indirecto del original por uno directo:

Here, scrambling over the heads of the crowd, he managed to get to the wall; when, seizing a flambeau from one of the Caryatides, he returned, as he went, to the centre of the room—leaped, with the agility of a monkey, upon the king’s head—and thence clambered a few feet up the chain—holding down the torch to examine the group of ourang-outangs, and still screaming, “I shall soon find out who they are!” [PT 907]

Alors, chevauchant des pieds et des mains sur les têtes de la foule, il manoeuvre de manière à atteindre le mur; puis, arrachant un flambeau à l’une des cariatides, il retourna, comme il était venu, vers le centre de la salle,—bondit avec l’agilité d’un singe sur la tête du roi,—et

grimpa de quelques pieds après la chaîne,—abaissant la torche pour examiner le groupe des orangs-outangs, et criant toujours:—Je découvrirai bien vite qui ils sont! [NHE 150]

En seguida, encaramándose con los pies y las manos sobre las cabezas de la multitud, maniobró de esta manera hasta alcanzar el muro, y arrancando la antorcha a una de las cariátides, se volvió como había ido, hacia el centro, saltó con la agilidad de un mono sobre la cabeza del rey, y escaló algunos pies de la cadena, bajando la antorcha para examinar el grupo de los orangutanes, gritando: —Yo descubriré pronto quiénes son.

El cuento finaliza siguiendo a Baudelaire, quien describe los hechos como una “venganza incendiaria”:

It is supposed that Tripetta, stationed on the roof of the saloon, had been the accomplice of her friend in his fiery revenge, and that, together, they affected their escape to their own country: for neither was seen again. [PT 908]

On suppose que Tripetta, en sentinelle sur le toit de la salle, avait servi de complice à son ami dans cette vengeance incendiaire, et qu'ils s'enfuirent ensemble vers leur pays; car on ne les a jamais revus. [NHE 151]

Es de suponer que Tripetta, de centinela en el techo del salón, sirvió de cómplice a su amigo en esta venganza incendiaria, y que después huyeron juntos hacia su país, porque nadie los ha vuelto a ver.

VII. “Conversación de Eiros y Charmion”, en *La Libertad*, 18 de julio de 1879, pp. 1-2. Subtitulado *Periódico liberal-conservador*. Dirigido por Justo Sierra. En la redacción están Jesús E. Valenzuela y Manuel Guetierrez Nájera.

La publicación de este texto en el periódico positivista puede responder a que si bien se trata de una historia con final apocalíptico está sustentada sobre bases científicas. El texto no aparece haberse traducido en España durante el siglo XIX, puesto que no aparece mencionado en Roas (2011a).

El título no está tomado del francés “Conversation d’Eiros avec Charmion” aunque hay indicios de que procede de la edición de Baidelaire. Una prueba es la traducción de la palabra “Aidenn” del original por “ciel” y cielo.

CHARMION

A few days will remove all this;—but I fully understand you, and feel for you. It is now ten earthly years since I underwent what you undergo, yet the remembrance of it hangs by me still. You have now suffered all of pain, however, which you will suffer in Aidenn.

EIROS

In Aidenn?

CHARMION

In Aidenn. [PT 358]

*

CHARMION.—Peu de jours suffiront à chasser tout cela;—mais je te comprends parfaitement, et je sens pour toi. Il y a maintenant dix années terrestres que j’ai éprouvé ce

que tu éprouves,—et pourtant ce souvenir ne m'a pas encore quittée. Toutefois, voilà ta dernière épreuve subie, la seule que tu eusses à souffrir dans le Ciel.

EIROS.—Dans le Ciel?

CHARMION.—Dans le ciel. [NHE 272]

*

Charmion.— Pocos días bastaran para librarte de esa confusión pero yo te comprendo perfectamente; y percibo lo que sientes. Hay diez años terrestres que he experimentado lo que tú en este instante y sin embargo, su recuerdo no me abandona aún. Has sufrido la última prueba la sola que debes sufrir en el cielo.

Eiros.— En el cielo?

Charmion.— En el cielo.

Tanto la edición de Baudelaire como la traducción en español emplean el término “azóe” [*sic*] (“ázoe”) para referirse al nitrógeno:

It had been long known that the air which encircled us was a compound of oxygen and nitrogen gases, in the proportion of twenty-one measures of oxygen, and seventy-nine of nitrogen, in every one hundred of the atmosphere. Oxygen, which was the principle of combustion, and the vehicle of heat, was absolutely necessary to the support of animal life, and was the most powerful and energetic agent in nature. Nitrogen, on the contrary, was incapable of supporting either animal life or flame. An unnatural excess of oxygen would result, it had been ascertained, in just such an elevation of the animal spirits as we had latterly experienced. It was the pursuit, the extension of the idea, which had engendered awe. What would be the result of *a total extraction of the nitrogen*? A combustion irresistible, all-devouring, omni-prevalent, immediate;—the entire fulfillment, in all their minute and terrible details, of the fiery and horror-inspiring denunciations of the prophecies of the Holy Book. [PT 362-363]

”On savait depuis longtemps que l'air qui nous enveloppait était ainsi composé: sur cent parties, vingt et une d'oxygène et soixante-dix-neuf d'azote. L'oxygène, principe de la combustion et véhicule de la chaleur, était absolument nécessaire à l'entretien de la vie animale, et représentait l'agent le plus puissant et le plus énergique de la nature. L'azote, au contraire, était impropre à entretenir la vie, ou combustion animale. D'un excès anormal d'oxygène devait résulter, cela avait été vérifié, une élévation des esprits vitaux semblable à celle que nous avons déjà subie. C'était l'idée continuée, poussée à l'extrême; qui avait créé la terreur. Quel devait être le résultat d'*une totale extraction de l'azote*? Une combustion irrésistible, dévorante, toute-puissante, immédiate;—l'entier accomplissement, dans tous leurs moindres et terribles détails, des flamboyantes et terrifiantes prophéties du Saint Livre. [NHE 277-278]

Se sabía desde remotos tiempos que el aire que nos envolvía estaba compuesto así: sobre cien partes, veintiuna de oxígeno y setenta y nueve de azóe. El oxígeno, principio de la combustión y vehículo del calor, era absolutamente necesario a la conservación de la vida animal y representaba el agente más poderoso y enérgico de la naturaleza. El azóe, al contrario[,] era impropio para sostener la vida y la combustión animal. De un exceso anormal de oxígeno debía resultar, y esta opinión estaba ya comprobada, una elevación de los espíritus vitales, semejante a la que ya habíamos experimentado. Era la idea continuada, llevada hasta su extremo la que había despertado el terror... ¿Cuál debió ser el resultado de *una total extracción del azóe*? Una combustión irresistible, devorante, omnipotente,

inmediata, el cumplimiento entero, en sus más pequeñas y más terribles pormenores, de las tremendas y terroríficas profecías de los Santos Libros.

El final del texto es indicativo ya que si bien no se traduce literalmente del francés sí se adoptan gran parte del vocabulario. Observese en especial el uso del adjetivo “devorante”, apegado al francés en vez de devorador, o la última oración del texto:

Then—let us bow down, Charmion, before the excessive majesty of the great God!—then, there came a shouting and pervading sound, as if from the mouth itself of HIM; while the whole incumbent mass of ether in which we existed, burst at once into a species of intense flame, for whose surpassing brilliancy and all-fervid heat even the angels in the high Heaven of pure knowledge have no name. Thus ended all. [PT 363]

Puis,—prosternons-nous, Charmion, devant l'excessive majesté du Dieu grand!—puis ce fut un son, éclatant, pénétrant, comme si c'était LUI qui l'eût crié par sa bouche; et toute la masse d'éther environnante, au sein de laquelle nous vivions, éclata d'un seul coup en une espèce de flamme intense, dont la merveilleuse clarté et la chaleur dévorante n'ont pas de nom, même parmi les Anges dans le haut Ciel de la science pure. Ainsi finirent toutes choses. [NHE 278-279]

Después,—prosternémonos, Charmion, ante la inmensa megestad [sic] de Dios omnipotente!—después hubo un sonido ruidoso, penetrante, como si hubiera brotado de sus labios; y toda la masa de éter que nos rodeaba y en el seno de la cual vivíamos, estalló de un solo golpe en una especie de llama intensa, cuya maravillosa claridad y devorante calor no tiene nombre, aún entre los ángeles del cielo de la ciencia pura. Así concluyeron todas las cosas.

VIII. “El Cuervo”, en *El Nacional*, 12 de septiembre de 1880. Subtitulado: Periódico de Política, Literatura, Ciencias, Industria, Agricultura, Minería y Comercio. Editor propietario y director: Gonzalo A. Esteva. [Trad. de Mariscal].

Las páginas de este periódico no aparecen en la Hemeroteca Digital pero el día se confirma porque en la edición del 16 de septiembre hay una nota pidiendo disculpas por la publicación del poema con el nombre de Mariscal por un error de los editores.

IX. “El gato negro. Confesiones de un asesino”, en *La Defensa Católica* [Secc. Cosas del día. Historias misteriosas], 19 de enero de 1888, p. 3. [Primera parte] Subtitulado *Periódico Hispano-mexicano. Consagrado a promover y sustentar los intereses latinos de américa*. Responsable: Ramón Figuerola.

Se trata de un periódico conservador. El texto se ha dividido en dos partes; al parecer la segunda nunca se publicó. No se menciona el autor del texto (en aquella época en muchos textos se ponía al final de la última parte); y se ha agregado el subtítulo: Confesiones de un asesino.

Ya desde el comienzo es posible ver que ha desaparecido el primer párrafo del original. Esto no se corresponde con la edición francesa, en la que sí está presente, como se ve a continuación:

For the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject

their own evidence. Yet, mad am I not—and very surely do I not dream. But to-morrow I die, and to-day I would unburthen my soul. My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment, a series of mere household events. In their consequences, these events have terrified—have tortured—have destroyed me. Yet I will not attempt to expound them. To me, they have presented little but Horror—to many they will seem less terrible than *barroques*. Hereafter, perhaps, some intellect may be found which will reduce my phantasm to the common-place—some intellect more calm, more logical, and far less excitable than my own, which will perceive, in the circumstances I detail with awe, nothing more than an ordinary succession of very natural causes and effects. [PT 597]

Relativement à la très-étrange et pourtant très-familière histoire que je vais coucher par écrit, je n'attends ni ne sollicite la créance. Vraiment, je serais fou de m'y attendre dans un cas où mes sens eux-mêmes rejettent leur propre témoignage. Cependant, je ne suis pas fou,—et très-certainement je ne rêve pas. Mais demain je meurs, et aujourd'hui je voudrais décharger mon âme. Mon dessein immédiat est de placer devant le monde, clairement, succinctement et sans commentaires, une série de simples événements domestiques. Dans leurs conséquences, ces événements m'ont terrifié, —m'ont torturé,—m'ont anéanti.—Cependant, je n'essaierai pas de les élucider. Pour moi, ils ne m'ont guère présenté que de l'horreur;—à beaucoup de personnes ils paraîtront moins terribles que *baroques*. Plus tard peut-être il se trouvera une intelligence qui réduira mon fantôme à l'état de lieu commun,—quelque intelligence plus calme, plus logique, et beaucoup moins excitable que la mienne, qui ne trouvera dans les circonstances que je raconte avec terreur qu'une succession ordinaire de causes et d'effets très-naturels. [NHE 11]

Cabe suponer que dicha eliminación responda a la necesidad de que el texto comience directamente con la acción y no con una introducción que permite la posibilidad de lo fantástico; como veremos las acciones del personaje han sido matizadas para subrayar que son cometidas a sangre frías. El personaje actuaría a sangre fría. Hay además fragmentos como los siguientes, en el que se especifica la violencia, o se recorta la descripción:

I suffered myself to use intemperate language to my wife. At length, I even offered her personal violence. [PT 598]

Me permitía con mi mujer un lenguaje brutal[:] no faltó un día en que la flagelara.

*

But my disease grew upon me—for what disease is like Alcohol!—and at length even Pluto, who was now becoming old, and consequently somewhat peevish—even Pluto began to experience the effects of my ill temper. [PT 598]

Pero mi mal me invadía de más en más..... pues que hay algún mal mayor que el alcoholismo! Al fin Plutón que era ya viejo conoció los efectos de mi mal carácter.

Posiblemente el uso del signo de admiración en la celebre frase referente al alcohol sea indicio de que si bien el lector no está ante una traducción directa del inglés, por lo

menos quien se encargó de pasarla al español tenía a mano ambas. En el fragmento siguiente, la “fiendish malevolence” en la edición española es “perversidad hiperdiabólica”

One night, returning home, much intoxicated, from one of my haunts about town, I fancied that the cat avoided my presence. I seized him; when, in his fright at my violence, he inflicted a slight wound upon my hand with his teeth. The fury of a demon instantly possessed me. I knew myself no longer. My original soul seemed, at once, to take its flight from my body and a more than *fiendish malevolence*, gin-nurtured, thrilled every fibre of my frame. I took from my waistcoat-pocket a pen-knife, opened it, grasped the poor beast by the throat, and deliberately cut one of its eyes from the socket! I blush, I burn, I shudder, while I pen the damnable atrocity. [PT 598-599] [El subrayado es mío]

Une nuit, comme je rentrais au logis très-ivre, au sortir d'un de mes repaires habituels des faubourgs, je m'imaginai que le chat évitait ma présence. Je le saisis;—mais lui, effrayé de ma violence, il me fit à la main une légère blessure avec les dents. Une fureur de démon s'empara soudainement de moi. Je ne me connus plus. Mon âme originelle sembla tout d'un coup s'envoler de mon corps, et une *méchanceté hyperdiabolique*, saturée de gin, pénétra chaque fibre de mon être. Je tirai de la poche de mon gilet un canif, je l'ouvris; je saisis la pauvre bête par la gorge, et, délibérément, je fis sauter un de ses yeux de son orbite! Je rougis, je brûle, je frissonne en écrivant cette damnable atrocité! [NHE 14] [El subrayado es mío]

Una noche como entrara a mi casa muy tocado del vino, me imaginé que el gato me huía; lo cogí; pero el horrorizado de mi violencia me rasguñó la mano y me la hirió con los dientes, al instante se apoderó de mi un furor endemoniado, no me conocí más, pareciome que mi alma se evadía de mi cuerpo, y una *perversidad hiperdiabólica* se infiltró en cada fibra de mi ser.

Saque una navaja de la bolsa de mi chaleco, la abrí, agarre al gato por la garganta y deliberadamente hice saltar uno de sus ojos fuera de su órbita.

Me avengüenzo, ando, tiemblo al confesar esta atrocidad condenable. [El subrayado es mío]

La siguiente expresión es muy importante, ya que demuestra que la traducción es mexicana: el personaje “agarra” al gato por el cuello, uso que en castellano sería “coger”.

X. “El escarabajo de oro novela por Edgard Poé”, en *La Patria Ilustrada*, 30 de abril a 11 de junio de 1888, p. 9. Publicación dirigida por Ireneo Paz.

La traducción omite el epígrafe:

What ho! what ho! this fellow is dancing mad!

He hath been bitten by the Tarantula.

All in the Wrong. [PT 560]

Todas las traducciones de este cuento toman el título de Baudelaire (“Le scarabée d’or”) aunque el título original es “The Gold-Bug”. Ésta, a diferencia del texto original, se divide en capítulos. Muy posiblemente podría ser mexicana porque el sirviente negro se refiere a su amo como “su *niño Guillermo*” (*massa Will*); además de que en la entrega

del día 14 de mayo aparece la expresión “hacer de tripas corazón” en un párrafo que sigue de cerca la edición francesa:

Upon the whole, I was sadly vexed and puzzled, but, at length, I concluded to make a virtue of necessity—to dig with a good will, and thus the sooner to convince the visionary, by ocular demonstration, of the fallacy of the opinions he entertained. [PT 575]

Par-dessus tout, j'étais cruellement tourmenté et embarrassé; mais enfin je résolus de faire contre mauvaise fortune bon coeur et bêcher de bonne volonté, pour convaincre mon visionnaire le plus tôt possible, par une démonstration oculaire, de l'inanité de ses rêveries. [HE 101]

Yo no sabía qué hacer; mi inquietud era grande; pero al fin resolví hacer de tripas corazón y cavar de buena voluntad para convencer lo más pronto posible, y con la realidad, a mi feliz amigo de lo absurdo de sus sueños

XI. “El retrato oval”, en *Boletín de la Sociedad Sánchez Oropeza*, 15 de marzo de 1891, pp. 346-350. Traducida por A.M. Pertenece a una publicación que salía el 15 de cada mes por la sociedad de Orizaba, Veracruz en honor del fundador del Colegio de instrucción secundaria (1824). En este texto inclusive las palabras en francés están traducidas: *vignettes, Moresque*.

Muy probablemente se trata de una traducción del francés ya que las “bougies”, en el original “candles”, aparecen en español como “bugías”, en vez de bujías:

But the action produced an effect altogether unanticipated. The rays of the numerous candles (for there were many) now fell within a niche of the room which had hitherto been thrown into deep shade by one of the bed-posts. I thus saw in vivid light a picture all unnoticed before. It was the portrait of a young girl just ripening into womanhood. I glanced at the painting hurriedly, and then closed my eyes. [PT 482]

Mais l'action produisit un effet absolument inattendu. Les rayons des nombreuses bougies (car il y en avait beaucoup) tombèrent alors sur une niche de la chambre que l'une des colonnes du lit avait jusque-là couverte d'une ombre profonde. J'aperçus dans une vive lumière une peinture qui m'avait d'abord échappé. [NHE 300]

Pero su acción produjo un efecto del todo inesperado. La luz de las bugías (porque había muchas) cayó sobre un nicho que había en la pieza, y que había estado cubierta por la espesa sombra producida por una de las columnas de la cama. Vi en esa luz viva una pintura que no había visto antes. Era el retrato de una joven ya adulta y casi mujer. Fijé en él una mirada rápida y cerré los ojos.

XII. “El retrato”, en *La Patria Ilustrada*, 14 de septiembre de 1891 (pp. 442-443). Publicación dirigida por Ireneo Paz.

Lo primero que llama la atención es que el título está incompleto. Falta un fragmento al principio que hace referencia a Radcliffe:

The chateau into which my valet had ventured to make forcible entrance, rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass a night in the open air, was one of those

piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Apennines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe. [PT 481]

Le château dans lequel mon domestique s'était avisé de pénétrer de force, plutôt que de me permettre, déplorablement blessé comme je l'étais, de passer une nuit en plein air, était un de ces bâtiments, mélange de grandeur et de mélancolie, qui ont si longtemps dressé leurs fronts sourcilleux au milieu des Apennins, aussi bien dans la réalité que dans l'imagination de mistress Radcliffe. [NHE 299]

El Castillo en que mi criado se decidió a entrar por fuerza antes de dejarme, gravemente herido como estaba, pasar la noche al sereno, era uno de esos edificios, conjunto de grandeza y de melancolía, que durante mucho tiempo han levantado sus pardos muros en las ásperas quebraduras del Apenino.

En el español se cambia el nombre de Sully por Gullye.

The portrait, I have already said, was that of a young girl. It was a mere head and shoulders, done in what is technically termed a *vignette* manner; much in the style of the favorite heads of Sully. [PT 482]

Le portrait, je l'ai déjà dit, était celui d'une jeune fille. C'était une simple tête, avec des épaules, le tout dans ce style, qu'on appelle en langage technique, style *de vignette*, beaucoup de la manière de Sully dans ses têtes de prédilection. [NHE 301]

Era un busto pintado al estilo llamado viñeta en el lenguaje técnico y tenía mucho de la manera de Gullye en sus cabezas favoritas.

El siguiente fragmento en el que se ha cambiado el adverbio “devoutly” por “religiosamente” es una prueba de que la traducción es francesa. Sin embargo, resulta curioso que al final de esta traducción repiqueteen unas campanas que no están en el original y en el francés:

Long—long I read— and devoutly, devotedly I gazed. Rapidly and gloriously the hours flew by and the deep midnight came. [PT 481]

Je lus longtemps, —longtemps; —je contemplai religieusement, dévotement; les heures s'envolèrent, rapides et glorieuses, et le profond minuit arriva. [NHE 300]

Leí por largo espacio, y después medité religiosamente, las horas volaron rápidas, hasta que, lentas y prolongadas por el eco, sonaron las doce campanadas de la media noche.

XIII. “El retrato oval”, en *El Siglo XIX*, 9 de julio de 1892, p. 2. Dirigida por Luis Pombo y Francisco Bulnes. En la redacción Carlos Díaz Dufoo y Luis G. Urbina.

Es una traducción de origen francés; la prueba está en la palabra “glacis” (préparation de couleurs qu'on applique sur d'autres couleurs pour leur donner plus d'éclat: barniz), que aparece en el último párrafo de la narración y cuya traducción literal del inglés “tint”, sería “matiz”, en todo caso:

And then the brush was given, and then the tint was placed; and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, ‘This is indeed *Life* itself!’ turned suddenly to regard his beloved:—*She was dead*. [PT 483-484]

Et alors la touche fut donnée, et alors le glacis fut placé; et pendant un moment le peintre se tint en extase devant le travail qu’il avait travaillé; mais une minute après, comme il contemplait encore, il trembla et il devint très-pâle, et il fut frappé d’effroi; et criant d’une voix éclatante:—En vérité, c’est la *Vie* elle-même!—il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée;—elle était morte!” [NHE 303]

Entonces se dio el toque en la boca y se arregló el glacis; y durante un momento el pintor quedó en éxtasis delante del trabajo que había realizado; pero un minuto después, como la contemplase aún, tembló, se puso pálido y se llenó de terror, gritando con voz fuerte y vibrante:

«—¡En verdad es la *Vida* misma!

«Volvióse bruscamente para mirar a su amada, y.... ¡estaba muerta!»

XIV. “La Berenice de Edgard Poë”, en *El Siglo Diez y Nueve* [Secc. Las mujeres en el arte], 9 de septiembre de 1893, pp. 1-2. Es importante destacar que el jefe de redacción era Díaz Dufío y Luis G. Urbina formaba parte de su equipo.

Falta el final del cuento, que no aparece en la siguiente página del periódico. El fragmento que a continuación se presenta muestra la traducción de “idleness” por “tontera” en la edición en español:

The recollections of my earliest years are connected with that chamber, and with its volumes - of which latter I will say no more. Here died my mother. Herein was I born. But it is mere idleness to say that I had not lived before. [PT 225]

Le souvenir de mes premières années est lié intimement à cette salle et à ses volumes, —dont je ne dirai plus rien. C’est là que mourut ma mère. C’est là que je suis né. Mais il serait bien oiseux de dire que je n’ai pas vécu auparavant, —que l’âme n’a pas une existence antérieure. [NHE 78]

Los recuerdos de esos primeros años datan de ese cuarto y de esos volúmenes. Ahí murió mi madre. Ahí nació yo. Pero sería simplemente una tontera decir que yo no había vivido antes, que el alma no tiene existencia anterior.

El primer indicio de que se trata de una traducción del francés es la utilización de la palabra “simoun”, trad. del inglés “simoom”, en vez de la que aparece en la RAE que es “simún” (Viento abrasador que suele soplar en los desiertos de África y de Arabia):

Disease—a fatal disease—fell like the simoom upon her frame, and, even while I gazed upon her, the spirit of change swept over her, pervading her mind, her habits, and her character, and, in a manner the most subtle and terrible, disturbing even the identity of her person! Alas! the destroyer came and went, and the victim—where is she? I knew her not—or knew her no longer as Berenice. [PT 226]

Un mal,—un mal fatal s’abattit sur sa constitution comme le simoun; et même pendant que je la contemplais, l’esprit de métamorphose passait sur elle et l’enlevait, pénétrant son

esprit, ses habitudes, son caractère, et, de la manière la plus subtile et la plus terrible, perturbant même son identité! Hélas! le destructeur venait et s'en allait;—mais la victime,—la vraie Bérénice,—qu'est-elle devenue? Je ne connaissais pas celle-ci, ou du moins je ne la reconnaissais plus comme Bérénice. [NEH 79-80]

Una enfermedad, una fatal enfermedad cayó sobre el simoún sobre su cuerpo, y hasta mientras yo la miraba [*sic*], el espíritu del cambio se deslizaba en ella, apoderándose de su ánimo, sus trajes y su carácter, y de manera más sutil y terrible, perturbando hasta su identidad personal. ¡Ay! El destructor iba y venía; y la víctima, ¿dónde está? ¡No la conozco o no la conozco ya como Berenice!

Otro es el uso de la palabra Asfódelo y Hephestion en vez de Hefestión:

Thus it will appear that, shaken from its balance only by trivial things, my reason bore resemblance to that ocean-crag spoken of by Ptolemy Hephestion, which steadily resisting the attacks of human violence, and the fiercer fury of the waters and the winds, trembled only to the touch of the flower called Asphodel. [PT 228]

On jugera sans doute que, dérangée de son équilibre par des choses insignifiantes, ma raison avait quelque ressemblance avec cette roche marine dont parle Ptolémée Héphestion, qui résistait immuablement à toutes les attaques des hommes et à la fureur plus terrible des eaux et des vents, et qui tremblait seulement au toucher de la fleur nommée asphodèle. [NHE 82-83]

De esta manera, parecerá que, agitada en su balanza sólo por cosas triviales, mi razón tenía similitud con ese peñasco de que Ptolomeo Hefestión, que resistía a los ataques de la violencia humana y a la ciega furia de las aguas y los vientos, pero temblaba al tacto de la flor llamada Asphodel.

También la expresión “a la noche”, traducción literal de “a la nuit”:

Through the gray of the early morning—among the trellised shadows of the forest at noon-day—and in the silence of my library at night, she had flitted by my eyes, and I had seen her—not as the living and breathing Berenice, but as the Berenice of a dream [...] [PT 229]

À travers les blancheurs du crépuscule,—à midi, parmi les ombres treillissées de la forêt,—et la nuit dans le silence de ma bibliothèque,—elle avait traversé mes yeux, et je l'avais vue, —non comme la Bérénice vivante et respirante, mais comme la Bérénice d'un songe [...] [NHE 83]

A través de las nieblas de la madrugada, entre las cruzadas sombras de la selva, al medio día y en el silencio [*sic*] de mi biblioteca, a la noche, ella había flotado ante mis ojos y yo la había visto, no como la viviente y tangible Berenice, sino como la Berenice de un sueño [...]

XV. “El corazón revelador”, en *El Comercio del Golfo* (Villahermosa, Tabasco), 8 de octubre de 1893 (p. 3-4). Publicación dirigida por Justo Santa-Anna y editada por Juan S. Trujillo.

El primer cambio que permite afirmar que se trata de una traducción del francés es el título “Le Coeur Révélateur”, en español “El corazón revelador” (“The Tell-Tale Heart”).

Otra prueba es la expresión de “made up my mind”, que en el francés aparece como “je me mis en tête”, y que en el español, debido a que se ha traducido literalmente “mis” por “poner”, queda incompleta la idea.

One of his eyes resembled that of a vulture—a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold; and so by degrees—very gradually—I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye for ever. [PT 555]

Un de ses yeux ressemblait à celui d’un vautour,—un oeil bleu pâle, avec une taie dessus. Chaque fois que cet oeil tombait sur moi, mon sang se glaçait; et ainsi, lentement,—par degrés,—je me mis en tête d’arracher la vie du vieillard, et par ce moyen de me délivrer de l’oeil à tout jamais. [NHE 69]

Uno de sus ojos parecía de buitre; era un ojo azul apagado y con una catarata. Cada vez que aquel ojo se fijaba en mí, la sangre se me helaba; así fue que lentamente y por grados, se me puso matar [*sic*] aquel viejo, para de ese modo librarme de aquel ojo para siempre.

Es notable el término desparpajo, de uso coloquial:

And every morning, when the day broke, I went boldly into the chamber, and spike courageously to him [...] [PT 556]

Et, chaque matin, quand le jour paraissait, j’entrais hardiment dans sa chambre, je lui parlais courageusement [...] [NHE 70]

Cada mañana apenas amanecía, entraba yo resueltamente a su cuarto y le hablaba con desparpajo [...]

La expresión “negro como la pez” (pez negra: que resulta de la destilación de las trementinas impuras, y es de color muy oscuro, por quedar mezclada con negro de humo) tomada del francés “noir que de la poix” es un indicio de que la traducción española procede de la de Baudelaire:

I fairly chuckled at the idea; and perhaps he heard me; for he moved on the bed suddenly, as if startled. Now you may think that I drew back—but no. His room was as black as pitch with the thick darkness, (for the shutters were close fastened, through fear of robbers,) and so I knew that he could not see the opening of the door, and I kept pushing it on steadily. [PT 556]

À cette idée, je lâchai un petit rire; et peut-être l’entendit-il; car il remua soudainement sur son lit comme s’il se réveillait. Maintenant, vous croyez peut-être que je me retirerai,—mais non. Sa chambre était aussi noire que de la poix, tant les ténèbres étaient épaisses,—car les volets étaient soigneusement fermés, de crainte des voleurs,—et, sachant qu’il ne pouvait pas voir l’entre-bâillement de la porte, je continuai à la pousser davantage, toujours davantage. [71]

Esta idea me arrancó una ligera sonrisa, que él oyó sin duda, porque se revolvió súbitamente en la cama como si despertase. Creeréis quizá que me retiré, pues no. La habitación estaba tan negra como la pez, según que eran espesas las tinieblas, porque las ventanas estaba cuidadosamente cerradas por miedo a los ladrones. Así, pues en la inteligencia de que él no podría ver la abertura de la puerta, continué abriéndola más y más.

Otra prueba del origen francés de esta traducción:

I had my head in, and was about to open the lantern, when my thumb slipped upon the tin fastening, and the old man sprang up in bed, crying out—"Who's there?" [PT 559]

J'avais passé ma tête, et j'étais au moment d'ouvrir la lanterne, quand mon pouce glissa sur la fermeture de fer-blanc, et le vieux homme se dressa sur son lit, criant: —Qui est là? [NHE 71]

Ya había metido la cabeza y principiaba a salir la linterna cuando mi pulgar resbaló sobre el hierro de hoja de lata, y el viejo se incorporó en la cama gritando:
—¿Quién anda ahí?

La risa del personaje no aparece en la versión en español, sino simples exclamaciones:

There was nothing to wash out—no stain of any kind—no blood-spot whatever. I had been too wary for that. A tub had caught all—ha! ha! [PT 558]

Il n'y avait rien à laver,—pas une souillure,—pas une tache de sang. J'avais été trop bien avisé pour cela. Un baquet avait tout absorbé,—ha! ha! [NHE 74]

No había nada que dudar: ni un solo rastro de sangre; yo había tenido gran precaución y había puesto una cubeta para que recibiera toda la sangre. ¡Ah! ¡Ah!

XVI. "Un poema de Edgard Poe", en *El Correo Español*, 6 de enero de 1894 (p. 1). Dirigido por Luis del Toro y editado por Francisco Romero.

Introducción sobre la historia del texto y poema "Leonina" que resultó ser apócrifo y fue escrito por James Whitcomb Riley según se revela en el texto aparecido en *The Philistine*, "The One man's opinion", en *The Two Republics*, 21 de julio de 1896 (p. 5).

Hace pocos días se ha descubierto un poema de Edgard Poe. Esta joya literaria estaba en poder de un ciudadano cuyo abuelo poseía hace tiempo una posada en Chesterfield, cerca de Richemond, en el estado de Virginia.

Una tarde de verano, presentóse en la posada pidiendo una habitación para pasar la noche un joven cuya apariencia y ademanes, revelaban costumbres licenciosas.

Diéronle cuarto. Cuando al día siguiente entraron para avisarle que estaba servido el almuerzo, hallaron vacía la habitación.

Sobre la mesa de noche encontraron un libro en cuya cubierta se destacaban unos versos recientemente escritos con caracteres romanos, tan legibles como una página impresa, y sin que en ellos se advirtiese una sola enmienda ni raspadura.

Al pie de estos versos se destacaban las iniciales E.A.P.

Eran las de Edgar Allan Poe, y constituían su firma ordinaria.

Los peritos han declarado que la letra es del insigne poeta.

He aquí la traducción del poema.

Después del poema la publicación termina con el siguiente párrafo:

Edgard Poe escapó, como dijimos de la posada, sin pagar el hospedage [*sic*]. El posadero no dio importancia al libro que dejó olvidado en un cajón y al cabo de los años viene a encontrarlo su nieto, al que ofrecen por el original una fuerte suma.

XVII. “El corazón revelador”, en *El Mundo*, 8 de noviembre de 1896. [Trad. atribuida a Francisco Zárate Ruiz]. Subtítulo: *Semanario ilustrado*. Propietario Rafael Reyes Spíndola. Dirección, Aurelio M. García. No localizada. Señalada por Englekirk (1937). Probablemente el autor haya confundido esta publicación con *El Mundo Ilustrado*.

XVIII. “La embriaguez. Musa trágica [El gato negro]”, en *El Mundo Ilustrado*, 17 de abril de 1898 (pp. 309-312) [Trad. atribuida a Francisco Zárate Ruiz]. Propietario y director Rafael Reyes Spíndola.

Mayoritariamente se trata de la traducción española con ligeras erratas aparecida en a Edgardo Poe, *Historias extraordinarias*. Versión de J.C. Barcelona: J. Pons, 1890. Lo interesante es que la versión aparecida en *El Mundo Ilustrado* incluye fragmentos que no están en el original, la traducción francesa y mucho menos en la de Pons.

Englekirk ha indagado la autoría del texto y se lo atribuye a Francisco Zárate Ruiz (Englekirk, 1937); de ser cierta esta afirmación el escritor sería responsable sólo de los fragmentos agregados

El cambio en el título dirige la interpretación de la narración. No se incluye el nombre del autor. Las ilustraciones que acompañan el texto, de artistas desconocidos, son muy curiosas, en la primera una mujer que viste toga, muy probablemente la embriaguez, quien ofrece una copa a un gato negro que se encuentra crispado. En la segunda página vemos una típica imagen románticas de una mujer con su gato, que contrasta completamente con la temática del cuento. La tercera corresponde al grabado en el que se muestra al protagonista en el momento en el que está escondiendo el cuerpo de su mujer en el subterráneo, quizá perteneciente a alguna edición francesa.

El cuento se ha dividido en pequeños capítulos, cosa que no ocurre en la versión original y tampoco en la francesa.

La versión en inglés se refiere al “Fiend Intemperance”, que en la francesa y española aparecen como “demonio de la intemperancia”:

Our friendship lasted, in this manner, for several years, during which my general temperament and character—through the instrumentality of the Fiend Intemperance—had (I blush to confess it) experienced a radical alteration for the worse. [PT 598]

Notre amitié subsista ainsi plusieurs années, durant lesquelles l’ensemble de mon caractère et de mon tempérament,—par l’opération du Démon Intempérance, je rougis de le confesser,— subit une altération radicalement mauvaise. [NHE 13]

Nuestra amistad subsistió así muchos años, durante los cuales mi carácter, influido por el Demonio de la Intemperancia (debo así confesarlo), sufrió una radical alteración en mal sentido.

La popular frase de Poe, “for what disease is like Alcohol!” [PT 598], “car quel mal est comparable à l’Alcool!” [NHE 13], de ser una afirmación se transforma en una interrogación: “¿qué es lo que se puede comparar a los efectos del alcohol?”

Otra variación se encuentra en los lugares que el personaje frecuenta de noche. Algo que se elude tanto en la versión original como en la francesa pero que se da por hecho en la española:

One night, returning home, much intoxicated, from one of my haunts about town, I fancied that the cat avoided my presence. [PT 598]

Une nuit, comme je rentrais au logis très-ivre, au sortir d’un de mes repaires habituels des faubourgs, je m’imaginai que le chat évitait ma présence. [NHE 13]

Cierta noche, al regresar a mi casa muy beodo, como salía de la taberna que visitaba con frecuencia, me pareció que el gato me evitaba.

Es notable que en esta traducción se ha agregado la planeación de las posibles maneras de asesinar al gato y el asesinato ocurre de forma distinta: en el original el gato simplemente es ahorcado, mientras que en la de *El Mundo Ilustrado* el gato muere a causa de una a golpiza y posteriormente es colgado. Lo que en el texto de Poe responde a un impulso irracional aquí se justifica mediante una sintomatología médica que busca demostrar el carácter psicópata del personaje, caracterizado por tener fantasías sádicas:

Me latían las sienes con fuerza como si mi cabeza fuera a estallar; profunda ira me minaba con sus estragos; todo lo veía yo negro con manchas rojas que parecían manchas de sangre; y en mi frenesí de destrucción y aniquilamiento, habría querido reducir a menudo polvo, a voladoras cenizas cuanto tiene vida sobre la tierra, pero particularmente al gato, al odioso Plutón, al horrendo gato grande, negro y tuerto que parecía un trasco de pesadilla.

Con cierta especie de deleite insano, estuve meditando mi crimen y revisando y pensando todos los medios que podrían conducir a la destrucción del aborrecido animal.

Deseché la idea del veneno porque aunque me halagara la perspectiva del espectáculo que se ofrecería a mi vista con la lenta y dolorosa muerte del gato, temí que mi mujer descubriera el caso y a escondidas le diese algún contraveneno que dejara ilusionada mi venganza.

Por otra parte, consideraba que aunque siendo *yo* el que daba el veneno, *yo* sería la única y eficiente causa de la muerte y de los sufrimientos que causara, estos sufrimientos no satisfarían mi crueldad, como no la satisfaría un pistoletazo. Mi bárbaro deseo era saborear el placer de herir y que esa voluptuosidad salvaje del asesinato, se transmitiera por el puñal, desde los miembros sangrientos y palpitantes de la víctima hasta lo más profundo de mis entrañas.

Con incesantes vasos de *gin* ya en la taberna, ya en casa, avivaba yo la hoguera de mis crueles y sanguinarios pensamientos.

Un cuchillo bien filoso, mi navaja estaba muy a propósito, le dividiría el cuello poco a poco, después de haber previamente asegurado el animal en algún mueble para que no pudiera defenderse.

Pero por lentamente que se hiciera esa operación, una vez cortada cualquiera [*sic*] vena del cuello la muerte no tardaría en venir. ¡Mejor era encerrarme en un cuarto con él y matarlo a palos!

Y así lo resolví en definitiva.

Pero ¡qué lucha! ¡qué horrible y fatigosa lucha!

Desde que recibió a traición el primer bastonazo, comprendió seguramente la suerte que le esperaba y empezó su defensa. Yo no lo había querido amarrar para que la persecución por el cuarto hiciera mi tarea más grata y tardía. Eso me perdió.

Como disparado por el cañón de una escopeta, Plutón daba saltos vertiginosos que lo hacían llegar hasta el techo, se encaramaba en los armarios, se escurría bajo los muebles y me costaba un triunfo sacarlo de cada escondite. Sin embargo, algo había adelantado en mi horrorosa empresa, pues más de treinta veces mi palo había caído con la fuerza brutal sobre la cabeza y costillas del infeliz.

Pero me había entrado el cansancio y ya era el tiempo de llegar al fin. Entonces me vino una idea: [¡] ahorcarlo! Hice un lazo corredizo, lo coloqué de manera que el gato cayera en él, y poco después llevaba yo a mi víctima casi arrastrándola con dirección al jardín.

Allí escogí un árbol, colgué de una rama la cuerda y el gato, y mi crimen se consumó al fin.

Ya nada faltaba a mi venganza.

En la obra original después de ahorcar al gato, el personaje siente pena y remordimiento, sentimientos que han desaparecido de esta edición que enfatiza su carácter patológico:

One morning, in cool blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree;—hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart;—hung it *because* I knew that it had loved me, and *because* I felt it had given me no reason of offence;—hung it *because* I knew that in so doing I was committing a sin—a deadly sin that would so jeopardize my immortal soul as to place it—if such a thing were possible—even beyond the reach of the infinite mercy of the Most Merciful and Most Terrible God. [PT 599-600]

Al texto original se han añadido las causas de que la policía llegue así como un fragmento en el personaje planea su fuga:

Dichas investigaciones, como siempre tuvieron su origen en la chismografía de la vecindad. Alguien creyó verme salir preocupado, luego extrañó no oír la voz de mi mujer y atando cabos nació la sospecha de un crimen.

Cuando llegó la policía me encontró sereno y prevenido. Hablé con mucha seguridad de un viaje inesperado cuya dirección yo mismo ignoraba, y relaté en fin toda una historia que, aunque incoherente, coja y falta de verosimilitud, fue creída seguramente por la cínica naturalidad con que la presenté, y por lo bien que supe representar mi vil comedia.

Luego pensé lo conveniente que me sería huir a un país extranjero o por lo menos a otra población, puesto que, si no, tarde o temprano se descubriría el delito.

Pero le tenía yo mucho amor a la taberna cercana; en mi casa misma no me faltaban algunos toneles de gin, y eso me detenía haciéndome ver como ilusorio todo peligro.

Por eso me quedé cada momento más tranquilo y feliz de no ver ni al gato mi eterno verdugo, ni a mi pobre madre que me martirizaba impiamente con su eterna, dulce y bondadosa resignación.

Al final del cuento se ha insertado un párrafo en el que el lector tiene la certeza de que el personaje recibirá su castigo, además de un final de carácter cómico:

Detalle horroroso.— Acaban de notificarme mi sentencia de muerte, debo morir ahorcado. En toda mi causa no hablé una sola vez del gato origen de mis desdichas, y sin embargo, en

la carátula del expediente algún escribano ocioso había dibujado a pluma un gato negro al cual ¡le faltaba un ojo!

XIX. “El retrato oval”, en *El Imparcial*, 16 de mayo de 1898 (p. 1). Subtítulo: *Periódico de política, literatura, industria, artes, comercio, mejoras materiales, teatros y avisos*. Propiedad de Rafael Reyes Spíndola.

Es una traducción del francés; esto se constata en que el “Mrs.” de Radcliffe es traducido en francés como “mistress” y esta misma palabra aparece en la trad. española:

The chateau into which my valet had ventured to make forcible entrance, rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass a night in the open air, was one of those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Appenines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe. [PT 481]

Le château dans lequel mon domestique s'était avisé de pénétrer de force, plutôt que de me permettre, déplorablement blessé comme je l'étais, de passer une nuit en plein air, était un de ces bâtiments, mélange de grandeur et de mélancolie, qui ont si longtemps dressé leurs fronts sourcilleux au milieu des Apennins, aussi bien dans la réalité que dans l'imagination de mistress Radcliffe. [NHE 299]

El castillo al cual mi criado hubo de hacerme entrar por la fuerza más bien que de buen grado, porque yo me hallaba gravemente herido, era una de esas construcciones mezcla de grandeza y melancolía, cuyas sombrías almenas se levantaron en los Apeninos y que han existido así en la realidad como en la fantasía de *mistress* Radcliffe.

Salvo en el caso anterior, se han eliminado las cursivas; esto posiblemente se debe a que estos términos franceses del texto original al pasar a su idioma original dejan de tener el subrayado y se pierden en el texto. Hay que enfatizar que esto tampoco aparece en las palabras que Baudelaire quizo destacar; salvo en palabras como “atractivo”, “comprender”.

En el siguiente fragmento ha desaparecido el fragmento que se refiere a la “vignette”:

The portrait, I have already said, was that of a young girl. It was a mere head and shoulders, done in what is technically termed a *vignette* manner; much in the style of the favorite heads of Sully. [PT 482]

Le portrait, je l'ai déjà dit, était celui d'une jeune fille. C'était une simple tête, avec des épaules, le tout dans ce style, qu'on appelle en langage technique, style *de vignette*, beaucoup de la manière de Sully dans ses têtes de prédilection. [NHE 301]

Aquel retrato, según ya dije, era el de una joven. Consistía en una cabeza y unos hombros formando busto, con el estilo de los que tanta predilección pintaba Sully.

XX. “El gato negro”, en *El Chisme*, 23, 24, 25 y 26 de octubre de 1899 (p. 4). Subtítulo: *Diario Joco-serio ilustrado y de noticias*. Dir. Carlos Montes de Oca. Los cuentos aparecidos en este folletín pertenecen a Edgardo Poe, *Historias extraordinarias*. Versión de J.C. Barcelona: J. Pons, 1890.

Uso de leísmo (“Permitidme [*sic*] un lenguaje brutal con mi esposa hasta que concluí por pegarla”, “Lo primero que luego hice fue a buscar el gato, que había sido el principal autor de aquel crimen, pues me hallaba resuelto a matarle, pero el muy pícaro, alarmado tal vez por mi coraje, había tenido la precaución de fugarse”). También hay que señalar el empleo de la conjunción *bien que*, característica del francés: “Aunque yo satisficiera así mi razón —bien que no mi conciencia— el hecho que acabo de contar no por esto dejó de impresionarme hondamente”.

XXI. “Bereniza”, en *El Chisme* [Secc. Folletín 2], 26, 27, 30 y 31 de octubre de 1899 (p. 4). Subtítulo: *Diario Joco-serio ilustrado y de noticias*. Dir. Carlos Montes de Oca. La traducción de este cuento corresponde a Edgardo Poe, *Historias extraordinarias*. Versión de J.C. Barcelona: J. Pons, 1890.

La primera cosa que es necesario destacar es que el nombre de la joven es Bereniza, por lo cual, no se descarta la posibilidad de que se trate de un trad. procedente del italiano. El nombre del personaje, Egaeus en el texto original y en la traducción francesa, aparece como Egéus.

Es posible notar la aparición de una breve frase que no está presente en el original y que sí está presente en la edición de Baudelaire referente al consumo de opio; se trata de un hecho curioso ya que bien podría tratarse de una prueba de que hubo diversas ediciones del texto original:

In the mean time my own disease—for I have been told that I should call it by no other appellation—my own disease, then, grew rapidly upon me, and assumed finally a monomaniac character of a novel and extraordinary form—hourly and momentarily gaining vigor—and at length obtaining over me the most incomprehensible ascendancy. [PT 227]

En même temps, mon propre mal,—car on m’a dit que je ne pouvais pas l’appeler d’un autre nom,—mon propre mal grandissait rapidement, et, ses symptômes s’aggravant par un usage immodéré de l’opium, il prit finalement le caractère d’une monomanie d’une forme nouvelle et extraordinaire. [NHE 80]

Al mismo tiempo mi propio mal —pues se me dijo que yo no podía darle otro nombre— se desenvolvía rápidamente y sus síntomas se agravaban por el uso inmoderado del opio, hasta que, por fin, revistió el carácter de una monomanía de una forma nueva y extraordinaria.

Otra curiosidad es que la palabra “asfódelo” que aparece como en la edición en inglés “asphodel”, en la francesa es “asphodèle”, en la trad. española aparece en el latín “asphodela”.

En la versión española el siguiente fragmento aparece abreviado:

And at length the period of our nuptials was approaching, when, upon an afternoon in the winter of the year,—one of those unseasonably warm, calm, and misty days which are the nurse of the beautiful Halcyon,—I sat, (and sat, as I thought, alone,) in the inner apartment of the library. But, uplifting my eyes, I saw that Berenice stood before me. [PT 229-230]

Enfin l’époque fixée pour nos noces approchait, quand, dans une après-midi d’hiver,—dans une de ces journées intempestivement chaudes, calmes et brumeuses, qui sont les nourrices

de la belle Halcyone,—je m’assis, me croyant seul, dans le cabinet de la bibliothèque. Mais en levant les yeux, je vis Bérénice debout devant moi. [NHE 84]

La época de nuestras bodas se acercaba cuando en una tarde de invierno, en uno de esos días intempestivamente bochornosos, tranquilos y llenos de niebla yo me hallaba solo sentado en mi biblioteca. Levanté los ojos y vi a Bereniza en frente mío

Incluso ha desaparecido de la edición francesa la nota a pie de página del fragmento anterior que está en la palabra Halcyon: “For as Jove, during the Winter season, gives twice seven days of warmth, men ha called this clement and temperate time the nurse of the beautiful Halcyon.—*Simonides*.” [PT 229]

La utilización de cursivas en las citas en francés ha desaparecido. El texto en español carece de algunos subrayados:

Of Mad’selle Sallé it has been well said, “*que tous ses pas étaient des sentiments*,” and of Berenice I more seriously believed *que toutes ses dents étaient des idées*. *Des idées!*—ah here was the idiotic thought that destroyed me! *Des idées!*—ah therefore it was that I coveted them so madly! I felt that their possession could alone ever restore me to peace, in giving me back to reason. [PT 231]

On a fort bien dit de mademoiselle Sallé que *tous ses pas étaient des sentiments*, et de Bérénice je croyais plus sérieusement que *toutes les dents étaient des idées*. *Des idées!*—ah! voilà la pensée absurde qui m’a perdu! *Des idées!*—ah! *voilà donc pourquoi* je les convoitais si follement! Je sentais que leur possession pouvait seule me rendre la paix et rétablir ma raison. [NHE 86]

Se ha dicho que la señorita Sallé que todos sus pasos eran sentimientos; ¡pues yo podría asegurar de Bereniza, *que todos sus dientes eran ideas!* ¡Ideas! ¡Ah! he ahí el sentimiento absurdo que me ha perdido. ¡Ideas! ¡Oh! *He ahí por qué* por qué yo los deseaba tan locamente. Sentía que lo único que me habría de dar la paz y reestablecer mi juicio era la posesión de sus dientes.

A continuación transcribo uno de los fragmentos más importantes que aparece en las tres ediciones en él se hace explícito tema vampírico; un aspecto que Poe resolvió posteriormente con una elipsis. Estos párrafos se encuentran en el *Southern Literary Messenger* en marzo de 1835 y en *Tales of the Grotesque and Arabesque* de 1840. En el *Broadway Journal* del 5 de abril de 1845 ya no aparece el fragmento, que algunos consideraban de mal gusto (Thompson, 2004: 140-147). Es evidente que Baudelaire utilizó la versión que sí lo contenía y, a su vez esta fue la que se empleó en la edición de J. Pons y a su vez apareció en *El Chisme*.

With a heart full of grief, yet reluctantly, and oppressed with awe, I made my way to the bed-chamber of the departed. The room was large, and very dark, and at every step within its gloomy precincts I encountered the paraphernalia of the grave. The coffin, so a menial told me, lay surrounded by the curtains of yonder bed, and in that coffin, he whisperingly assured me, was all that remained of Berenice. Who was it asked me would I not look upon the corpse? I had seen the lips of no one move, yet the question had been demanded, and the echo of the syllables still lingered in the room. It was impossible to refuse; and with a sense

of suffocation I dragged myself to the side of the bed. Gently I uplifted the sable draperies of the curtains.

As I let them fall they descended upon my shoulders, and shutting me thus out from the living, enclosed me in the strictest communion with the deceased.

The very atmosphere was redolent of death. The peculiar smell of the coffin sickened me; and I fancied a deleterious odor was already exhaling from the body. I would have given worlds to escape—to fly from the pernicious influence of mortality—to breathe once again the pure air of the eternal heavens. But I had no longer the power to move—my knees tottered beneath me—and I remained rooted to the spot, and gazing upon the frightful length of the rigid body as it lay outstretched in the dark coffin without a lid.

God of heaven!—was it possible? Was it my brain that reeled—or was it indeed the finger of the enshrouded dead that stirred in the white cerement that bound it? Frozen with unutterable awe I slowly raised my eyes to the countenance of the corpse. There had been a band around the jaws, but, I know not how, it was broken asunder. The livid lips were wreathed into a species of smile, and, through the enveloping gloom, once again there glared upon me in too palpable reality, the white and glistening, and ghastly teeth of Berenice. I sprang convulsively from the bed, and, uttering no word, rushed forth a maniac from that apartment of triple horror, and mystery, and death. [SW 140-147]

*

Le coeur plein d'angoisse, et oppressé par la crainte, je me dirigeai avec répugnance vers la chambre à coucher de la défunte. La chambre était vaste et très-sombre, et à chaque pas je me heurtais contre les préparatifs de la sépulture. Les rideaux du lit, me dit un domestique, étaient fermés sur la bière, et dans cette bière, ajouta-t-il à voix basse, gisait tout ce qui restait de Bérénice.

Qui donc me demanda si je ne voulais pas voir le corps?—Je ne vis remuer les lèvres de personne; cependant la question avait été bien faite, et l'écho des dernières syllabes traînait encore dans la chambre. Il était impossible de refuser, et, avec un sentiment d'oppression, je me traînai à côté du lit. Je soulevai doucement les sombres draperies des courtines; mais, en les laissant retomber, elles descendirent sur mes épaules, et, me séparant du monde vivant, elles m'enfermèrent dans la plus étroite communion avec la défunte.

Toute l'atmosphère de la chambre sentait la mort; mais l'air particulier de la bière me faisait mal, et je m'imaginai qu'une odeur délétère s'exhalait déjà du cadavre. J'aurais donné des mondes pour échapper, pour fuir la pernicieuse influence de la mortalité, pour respirer une fois encore l'air pur des cieux éternels. Mais je n'avais plus la puissance de bouger, mes genoux vacillaient sous moi, et j'avais pris racine dans le sol, regardant fixement le cadavre rigide étendu tout de son long dans la bière ouverte.

Dieu du ciel! est-ce possible? Mon cerveau s'est-il égaré? ou le doigt de la défunte a-t-il remué dans la toile blanche qui l'enfermait? Frissonnant d'une inexprimable crainte, je levai lentement les yeux pour voir la physionomie du cadavre. On avait mis un bandeau autour des mâchoires; mais, je ne sais comment, il s'était dénoué. Les lèvres livides se tordaient en une espèce de sourire, et à travers leur cadre mélancolique les dents de Bérénice, blanches, luisantes, terribles, me *regardaient* encore avec une trop vivante réalité. Je m'arrachai convulsivement du lit, et, sans prononcer un mot, je m'élançai comme un maniaque hors de cette chambre de mystère, d'horreur et de mort. [NHE 86-88]

*

Con el corazón lleno de angustia y oprimido por el miedo, yo me dirigí con repugnancia al dormitorio de la difunta. Era este vasto y sombrío, y a cada paso tropesaba con los

preparativos del entierro. Las cortinas del lecho, según me dijo un criado, estaban cerradas y ocultaban su féretro y en este féretro, según añadió en voz baja, yacía todo lo que de Bereniza restaba.

¿Quién me invitó a que examinase el cadáver? Lo ignoro: yo no vi que nadie moviera sus labios. Esto, sin embargo, la invitación fue hecha de un modo claro y distinto, y el eco de sus frases aún resonaban en el cuarto. Era imposible resistirla y con el corazón destrozado yo me arrastré hacia el lecho funerario. Levanté con tiento las cortinas; pero al dejarlas caer descendieron sobre mis hombros y separándome del mundo de los vivos me encerraron en la más estrecha comunión con la difunta.

Toda la atmósfera de aquel cuarto sentía a la muerte; pero el aire que se desprendía del féretro me hacía daño, pues se me figuró que de aquel cuerpo se exhalaba un olor deletéreo. Yo hubiese dado todo un mundo por evitar, para huir la perjudicial influencia de la mortalidad, para respirar una vez más el aire puro del eterno cielo. Pero no tenía fuerzas para moverme; doblábanse mis rodillas; parecía que mis pies habían echado raíces sobre el suelo y yo seguía mirando el rígido cadáver tendido en toda su longitud sobre el abierto féretro.

¡Dios del cielo!... ¡fue cierto lo que vi! ¿Fue un extravío de mi cerebro?..... ¡Vi en efecto como el dedo de la difunta se movía bajo su blanco sudario! Extremecido [*sic*] de horror levanté con calma mis ojos para fijarlos en el cadáver. Este llevaba una venda con que se había ceñido sus mandíbulas; pero no sé por qué en aquel instante se veía desatada. En sus pálidos labios se dibujaba una especie de sonrisa y a través de ellos y de un modo triste y melancólico, vi los dientes de Bereniza, blancos, terribles lucientes, que me miraban con una realidad espantosa. Me separé de un modo convulso de aquel lecho y sin pronunciar una frase, me arrojé como un loco, fuera de aquel cuarto donde sólo reinaba el misterio, la muerte y el espanto.

El texto es traducido del francés. En el español aparece la oración “la atmósfera sentía a muerte”, confirmación del origen catalán de la edición, cuando sería más apropiado “la atmósfera olía a muerte”.

La pregunta que se murmura al final del cuento, que es “What was it?” [PT 232], en francés es “Qu’était-ce donc?” [NHE 88], en español aparece como “¿Qué es lo que has hecho?”. Las dos primeras tienen connotaciones epistemológicas en tanto que la tercera, morales.

En el caso de que el lector no hubiera entendido el final de la narración, la trad. española, explicita lo que ha pasado: “¡Eran los dientes de Bereniza que yo la había arrancado en su tumba!”

XXII. “El corazón revelador”, en *El Chisme*, 31, 1, de octubre de 1899 (p. 4). Subtítulo: *Diario Joco-serio ilustrado y de noticias*. Dir. Carlos Montes de Oca. La traducción de este cuento corresponde a Edgardo Poe, *Historias extraordinarias*. Versión de J.C. Barcelona: J. Pons, 1890.

Uso de conjunción “bien que”: “Viendo mi obra terminada yo sonreía satisfecho, pero durante algunos minutos el corazón siguió latiendo, bien que de un modo algo velado”.

XXIII. “La máscara de la muerte roja”, en *El Chisme* [Secc. Folletín], 1, 3, 7 de noviembre de 1899 (p. 4). Subtítulo: *Diario Joco-serio ilustrado y de noticias*. Dir. Carlos Montes de Oca. La traducción de este cuento corresponde a Edgardo Poe, *Historias extraordinarias*. Versión de J.C. Barcelona: J. Pons, 1890.

La traducción española se queda con la palabra “orgía” del francés, que no es precisamente lo mismo que “revel”:

But, in spite of these things, it was a gay and magnificent revel. [PT 487]

Mais, en dépit de tout cela, c'était une joyeuse et magnifique orgie. [NHE 160]

Mas a despecho de todo, aquella era una magnífica y elegante orgía.

XXIV. “La caída de la casa Usher”, en *El Chisme* [Secc. Folletín 7], 6, 9, 10, 14 de noviembre de 1899 (p. 4). Subtítulo: *Diario Joco-serio ilustrado y de noticias*. Dir. Carlos Montes de Oca. La traducción de este cuento corresponde a Edgardo Poe, *Historias extraordinarias*. Versión de J.C. Barcelona: J. Pons, 1890.

La primer cosa que hay que señalar es que el epígrafe en francés de la obra original aparece traducida al español:

Son coeur est un luth suspendu;
Sitôt qu'on le touche il résonne.
De Béranger [PT 317, NHE 91]

Su corazón sonaba a la manera de un laúd colgado.
Tan pronto como se le tocaba hacía oír sus acordes.
De Béranger

Se ha traducido el nombre de la hermana de Roderick, Madeline en inglés y en francés, como Magdalena.

La nota al pie de página siguiente, presente tanto en el original como en la traducción francesa aparece integrada al cuerpo del texto principal:

I well remember that suggestions arising from this ballad, led us into a train of thought wherein there became manifest an opinion of Usher's which I mention not so much on account of its novelty, (for other men* have thought thus,) as on account of the pertinacity with which he maintained it.

*Watson, Dr. Percival, Spallanzani, and specially the Bishop of Landaff.—See “Chemical Essays”, vol. V. [PT 327]

*

Je me rappelle fort bien que les inspirations naissant de cette ballade nous jetèrent dans un courant d'idées, au milieu duquel se manifesta une opinion d'Usher que je cite, non pas tant en raison de sa nouveauté,—car d'autres hommes⁽¹⁾ ont pensé de même,—qu'à cause de l'opiniâtreté avec laquelle il la soutenait.

(1) Watson, Percival, Spallanzani, et particulièrement l'évêque de Landaff.—Voir les *Chemical Essays*, vol. V.—E. A. P. [NHE 105]

*

Recuerdo perfectamente que las apreciaciones hijas de esta balada nos lanzaron a una corriente de ideas entre las que Usher emitió una opinión que ahora cito, no precisamente por su novedad, —ya que otros hombres (Watson, Pervival, Spallancini y sobre todo el obispo Landaff.) han sostenido los mismo.

El protagonista del texto que el narrador le lee a Usher (Ethelred) se llama Ethelredo en castellano; además de que el escudo que tiene inscrito el destino del dragón no aparece como dos versos, sino como tres:

Who entereth herein, a conqueror hath bin;
Who slayeth the dragon, the shield he shall win; [PT 333]

Celui-là qui entre ici a été le vainqueur ;
Celui-là qui tue le dragon, il aura gagné le bouclier. [NHE 113]

El que entre aquí será el vencedor
Ganará el escudo
Quien mate al dragón.

XXV. “Hop-Frog”, en *El Chisme* [Secc. Folletín], 15, 20 de noviembre de 1899 (p. 4). Subtítulo: *Diario Joco-serio ilustrado y de noticias*. Dir. Carlos Montes de Oca. La traducción de este cuento corresponde a Edgardo Poe, *Historias extraordinarias*. Versión de J.C. Barcelona: J. Pons, 1890.

El origen francés del texto se evidencia porque la edición castellana incluye la nota explicativa que puso Baudelaire al respecto del significado del nombre del protagonista; que no está presente en el inglés.

I believe the name “Hop-Frog” was *not* that given to the dwarf by his sponsors at baptism, but it was conferred upon him, by general consent of the seven ministers, on account of his inability to walk as other men do. [PT 900]

*

Je crois que le nom de Hop-Frog n’était pas celui dont l’avaient baptisé ses parrains, mais qu’il lui avait été conféré par l’assentiment unanime des sept ministres, en raison de son impuissance à marcher comme les autres hommes⁽¹⁾.

(1) *Hop*, saltiller,—*frog*, grenouille.—C. B. [NHE 140]

*

Siempre he barruntado que el nombre de Hop-Frog no fue el que le dieron sus padrinos, sino que le fue dado por el asentimiento unánime de los siete ministros en razón a la imposibilidad en que estaba de andar como el vulgo de los hombres (*Hop*, saltar y *Frog*, rana; es decir, *rana saltadora*).

Otro fragmento que cambia con las traducciones es el siguiente:

When the two little friends obeyed the summons of the king they found him sitting at his wine with the seven members of his cabinet council; but the monarch appeared to be in a very ill humor. [PT 901]

Quand les deux petits amis obéirent à l'ordre du roi, ils le trouvèrent prenant royalement le vin avec les sept membres de son conseil privé; mais le monarque semblait de fort mauvaise humeur. [NHE 142]

Cuando los dos enanos fueron ante la presencia del rey, lo encontraron majestuosamente sentado frente a unas copas de vino que apuraba con sus siete ministros. Pero aquel día estaba de mal humor.

XXVI. “El tonel del amontillado” en *El Chisme* [Secc. Folletín 17], 20, 21, 22, 23 de noviembre de 1899 (p. 4). Subtítulo: *Diario Joco-serio ilustrado y de noticias*. Dir. Carlos Montes de Oca. La traducción de este cuento corresponde a Edgardo Poe, *Historias extraordinarias*. Versión de J.C. Barcelona: J. Pons, 1890. Es una traducción distinta a la de 1875.

En el siguiente fragmento la traducción española elimina la caracterización irracional de la noche del carnaval:

It was about dusk, one evening during the supreme madness of the carnival season, that I encountered my friend. [PT 848]

Un soir, à la brune, au fort de la folie du carnaval, je rencontraï mon ami. [NHE 154]

Cierta tarde al anochecer y en un día de carnaval, hube de encontrar a mi amigo.

Montresor conduce a Fortunato a sus “vaults”, “caves”, que no son lo mismo que “bodega”. La cueva tiene recubrimiento de salitre (“nitre”); aunque la traducción “nitro” no es incorrecta quizá hubiera sido mejor “salitre”.

Las onomatopeyas responden a los diferentes idiomas de traducción:

“Nitre?” he asked, at length.

“Nitre,” I replied. “How long have you had that cough?”

“Ugh! ugh! ugh!—ugh! ugh! ugh!—ugh! ugh! ugh!—ugh! ugh! ugh!—ugh! ugh! ugh!” [PT 850]

—Le nitre?—demanda-t-il à la fin.

—Le nitre,—répliquai-je. —Depuis combien de temps avez-vous attrapé cette toux?

—Euh! euh! euh!—euh! euh! euh!—euh! euh! euh!—euh!!! [NHE 156]

—¿El nitro? Interrogó por fin.

—El nitro. Respondí yo

—¡Echem!... ¡echem!... ¡echem!.....

—¡Vaya una tos que cogísteis!

—¡Echem!... ¡echem!...

En la versión española, Fortunato expresa que se trata de un simple resfriado:

“Enough,” he said; “the cough’s a mere nothing; it will not kill me. I shall not die of a cough.” [PT 850]

—Assez,—dit-il;—la toux, ce n’est rien. Cela ne me tuera pas. Je ne mourrai pas d’un rhume. [NHE 156]

—No, no... esto no es nada; no me matará. Es un simple resfriado.

El brindis que realizan ambos personajes es muy español:

“I drink,” he said, “to the buried that repose around us.”

“And I to your long life.” [PT 850]

—Je bois aux défunts qui reposent autour de nous!

—Et moi, à votre longue vie! [NHE 157]

—¡A la salud de los difuntos que descansan en este sitio!

—¡A la vuestra! Repliqué yo bebiendo.

La siguiente es una expresión muy española:

I looked at him in surprise. He repeated the movement—a grotesque one.

“You do not comprehend?” he said.

“Not I,” I replied. [PT 851]

Je le regardai avec surprise. Il répéta le mouvement,—un mouvement grotesque.

—Vous ne comprenez pas?—dit-il.

—Non,—répliquai-je. [NHE 158]

Le miré con sorpresa y él repitió el gesto:

—¿No comprendes? Interrogó.

—No, a fe mía.

En el siguiente fragmento se cambia la palabra “ignoramus” por “ignare” y “animal”:

It was in vain that Fortunato, uplifting his dull torch, endeavored to pry into the depth of the recess. Its termination the feeble light did not enable us to see.

“Proceed,” I said; “herein is the Amontillado. As for Luchesi—”

“He is an ignoramus,” interrupted my friend, as he stepped unsteadily forward, while I followed immediately at his heels. [PT 852]

*

Ce fut en vain que Fortunato, élevant sa torche malade, s’efforça de scruter la profondeur de la niche. La lumière affaiblie ne nous permettait pas d’en apercevoir l’extrémité.

—Avancez,—dis-je,—c’est là qu’est l’amontillado. Quant à Luchesi...

—C’est un être ignare!—interrompt mon ami, prenant les devants et marchant tout de travers, pendant que je suivais sur ses talons. [NHE 159]

*

En vano mi amigo, arrimando al nicho su antorcha, quiso examinar su profundidad. Su purpúrea luz enrarecida por la falta de aire no permitía apreciarla.

—Adelante, dije a Fortunato; aquí está el amontillado. Si Luchesi...

—¡Es un animal!... interrumpió aquel dando unos pasos y ladeándose, sin que yo le abandonara.

XXVII. “William Wilson”, en *El Chisme* [Secc. Folletín 11], 22, 23, 24, 28, 29 y 30 de noviembre de 1899 (p. 4). Subtítulo: *Diario Joco-serio ilustrado y de noticias*. Dir. Carlos Montes de Oca. La traducción de este cuento corresponde a Edgardo Poe, *Historias extraordinarias*. Versión de J.C. Barcelona: J. Pons, 1890.

Se presentan algunas variaciones en el epígrafe, que responde a la traducción de Baudelaire:

What say of it? What say CONSCIENCE grim,
That spectre in my path?
Chamberlain's PHARRONIDA [PT 337]

*Qu'en dira-t-elle? Que dira cette CONSCIENCE affreuse,
Ce spectre qui marche dans mon chemin?*
Chamberlayne.—*Pharronida* [NHE 25]

¿Qué dirá ella? ¿Qué dirá con conciencia terrible, ese espectro que anda en mi camino?
Chambelaine.—Pharronida

El nombre del protagonista no aparece traducido. Es interesante la solución que se encuentra para el “Herodes Herod”:

Let it suffice, that among spendthrifts I out-Heroded Herod, and that, giving name to a multitude of novel follies, I added no brief appendix to the long catalogue of vices then usual in the most dissolute university of Europe. [PT 349]

Il suffira de dire que je dépassai Hérode en dissipations, et que, donnant un nom à une multitude de folies nouvelles, j'ajoutai un copieux appendice au long catalogue des vices qui régnaient alors dans l'université la plus dissolue de l'Europe. [NHE 43]

Baste decir que, inventando nuevas locuras; añadí un largo apéndice al catálogo de los vicios que reinaba entonces en la universidad más disoluta de Europa.

La palabra “calaveradas” del siguiente fragmento de estilo castizo:

I had been now two years successfully busied in this way, when there came to the university a young *parvenu* nobleman, Glendinning—rich, said report, as Herodes Atticus—his riches, too, as easily acquired. [PT 350]

J'avais déjà rempli deux années de cette joyeuse façon, quand arriva à l'université un jeune homme de fraîche noblesse,—un nommé Glendinning,—riche, disait la voix publique, comme Hérodes Atticus, et à qui sa richesse n'avait pas coûté plus de peine. [NHE 44]

Había empleado ya dos años en estas calaveradas cuando llegó a la universidad un joven de reciente nobleza—un tal Glendinning— el cual, según decía la voz pública, era rico cual Herodes Ático y cuya riqueza no le había costado gran pena el adquirirla.

XXVII. “El hombre de las muchedumbres”, en *El Chisme* [Secc. Folletín], 30 de noviembre y 1 y 4 de diciembre de 1899 (p. 4). Subtítulo: *Diario Joco-serio ilustrado y de noticias*. Dir. Carlos Montes de Oca. La traducción de este cuento corresponde a Edgardo Poe, *Historias extraordinarias*. Versión de J.C. Barcelona: J. Pons, 1890.

El título original es “The Man of the Crowd”, en francés “L’homme des foules” y, en español, “El hombre de las muchedumbres”. El epígrafe original es en francés, sólo que en la edición de Baudelaire se le agrega un signo de admiración:

Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul.
La Bruyère [PT 388]

Ce grand malheur de ne pouvoir être seul!
La Bruyère [NHE 55]

Es una gran desgracia el no poder estar solo.
La Bruyere

En la tradición al español, que se muestra abajo, el error parte de la errata “o” en vez de “à”, lo que tiene como consecuencia la alteración del sentido de la última oración:

The tribe of clerks was an obvious one and here I discerned two remarkable divisions. There were the junior clerks of flash houses—young gentlemen with tight coats, bright boots, well-oiled hair, and supercilious lips. [PT 389]

La race des commis sautait aux yeux, et là je distinguai deux divisions remarquables. Il y avait les petits commis des maisons à *esbrouffe*,—jeunes messieurs serrés dans leurs habits, les bottes brillantes, les cheveux pommadés et la lèvre insolente. [NHE 57]

La raza de los dependientes del comercio saltaba a la vista y se dividía en dos clases, Los pequeños dependientes de las casas o *esbrouffe*, que iban estrechamente ajustados a sus levitas, con las botas limpias como un espejo, los cabellos perfumados y una sonrisa insolente en sus labios.

Otro fragmento interesante es el siguiente, en él no se traduce la palabra “gentry”:

There were many individuals of dashing appearance, whom I easily understood as belonging to the race of swell pick-pockets, with which all great cities are infested. I watched these gentry with much inquisitiveness, and found it difficult to imagine how they should ever be mistaken for gentlemen by gentlemen themselves. Their voluminousness of wristband, with an air of excessive frankness, should betray them at once. [PT 390]

Il y avait bon nombre de ces individus d’une apparence brillante que je reconnus facilement pour appartenir à la race des filous de la *haute pègre* dont toutes les grandes villes sont infestées. J’étudiai très-curieusement cette espèce de *gentry*, et je trouvai difficile de comprendre comment ils pouvaient être pris pour des gentlemen par les gentlemen eux-

mêmes. L'exagération de leurs manchettes, avec un air de franchise excessive, devait les trahir du premier coup. [NEH 58]

Había también individuos de brillante apariencia, a quienes reconocía pertenecer a esa clase de timadores de alta escuela de que las grandes ciudades están infestadas. Estudié con curiosidad esa *gentry* y no sabía explicar como caballero[...] los ojos de los caballeros [...] misma magnitud exagerada de los puños de la camisa les delataba al primer golpe de vista.

En el siguiente párrafo la edición española no traduce el término francés “cuivre doré” que aparece en francés pero no en la versión original:

The gamblers, of whom I descried not a few, were still more easily recognisable. They wore every variety of dress, from that of the desperate thimble-rig bully, with velvet waistcoat, fancy neckerchief, gilt chains, and filagreed buttons, to that of the scrupulously inornate clergyman than which nothing could be less liable to suspicion. [PT 390]

Les joueurs de profession,—et j'en découvris un grand nombre,—étaient encore plus aisément reconnaissables. Ils portaient toutes les espèces de toilettes, depuis celle du parfait *maquereau*, joueur de gobelets, au gilet de velours, à la cravate de fantaisie, aux chaînes de cuivre doré, aux boutons de filigrane, jusqu'à la toilette cléricale, si scrupuleusement simple que rien n'était moins propre à éveiller le soupçon. [NHE 58-59]

A los jugadores de profesión se les reconocía aún más fácilmente. Se distinguían por los caprichos de su corbata, por sus leontinas de doubté, sus h[.]nes de filigrana, por sus facciones pálidas o de color terroso, por la oscuridad vaporosa de sus ojos y por la contracción lívida de sus labios.

Es interesante el uso del término “beodo” en la enumeración de personajes que hace el narrador:

[...] drunkards innumerable and indescribable—some in shreds and patches, reeling, inarticulate, with bruised visage and lack-lustre eyes [...] [PT 391]

[...] des ivrognes innombrables et indescriptibles, ceux-ci déguenillés, chancelants, désarticulés, avec le visage meurtri et les yeux ternes, [...] [NHE 60]

[...] noté gran número de beodos que andaban vacilantes y desarticulados, estos con el rostro cadavérico y sus ojos ya empañados [...]

El texto proviene de la traducción francesa ya que se utiliza el adjetivo “paradojalmente”, en vez de “paradójicamente”:

As I endeavoured, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense—of extreme despair. [PT 392]

Comme je tâchais, durant le court instant de mon premier coup d'oeil, de former une analyse quelconque du sentiment général qui m'était communiqué, je sentis s'élever

confusément et paradoxalement dans mon esprit les idées de vaste intelligence, de circonspection, de lésinerie, de cupidité, de sang-froid, de méchanceté, de soif sanguinaire, de triomphe, d'allégresse, d'excessive terreur, d'intense et suprême désespoir. [NHE 61-62]

Como yo tratase durante mi rápida ojeada de hacer un análisis cualquiera del sentimiento general que hacía nacer en mí, pareció ver en él confusa y paradójicamente al hombre de vasta inteligencia, de gran circunspección, todo mezclado con la codicia, la maldad, la calma fría y serena, la sed de sangre, el afán por el triunfo, la alegría, el terror excesivo, y la desesperación suprema.

Otra prueba del origen francés de la traducción está en el siguiente fragmento: "Afortunadamente mi calzado era de *cautchouc* y podía andar sin hacer ruido"; en inglés es "caoutchouc over-shoes" [PT 394], y en francés "claques en caoutchouc" [NHE 64]. Lo correcto sería caucho.

Se ha realizado la traducción literal del francés "en razón a", expresión que suena rara en español:

Toutefois il n'y avait pas longtemps qu'il se livrait à cet exercice, quand un grand mouvement dans les portes témoigna que l'hôte allait les fermer en raison de l'heure. [NHE 66]

No se pasó mucho tiempo sin que el dueño de la taberna cerrara sus puertas en razón a lo avanzado de la hora.

Se ha omitido la nota del final, presente en el inglés y en el francés; en este último caso Baudelaire señala que ésta es de Poe:

The worst heart of the world is a grosser book than the 'Hortulus Animae,'* and perhaps it is but one of the great mercies of God that '*er lasst sich nicht lesen.*'"

*The "*Hortulus Animae cum Oratiunculis Aliquibus Superadditis*" of Grünninger. [PT 396]

*

Le pire coeur du monde est un livre plus rebutant que le *Hortulus animal*⁽¹⁾, et peut-être est-ce une des grandes miséricordes de Dieu que es *lässt sich nicht lesen*,—qu'il ne se laisse pas lire.

(1). *Hortulus animae, cum oratiunculis aliquibus superadditis*, de Grünninger.—E. A. P. [NHE 67]

*

Un mal corazón es un libro peor que el *Hortulus anime* [*sic*] y quizá una de las grandes misericordias de Dios consiste en que no permita ser leído.

XXIX. "El retrato ovalado", en *El Mundo Ilustrado*, 28 de marzo de 1909 (pp. 730-731). Víctor M. Garcés figura como dueño de la revista, el director es Luis Lara y Panda.

En el siguiente párrafo el traductor al español se detiene en la descripción de detalles que no están en el original. En ningún momento se dice la causa del abandono del castillo, tampoco que las pinturas sean modernas. Se omite la mención a los arabescos:

To all appearance it had been temporarily and very lately abandoned. We established ourselves in one of the smallest and least sumptuously furnished apartments. It lay in a remote turret of the building. Its decorations were rich, yet tattered and antique. Its walls were hung with tapestry and bedecked with manifold and multiform armorial trophies, together with an unusually great number of very spirited modern paintings in frames of rich golden arabesque. [PT 481]

Selon toute apparence, il avait été temporairement et tout récemment abandonné. Nous nous installâmes dans une des chambres les plus petites et les moins somptueusement meublées. Elle était située dans une tour écartée du bâtiment. Sa décoration était riche, mais antique et délabrée. Les murs étaient tendus de tapisseries et décorés de nombreux trophées héraldiques de toute forme, ainsi que d'une quantité vraiment prodigieuse de peintures modernes, pleines de style, dans de riches cadres d'or d'un goût arabesque. [NHE 299]

Sin duda, huyendo de nuestro ejército, sus dueños lo habían abandonado hacía muy poco, sin tener tiempo para llevarse otra cosa que sus alhajas, y dejando todo el mobiliario antiguo y rico.

Yo me instalé en una cámara del ala izquierda del castillo, decorada, aunque lujosamente, con gran sencillez. Sobre la regia tapicería que cubría las paredes destacábanse gloriosas panoplias y noble trofeos heráldicos entre algunas pinturas modernas, encuadradas en tallados y ricos marcos de oro.

El descubrimiento del retrato es diferente al original. En este caso no se debe al simple movimiento del candelabro sino al cambio de vela. Es curioso que se detenga tanto en la descripción del lugar y de los cuadros; esto sin duda puede responder a la necesidad de exaltar el pasado de esa familia, compuesta por cancilleres e hidalgos para defender el orgullo español, que, no hay que olvidarlo, es el país donde se desarrolla la acción:

Long—long I read—and devoutly, devotedly I gazed. Rapidly and gloriously the hours flew by and the deep midnight came. The position of the candelabrum displeased me, and outreaching my hand with difficulty, rather than disturb my slumbering valet, I placed it so as to throw its rays more fully upon the book.

But the action produced an effect altogether unanticipated. The rays of the numerous candles (for there were many) now fell within a niche of the room which had hitherto been thrown into deep shade by one of the bed-posts. [PT 481]

Je lus longtemps,—longtemps;—je contemplai religieusement, dévotement; les heures s'envolèrent, rapides et glorieuses, et le profond minuit arriva. La position du candélabre me déplaisait, et, étendant la main avec difficulté pour ne pas déranger mon valet assoupi, je plaçai l'objet de manière à jeter les rayons en plein sur le livre.

Mais l'action produisit un effet absolument inattendu. Les rayons des nombreuses bougies (car il y en avait beaucoup) tombèrent alors sur une niche de la chambre que l'une des colonnes du lit avait jusque-là couverte d'une ombre profonde. [NHE 300]

Encendí varias bujías de un fino candelero antiguo, y cuando disponía a desnudarme, hallé bajo las almohadas, un pequeño libro, en el cual estaban enumeradas prolijamente las obras de arte que contenía la señorial mansión abandonada.

Entre los cuadros veíanse algunos representando viejos, nobles, muertos hidalgos, cancilleres, guerreros ilustres.... Y las horas me parecían rápidas en aquella compañía muda y gloriosa. Sería cerca de media noche, cuando, al ir a sustituir una de las velas que ya amenazaba extinguirse, merced a un movimiento torpe hice oscilar el candelabro, y extendiéndose la luminosidad, llegó hasta un rincón de la estancia que, oculto a mi vista por una de las columnas del lecho, había hasta entonces permanecido en la sombra.

También el traductor al español se explaya en la descripción de la mujer del retrato:

The portrait, I have already said, was that of a young girl. It was a mere head and shoulders, done in what is technically termed a *vignette* manner; much in the style of the favorite heads of Sully. The arms, the bosom, and even the ends of the radiant hair melted imperceptibly into the vague yet deep shadow which formed the back-ground of the whole. The frame was oval, richly gilded and filigreed in *Moresque*. As a thing of art nothing could be more admirable than the painting itself. But it could have been neither the execution of the work, nor the immortal beauty of the countenance, which had so suddenly and so vehemently moved me. Least of all, could it have been that my fancy, shaken from its half slumber, had mistaken the head for that of a living person. I saw at once that the peculiarities of the design, of the *vignetting*, and of the frame, must have instantly dispelled such idea—must have prevented even its momentary entertainment. Thinking earnestly upon these points, I remained, for an hour perhaps, half sitting, half reclining, with my vision riveted upon the portrait. At length, satisfied with the true secret of its effect, I fell back within the bed. I had found the spell of the picture in an absolute *life-likeness* of expression, which, at first startling, finally confounded, subdued, and appalled me. With deep and reverent awe I replaced the candelabrum in its former position. The cause of my deep agitation being thus shut from view, I sought eagerly the volume which discussed the paintings and their histories. [PT 482]

*

Je ne pouvais pas douter, quand même je l'aurais voulu, que je n'y visse alors très-nettement; car le premier éclair du flambeau sur cette toile avait dissipé la stupeur rêveuse dont mes sens étaient possédés, et m'avait rappelé tout d'un coup à la vie réelle.

Le portrait, je l'ai déjà dit, était celui d'une jeune fille. C'était une simple tête, avec des épaules, le tout dans ce style, qu'on appelle en langage technique, style *de vignette*, beaucoup de la manière de Sully dans ses têtes de prédilection. Les bras, le sein, et même les bouts des cheveux rayonnants, se fondaient insaisissablement dans l'ombre vague mais profonde qui servait de fond à l'ensemble. Le cadre était ovale, magnifiquement doré et guilloché dans le goût moresque. Comme oeuvre d'art, on ne pouvait rien trouver de plus admirable que la peinture elle-même. Mais il se peut bien que ce ne fût ni l'exécution de l'oeuvre, ni l'immortelle beauté de la physionomie, qui m'impressionna si soudainement et si fortement. Encore moins devais-je croire que mon imagination, sortant d'un demi-sommeil, eût pris la tête pour celle d'une personne vivante.—Je vis tout d'abord que les détails du dessin, le style de vignette, et l'aspect du cadre auraient immédiatement dissipé un pareil charme, et m'auraient préservé de toute illusion même momentanée. Tout en faisant ces réflexions, et très-vivement, je restai, à demi étendu, à demi assis, une heure entière peut-être, les yeux rivés à ce portrait. À la longue, ayant découvert le vrai secret de son effet, je me laissai retomber sur le lit. J'avais deviné que le *charme* de la peinture était

une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même, qui d'abord m'avait fait tressaillir, et finalement m'avait confondu, subjugué, épouvanté. Avec une terreur profonde et respectueuse, je replaçai le candélabre dans sa position première. [NHE 301]

*

Después de algunos minutos, haciendo gran acopio de energía, torné a fijarme en la pintura.

Entonces ya no pude achacar a debilidad o alucinación el efecto extraño que me produjo el ovalado lienzo. La luz lo iluminaba totalmente, y la mujer, asomada al marco de ébano, parecía mirarme fijamente con sus grandes ojos soñadores y tristes.

Apenas lo hube mirado con atención, reconocí, por la factura, el estilo de Sully en sus mejores composiciones. Los tonos acerados del pelo y lo marfilino de los brazos y la garganta, se fundían armoniosamente con la vaga media tinta que servía de fondo, dando al retrato una entonación sombría, realizada por el color del marco, cincelado y dorado al gusto morisco.

Tenía la seguridad de encontrarme frente a una obra maestra; y, sin embargo, me parecía que la emoción extraordinaria de que me hallaba poseído no provenía del talento del artista ni de la belleza inmortal de la retratada. Tampoco podía creer que mi imaginación, extraviada por la falta de reposo y por la somnolencia, hubiese juzgado aparición real aquella melancólica y dulce figura, pues el carácter del dibujo, el inconfundible estilo de viñeta y la magnificencia del mareo, en seguida hubieran disipado mi calenturienta ficción. ¿Qué motivaba, entonces la indefinible sensación que me producía?

Mientras reflexionaba, siempre dubitativo, no dejé de contemplar ni un momento el retrato. Tal vez duró aquella agradable tortura imaginativa una hora entera; pero al fin logré descubrir el secreto de la emoción que me causaba. El encanto de la pintura no residía en determinada facción sino en su expresión vital, absolutamente adecuada a la misma vida; en una rara espiritualidad latente en toda la figura; existencia activa e inmortal, que primero me había hecho estremecer y después me había confundido.

Obligado por la misma imperativa voluntad, volví a colocar el candelabro en su posición primitiva, lleno aún de un espanto respetuoso. La pintura volvió a dormirse en la penumbra, y aun en ella refulgía la mirada inextinguible de aquellos ojos melancólicos. Entonces abrí el libro que contenía la leyenda de todas las obras, y ávidamente leí en él la vaga y extraña narración que transcribo.

El origen probablemente español de la traducción también se aprecia en la descripción de está la mujer, que “era la joven de peregrina belleza”, expresión dialectal muy característica.

Un fragmento que aparece en detrimento del efecto final, es la aclaración de que “¡No veía que los colores que ponía sobre las mejillas del lienzo iban desapareciendo de las mejillas verdaderas!”. Al final el pintor realiza una acción que no está en las otras traducciones antes de darse cuenta de que su esposa está muerta: “Y se volvió para dar un beso a su esposa”.

XXX. “Sombra (Parábola)”, *Revista Moderna de México*, 1 de abril 1910 (p. 111-112). Dir. Jesús E. Valenzuela.

La traducción, a cargo de R. Gómez Robelo, se ajusta al original. No aparece el epígrafe que está presente en la trad. francesa: “Yes! though I walk through the valley of the Shadow.—Psalm of David” [PT 218]. El origen francés es evidente en los nombres de

los personajes pertenecientes al siguiente párrafo, que concuerdan con la traducción en este idioma, y que en la de Cortazar son Ptolemáis, Chíos y Corinnos [C 271-274].

Over some flasks of the red Chian wine, within the walls of a noble hall, in a dim city called Ptolemais, we sat, at night, a company of seven. And to our chamber there was no entrance save by a lofty door of brass: and the door was fashioned by the artizan Coriunos, and, being of rare workmanship, was fastened from within. [PT 218]

Une nuit, nous étions sept, au fond d'un noble palais, dans une sombre cité appelée Ptolémaïs, assis autour de quelques flacons d'un vin pourpre de Chios. Et notre chambre n'avait pas d'autre entrée qu'une haute porte d'airain; et la porte avait été façonnée par l'artisan Corinnos, et elle était d'une rare main d'oeuvre, et fermait en dedans. [NHE 282]

En torno de algunos odres de vino rojo de Quíos, encerrados entre los muros de la noble mansión, en una sombría [*sic*] ciudad llamada Ptolemáis, nos sentamos en la noche, siete compañeros. Y no había más entrada a nuestra cámara que una alta puerta de bronce, y la puerta había sido tallada por el artista Corinnos, y, siendo de raro trabajo, se aseguraba por dentro.

XXXI. "El espectro", en *Don Quijote* (Puebla), año IV, núm. 1 (pp. 3-4) [Es "Sombra"]. Semanario. Dir. Andrés Sánchez Fuentes. Redacción: David Cerna, Ramón Bosque Treviño, Enrique de la Fuente, Arturo Villarreal, Mateo de León y Ochoa, Eduardo Canales.

XXXII. "Metzengerstein", *Revista Moderna de México*, 1 de enero 1911 (pp. 311-316). Dir. Jesús E. Valenzuela.

Al principio de este cuento las citas del francés fueron traducidas e integradas en el texto; además de que ha desaparecido una nota a pie de página.

Horror and fatality have been stalking abroad in all ages. Why then give a date to this story I have to tell? Let it suffice to say, that at the period of which I speak, there existed, in the interior of Hungary, a settled although hidden belief in the doctrines of the Metempsychosis. Of the doctrines themselves—that is, of their falsity, or of their probability—I say nothing. I assert, however, that much of our incredulity (as La Bruyere says of all our unhappiness) "*vient de ne pouvoir etre seuls.*"*

But there are some points in the Hungarian superstition which were fast verging to absurdity. They—the Hungarians—differed very essentially from their Eastern authorities. For example, "*The soul,*" said the former—I give the words of an acute and intelligent Parisian—"ne demeure qu'un seul fois dans un corps sensible: au reste—un cheval, un chien, un homme meme, n'est que la ressemblance peu tangible de ces animaux."

*Mercier, in "*L'an deux mille quatre cents quarante,*" seriously maintains the doctrines of the Metempsychosis, and I. D'Israeli says that "no system is so simple and so little repugnant to the understanding." Colonel Ethan Allen, the "Green Mountain Boy," is also said to have been a serious metempsychosist. [PT 134]

*

L'horreur et la fatalité se sont donné carrière dans tous les siècles. À quoi bon mettre une date à l'histoire que j'ai à raconter? Qu'il me suffise de dire qu'à l'époque dont je parle

existait dans le centre de la Hongrie une croyance secrète, mais bien établie, aux doctrines de la métempsyose. De ces doctrines elles-mêmes, de leur fausseté ou de leur probabilité, —je ne dirai rien. J'affirme, toutefois, qu'une bonne partie de notre crédulité vient,—comme dit La Bruyère, qui attribue tout notre malheur à cette cause unique—*de ne pouvoir être seuls*⁽¹⁾.

Mais il y avait quelques points dans la superstition hongroise qui tendaient fortement à l'absurde. Les Hongrois différaient très-essentielle-ment de leurs autorités d'Orient. Par exemple,—*l'âme*, à ce qu'ils croyaient,—je cite les termes d'un subtil et intelligent Parisien,—*ne demeure qu'une seule fois dans un corp sensible*.

(1) Mercier, dans *l'an deux mil quatre cent quarante*, soutient sérieusement les doctrines de la métempsyose, et J. d'Israéli dit *qu'il n'y a pas de système aussi simple et qui répugne moins à l'intelligence*. Le colonel Ethan Allen, l'Enfant de la Verte Montagne, passe aussi pour avoir été un sérieux métempsyosiste.—E. A. P. [HE 333-334]

*

La fatalidad y el horror han imperado en todos los tiempos. ¿Para qué fechar en tal o cual época la historia que voy a referiros? Basta decir que en la época de que hablose conservaba en el centro de Hungría una creencia secreta, pero muy arraigada, acerca de las doctrinas de la metempsychosis. No diré que tales doctrinas sean falsas o demostrables; pero sí aseguro que nuestra incredulidad proviene —como dice La Bruyère, el cual atribuye nuestros infortunios a esta sola causa— de no poder estar solos. Pero en la superstición húngara existían algunos puntos notoriamente inficionados de absurdidad, pues los húngaros diferían en cosas esenciales de la doctrina de los filósofos de Oriente. Así, por ejemplo, el alma, según ellos creían —cito los términos de un parisiense ingenioso y sutil— “no reside más que una sola vez en un cuerpo sensible, de tal modo que un perro, un caballo o un hombre no son más que la simple semejanza ilusoria de estos seres”

XXXIII. “El escarabajo de oro”, en *El País*, 5 a 12 de mayo de 1913 (p. 6) [Folletín]. Subtítulo: *Diario Católico*. Fundado por Trinidad Sánchez Santos y dirigido por José Elguero.

En la primera plana del diario aparece el siguiente anuncio:

Hoy empezamos a publicar en forma de folletín, la interesante novela ‘El escarabajo de oro’, de Edgar A. Poe.

Esta obra, por su originalidad, tructico [*sic*] y completa moralidad, agradará sin duda a nuestros lectores.

En esta traducción se respeta sin adaptarse la traducción del mensaje secreto. Esto también ocurre en la trad. francesa. Una particularidad muy visible de este texto es el uso de diminutivos por parte de Jupiter, el sirviente negro de Legrand, para representar su habla; a continuación se presentan dos fragmentos:

—¡Diablo! El señó [Massa] no está muy bien.

—¡No está muy bien! me apena mucho esa noticia. ¿De qué se queja?

—¡Ah! ¿de eso se trata! El señó no se queja de nada; pero está mu malito.

—¿Muy malo, Jupiter? ¿Por qué no me lo has dicho en seguida? ¿Está en cama?

—No, no, no está acostado. El señó no está bien en ningún ladito, ahí es donde me aprieta el zapato (“my mind is got to be berry hebbly” [PT 564])y estoy muy inquieto por el pobre señó Will.

La expresión “campar por sus respetos” (“Hacer lo que le da la gana”) no resulta determinante de que el texto proceda de la traducción de Baudelaire:

“Keeps a syphon wid de figgurs on de slate—de queerest figgurs I ebber did see. Ise gittin to be skeered, I tell you. Hab for to keep mighty tight eye pon him noovers. Todder day he gib me slip fore de sun up and was gone de whole ob de blessed day. I had a big stick ready cut for to gib him d—d good beating when he did come—but Ise sich a fool dat I hadn’t de heart arter all—he look so berry poorly.” [PT 565]

Il fait des chiffres avec des signes sur une ardoise,—les signes les plus bizarres que j’aie jamais vus. Je commence à avoir peur, tout de même. Il faut que j’aie toujours un oeil braqué sur lui, rien que sur lui. L’autre jour, il m’a échappé avant le lever du soleil, et il a décampé pour toute la sainte journée. [HE 86]

Escribe números y signos sobre una pizarra, los signos más raros que he visto en mi vida. Comienzo a tener miedo, y es preciso que lo vigile continuamente. El otro día, antes de salir el sol, se me escapó y durante todo el santo día ha campado por sus respetos.

El capitán “Kidd and his associates”, “Kidd et ses asociés”, se transforma en “Kidd y sus acólitos”.

XXXIV. “Descenso al Maestrom [*sic*]”, en *El País*, 13 de mayo de 1913 (p. 6). Subtítulo: *Diario Católico*. Fundado por Trinidad Sánchez Santos y dirigido por José Elguero.

En esta traducción no aparece el epígrafe:

The ways of God in Nature, as in Providence, are not as *our* ways; nor are the models that we frame any way commensurate to the vastness, profundity, and unsearchableness of His works, *which have a depth in them greater than the well of Democritus.*

Joseph Glanville [PT 432]

Les voies de Dieu, dans la nature comme dans l’ordre de la Providence, ne sont point nos voies; et les types que nous concevons n’ont aucune mesure commune avec la vastitude, la profondeur et l’incompréhensibilité de ses oeuvres, qui contiennent en elles un abîme plus profond que le puits de Démocrite.

JOSEPH GLANVILL [HE 231]

Se traduce el “Mar Tenebrarum” por “Mar de las tinieblas”. Los nombres originales están respetados: Moskoe, Vurrgh, Moscoe-strom (salvo por la diéresis en esta última), Sandflesen, Otterholm, Helseggen.

Las acciones narradas por Jonas ocurren tres meses atrás y no tres años como se menciona en el original, esto posiblemente se deba a que el traductor confundiera la palabra “mes” con “menos”: “Il y a maintenant trois ans moins quelques joursqu’arriva ce que je vais vous raconter” [HE 241].

Un indicio del origen francés de la traducción es la palabra “sumaca”, del francés “semaque” [HE 239] y no “smack” [PT 437]. Cortazar lo llama “queche” [C 145].

The three of us—my two brothers and myself—had crossed over to the islands about two o'clock P. M., and soon nearly loaded the smack with fine fish, which, we all remarked, were more plenty that day than we had ever known them. [PT 439]

Nous étions passés tous les trois, mes deux frères et moi, à travers les îles à deux heures de l'après-midi environ, et nous eûmes bientôt chargé le sémak de fort beau poisson, qui—nous l'avions remarqué tous trois—était plus abondant ce jourlà que nous ne l'avions jamais vu. [HE 241]

Los tres, es decir, mis dos hermanos y yo, atravesamos la isla a eso de las dos de la tarde, y muy pronto tuvimos cargada la sumaca con buena pesca, que, según observamos los tres, era más abundante que nunca.

Otra prueba de la procedencia francesa de este texto es la nota a pie de página, extraída de Baudelaire que también omite el dato del número de libro del que procede la cita.

*See Archimedes, "De Incidentibus in Fluido."—lib. 2. [PT 447]

*Archimède, *De occidentibus in fluido*—E. A. P. [HE 252]

*Archimides, *De occidentibus in fluido*.—E. A. P.

XXXV. "El sistema del Doctor Alquitrán y del Profesor Pluma", en *El País* [Folletín], 17 a 20 de mayo de 1913 (p. 6). Subtítulo: *Diario Católico*. Fundado por Trinidad Sánchez Santos y dirigido por José Elguero.

En este cuento no se utilizan las cursivas, todas las palabras han sido traducidas, incluso las latinas: *reductio ad absurdum* como reducción al absurdo. Tanto en el original como en la traducción francesa el lugar en el que se desarrolla la historia es una "maison de santé", mientras que en la española es un "manicomio". Las palabras francesas están traducidas, "volouté sauce" por "salsa aterciopelada". Al respecto de las bromas que Poe hace con la comida, Baudelaire aclara: "À propos du veau à la Sainte-Menehould, de la sauce veloutée, de la vieille cour, etc., il ne faut pas oublier que l'auteur est Américain, et que, comme tous les auteurs anglais et américains, il a la manie d'employer des termes français et de faire parade d'idées françaises—termes et idées d'un répertoire un peu suranné.—C. B." [HGS 144].

Se observa la presencia de leísmo: "and I saw him no more" [PT 700]: "no he vuelto a verle".

Una evidencia de que el texto se tradujo del francés es la palabra "southern" que ha cambiado a "mediodía", evidentemente esto se origina de una mala traducción de la palabra "Midi" del francés:

[...] but I remembered having been informed, in Paris, that the southern provincialists were a peculiarly eccentric people, with a vast number of antiquated notions; and then, too, upon conversing with several members of the company, my apprehensions were immediately and fully dispelled. [PT 704]

[...] mais je me souvins qu'on m'avait parlé, à Paris, des provinciaux du Midi comme de gens particulièrement excentriques et entichés d'une foule de vieilles idées; et, d'ailleurs, en causant avec quelques-uns des convives, je sentis bientôt mes appréhensions se dissiper complètement. [HGS 145]

[...] pero también recordé que en París me habían hablado de las personas del Mediodía como de gentes muy excéntricas y apegadas a la multitud de antiguas costumbres; por lo demás, cuando hablé con alguno de los convidados mis dudas se disiparon por completo.

Lo mismo ocurre en el siguiente fragmento:

“Odd!—queer!—why, do you *really* think so? We are not very prudish, to be sure, here in the South—do pretty much as we please—enjoy life, and all that sort of thing, you know—.” [711]

—Bizarre! original!...Qui! vraiment! vous pensez ainsi? À vrai dire, nous ne sommes pas bégueules dans le Midi; nous faisons assez volontiers tout ce qui nous plaît; nous jouissons de la vie,—et toutes ces habitudes-là, vous comprenez... [HGS 155]

—¡Extravagantes! ¡original! ¿Verdaderamente piensa usted así? Si he de decir la verdad, no somos afectados ni tiesos en el Mediodía: Hacemos todo cuanto nos place, gozamos de la vida, y todas esas costumbres, como usted comprenderá...

Como se comprueba a continuación, se ha omitido la oración de Anakim:

The table was superbly set out. It was loaded with plate, and more than loaded with delicacies. The profusion was absolutely barbaric. There were meats enough to have feasted the Anakim. Never, in all my life, had I witnessed so lavish, so wasteful an expenditure of the good things of life. [PT 704]

La table était splendidement servie. Elle était couverte de vaisselle plate et surchargée de toutes sortes de friandises. C'était une profusion absolument barbare. Il y avait en vérité assez de mets pour régaler les Anakim. Jamais, de mon vivant, je n'avais contemplé un si monstrueux étalage, un si extravagante gaspillage de toutes les bonnes choses de la vie [...] [HGS 145]

La mesa estaba espléndidamente servida, hallándose cubierta por rica vajilla de plata y por una porción de golosinas. Era una profusión absolutamente bárbara. Nunca había contemplado tan monstruoso banquete [...]

Otro fragmento que muestra la deuda de esta traducción con la francesa está en las palabras “buckskin and whiting”, traducidas como “blanco de España”:

Our gentleman was a Britannia-ware tea-pot, and was careful to polish himself every morning with buckskin and whiting. [PT 705]

Notre monsieur était une théière de fabrique anglaise, et il avait soin de se polir lui-même tous les matins avec une peau de daim et du blanc d'Espagne. [HGS 147]

Nuestra tetera era de fabricación inglesa y tenía el cuidado de pulirse a sí misma todas las mañanas con una gamuza y blanco de España.

Las onomatopeyas son un detalle interesante ya que también se traducen; tal es el caso del ruido producido por la rana:

Sir, if that man was *not* a frog, I can only observe that it is a pity he was not. His croak thus—o-o-o-o-gh—o-o-o-o-gh! was the finest note in the world—B flat [...] [PT 707]

Monsieur, si cet homme n'était pas une grenouille, je puis dire que c'est un grand malheur qu'il ne le fût pas. Son coassement était à peu près cela: O... o... o... gh...! O... o... o... gh! [HGS 149]

Caballero, si este hombre no era una rana, puede asegurarse que era una lástima el que no lo fuese. Su canto era el siguiente: ¡crac! ¡crac! ¡crac!

O el gallo:

She found, upon mature deliberation, that, by some accident, she had been turned into a chicken-cock; but, as such, she behaved with propriety. She flapped her wings with prodigious effect—so—so—so—and, as for her crow, it was delicious! Cock-a-doodle-doo!—cock-a-doodle-doo—cock-a-doodle-de-doo-doo-dooo-do-o-o-o-o-o-o-o-o-o-! [PT 709]

Elle avait découvert, après mûre réflexion, qu'elle avait été, par accident, changée en jeune coq; mais, en tant que coq, elle se conduisait normalement. Elle battait des ailes, comme ça, comme ça, avec un effort prodigieux; et, quant à son chant, il était délicieux! Co... o... o... o... queri... co... o... o... o...! Co... o... o... que... ri... co... co... co... o... o... o... o...! [HGS 151-152]

Después de madura reflexión había descubierto que, por accidente, había sido convertida en gallo, pero se comportaba como un gallo normal. Esta señora batía las alas de esta manera, así, así, con su esfuerzo prodigioso; y su canto era encantador. ¡Ki... ki... ri... ki... ki... ki... ri... ki...!

XXXVI. “La carta robada”, en *El País* [Folletín], 21 a 25 de mayo de 1913 (p. 6). Subtítulo: *Diario Católico*. Fundado por Trinidad Sánchez Santos y dirigido por José Elguero.

Falta el epígrafe “*Nil sapientiae odiosius acumine nimio.*—Seneca.”, que sí aparece en la traducción francesa. Se menciona los crímenes de “la calle de la Morgue” y el misterio de “María Roget”. Se traducen todos los términos, incluso los latinos:

The principle of the *vis inertiae*, for example, seems to be identical in physics and metaphysics. [PT 694]

“Le principe de la force d’inertie, par exemple, semble identique dans les deux natures, physique et métaphysique [...] [HE 71]

El principio de la fuerza de inercia, por ejemplo, parece idéntico en las dos naturalezas, física y metafísica [...]

Al final del cuento se presenta la carta que ha dejado M. Dupin:

He is well acquainted with my MS., and I just copied into the middle of the blank sheet the words—

—Un dessein si funeste,

S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste.
They are to be found in Crébillon's 'Atrée.'" [PT 698]

*

Il connaît fort bien mon écriture, et j'ai copié tout au beau milieu de la page blanche ces mots:

*Un dessein si funeste,
S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste.*
Vous trouverez cela dans *l'Atrée* de Crébillon. [HE 77]

*

El ministro conoce muy bien mi letra, y en medio de la epístola he copiado estos versos:

...designio tan funesto,
Si no digno de Atreo, es digno de Tieste.
Eso lo encontrará usted en el "Atreo" de Crebillón

XXXVII. "Nuevo asesinato en la Calle de la Morgue", en *El País* [Folletín 20], 25 de mayo a 3 de junio de 1913 (p. 6). Subtítulo: *Diario Católico*. Fundado por Trinidad Sánchez Santos y dirigido por José Elguero.

El título original, "The Murders in the Rue Morgue", en francés es "Double assassinat dans la Rue Morgue" y en española es "Nuevo asesinato en la Calle *de la* Morgue". El título puede ser indicio de que la traducción de "La carta robada" fue hecha por la misma persona ya que al inicio habla del "crimen de la calle *de la* Morgue".

Falta el epígrafe:

What song the Syrens sang, or what name Achilles assumed when he hid himself among women, although puzzling questions, are not beyond *all* conjecture.

Sir Thomas Browne. [T 397]

Quelle chanson chantaient les sirènes? quel nom Achille avait-il pris, quand il se cachait parmi les femmes?—Questions embarrassantes, il est vrai, mais qui ne sont pas situées au delà de toute conjecture.

SIR THOMAS BROWNE. [HE 1]

En la edición del 26 de mayo de 1913, del folletín 22 que continúa la historia, la primera y la segunda columna están de cabeza.

Los nombres de las dos mujeres asesinadas están castellanizados, Madame L'Españaye es "la señora de Espenayo", y su hija Camille es Camila.

El periódico que detalla los testimonios de los testigos tiene los siguientes encabezados, evidencia de la procedencia francesa de la traducción:

Extraordinary Murders. [PT 405]

DOUBLE ASSASSINAT DES PLUS SINGULIERS. [HE 12]

Doble asesinato de los más singulares.

The Tragedy in the Rue Morgue. [PT 406]

LE DRAME DE LA RUE MORGUE. [HE 14]

El drama de la calle de la Morgue.

Dupin pone su anuncio en el periódico *El Mundo* (*Le Monde*).

El texto se queda con la palabra “orgía” de la traducción francesa, y no “sailor’s frolic” que aparece en el discurso original del marinero:

Returning home from some sailors’ frolic on the night, or rather in the morning of the murder, he found the beast occupying his own bed-room, into which it had broken from a closet adjoining, where it had been, as was thought, securely confined. [PT 428]

Comme il revenait, une nuit, ou plutôt un matin,—le matin du meurtre,—d’une petite orgie de matelots, il trouva la bête installée dans sa chambre à coucher; elle s’était échappée du cabinet voisin, où il la croyait solidement enfermée. [HE 46]

Cierta noche, más bien, cierta mañana, la mañana del crimen, cuando volvió de una pequeña orgía de marineros, se encontró instalado al animal en su alcoba, pues se había escapado del gabinete vecino, en donde se creía sólidamente encerrado.

XXXVIII. “La verdad sobre el caso del señor Valdemar”, en *El Imparcial* [Secc. Cuento del día], 9 de febrero de 1914 (pp. 7-8). Propiedad de Rafael Reyes Spíndola.

El título original es “The Facts in the Case of M. Valdemar”, en francés, “La vérité sur le cas de M. Valdemar”, “La verdad sobre el caso del señor Valdemar”, cuando debiera ser “Los hechos...”. Ilustración de Carlos D. Neve; al pie de ella dice “sí... he estado durmiendo...; pero ahora no... Ahora estoy muerto...”

Como se ve el primer párrafo de la traducción española es más largo:

Of course I shall not pretend to consider it any matter for wonder, that the extraordinary case of M. Valdemar has excited discussion. It would have been a miracle had it not—especially under the circumstances. [PT 833]

Que le cas extraordinaire de M. Valdemar ait excité une discussion, il n’y a certes pas lieu de s’en étonner. C’eût été un miracle qu’il n’en fût pas ainsi,—particulièrement dans de telles circonstances. [HE 255]

El extraordinario caso del señor Valdemar ha producido viva curiosidad y discusión. A no verificarse en circunstancias excepcionales, tal vez hubiera sido considerado como un milagro, y por eso decidí guardar secreto sobre él hasta que ulteriores investigaciones me permitiesen ofrecer una relación prolija y documentada.

En el siguiente fragmento sólo se mencionan los nombres de los autores traducidos por Valdemar en vez de los títulos de las obras. Quizá el traductor pensó que el público estaría más familiarizado con los autores:

In looking around me for some subject by whose means I might test these particulars, I was brought to think of my friend, M. Ernest Valdemar, the well-known compiler of the “Bibliotheca Forensica,” and author (under the *nom de plume* of Issachar Marx) of the Polish versions of “Wallenstein” and “Gargantua.” [PT 833]

En cherchant autour de moi un sujet au moyen duquel je pusse éclaircir ces points, je fus amené à jeter les yeux sur mon ami, M. Ernest Valdemar, le compilateur bien connu de la *Bibliotheca forensica*, et auteur (sous le pseudonyme d'Issachar Marx) des traductions polonaises de *Wallenstein* et de *Gargantua*. [HE 256]

Buscando entre mis muchos amigos alguien en quien pudiera llevar a cabo mis experiencias, pensé en el bien conocido compilador de la **Biblioteca Forense** y autor de algunas versiones de Rabelais y Shiller [*sic*], señor Ernesto Valdemar. Mi amigo, que había hecho prestigioso el seudónimo de "Isachar Mar" [...]

La traducción española, como se aprecia a continuación, opta por la palabra mesmerismo como en el inglés. En el mismo párrafo es posible observar que dentro de los intereses del narrador se encuentra la telepatía, que no está en ninguna otra traducción.

My attention, for the last three years, had been repeatedly drawn to the subject of Mesmerism [...] [PT 833]

Mon attention, dans ces trois dernières années, avait été à plusieurs reprises attirée vers le magnétisme [...] [HE 255]

Desde hace algún tiempo se ha despertado en mí una gran afición al estudio de la telepatía y del mesmerismo.

Tanto la traducción francesa como la española optan porque Valdemar sufra una "catalepsia magnética" y no un "trance mesmérico":

When I had accomplished this, it was fully midnight, and I requested the gentlemen present to examine M. Valdemar's condition. After a few experiments, they admitted him to be in an unusually perfect state of mesmeric trance. [PT 837]

Quand j'eus fait tout cela, il était minuit sonné, et je priai ces messieurs d'examiner la situation de M. Valdemar. Après quelques expériences, ils reconnurent qu'il était dans un état de catalepsie magnétique extraordinairement parfaite. [HE 261]

Eran ya las doce de la noche y pedí a los facultativos que observaran el estado del enfermo, comprobándome su docta opinión que se hallaba en un estado de catalepsia magnética.

Esta traducción es muy problemática ya que se apoya tanto en el original como en el francés, el error de escribir que la lengua de Valdemar adoptó una atonalidad "blanca" sólo pudo proceder de que el traductor leyó "blank" en vez de "black" y no se apejó al "noire" de Baudelaire:

The upper lip, at the same time, writhed itself away from the teeth, which it had previously covered completely; while the lower jaw fell with an audible jerk, leaving the mouth widely extended, and disclosing in full view the swollen and blackened tongue. [PT 839]

La lèvre supérieure, en même temps, se tordit en remontant au dessus des dents que tout à l'heure elle couvrait entièrement, pendant que la mâchoire inférieure tombait avec une

saccade qui put être entendue, laissant la bouche toute grande ouverte, et découvrant en plein la langue noire et boursouflée. [HE 263-264]

El labio superior se torció al mismo tiempo hacia afuera dejando al descubierto la hilera de dientes; la mandíbula inferior cayó de pronto, y la boca, extrañamente abierta, dejó ver la lengua, de una blancura lechosa y repugnante, muy hinchada.

XXXIX. “Berenice”, en *El Imparcial* [Secc. Cuento del día], 11 de enero de 1914 (p. 12 y 11 [En ese orden]) Propiedad de Rafael Reyes Spíndola. Ilustr. de Carlos D. Neve. La imagen tiene como pie: “¡Era el codiciado tesoro e Berenice, que había ido a arrebatarle a su tumba!”.

El cuento aparece sin el epígrafe que sí está en la edición francesa:

Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae, visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas.

Ebn Zaiat. [PT 225, NHE 77]

Resulta fundamental para la interpretación del cuento un fragmento completo del siguiente párrafo, en el que se habla de la herencia del carácter del personaje en sintonía con las teorías médicas de la época con la intención de mostrar que su perturbación no era nueva y que era el resultado de su pertenencia a una estirpe degenerada:

My baptismal name is Egeaus; that of my family I will not mention. Yet there are no towers in the land more time-honored than my gloomy, gray, hereditary halls. Our line has been called a race of visionaries; and in many striking particulars—in the character of the family mansion—in the frescos of the chief saloon—in the tapestries of the dormitories—in the chiselling of some buttresses in the armory—but more especially in the gallery of antique paintings—in the fashion of the library chamber—and, lastly, in the very peculiar nature of the library's contents—there is more than sufficient evidence to warrant the belief. [PT 225]

Mon nom de baptême est Egeaus; mon nom de famille, je le tairai. Il n'y a pas de château dans le pays plus chargé de gloire et d'années que mon mélancolique et vieux manoir héréditaire. Dès longtemps on appelait notre famille une race de visionnaires; et le fait est que dans plusieurs détails frappants,—dans le caractère de notre maison seigneuriale,—dans les fresques du grand salon,—dans les tapisseries des chambres à coucher,—dans les ciselures des piliers de la salle d'armes,—mais plus spécialement dans la galerie des vieux tableaux,—dans la physionomie de la bibliothèque,—et enfin dans la nature toute particulière du contenu de cette bibliothèque,—il y a surabondamment de quoi justifier cette croyance. [NHE 77-78]

Mi nombre es Egens [*sic*]. En cuanto al apellido de mi familia permitidme que no lo publique: básteos saber que desciendo de una larga estirpe de nobles, y que en mi país no hay castillo más gloriosos y secular que el que presencié los triunfos y la desgracia de mis descendientes. Sin duda, hubo entre mis precursores más lejanos un hombre visionario, extremadamente nervioso y propenso a las cosas sobrenaturales, y esta idiosincrasia, por un caso de atavismo progresivo y constante, se ha manifestado generación tras generación en casi todos los vástagos de mi familia. Si la leyenda misteriosa que al alma popular legaron mis antepasados no fuera suficiente para justificar este raro caso de ley de herencia, lo serían innumerables casos extraños, cual el raro carácter de nuestro castillo señorial, los frescos del gran salón de honor, las exóticas tapicerías de los dormitorios, el cincelado de

las columnas de nuestra sala de armas, y más especialmente, la galería de cuadros antiguos y el género de los volúmenes y la fisonomía especial de nuestra biblioteca.

La palabra desequilibrado, anómalo y raro aparecen a continuación, cuando el personaje habla de sí mismo; fragmento en el que se dirige directamente al lector para minar su propio discurso:

In that chamber was I born. Thus awaking from the long night of what seemed, but was not, nonentity, at once into the very regions of fairy-land—into a palace of imagination—into the wild dominions of monastic thought and erudition—it is not singular that I gazed around me with a startled and ardent eye—that I loitered away my boyhood in books, and dissipated my youth in reverie; but it *is* singular that as years rolled away, and the noon of manhood found me still in the mansion of my fathers—it *is* wonderful what stagnation there fell upon the springs of my life—wonderful how total an inversion took place in the character of my commonest thought. The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, —not the material of my every-day existence—but in very deed that existence utterly and solely in itself. [PT 225-226]

C'est dans cette chambre que je suis né. Émergeant ainsi au milieu de la longue nuit qui semblait être, mais qui n'était pas la non-existence, pour tomber tout d'un coup dans un pays féérique,—dans un palais de fantaisie,—dans les étranges domaines de la pensée et de l'érudition monastiques,—il n'est pas singulier que j'aie contemplé autour de moi avec un oeil effrayé et ardent,—que j'aie dépensé mon enfance dans les livres et prodigué ma jeunesse en rêveries; mais ce qui est singulier, —les années ayant marché, et le midi de ma virilité m'ayant trouvé vivant encore dans le manoir de mes ancêtres,—ce qui est étrange, c'est cette stagnation qui tomba sur les sources de ma vie,—c'est cette complète interversion qui s'opéra dans le caractère de mes pensées les plus ordinaires. Les réalités du monde m'affectaient comme des visions, et seulement comme des visions, pendant que les idées folles du pays des songes devenaient en revanche, non la pâture de mon existence de tous les jours, mais positivement mon unique et entière existence elle-même. [NHE 78-79]

Nací, como ya os he dicho, en la biblioteca. Vine al mundo en una noche tenebrosa, que parecía ser las negruras del no existir, para transportarme sin transición alguna a un país de hadas, pues apenas tuve uso de razón —si es que mi razón ha estado equilibrada alguna vez—gasté las horas leyendo raros volúmenes y de sus páginas saqué materiales para la construcción de una vida bella y ficticia; fantásticos palacios en los extraños dominios del pensamiento y de la erudición monástica. Así no os parecerá anómalo que prodigara mi juventud en los libros que tan hermosos inmateriales sueños me proporcionaban; pero lo que sí tendréis por singular —los años pasaron velozmente y el apogeo de mi virilidad me ha encontrado aún en el castillo de mis mayores— es la transformación que ocurrió en las fuentes de mi vida, la completa inversión que hubo de operarse en el cambio de mis más vulgares pensamientos. Las realidades del mundo me afectaban como si fueran visiones, nada más que visiones, mientras que las locas quimeras del país e los sueños se convertía[n], en cambio, no ya en pasto único de mi cotidiana existencia, sino en mi propia existencia misma. *¿Verdad que todo esto es muy raro?* [El subrayado es mío]

El primer indicio de que es traducción del francés es la utilización de la palabra “simoun”, trad, del inglés “simoom” y no la que aparece en la RAE que es “simún” (“Viento abrasador que suele soplar en los desiertos de África y de Arabia”):

[...] and then—then all is mystery and terror, and a tale which should not be told. Disease—a fatal disease—fell like the simoom upon her frame, and, even while I gazed upon her, the spirit of change swept over her, pervading her mind, her habits, and her character, and, in a manner the most subtle and terrible, disturbing even the identity of her person! Alas! the destroyer came and went, and the victim—where was she? I knew her not—or knew her no longer as Berenice. [PT 226]

Et puis,—et puis tout est mystère et terreur, une histoire qui ne veut pas être racontée. Un mal,—un mal fatal s’abattit sur sa constitution comme le simoun; et même pendant que je la contemplais, l’esprit de métamorphose passait sur elle et l’enlevait, pénétrant son esprit, ses habitudes, son caractère, et, de la manière la plus subtile et la plus terrible, perturbant même son identité! Hélas! le destructeur venait et s’en allait;—mais la victime,—la vraie Bérénice,—qu’est-elle devenue? Je ne connaissais pas celle-ci, ou du moins je ne la reconnaissais plus comme Bérénice. [NHE 79-80]

¡Después todo tinieblas y misterio: una historia terrorífica que no puede contarse! Un mal, una dolencia horrible hubo de destruir su organismo como un **simoun** destruye cuanto encuentra a su paso; hasta cuando yo lo contemplaba, el genio de la metamorfosis pasaba sobre ella cruel, y alteraba su espíritu, sus hábitos, su carácter, y aun perturbaba de un modo súbito y terrible su material identidad. ¡Ay! El agente destructor ponía en aquel ser expresiones nuevas; pero ¿adónde dejaría las cualidades y los encantos de la víctima? ¿Dónde había escondido a la Berenice verdadera? Tales fueron sus estragos, que llegué a desconocer en aquella sombra que vagaba por los corredores a la Berenice primitiva.

El siguiente párrafo permite observar detalles interesantes: En ninguna parte del texto original se dice explícitamente que el mal del personaje sea agravado por el consumo de opio. La expresión “De hora en hora, de minuto en minuto” permite confirmar que la traducción vino del francés.

In the mean time my own disease—for I have been told that I should call it by no other appellation—my own disease, then, grew rapidly upon me, and assumed finally a monomaniac character of a novel and extraordinary form—hourly and momentarily gaining vigor—and at length obtaining over me the most incomprehensible ascendancy. This monomania, if I must so term it, consisted in a morbid irritability of those properties of the mind in metaphysical science termed the *attentive*. [PT 227]

En même temps, mon propre mal,—car on m’a dit que je ne pouvais pas l’appeler d’un autre nom,—mon propre mal grandissait rapidement, et, ses symptômes s’aggravant par un usage immodéré de l’opium, il prit finalement le caractère d’une monomanie d’une forme nouvelle et extraordinaire. D’heure en heure, de minute en minute, il gagnait de l’énergie, et à la longue il usurpa sur moi la plus singulière et la plus incompréhensible domination. [NHE 80]

Al mismo tiempo mi mal —pues me dijeron que mi modo de ser era una dolencia— se desenvolvía rápidamente, y sus síntomas se agravaban por el uso inmoderado del opio, hasta que por fin revistió el carácter de una monomanía de una forma nueva y extraña. De hora en hora, de minuto en minuto, su poder sobre mí era más eficaz, y hasta casi me atrevería a juraros que aquel aspecto maniático constante no era otra cosa que el despertar de mi adormida volición [...]

En el fragmento siguiente se altera procedencia del sentimiento del personaje, que pasa de tener su origen en la “mind” al “esprit”, para finalmente ser “hijas del espíritu”. De la misma forma se puede notar que el carácter “virginal”, “vaporoso”, “intangible” y “quimérico” de Berenice dista del término “abstracción” empleado por los otros dos textos:

During the brightest days of her unparalleled beauty, most surely I had never loved her. In the strange anomaly of my existence, feelings with me, *had never been* of the heart, and my passions *always were* of the mind. Through the gray of the early morning—among the trellised shadows of the forest at noon-day—and in the silence of my library at night, she had flitted by my eyes, and I had seen her—not as the living and breathing Berenice, but as the Berenice of a dream—not as a being of the earth, earthy, but as the abstraction of such a being—not as a thing to admire, but to analyze—not as an object of love, but as the theme of the most abstruse although desultory speculation. [PT 229]

Dans les jours les plus brillants de son incomparable beauté, très-sûrement je ne l'avais jamais aimée. Dans l'étrange anomalie de mon existence, les sentiments ne me sont *jamais* venus du coeur, et mes passions sont *toujours* venues de l'esprit. À travers les blancheurs du crépuscule,—à midi, parmi les ombres treillisées de la forêt,—et la nuit dans le silence de ma bibliothèque,—elle avait traversé mes yeux, et je l'avais vue,—non comme la Bérénice vivante et respirante, mais comme la Bérénice d'un songe; non comme un être de la terre, un être charnel, mais comme l'abstraction d'un tel être; non comme une chose à admirer, mais à analyser; non comme un objet d'amour, mais comme le thème d'une méditation aussi abstruse qu'irrégulière. [NHE 83-84]

Yo no la había amado en los más brillantes días de su incomparable belleza, pues en la anómala coordinación de mi existir las pasiones no han brotado jamás del corazón, sino que han sido hijas del espíritu. Por entre los lechosos resplandores del crepúsculo, en pleno día, a través de los entrecruzados y laberínticos troncos del bosque, y de noche, en el silencio solemne de la biblioteca, la virgen cruzaba ante mis ojos, y yo la veía, no como la Berenice humana, sino cual la vaporosa e intangible Berenice de una quimera.

En el siguiente fragmento destaca la ausencia en las traducciones de la nota a pie de página del original a lo que se agrega en la española una atmósfera que no está en el original.

And at length the period of our nuptials was approaching, when, upon an afternoon in the winter of the year—one of those unseasonably warm, calm, and misty days which are the nurse of the beautiful Halcyon*,—I sat, (and sat, as I thought, alone,) in the inner apartment of the library. But, uplifting my eyes, I saw that Berenice stood before me.

* For as Jove, during the winter season, gives twice seven days of warmth, men have called this clement and temperate time the nurse of the beautiful Halcyon.—*Simonides*. [PT 229-230]

*

Enfin l'époque-fixée pour nos noces approchait, quand, dans une après-midi d'hiver,—dans une de ces journées intempestivement chaudes, calmes et brumeuses, qui sont les nourrices

de la belle Halcyone,—je m'assis, me croyant seul, dans le cabinet de la bibliothèque. Mais en levant les yeux, je vis Bérénice debout devant moi. [NHE 84]

*

La época de nuestra boda se acercaba, en una tarde de invierno, en uno de esos días intempestivamente bochornosos, en los cuales la atmósfera, en apariencia tranquila, oculta latente entre los jirones de niebla gérmenes de misterio, de anhelos vagos y de maleficios, yo me hallaba solo, sentado ante un atril en mi biblioteca. Levanté los ojos, y ví a Berenice en frente de mí.

En el original en ningún momento se describe la sonrisa de Berenice:

The eyes were lifeless, and lustreless, and seemingly pupil-less, and I shrank involuntarily from their glassy stare to the contemplation of the thin and shrunken lips. They parted; and in a smile of peculiar meaning, *the teeth* of the changed Berenice disclosed themselves slowly to my view. Would to God that I had never beheld them, or that, having done so, I had died! [PT 230]

Les yeux étaient sans vie et sans éclat, en apparence sans pupilles, et involontairement je détournai ma vue de leur fixité vitreuse pour contempler les lèvres amincies et recroquevillées. Elles s'ouvrirent, et dans un sourire singulièrement significatif *les dents* de la nouvelle Bérénice se révélèrent lentement à ma vue. Plût à Dieu que je ne les eusse jamais regardées, ou que, les ayant regardées, je fusse mort! [NHE 85]

[...] sus ojos carecían de vida y de brillo, cual si hubieran perdido las pupilas [*sic*]. Sin poderlo remediar, aparté la mirada de su vidriosa fijeza para fijarla en los delgados y contraídos labios. Entonces estos se entreabrieron, y en una extraña sonrisa significativa, los dientes de la nueva imagen se mostraron a mis ojos *lentamente, sabiamente, magníficos, simétricos, blancos aureolados con un brillo tenue y azulino*. ¡Oh; que no los hubiera visto nunca. o que al mirarlos hubiera muerto de repente. [El subrayado es mío]

En el siguiente fragmento, presente sólo en la traducción española, el tema del vampirismo es explícito:

The teeth!—the teeth!—they were here, and there, and every where, and visibly and palpably before me; long, narrow, and excessively white, with the pale lips writhing about them, as in the very moment of their first terrible development. [PT 230-231]

Les dents!—les dents!—Elles étaient là,—et puis là,—et partout,—visibles, palpables devant moi; longues, étroites et excessivement blanches, avec les lèvres pâles se tordant autour, affreusement distendues comme elles étaient naguère. [NHE 85]

¡Los dientes! ¡Los dientes! Estaban allí y en todos los sitios, sobre todas las cosas tangibles, incitadoras, palpables ante mis pobres ojos; largos, estrechos, blancos, refulgiendo como una faja de luz entre la púrpura de los finos labios contraídos.

Como se ve a continuación todas las palabras del francés han sido trasladadas al español, además de que ha desaparecido el entrecomillado de las citas:

Of Mad'selle Sallé it has been well said, "*que tous ses pas étaient des sentiments,*" and of Berenice I more seriously believed *que toutes ses dents étaient des idées*. *Des idées!*—ah here was the idiotic thought that destroyed me! *Des idées!*—ah *therefore* it was that I coveted them so madly! I felt that their possession could alone ever restore me to peace, in giving me back to reason. [PT 231]

On a fort bien dit de mademoiselle Sallé que *tous ses pas étaient des sentiments*, et de Bérénice je croyais plus sérieusement que *toutes les dents étaient des idées*. *Des idées!*—ah! voilà la pensée absurde qui m'a perdu! *Des idées!*—ah! *voilà donc pourquoi* je les convoitais si follement! Je sentais que leur possession pouvait seule me rendre la paix et rétablir ma raison. [NHE 86]

Se ha dicho de la señorita Sallé que todos sus pasos eran sentimientos; pues yo puedo asegurar de Berenice que todos sus dientes eran ideas. ¡Ideas! ¡He aquí el pensamiento absurdo que me ha perdido! ¡Ideas! ¡He aquí por qué yo los deseaba tan locamente! Sentí que lo único que lograría reestablecer la normalidad y devolverme la paz perdida, sería la posesión de aquellos dientes [...]

El siguiente fragmento sólo está en la trad. francesa. La española procede de ésta ya que a lo mencionado se agrega que donde dice "Toda la atmósfera de aquel cuarto sentía muerte" el verbo debería ser "olía":

Toute l'atmosphère de la chambre sentait la mort; mais l'air particulier de la bière me faisait mal, et je m'imaginai qu'une odeur délétère s'exhalait déjà du cadavre. J'aurais donné des mondes pour échapper, pour fuir la pernicieuse influence de la mortalité, pour respirer une fois encore l'air pur des cieux éternels. Mais je n'avais plus la puissance de bouger, mes genoux vacillaient sous moi, et j'avais pris racine dans le sol, regardant fixement le cadavre rigide étendu tout de son long dans la bière ouverte.

Dieu du ciel! est-ce possible? Mon cerveau s'est-il égaré? ou le doigt de la défunte a-t-il remué dans la toile blanche qui l'enfermait? Frissonnant d'une inexprimable crainte, je levai lentement les yeux pour voir la physionomie du cadavre. On avait mis un bandeau autour des mâchoires; mais, je ne sais comment, il s'était dénoué. Les lèvres livides se tordaient en une espèce de sourire, et à travers leur cadre mélancolique les dents de Bérénice, blanches, luisantes, terribles, me *regardaient* encore avec une trop vivante réalité. Je m'arrachai convulsivement du lit, et, sans prononcer un mot, je m'élançai comme un maniaque hors de cette chambre de mystère, d'horreur et de mort. [NHE 87-88]

*

A pesar de no ver que nadie moviese los labios, la invitación fue hecha de un modo distinto, y el eco de las palabras quedaron largo rato flotando cual si repitiesen la invitación. Con el corazón destrozado me arrastré hasta el lecho funeral y levanté con tiento las cortinas. Pero al dejarlas caer descendieron pesadamente y sobre mis hombros como una barrera, y me separaron del mundo de los vivos, dejándome en la más estrecha comunión [*sic*] con la difunta.

Toda la atmósfera de aquel cuarto sentía muerte; pero las emanaciones que se desprendían del féretro me hacían más daño, y hasta se me antojó que la que fue bella virgen exhalaba un olor fétido y deletéreo. Hubiera dado todos los tesoros del mundo para sustraerme a la perjudicial influencia de la muerta, para respirar otra vez el aire puro y ver el cielo eternamente azul; mas carecía de voluntad y de fuerza para moverme; doblábanse

mis rodillas, y cual si mis pies hubieran echado raíces, seguía inmóvil, mirando el rígido cadáver tendido en toda su extraordinaria longitud sobre el féretro.

¡Dios mío! ¿Fue cierto lo que vi? ¿Fue un extravío de mi imaginación? ¿Vi los dedos de la difunta moverse sobre el albo sudario? Estremecido de horror, alcé los ojos para mirar su rostro. Estaba ceñido por una venda para sujetar las mandíbulas; pero no sé por qué coincidencia extraña y maldita, se había desanudado. En sus lívidos labios se dibujaba una tenue sonrisa, y a través de ellos, cual una visión triste y melancólica, vi los dientes de Berenice, blancos, terribles, relucientes, lujuriosos, en plena conciencia que me miraban... ¡Sí, que me miraban con una realidad espantosa!

Horrorizado me lancé como un loco fuera de aquella estancia, donde reinaba el misterio y la muerte.

Un detalle que comparten las traducciones es el material de la pequeña caja:

On the table beside me burned a lamp, and near it lay a little box. It was of no remarkable character, and I had seen it frequently before, for it was the property of the family physician [...] [PT 232]

Sur la table, à côté de moi, brûlait une lampe, et auprès était une petite boîte d'ébène. Ce n'était pas une boîte d'un style remarquable, et je l'avais déjà vue fréquemment, car elle appartenait au médecin de la famille [...] [NHE 88]

La luz de la lámpara encendida sobre mi mesa alumbraba un pequeño estuche de ébano. No era notable por ningún estilo: yo lo había visto con frecuencia, pues en otro tiempo perteneció al médico de la familia.

El cuento termina con una frase que no aparece ni en el original ni en la traducción francesa y que sirve de pie a la imagen que ilustra el texto: “¡Era el codiciado tesoro de Berenice que había ido a arrebatarse a su tumba!”

XL. “Hoh [*sic*] Frog”, en *El Imparcial* [Secc. Cuento del día], 9 de marzo de 1914, p. 7. Propiedad de Rafael Reyes Spíndola. Ilustr. de Carlos D. Neve. [En el Extra para suscriptores]. Sólo en el título está mal escrito el nombre del personaje.

Uno de los aspectos más destacados es que la culpa del rechinido de los dientes de Hop-Frog se atribuye a un “papagayo” y no un perico:

“I cannot tell what was the association of idea,” observed he, very tranquilly, and as if he had never tasted wine in his life, “but *just after* your majesty, had struck the girl and thrown the wine in her face—*just after* your majesty had done this, and while the parrot was making that odd noise outside the window, there came into my mind a capital diversion—one of my own country frolics—often enacted among us, at our masquerades: but here it will be new altogether. Unfortunately, however, it requires a company of eight persons, and—” [PT 903]

—Je ne puis expliquer,—observa-t-il fort tranquillement, et comme s'il n'avait jamais goûté de vin de sa vie,—comment s'est faite cette association d'idées; mais *juste après* que Votre Majesté eut frappé la petite et lui eut jeté le vin à la face,—*juste après* que Votre Majesté eut fait cela, et pendant que le perroquet faisait ce singulier bruit derrière la fenêtre, il m'est revenu à l'esprit un merveilleux divertissement;—c'est un des jeux de mon pays, et nous

l'introduisons souvent dans nos mascarades; mais ici il sera absolument nouveau. Malheureusement ceci demande une société de huit personnes, et... [NHE 145]

—No puedo deciros—dijo—cómo me ha venido esta asociación de ideas pero mientras V.M golpeaba a Tripetta arrojándole el vino al rostro, y mientras el papagayo gritaba en la ventana, he concebido una diversión peregrina. Es un juego que en mi país introducimos con mucha frecuencia en las mascaradas, pero que aquí se ignora en absoluto. Desgraciadamente son necesarios ocho...

En la traducción al español no hay espuma en la boca del enano:

It came from the fang-like teeth of the dwarf, who ground them and gnashed them as he foamed at the mouth, and glared, with an expression of maniacal rage, into the upturned countenances of the king and his seven companions. [PT 907]

Il jaillissait des dents du nain, qui faisait grincer ces crocs, comme s'il les broyait dans l'écume de sa bouche, et dardait des yeux étincelant d'une rage folle vers le roi et ses sept compagnons, dont les figures étaient tournées vers lui. [NHE 150]

No era el papagayo esta vez: era el enano que hacía crujir los dientes apretados como si moliera cristal, mientras sus ojos centelleaban de cólera.

En el final de la trad. española se hace patente que se trató de una venganza, además de que se menciona el material del tragaluz, detalle que no está presente en el original:

Owing to the high combustibility of both the flax and the tar to which it adhered, the dwarf had scarcely made an end of his brief speech before the work of vengeance was complete. The eight corpses swung in their chains, a fetid, blackened, hideous, and indistinguishable mass. The cripple hurled his torch at them, clambered leisurely to the ceiling, and disappeared through the sky-light.

It is supposed that Trippetta, stationed on the roof of the saloon, had been the accomplice of her friend in his fiery revenge, and that, together, they effected their escape to their own country: for neither was seen again. [PT 908]

*

Grâce à l'extrême combustibilité du chanvre et du goudron auquel il était collé, le nain avait à peine fini sa courte harangue que l'oeuvre de vengeance était accomplie. Les huit cadavres se balançaient sur leurs chaînes,—masse confuse, fétide, fuligineuse, hideuse. Le boiteux lança sa torche sur eux, grimpa tout à loisir vers le plafond, et disparut à travers le châssis.

On suppose que Trippetta, en sentinelle sur le toit de la salle, avait servi de complice à son ami dans cette vengeance incendiaire, et qu'ils s'enfuirent ensemble vers leur pays; car on ne les a jamais revus. [NHE 151]

*

La obra de venganza estaba cumplida: gracias a la excesiva combustibilidad del cáñamo y de la brea, los ocho cadáveres no eran más que una masa fétida y horripilante. Hop-Frog lanzó su antorcha sobre ella, trepó por la cadena, y desapareció tras los cristales del techo.

Se creyó que Tripetta había ayudado a su compañero en tan espantosa venganza: pero no pudo confirmarse esta sospecha, porque a pesar de cuantas pesquisas se realizaron, el histrión y la danzarina, no volvieron a aparecer jamás.

XLI. “El silencio (traducción anónima)”, en *Novedades*, 9 de octubre de 1919. [Sin localizar] Semanario. Subtítulo: *Revista literaria y de información gráfica*. Fundador y dir. Pedro Marroquín.

XLII. *La carta robada*. México: México Moderno, 1920 [Novela quincenal]. [Sin localizar]

XLIII. “Los hechos en el caso del señor Valdemar”, en *El Demócrata*, 28 de marzo de 1920 (p. 14 y 18). Subtítulo: *Diario Libre de la Mañana*. Gerente General Fadrique López. En la página titulada *Las letras*, sección dirigida por Carlos Becerra. Incluye un proemio de Carlos Barrera, “Una bella traducción”, de Manuel Carpio, poema *El Cuervo*, trad. por Manuel A. Chávez.

En esta traducción el nombre del personaje es Ernesto Valdemar. Otra diferencia con respecto al texto original corresponde al tiempo que el narrador lleva interesándose en el mesmerismo:

My attention, for the last three years, had been repeatedly drawn to the subject of Mesmerism [...] [PT 833]

Durante los últimos años el asunto del mesmerismo me había llamado profundamente la atención [...]

Como se puede comprobar el primer párrafo de la traducción española se separa de la francesa:

Of course I shall not pretend to consider it any matter for wonder, that the extraordinary case of M. Valdemar has excited discussion. It would have been a miracle had it not—especially under the circumstances. [PT 833]

Que le cas extraordinaire de M. Valdemar ait excité une discussion, il n’y a certes pas lieu de s’en étonner. C’eût été un miracle qu’il n’en fût pas ainsi,—particulièrement dans de telles circonstances. [HE 255]

Por supuesto que no trataré de tomar a maravilla que el extraño caso del señor Valdemar haya provocado discusiones. Hubiera sido un milagro que no las provocara, especialmente en aquellas circunstancias.

En el siguiente fragmento, a diferencia de la traducción aparecida en *El Imparcial*, 9 de febrero de 1914 (pp. 7-8), sí permanecen intactos los títulos de las obras:

In looking around me for some subject by whose means I might test these particulars, I was brought to think of my friend, M. Ernest Valdemar, the well-known compiler of the “Bibliotheca Forensica,” and author (under the *nom de plume* of Issachar Marx) of the Polish versions of “Wallenstein” and “Gargantua.” [PT 833]

En cherchant autour de moi un sujet au moyen duquel je pusse éclaircir ces points, je fus amené à jeter les yeux sur mon ami, M. Ernest Valdemar, le compilateur bien connu de la *Bibliotheca forensica*, et auteur (sous le pseudonyme d'Issachar Marx) des traductions polonaises de *Wallenstein* et de *Gargantua*. [HE 256]

Buscando en mi círculo alguna persona por cuyo medio pudise probar estos detalles, vine a pensar en mi amigo Ernesto Valdemar, conocido compilador de la “Biblioteca Forensica” y autor (bajo el seudónimo de Isaacar Marx) de las versiones polacas de “Wallenstein” y “Gargantua”.

APÉNDICE IV RECEPCIÓN DE ESCRITORES FANTÁSTICOS PUBLICADOS EN MÉXICO

En una búsqueda en los diarios mexicanos del siglo XIX, que no pretende ser exhaustiva, pues no es el objetivo del presente trabajo, es posible encontrar evidencias de la circulación de algunas obras de literatura fantástica europea y norteamericana. Esto no quiere decir que necesariamente se trate de ediciones mexicanas; sin embargo son importantes indicios para la recepción del género en México.

NORTEAMERICANOS

MARK TWAIN

Selección. México, Cultura, 1919, 181 p. \$1.50. Trad. y estudio de G. Fernandez MacGregor. Col. Cultura: tomo X, núm. 3.

NATHANIEL HAWTHORNE

Santiago Sierra, “La novela y la sociedad”, en *El Federalista*, 23 de julio de 1871, pp. 1-2 [En este artículo se menciona a Hawthorne como uno de los ejemplos a seguir].

“Juventud eterna” [Secc. Hechos y curiosidades], en *El Nacional*, 10 de abril de 1884, p. 2 [Sobre la fuente de la juventud].

“Gestos y palabras”, en *El Nacional*, 19 de junio de 1891, p. 2 [Alusión al autor: “¡Y luego dice Mr Hawthorne que el gesto no miente!”].

Anónimo, “La literatura del hogar” [Secc. Literaria], en *El siglo XIX*, 19 de abril de 1874, p 1-2. [Celebra la obra del autor: “Bastaría a Hawthorne haber escrito ‘La niña de nieve’ y la ‘Historia de una campana’, para merecer la reputación de que goza” (p. 2); Al final aparece como como firma: La América].

La Sociedad, 28 de agosto de 1865, pp. 1-2. [Alusión a la culpa en Hawthorne al hablar de EE.UU.: “Mr. Hawthorne describe una transformación semejante en el carácter de un individuo, producida por un recuerdo terrible. La experiencia [*sic*] prueba la tremenda ordalía que le aguarda al gobierno durante la transición de la guerra al estado normal”].

WASHINGTON IRVING

Historia de la vida y viajes de Cristobal Colón (A History of the Life and Voyages of Christopher Columbus, 1828), Mexico, Boix, Besserer y Cia., 1853, 2 vols. 379 y 375 p. Trad. E. M. Ortega;

Historia de Mahoma (Mahomet and his Successors, 1850), México, Impr. Vicente Segura, 1857. Trad. J. S. Facio.

“Washington Irving. Benton. Soule. Lucy Stone” [Secc. Variedades], en *El Universal* 28 de noviembre de 1853, p. 3. [Se le menciona].

FRANCESES

ANÓNIMO

El caballero doble. Leyenda traducida del francés por D.L.G.O. [Anuncio “La ilustración mexicana”, aparecido en *El siglo XIX* 29 de agosto de 1853, p. 4].

JACQUES CAZOTE

Florian, “El primer deber”, en *El Nacional*, 3 de enero de 1882, p. 1 [“Sabido es que el escritor Jacques Cazotte, enemigo acérrimo de la revolución francesa, fue guillotinado”].

Georges Montorgueil, “La vuelta del diablo”, en *El siglo XIX*, 27 de septiembre de 1893, p. 1 [Cuento, mención].

ALEXANDRE DUMAS

Los mil y un fantasmas (cuentos de media noche) (*Les Mille et un Fântomes*, 1849). París-México: Librería de la Viuda de Bouret, 1911, 3 vols. 12°. [*Biblos*, 3 de diciembre de 1921, p. 196].

Los mil y un fantasmas (cuentos de media noche), 3 tomos, 4° Holandesa. [Anuncio de la librería madrileña (Portal del Águila de oro 9), en *El Constitucional*, 10 de enero de 1869, p. 4].

Los mil y un fantasmas [Aviso del folletín 6ª entrega, cuaderno de 36 páginas al precio de 1 real; en *El Demócrata*, 2 de mayo de 1850, p. 4].

Los mil y un fantasmas [Aviso de que se completó el tercer tomo; en *El Monitor Republicano*, 4 de marzo de 1852, p. 4].

Los mil y un fantasmas o cuentos de media noche por Alejandro Dumas. Esta obra consta de tres tomos a la rústica y su precio es de... [Anuncio de *El Monitor Republicano*, 19 de mayo de 1856, p. 4].

Los mil y un fantasmas [Anuncio en *El siglo XIX* 25 de octubre de 1850, p. 4: “Esta preciosa obra que ha añadido una flor más a la corona de su autor, se haya de venta en la administración de esta imprenta. Consta de 3 tomos en 4° de 400 páginas, y se espense [*sic*] a 6 pesos el ejemplara la rústica para México y 7 para los estados. Las personas que deseen poseerla pueden dirigirse a EMILIO REY”].

Los mil y un fantasmas [Anuncio en *El Universal* 17 de diciembre de 1851, p. 4].

Historia de un muerto (Histoire d'un mort racontée par lui même), 1 tomo [Anuncio de la librería Ballescá Roig y Font (calle del Amor de dios 4), en *El Correo del Comercio*, 13 de febrero de 1875, p. 4].

Historia de un muerto, 1 tomo [Anuncio de la librería Ballescá Roig y Font (calle del Amor de dios 4), en *El Monitor Republicano*, 26 de julio de 1874, p. 4].

“Un baile de máscaras” (*Un bal masqué*, 1833) (Secc. Variedades), en *El Ferrocarril*, 8 de marzo de 1871, p. 2; 10 de marzo de 1871, pp. 2-3.

La Sima del infierno (Le trou de l'infer), 1851), novela por Alejandro Dumas, una de sus últimas y mejores producciones. El precio de esta colección dividida en dos a la rústica [Anuncio de la imprenta de *El Monitor Republicano*, 19 de mayo de 1856, p. 4].

La mujer del collar de terciopelo (La femme au collier de vélours), recogida en *Les Mille y un Fântomes*, 1849), novela por Alejandro Dumas, un volumen [Anuncio de la imprenta de *La Patria*, 26 de febrero de 1882, p. 1].

ALEXANDRE DUMAS, HIJO

Edmond Hugues, “La recepción de Alejandro Dumas (Hijo)”, en *El Artista*, 1875, pp. 221-224.

E. ERCKMANN Y A. CHATRIAN

“Histoire d'un conscrit de 1813 [Folletín 1]”, en *Le Trait d'Union*, 6 de septiembre de 1870, p. 1.

“Le brigadier Frédéric” [Folletín], en *Le Trait d'Union* 15 de abril de 1875, p. 1.

“El mundo del arte”, en *El Monitor Republicano*, 24 de mayo de 1882, p. 2 [Nota sobre *Los Rantzau*, obra teatral escrita por ambos autores y estrenada en el Teatro Francés: “El puesto que los alsacianos Erckmann y Chatrian ocupan en la literatura francesa es excepcional”].

José Juan Tablada, “Erckmann y Chatrian” [Secc. Notas literarias], en *El Nacional* 15 de junio de 1898, p. 1.

“Literatura del hogar [Folletín]”, en *El Siglo XIX*, 14 de enero de 1873, p. 3 [Sólo se les menciona].

PAUL FEVAL

El hijo del diablo, edición con láminas finas, 3 tomos 4º pasta [Anuncio de la librería madrileña (Portal del Águila de oro 9), en *El Constitucional*, 15 de diciembre de 1868, p. 4].

TÉOPHILE GAUTIER

Espirita (*Spirite, Nouvelle fantastique*, 1865), novela fantástica por Teófilo Gautier, 1 tomo 8º pasta [Anuncio de la librería madrileña (Portal del Águila de oro 9), en *El Constitucional*, 15 de diciembre de 1868, p. 4].

Espirita, novela fantástica por Teófilo Gautier [Anuncio de la imprenta de *El Monitor Republicano*, 26 de noviembre de 1870, p. 4: “Esta novela fantástica en que su autor ha desarrollado las dotes de una imaginación fecunda, sobre ser instructiva, moral y altamente divertida, reúne la cualidad de tener un vivo y palpitante interés actual, principalmente para los espiritistas. / El amor inmaterial está elevado hasta la epopeya, y pintado con los colores más vivos. / Creemos que los amantes de la literatura se apresurarán a adquirir los pocos ejemplares que nos quedan, y que se venden en el despacho de esta imprenta el [*sic*] ínfimo precio de UN PESO”].

Anatole France, “Judith Gautier”, en *La Patria* 3 de diciembre de 1907, p. 2 [Menciona *La novela de la momia*].

LÉON GOZLAN

“La mano tapada”, en *Semana de la señoritas*, 1852, p. 100.

Justo Sierra, “Conversación del domingo”, en *El Monitor Republicano* 5 de abril de 1868, p. 3. [Folletín. Se menciona a Gozlan y a Gautier: “Cierto es también que visto bajo otro aspecto, las profundas críticas de Sainte Beuve, las encantadoras semanas dramáticas de J. Janin, las revistas de Gautier y los cuentos de León Gozlan, le asegurarán un lugar espléndido [al folletín] en el templo de las letras modernas”].

VICTOR HUGO

Han de Islandia o El hombre fiera (*Han d’Islande*, 1823) [Folletín 1], en *El Popular*, 20 de noviembre de 1907, p. 4.

“Revista americana” [Secc. Extranjero], en *El siglo XIX*, 18 de mayo de 1872, p 1 [Alusión al Han de Islandia].

Felicia, “España. Cartas íntimas”, en *El siglo XIX*, 19 de junio de 1877, p. 2 [Alusión al Han de Islandia].

Emilio Zola, “La muerte de Flaubert”, en *El siglo XIX*, 25 de febrero de 1893, pp. 1-2 [Alusión al Han de Islandia].

JULES JANIN

L'âne mort (*L'âne mort et la femme guillotinée*, 1829) [Anuncio de obras de la Bibliothèque Française llegadas; la dirección no se entiende: en *El siglo XIX*, 18 de abril de 1843, p. 4].

Julio Janin, “Hugo”, *El Recreo de las Familias*, 1838, pp. 201-211 [“Traducido del diccionario de la conversación para El Recreo por I.R.Gondra”].

Agustín A. Franco, “Al enemigo de los puntos”, en *El siglo XIX*, 16 de septiembre de 1843, p. 3 [Se le compara con Dumas].

“Una duda” [Secc. Variedades], en *El siglo XIX*, 26 de diciembre de 1842, p. 3 [Mención].

GUY DE MAUPASSANT

Obras. [Anuncio de la Librería de los Hermanos Andrés y Miguel Botas. 1ª de Bolívar 9, Sucursal 3ª San Juan de Letrán 38, en *Diario del Hogar*, 1 de mayo de 1912, p. 3. El libro incluye “El Horla”].

“La venganza”, en *La Patria Ilustrada*, 28 de diciembre de 1889, pp. 605-608.

Fort comme la mort [Anuncio de la librería Bouret, Calle 5 de Mayo), en *Le Trait d'union*, 1 de septiembre de 1889, p. 3.

“Une vendetta”, en *Le Trait d'Union*, 26 de junio de 1888, pp. 1-2.

“Comme on se brule la cervelle”, en *Le Trait d'Union*, 17 de octubre de 1880, p. 1.

“Les bandits corses”, en *Le Trait d'Union*, 27 de noviembre de 1880, p. 2.

Maupassant, “Estudio sobre Gustavo Flaubert”, en *El Nacional*, 13 de marzo de 1891, p. 2.

José Escofet, “De Sobremesa” (Crónica), en *El Correo Español*, 18 de mayo de 1908 [Alusión a “El Horla”].

Alberto Leduc, “¡Neurosis emperadora fin de siglo!” [Secc. Perfiles de Almas], en *El Nacional*, 22 de octubre de 1893, p. 1 [Menciona la locura y “El Horla”].

El duque Job [Manuel Gutiérrez Nájera], “Humoradas dominicales”, en *El Partido Liberal*, 20 de marzo de 1887, p. 1 [Menciona a Maupassant].

Jesús Urueta, “Psicología de un mocho”, en *El Siglo XIX*, 03 de noviembre de 1891, pp. 1-2. [Crónica].

Amado Nervo, “Ellos”, en *La Patria*, 4 de febrero de 1911, p. 8. [Menciona a “El Horla”].

A.N., “Gius Gramegna. “La Psychologie de l’Invisible”, en *Revista Moderna de México*, 1 de noviembre de 1904 [Reseña: “Para los que sentimos esa tremenda curiosidad de la muerte; para los que, como en el hermosos soneto de Heredia, anhelamos abrazarnos a la Esfinge y clavar nuestros ojos en sus ojos, aunque nos devore; para los que tenemos esa sed de lo desconocido, que nada puede saciar; para los que, en un rincón de la vida, gustamos de envolvernos en sombras y oír lo que dicen las tinieblas...; para los que *hemos visto*, y *oído* al fantasma, el libro del Sr. Gramegna, como le Horla de Maupassant, como los cuentos de Poe y Villiers, como las páginas de Crooks, como las visiones de Santon Moses, como el maravillosos libro de Myers, será un breviario inquietante, perturbador y bien amado”]

PROSPER MERIMÉE

“Federico el jugador”, en *Repertorio de Literatura y Variedades*, 1841, pp. 300-303.

CHARLES NODIER

“Avisos”, en *El siglo XIX*, 30 de diciembre de 1841, p. 4 [Se comenta que el librero francés Carlos Allardín tiene un surtido importante que incluye “Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Lord Byron, Buffon, Balzac, Carlos Nodier, Eugenio Scribe, De Barante, Thiers, Eugenio Sue, Dulaure, Federico Soulié, Alejandro Dumas, Madama d’Abrantes, Bodin, Pablo de Kock, Pigault Lebrum, Victor Ducange”].

Smarra por Nodier, 1 vol. 12º [Anuncio de la librería del periódico, *El Sol*, 31 de agosto de 1826, p. 4].

Eduardo S. Herrera, “La literatura francesa” [Continúa] [Secc. Variedades], en *La Iberia*, 2 de agosto de 1875, pp. 2-3 [Menciona *Les mémoires du diable* de Soulié; *Smarra* e *Inés de las Sierras* de Nodier; y *Le Juif Errant* de Sué. Menciona también a Gautier].

FRÉDÉRIC SOULIE

Las memorias del diablo (*Les mémoires du diable*, 1837), con multitud de grabados, 1 tomo, 4º Holandesa [Anuncio de la librería madrileña (Portal del Águila de oro 9), *El Constitucional*, 10 de enero de 1869, p. 4].

El castillo de los Pirineos, 4 tomos en 2 vols., 8º Pasta [Anuncio de la librería madrileña (Portal del Águila de oro 9), *El Constitucional*, 10 de enero de 1869, p. 4].

JULES VERNE

Cinco semanas en globo, viajes de descubrimientos en África por tres ingleses, por Julio Verne, 1 tomo, 8º Holandesa [Anuncio de la librería madrileña (Portal del Águila de oro 9), *El Constitucional*, 15 de diciembre de 1868, p. 4].

R.H. Sherard, “Julio Verne. Su vida y su obra”, en *El Tiempo*, 17 de junio de 1894, pp. 1-3.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

“El anunciador celeste”, [Secc. Cuentos ajenos] en *El Partido Liberal*, 7 de septiembre de 1892, pp. 1-2.

INGLESES

ANN RADCLIFFE

J.E. Ortega, “Revista histórica de España. Influencia de la civilización española sobre los destinos de la humanidad (Segunda parte) Paralelo entre España y las potencias europeas. Etnografía de Europa. España e Inglaterra”, en *El Centinela Español*, 2 de enero de 1881, pp. 1-2 [Apartado dedicado a España e Inglaterra; en él habla de William Godwin, Ana Radcliffe *[sic]*, Walter Scott, Jorge Cordon, Byron y Eduardo Bulwer. El texto está firmado en Teziutlán en octubre de 1880].

Los subterráneos del castillo de Mazzini (A Sicilian Romance, 1790) de Ana Radcliffe. 4 Tomos, 12° Pasta [Anuncio de la librería madrileña (Portal del Águila de oro 9), *El Constitucional*, 3 de diciembre de 1868, p. 4].

“Fantasías fúnebres. Sara Bernhard y el esqueleto”, en *La Patria*, 16 de diciembre de 1881, p. 2. [La actriz francesa posee un esqueleto. Menciona a varios autores: “Hará veinte y cinco o treinta años, en la época en la que Edgar Posee *[sic]* con sus novelas extraordinarias había resucitado la escuela de Hoffmann, y sus cuentos fantásticos preocupaban los ánimos aún más que las espeluznantes de Ana Radcliffe *[sic]*, se hizo moda, y era de buen tono, particularmente en el mundo de los escritores y de los artistas, tener en su casa un esqueleto sobre un pedestal de madera, extraño objeto que se presentaba siempre con la sonrisa en los labios, al amigo o amiga que hacía una visita. Era, según parece, indicio cierto de un espíritu superior, de una inteligencia privilegiada, inaccesible a los infundados terrores que produce siempre en las almas vulgares la vista de nuestra miserable osamenta, despojada de su envoltura de nervios y de carne”].

“El cuento viejo” [Secc. Gacetilla], en *La Voz de México*, 12 de junio de 1874, pp. 2-3 [Texto que alude a que ya no despiertan miedo los sucesores de Radcliffe: “Cuando hace más de diez años fueron extraídas unas momias de Santo Domingo, los periodistas liberales fingieron un espanto cómico, un escandalito de esos a que son tan aficionados, y haciendo pucheros decían: ‘las momias demuestran que la Inquisición emparedaba a sus víctimas; [¡]horror horror!’ qué ley fuga no qué fusilamientos en masa, ni qué Atlexcan, San Jacinto, Yucatán, Tampico, la Ciudadela, etc., etc. si los inquisidores eran unos monstruos. Pero a pocos días tuvieron que secar sus lágrimas los llorones esos, y se quedaron con la boca abierta cuando se les demostró que no había tales emparedamientos, ni torturas, ni potros, ni sandeces. Una de las momias pertenecía al Sr. D. Servando Mier, quien murió en su habitación del palacio nacional; y las otras eran de religiosos muy conocidos que nada tuvieron que sufrir de la inquisición. El mismo cuento de los horrores de ese tribunal se ha renovado ahora con motivo de que dicen, acaba de encontrarse otra momia. La historia es vieja y no tiene chiste alguno. Nadie cree ya a los novelistas sucesores de Ana Radcliffe”].

El duque Job, “Las almas muertas”, en *Revista Azul* [El Domingo de *El Partido Liberal*], 5 de abril de 1896, pp. 351-354 [Comenta la obra de Gogol: “Pero no sólo es la memoria de un gran hotel: también es un castillo. Y un castillo como esos que nos describía Ana Radcliffe. (Digo ‘nos describía’, porque ahora ya son pocos los que leen a Ana Radcliffe, y hacen bien). Un castillo poblado de aparecidos y fantasmas. ¡Allí espantan!” p. 1].

CHARLES DICKENS

“El grillo del hogar”, en *La Semana de las Señoritas Mexicanas*, 1852, pp. 11-396.

Ed. S. Herrera, “Novelistas ingleses contemporáneos”, en *El Artista*, 1875, pp. 279-290 [Se menciona a Thackeray, Dickens, Christmas Carol; Bulwer-Lytton; Zanonni; Disraeli].

“Carlos Dickens”, en *El Eco de Ambos Mundos*, 1872, pp. 39-40 [Ensayo].

“Necrología” [Secc. Crónica], en *El Ferrocarril*, 4 de julio de 1870, p. 2. [Obituario].

I.M. Altamirano, “Carlos Dickens. Su carácter. Sus obras”, en *El Renacimiento*, 1869, pp. 66-68.

“Cuentos de Navidad por Carlos Dickens”, en *El siglo XIX*, 13 de noviembre de 1870, p. 4. [Se anuncia que ya está en libro el que hace poco apareciera en el mismo periódico como folletín: 3 vols. En 4º 400 pp].

“Gladstone es autor de las obras de Dickens”, en *El Tiempo*, 25 de agosto de 1888, p. 1 [Se aplica el método de Ignatius Donnelly para mostrar que no fue autor de sus obras].

“Cuentos de navidad”, en *La Iberia*, 5 de enero de 1870, p. 3 [Reseña: Menciona que la traducción que aparece en *El Siglo* es de Tirso R. Córdova].

José, “Carlos Dickens”, en *La Iberia* 18 de julio de 1875, pp. 2-3.

“Carlos Dickens” en *La Iberia*, 21 de mayo de 1868, pp. 1-2.

“Dickens”, en *La Ilustración Mexicana*, 1851, pp. 70-73.

“Cuanto nos falta”, en *La Revista Universal*, 12 de noviembre de 1874, p. 2 [Habla de lo bien que gana Dickens en comparación con los escritores mexicanos].

SOPHIA LEE

El subterráneo o las dos hermanas, Matilde y Leonor (The Recess; or, A Tale of Other Times, 1785), por Mistress Lee, 8 tomos, 12º Pasta [Anuncio de la librería madrileña (Portal del Águila de oro 9), en *El Constitucional*, 3 de diciembre de 1868, p. 4].

JOHN W. POLIDORI

“Lord Byron’s Letter”, en *The Two Republics*, 23 de noviembre de 1873, p. 1. [Se refiere a la autoría de “El vampiro”: “The real author of “The Vampire” was Dr. Polidori, who went with Lord Byron, as his phisician, to Italy, where he, Polidori, was in constant scrapes, and consequently his Lordship, thinking ‘that precepts without example, are not the most gracious homilies’, gave him his gongé. Polidori then went to England with Lord Gulford, wrote ‘The Vampire’, and advertised Lord Byron as the author”].

“[El *Univers illustrée*, de París...]” en *El Monitor Republicano*, 11 de junio de 1882, p. 2 [Nota en la que se le menciona como el secretario de Lord Byron].

WALTER SCOTT

El enano misterioso (The Black Dwarf, 1817), 1 t. 2ps [Anuncio de la librería del Portal de Mercaderes 4, en *El Demócrata*, 2 de agosto de 1833, p. 4].

“Muerte de Sir Walter Scott”, en *El Fénix de la Libertad*, 24 de enero de 1833, pp. 2-3 [Texto traducido de *El Nacional de París*].

The Monastery (1820), 3 vols. 12º [Se anuncia en la sección de obras en inglés de la publicidad de la librería de Ernesto Masson, Primera calle de Plateros 4, *El Sol*, 30 de marzo de 1827, p. 7].

ESPAÑOLES

AGUSTÍN PÉREZ ZARAGOZA

Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas por D. Agustín Pérez Zaragoza Godines, 12 tomos, 8º Pasta [Anuncio de la librería madrileña (Portal del Águila de oro 9), en *El Constitucional*, 3 de diciembre de 1868, p. 4].

LITERATURA MARAVILLOSA

CHARLES PERRAULT

Cuentos de hadas (Contes de ma mère l’Oye, 1697) por Carlos Perrault, edición con láminas, 1 tomo 8º pasta. [Anuncio de la librería madrileña (Portal del Águila de oro 9), en *El Constitucional*, 15 de diciembre de 1868, p. 4].

I.M. Altamirano, “Crónica de teatros”, en *El siglo XIX*, 21 de mayo de 1868, p. 4 [Alusión a Perrault y a las Mil y una noches].

“Novelas fantásticas en tres tomos”, en *La Patria Ilustrada*, 14 de enero de 1884, p. 30 [Es mexicana puesto su precio es de 1.50 (cada tomo) y para fuera (2.00); completa 4 y 5. El contenido de cada tomo se describe a continuación:

1. “Oscar de Alba” y “Parisina” de Lord Byron, “Caída de la casa Usher” de Poe, “El Espectro” de Samuel Warrens, “El caballero sin cabeza” de Washington Irving, “El

amor de un presidiario” de Emilio Lewestre, “La iglesia de los jesuitas”, “La casa desierta” y “La careta de la muerte” de Hoffmann, “El baile de los Willis” de J. Laprede [*sic*].

2. “Un drama bajo el terror”, “Los mil y un fantasmas” de Alejandro Dumas, “Amor de los amores” de Ohman [Ollman]
3. “Las mil y segunda noches” de Poe, “Una historia sepulcral” de S. Warrens, “la honra de una esclava” de E. Lenestre, “Isabel” de J.B. Boredon, “El bandido corso” de H. de Chavannes, “Las hadas del lago” de J. Laprade [*sic*], “Liegia” [*sic*] de Poe, “Los bandidos de Caabria” de Dumas, “El capitán Espavento” de A. Robert.

APÉNDICE V
ILUSTRACIONES

AÑO III

MÉXICO, 2ª QUINCENA DE AGOSTO DE 1900

Núm. 16

REVISTA MODERNA
ARTE Y CIENCIA.

DIRECTOR: JESUS E. VALENZUELA.

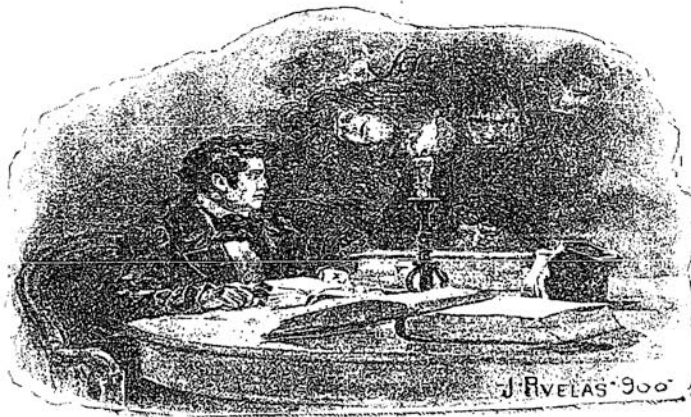
ADMINISTRADOR: G. DE LA PEÑA



(Traducido libremente de Edgard A. Poe.)

Á MI AMIGO PEDRO SANTACILIA.

Reina la media noche: calma fúnebre
Se tiende en pos del recio temporal:
Cansado al fin de recorrer volúmenes
De mi estancia en la triste soledad,
Al sueño me rendía, cuando súbito
Un sonido me viene á despertar.
"Alguien está llamando en el vestíbulo:
¡Importuna visita!" exclamo, "bah!
Será algún necio, amigo de farándulas,
Un necio y nada más!"





Tan serio continente en aquel pájaro
 Parecióme fingida gravedad,
 Y su actitud á risa provocándome,
 Así con desenfado empecé á hablar:
 "Por tu calva y tu gusto mitológico
 Te reconozco al fin, ave infernal:
 Cuervo más viejo que Saturno, prófugo
 Del reino de la Noche, dime ya
 Cuál es tu nombre en la región plutónica.
 Y él respondió: "Jamás."

A tan clara respuesta quedé atónito,
 De un cuervo no pudiéndola esperar,
 Si bien al pronto parecióme bárbara,
 Sin sentido, ó sin mucha urbanidad;
 Pues en verdad no pudo figurárseme
 Que un adverbio de tiempo y nada más
 Bastara á contestarme, ó que el ridículo
 Avechucho que hiciera pedestal
 Del sacro busto de una diosa olímpica,
 Se nombrara *Jamás*.

En tanto el cuervo, taciturno, tétrico,
 Quedó sin otro acento articular,
 Cual si el que lo animaba negro espíritu
 En un vocablo comprendiera ya.
 Ni un movimiento en su plumaje de óbano,
 Ni un rumor descubría al animal;
 Hasta que dije con acento lánguido:
 "Lo haré mi amigo y pronto volará;
 Me dejará cual me dejaron pérfidos...."
 El prorrumpió: "Jamás."

REVISTA MODERNA.

Asustado al oír tan pronta réplica,
 Que ya no pareció casualidad,
 "Tal vez (dije) la ciencia de este pájaro
 Tiene esa voz por único caudal,
 Y la aprendió de un loco, ó de una víctima
 Del infortunio . . . ¡Miseró! trovar
 Quizá no pudo su canción monótona
 Sin esa muletilla, y por final
 De cada estrofa recalcó fatídico
 Ese *jamás, jamás*.



Así pensó, y el misterioso cáraño
 Volvió mi fantasía á recrear,
 Y á contemplar me puse busto y pájaro,
 Tendido muellemente en un diván,
 Imaginando en posición tan cómoda
 Cuanto pudo la mente cavilar,
 Sin penetrar en el sentido místico
 (Ni siquiera entendí el gramatical)
 Que daba á su graznido el ave exótica
 Al repetir: *jamás*.

En medio aquel delirio, ni una sílaba
 Dejaba yo á mis labios escapar;
 Miraba al cuervo, y su mirar flamígero
 Convertía mi mente en un volcán.
 Débil, exhausto, mi cabeza lánguida
 Reclinaba en la pluma del sofá,
 Y á su contacto mi cerebro mórbido
 Evocaba una imagen celestial.—
 En vano; ya el diván su forma angélica
 No ha de oprimir jamás.

Mas al punto un aroma preciosísimo
De incienso comenzóme á circundar,
Y el eco me arrulló de blanda música
Que ahuyentaba del seno todo afán.
"¡Desdichado!" clamé: "el Señor benéfico
Te envía con sus ángeles la paz:
Apura, apura el delicioso bálsamo,
Y cese tan continuo lamentar;
Olvida para siempre á tu Felicitas...."
Gritó el cuervo: "Jamás."

¡Profeta de dolor, inmundo oráculo,
Ministro aterrador de Satanás,
Ora te envíe Belcebú del Tártaro
Y te arojara aquí la tempestad
Para engañarme con falaz pronóstico,
O el destino infalible revelar,
Dime, exclamé; por compasión á un mísero,
Responde: ¿tendrá término mi mal?
Yo te conjuro por tu Dios, respóndeme."
Y el contestó: "Jamás."



"Profeta de dolor, inmundo oráculo,
Ministro aterrador de Satanás,
Por ese cielo de esplendor magnífico,
Por su Dios, que obedecen tierra y mar,
Dime si de la tumba tras el límite,
En la región de inmensa claridad,
Al fin he de encontrar á mi Felicitas
Y, absorto en su belleza virginal,
A par de los querubes darle un ósculo....
El respondió: "Jamás."

"El Cuervo", en *Revista Moderna*, 15 de agosto de 1900 (pp. 242-246). Ilustración de Julio Ruelas.

nio; ¡por el Cielo que nos cubre, por el Dios que veneramos! dile á esta alma consumida de dolores si en algún Edén lejano, besaré á la santa niña á quien llaman los arcángeles Leonor, la radiante extraña virgen á quien llaman los arcángeles Leonor?—Dijo el Cuervo: «Nunca más.»

Sea este nuestro signo de partida, ave ó espectro gemi alzándome;» ¡vuelve á hundirte en la tormenta! ve á los reinos infernales de la Noche!—No me dejes una pluma como prenda del embuste que tu alma ha pronunciado! ¡No perturbes mi desierto! ¡Deja el busto de mi puerta!

¡Quita el pico de mi pecho! ¡quita el cuerpo de mi puerta!—Dijo el Cuervo: «Nunca más.»

Y está el Cuervo siempre inmóvil, y está el Cuervo aún posado en el busto de la pálida Minerva que hay arriba de la puerta; y sus ojos son los ojos de un demonio que está absorto, y la luz, al derramarse sobre de él, tiende su sombra, y mi alma de la sombra que se tiende sobre el suelo, ¿será libre?—¡Nunca más!

México, 1904.

R. GÓMEZ ROBELO.



“El Cuervo”, en *Revista Moderna*, 1 de septiembre de 1904 (pp. 26-28). Ilustración de Julio Ruelas.

Se observará que las palabras: «Aparta tu pico de mi corazón,» son la primera expresión metafórica del poema. Juntas con la respuesta «Nunca más,» disponen el ánimo á buscar un sentido moral en todo lo que se ha narrado previamente. El lector

empieza á considerar al cuervo como emblemático, pero la intención de hacerle emblema del «Recuerdo doloroso é inacabable,» no se deja ver distintamente hasta el último verso de la última estrofa.

Y el Cuervo, sin moverse jamás, aún está posado, aún está posado
sobre el pálido busto de Pallas, precisamente encima de la puerta de mi habitación;
y sus ojos tienen todo el aspecto de los de un demonio que está soñando,
y la lámpara, sobre él, lanza su sombra al suelo;
y mi alma no se saldrá de esa sombra que yace flotando sobre el suelo;
no se levantará. . . . nunca más.

EDGAR ALLAN POE.



“El Cuervo”, en *Revista Moderna*, 1 de septiembre de 1904 (pp. 26-28). Ilustración de Julio Ruelas.

CUENTO DEL DIA

BERENICE



El diácono y hombre de bien, que se había comprometido a casarse con ella, se había comprometido a casarse con ella, se había comprometido a casarse con ella...

El diácono y hombre de bien, que se había comprometido a casarse con ella, se había comprometido a casarse con ella, se había comprometido a casarse con ella...

Para las damas.

EL HOGAR Y LA MODA

La Higiene de la Alcobá

A la salud del hijo y de una madre, depende de la higiene de la alcobá. Es necesario que el ambiente sea saludable y que el aire sea puro...

El primer de la guerra al campo y el primer de la guerra al campo y el primer de la guerra al campo...

El primer de la guerra al campo y el primer de la guerra al campo y el primer de la guerra al campo...

PSYCHO-PAIN

Para el dolor de cabeza y migrañas. Efecto rápido y seguro.

UNA COCER DIARIA

Para la digestión y el bienestar general. Tómala todos los días.

Estas modas de líneas sencillas y sencillas, modernas en uso de las líneas sencillas y sencillas, modernas en uso de las líneas sencillas y sencillas...

SHERLOCK HOLMES

POLLETTINO, 43

¡El caso de la mujer! ¡El caso de la mujer! ¡El caso de la mujer!

¡El caso de la mujer! ¡El caso de la mujer! ¡El caso de la mujer!

El primer de la guerra al campo y el primer de la guerra al campo y el primer de la guerra al campo...

El primer de la guerra al campo y el primer de la guerra al campo y el primer de la guerra al campo...

"Berenice", en [Secc. "Cuento del día"] El Imparcial, 11 de enero de 1914. Ilustración de Carlos Neve.



EXTRA POR LAS CECILIAS

Editada por Isabel Rocha de Andrés Rulloba, (ELIZABETH).

CUENTO DEL DIA

HOP-FROG

Encontré una vez una linda criatura que me encantó, me dio un beso y me dijo que se llamaba Hop-Frog. Yo me quedé muy sorprendido y me pregunté si era un hada o un espíritu. Ella me dijo que era una princesa que había sido convertida en rana por un hechizo. Yo me quedé muy triste y me pregunté cómo podía ayudarla. Ella me dijo que me llevara a un lugar llamado el Reino de los Gigantes. Yo me quedé muy asustado y me pregunté si podía ir. Ella me dijo que sí, pero que tenía que ir rápido. Yo me quedé muy triste y me pregunté cómo podía ir. Ella me dijo que me llevara a un lugar llamado el Reino de los Gigantes. Yo me quedé muy asustado y me pregunté si podía ir. Ella me dijo que sí, pero que tenía que ir rápido.



El cuento "Hop-Frog" comienza con un príncipe que encuentra a una hermosa princesa convertida en rana. Él se enamora de ella y decide ayudarla. El príncipe lleva a la princesa a un reino de gigantes. Allí, ella se convierte de nuevo en humana. El príncipe y la princesa se casan y viven felices.

El Caballo de la Guerra

El marqués de la guerra había comprado un caballo muy bonito. Él se enamoró del caballo y lo cuidó muy bien. Un día, el caballo se escapó y fue encontrado por un soldado. El soldado lo llevó a casa y se enamoró de él. El marqués se dio cuenta y se enfadó. Él quería el caballo de nuevo. El soldado se negó. El marqués se enfadó más. Él decidió ir a la guerra. El caballo se escapó de nuevo y fue encontrado por un soldado. El soldado lo llevó a casa y se enamoró de él. El marqués se dio cuenta y se enfadó. Él quería el caballo de nuevo. El soldado se negó. El marqués se enfadó más. Él decidió ir a la guerra.

El marqués de la guerra había comprado un caballo muy bonito. Él se enamoró del caballo y lo cuidó muy bien. Un día, el caballo se escapó y fue encontrado por un soldado. El soldado lo llevó a casa y se enamoró de él. El marqués se dio cuenta y se enfadó. Él quería el caballo de nuevo. El soldado se negó. El marqués se enfadó más. Él decidió ir a la guerra.

El marqués de la guerra había comprado un caballo muy bonito. Él se enamoró del caballo y lo cuidó muy bien. Un día, el caballo se escapó y fue encontrado por un soldado. El soldado lo llevó a casa y se enamoró de él. El marqués se dio cuenta y se enfadó. Él quería el caballo de nuevo. El soldado se negó. El marqués se enfadó más. Él decidió ir a la guerra.

Modelo Diario



LA MAJESTAD Y BELLEZA DE ESTE TIPO REALIZAN EL DISEÑO Y GRACIA DE CUALQUIER MUJER CON SOLO UNA POCAL DE GALANIDAD COMO ESTA TENGA.

"Hop Frog", en El Imparcial, 9 de marzo de 1914. Ilustración de Carlos Neve.



EXTRA PARA LOS VECINOS

Editada por Isabel Rocha y Andrés Ruloba,

(ELIZABETH)

CUENTO DEL DIA

La Verdad Sobre el Caso del Señor Valdemar



Ilustrado por CARLOS D. NEVE.

El extraordinario caso del señor Valdemar ha atraído ya la atención de los periódicos y de los círculos de la ciudad. A su vez, el caso ha sido objeto de una gran cantidad de especulaciones y de suposiciones. Pero, ¿qué es lo que realmente ha ocurrido? ¿Cuál es la verdad sobre el caso del señor Valdemar?

El señor Valdemar es un hombre de familia distinguida, de una gran fortuna y de una gran influencia. Desde su juventud ha sido un hombre de bien, un hombre de honor. Pero, ¿qué ha ocurrido con él? ¿Qué ha pasado con el señor Valdemar?

El caso del señor Valdemar es un caso que ha causado mucha curiosidad y mucho interés. ¿Qué ha ocurrido con el señor Valdemar? ¿Cuál es la verdad sobre el caso del señor Valdemar?

El señor Valdemar es un hombre de familia distinguida, de una gran fortuna y de una gran influencia. Desde su juventud ha sido un hombre de bien, un hombre de honor. Pero, ¿qué ha ocurrido con él? ¿Qué ha pasado con el señor Valdemar?

El caso del señor Valdemar es un caso que ha causado mucha curiosidad y mucho interés. ¿Qué ha ocurrido con el señor Valdemar? ¿Cuál es la verdad sobre el caso del señor Valdemar?

Para las damas

Doble Vista. - Aburrimento

Indudablemente conviene que se vea el mundo, que se vea el mundo, que se vea el mundo. Pero, ¿cómo se ve el mundo? ¿Cómo se ve el mundo? ¿Cómo se ve el mundo?

El mundo es un mundo de doble vista. El mundo es un mundo de aburrimento. El mundo es un mundo de...

El mundo es un mundo de doble vista. El mundo es un mundo de aburrimento. El mundo es un mundo de...

PLATO DEL DIA

Consejo de pura filosofía de repasar la vida por lo que se ha vivido y por lo que se vive. El mundo es un mundo de...

El mundo es un mundo de...

MODELO DIARIO

Consejo de pura filosofía de repasar la vida por lo que se ha vivido y por lo que se vive. El mundo es un mundo de...

El mundo es un mundo de...

Literatura

A UNA NOVELA

Alma Blanca, una blanca que el viento levanta en el mar del Sur. Alma Blanca, una blanca que el viento levanta en el mar del Sur. Alma Blanca, una blanca que el viento levanta en el mar del Sur.

Alma Blanca, una blanca que el viento levanta en el mar del Sur. Alma Blanca, una blanca que el viento levanta en el mar del Sur. Alma Blanca, una blanca que el viento levanta en el mar del Sur.



"La verdad sobre el caso del señor Valdemar", El Imparcial, 9 de febrero de 1914. Ilustración de Carlos Neve.

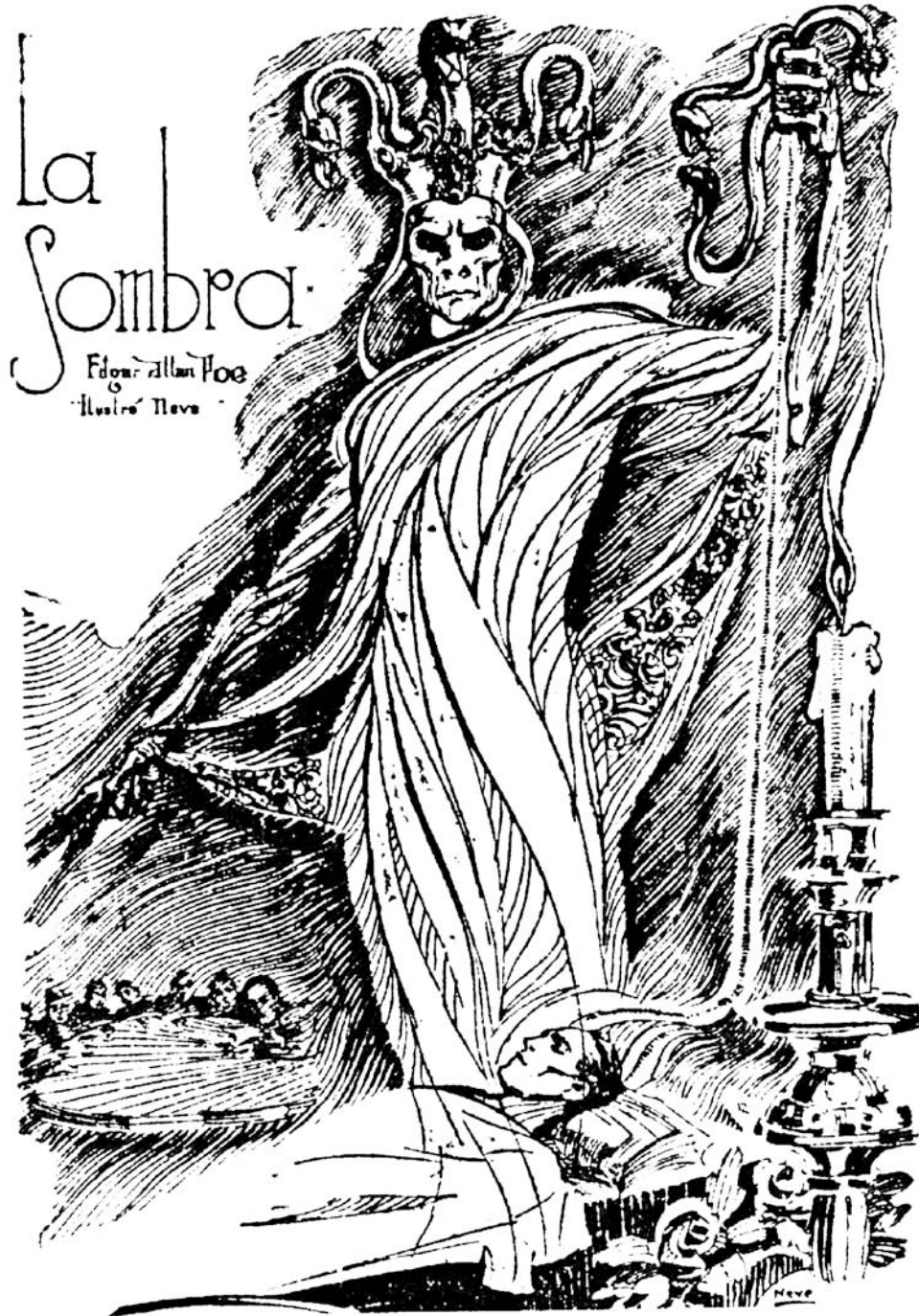


Figura 6. *La sombra*. Ilustración para Edgar Allan Poe.

Carlos Neve, Ilustración para *La Sombra*, s.f.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS LITERARIAS CITADAS

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1868), “Revistas literarias de México (1821-1867)”, en Vicente Quirarte (comp.), *Ignacio Manuel Altamirano*. México: Ediciones Cal y Arena, 2003. [Publicadas en el folletín de *La Iberia*, del 30 de julio al 4 de agosto de 1868].
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1869), “Introducción a ‘El Renacimiento’”, en *Obras Completas XIII, Escritos de literatura y arte 2*. Selección y notas de José Luis Martínez. México: SEP, 1988.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1883), “Una Polémica con motivo de la ‘María’ de Jorge Issacs”, en *Obras completas XIV. Escritos de literatura y arte, Tomo 3*. Selección y notas de José Luis Martínez. México: Conaculta; Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, 2011, pp. 17-38.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1885), “Prólogo a ‘Evangelina’ de Longfellow”, en *Obras completas XIII. Escritos de literatura y arte, Tomo 2*. Selección y notas de José Luis Martínez. México: Conaculta; Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, 2011, pp. 313-333.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1886), “Los inmortales”, en *Obras Completas V, Textos costumbristas*. Ed. y prólogo de José Joaquín Blanco. México: Conaculta; Tribunal Superior de Justicia del D.F., 2011, pp. 108-116.
- BARRIOS DE LOS RÍOS, José María (1908), *El país de las perlas y cuentos californios*. México: Sombbrero.
- CAMPOS, Rubén M. (1998), *Cuentos Completos, 1895-1915*. México: Conaculta.
- CASTERA, Pedro (1986), *Impresiones y recuerdos*. México: Imprenta del Socialista.
- CASTERA, Pedro (2004), *Pedro Castera*. Selección y prólogo de Antonio Saborit. Col. Los imprescindibles México: Cal y arena.
- CEBALLOS, Ciro B. (1902), *En Turania. Retratos literarios*. Ed. de Luz América Vicveros Anaya. México: UNAM, 2010.
- CEBALLOS, Ciro B. (1903), *Un adulterio*. México: Premiá, 1982.
- COUTO CASTILLO, Bernardo (2014), *Obra reunida*. Ed., introducción, estudio preliminar y notas de Coral Velázquez Alvarado. México: UNAM.
- CUEVAS, Alejandro (1911), *Cuentos macabros*. Prólogo de Juan de Dios Peza. México: J.R. Garrido y Hno. [Tip. Martínez Cartón, 1954]
- DARÍO, Rubén (1976), *Cuentos fantásticos*. Sel. y prólogo de José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza, 1997.
- DARÍO, Rubén (1993), *Retratos y figuras*. Caracas: Torino.
- DÍAZ DUFOO, Carlos (1984), *Textos nerviosos*. México: Premiá.
- DUNCAN, Cynthia K. (1990), “José María Roa Bárcena la tradición fantástica mexicana”, en *Escritura. Revista de Teoría y Crítica Literarias*, 15.29, enero-junio, pp. 95-110.
- GAMBOA, Federico (1995), *Mi diario IV (1905-1908). Mucho de mi vida y algo de la de los otros*. México: Conaculta.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (1995), *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. Investigación y recopilación de Erwin K. Mapes. Edición y

- notas de Ernesto Mejía Sánchez. Introducción de Porfirio Martínez Peñaloza. Índices de Yolanda Bache Cortés y Belém Clark de Lara. México: UNAM.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (2001), *Obras XII. Narrativa II. Relatos (1877-1894)*. Ed. crítica e introducción de Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo. Notas de Alicia Bustos Trejo. Índices de Ana Elena Díaz Alejo. México: UNAM.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1984), *Estudios mexicanos*. Ed. de José Luis Martínez. México: FCE-SEP.
- JIMÉNEZ, Guillermo (2012), *Obras escogidas. Narrativa y teatro*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario del Sur.
- LAFRAGUA, José María (1844), “Utilidad de la literatura en México”, en *La misión del Escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. Organización y presentación de Jorge Ruedas de la Serna. México: UNAM, 1996, pp 69-77.
- LEDUC, Alberto (2005), *Cuentos. ¡Neurosis emperatriz fin de siglo!* Ed., prólogo y selección de Teresa Ferrer Bernat. México: Factoría ediciones.
- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José (1952a), *Cuentos completos*. Tomo 1. Guadalajara: Instituto Tecnológico de la Universidad de Guadalajara.
- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José (1952b), *Cuentos completos*. Tomo 2. Guadalajara: Instituto Tecnológico de la Universidad de Guadalajara.
- MÉNDEZ DE CUENCA, Laura (2010), *Simplezas y otros cuentos*. Ed., estudio preliminar, notas e índices de Roberto Sánchez Sánchez. México: UNAM.
- NERVO, Amado (1976), *Fuegos fatuos y pimientos dulces*. Ed. y prólogo de Francisco Gonzáles Guerrero. México: Porrúa.
- NERVO, Amado (2000), *El castillo de lo inconsciente. Antología de literatura fantástica*. Selección, estudio preliminar y notas de José Ricardo Chaves. México: Conaculta.
- OTHÓN, Manuel José (1997), *Obras completas II*. Comp. de Joaquín Antonio Peñalosa. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAYNO, Manuel (1843), “Memorias sobre el matrimonio (segunda parte)”, en *El Museo Mexicano*, tomo II, pp. 49-52.
- PAYNO, Manuel (1849), “Historia famosa que deberá leerse a las doce de la noche”, en *Obras completas XIV. Escritos literarios*. Comp. y notas de Boris Rosen Jélomer. Prólogo de Miguel Ángel Castro. México: Conaculta, 2003. [*El Álbum mexicano*, t. II, 1849, pp. 170-173].
- PAYNO, Manuel (2003), *Obras completas XIV. Escritos literarios*. Comp. y notas de Boris Rosen Jélomer. Prólogo de Miguel Ángel Castro. México: Conaculta.
- PRIETO, Guillermo (1844), “Algunos desordenados apuntes que pueden considerarse cuando se escriba la historia de la bella literatura mexicana”, en *La misión del Escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. Organización y presentación de Jorge Ruedas de la Serna. México: UNAM, 1996, pp 111-124.
- PRIETO, Guillermo (1906), *Memorias de mis tiempos. Obras Completas I*. Presentación y notas de Boris Rosen Jélomer. Prólogo de Fernando Curiel. México: Conaculta, 1992.
- PRIETO Guillermo (1994), *Obras completas VIII. Crónicas de viajes 5. Viaje a los Estados Unidos, Volumen 3*. Notas de Boris Rosen Jélomer. México: Conaculta.
- POE, Edgar Allan (1932), *Histoires extraordinaires. Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire. Traductions*. Notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet. París: Louis Conard.

- POE, Edgar (1933), *Nouvelles histoires extraordinaires. Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire. Traductions*. Notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet. París: Louis Conard.
- POE, Edgar Allan (1934), *Aventures d'Arthur Gordon Pym. Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire. Traductions*. Notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet. París: Louis Conard.
- POE, Edgar Allan (1936), *Eureka. La genèse d'un poème. Le corbeau. Méthode de composition. Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire. Traductions*. Notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet. París: Louis Conard.
- POE, Edgar Allan (1937), *Histoires grotesque et sérieuses. Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire. Traductions*. Notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet. París: Louis Conard.
- POE, Edgar (1961), *Nouvelles histoires extraordinaires*. Prefacio y trad. de Charles Baudelaire. Ed. de L. Lemonnier. París: Garnier Frères.
- POE, Edgar (1962), *Histoires extraordinaires*. Prefacio y trad. de Charles Baudelaire. Ed. de L. Lemonnier. París: Garnier Frères.
- POE, Edgar Allan (1970), *Cuentos*. Prólogo y traducción de Julio Cortázar. 2 v. Madrid: Alianza, 1996.
- POE, Edgar Allan (1984a), *Poetry and Tales*. Ed. de Patrick F. Quinn. Nueva York: The Library of America.
- POE, Edgar Allan (1984b), *Essays and Reviews*. Ed. de G. R. Thompson. Nueva York: The Library of America.
- POE, Edgar Allan (1986), *La filosofía de la composición seguida de El Cuervo*. México: Premià.
- RAMÍREZ, Ignacio (1865), "La desespañolización", en *La misión del Escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. Organización y presentación de Jorge Ruedas de la Serna. México: UNAM, 1996, pp 189-192.
- REYES, Alfonso (1984), *La cena y otras historias*. México SEP.
- RIVA PALACIO, Vicente (1882), *Los Ceros (Galería de contemporáneos)*. México: Instituto Mora, UNAM, Conaculta, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.
- RIVA PALACIO, Vicente (2006), "Un viaje al purgatorio", en LÓPEZ MARTÍN, Lola (ed.), *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Lengua de trapo, pp. 81-85.
- ROA BÁRCENA, José María (2006), "Hoffmann y sus cuentos", en E.T.W. Hoffmann, *Cuentos de Hoffmann*. México: Factoría Ediciones, pp. IX-XI.
- ROA BÁRCENA, José María (2007), *De la leyenda al relato fantástico*. Ed. e introducción de Rafael Olea Franco. México: UNAM.
- ROA BÁRCENA, José María (2000), *Novelas y cuentos*. Pról. de Leticia Algaba. Epílogo de Jorge Ruffinelli. México: Factoría ediciones.
- ROMERO DE TERREROS Y VINENT, Manuel, Marqués de San Francisco (1922), *La puerta de bronce y otros cuentos*. Guadalajara: Librería y Casa Editorial de Fortino Jaime.
- ROSA, Luis de la (1844), "Utilidad de la literatura en México", en *La misión del Escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. Organización y presentación de Jorge Ruedas de la Serna. México: UNAM, 1996, pp 87-101.
- SALADO ÁLVAREZ, Victoriano (2012), *Obras I. Narrativa breve*. Intr. de Alberto Vital. México: UNAM; Universidad de Guadalajara; Colegio de Jalisco.

- SIERRA, Justo (1948), *Obras completas. Tomo VI. Viajes. En tierra yankee. En la Europa latina*. Ed., notas e índices de José Luis Martínez. México: UNAM.
- TABLADA, Juan José (1937), *La feria de la vida*. México: Conaculta, 1991.
- TABLADA, Juan José (1971), *Obras I. Poesía*. Ed., prólogo y notas de Héctor Valdés. México: UNAM, 1991.
- TABLADA, José Juan (1994), *Obras completas V. Crítica literaria*. Ed., selección y prólogo de Adriana Sandoval. México: UNAM.
- TOLA DE HABICH, Fernando y Ángel Muñoz Fernández (2005), *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*. México: Factoría Ediciones.
- TORO, Carlos (1947), *El Miedo (algunos cuentos)*. México: Corunda.
- VIGIL Y ROBLES, Guillermo (1890), *Cuentos*. México: Tip. de Eduardo Marcué.
- ZÁRATE RUIZ, Francisco (1903), *Cuentos del manicomio. Los que no llegan a San Hipólito*. Morelia: Talleres de la Escuela Industrial Militar “Porfirio Díaz”.
- ZARATE RUIZ, Francisco (2003), “La cabeza del muñeco”, en PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores (2003), *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra.
- ZARCO, Francisco (1851), “Discurso sobre el objeto de la literatura”, en *La misión del Escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. Organización y presentación de Jorge Ruedas de la Serna. México: UNAM, 1996, pp 163-174.

ESTUDIOS

- ADAME GONZÁLEZ, Dulce (2008), *Pedro Castera: Cuentista. Análisis de las colecciones “Impresiones y recuerdos” y “Las minas y los mineros”*. Tesis de licenciatura. México: UNAM.
- AGUIRRE LÓPEZ, Diana (2012), *Del modernismo en los “Cuentos nerviosos” de Carlos Díaz Dufoo*. Tesis de licenciatura. México: UNAM.
- ALARCÓN, Víctor (2013), “De la risa a la inquietud. El humor en la literatura fantástica”, en Roas, David y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Benalmádena, Málaga, España: e.d.a. libros.
- ALAZRAKI, Jaime (2001), “¿Qué es lo neofantástico?”, en ROAS, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 265-282.
- ALGABA, Leticia (2000), “Prólogo”, en José María Roa Bárcena, *Novelas y cuentos*. México: Factoría Ediciones, pp. VII-XXIII.
- ALTAMIRANO, Oscar Xavier (2015), *Poe. El trauma de una era*. México: Octágono.
- BATIS, Huberto (1993), “El periódico literario ‘El Renacimiento’ (1869)”, en *El Renacimiento. Periódico literario (México, 1869)*. [Ed. Facsimilar]. México: UNAM.
- ASENSI, Manuel (1998), *Historia de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX). Vol. I*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- AYUSO DE VICENTE, María Victoria, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos (1997), *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal.
- BARRENECHEA, Ana María (1972), “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, núm. 80, julio-septiembre 1972, pp. 391-403.

- BARTHES, Roland (1968) “El efecto de realidad” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. 1987, pp. 179-187; originalmente publicado como “L’effet de réel”, *Communications*, núm. 11, 1968, pp. 84-89.
- BAUDELAIRE, Charles (1856), “Edgar Allan Poe. Sa vie et ses oeuvres”, en Edgar Allan Poe, *Histoires Extraordinaires*. Ed. de L. Lemonnier. París: Garnier Frères, 1962, pp. 3-25.
- BAZANT, Mílada (1997), “Lecturas del Porfiriato”, en *Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 205-242.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (2001), “Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 107-140.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, “Lo fantástico y el inconsciente”, en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, monográfico de la revista *Quimera*, núm. 218-219, julio-agosto, 2002, pp. 51-56.
- BESSIÈRE, Irène, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en ROAS, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 83-104.
- BERMAN, Marshall (2001), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. de Andrea Vidales Moral. México: Siglo XXI.
- BERMÚDEZ, María Elvira (1986), *Cuentos fantásticos mexicanos*. México: Universidad Autónoma de Chapingo, Alpe Ediciones, 2005.
- BERMÚDEZ, María Teresa (1997), “Las leyes, los libros de texto y la lectura, 1857-1876”, en *Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 127-152.
- BOBADILLA ENCINAS, Gerardo Francisco (2007), “Novela gótica y nación en la literatura mexicana del siglo XIX”, en CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino (ed.), *Ruta crítica: Estudios sobre literatura hispanoamericana*. Hermosillo: Universidad de Sonora, pp. 73-96.
- BOONE, Luis Jorge (2013), *Tierras insólitas. Antología de cuento fantástico*. México: Almadía.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (comp.) (1965), *Antología de la literatura fantástica*. México: Hermes, 1987
- BRAVO CASTILLO, Juan (2011), “Poe visto por Baudelaire”, en Margarita Rigal (ed.), *Los legados de Poe*. Madrid: Síntesis.
- BRUSHWOOD, John (1973), *México en su novela*. México: FCE, 1998.
- CAILLOIS, Roger (1966), *Imágenes, imágenes... ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación*. Barcelona: Edhasa, 1970.
- CALDERÓN RAMÍREZ, Olga Lilia (2011), “‘Enterrado vivo’ de Edgar Allan Poe, su influencia e importancia en la cuentística decadente mexicana del siglo XIX”, en Ana Elena González (comp.), *El genio de lo perverso. Ensayos del coloquio de conmemoración del bicentenario del natalicio de Edgar Allan Poe*. México: Samsara Editorial, pp. 99-105.
- CAMBIAIRE, Celestine Pierre (1927), *The Influence of Edgar Allan Poe in France*. Nueva York: G. E. Stechert & Co.
- CAMPRA, Rosalba (1985), “Fantástico y sintaxis narrativa”, en *Río de la Plata*, núm 1, pp. 95-111.
- CAMPRA, Rosalba (2001), “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en ROAS, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 153-191.

- CARBALLO, Emmanuel (1952a), “Prólogo”, en LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José, *Cuentos completos*. Tomo 1. Guadalajara: Instituto Tecnológico de la Universidad de Guadalajara, pp. VII-XIX.
- CARBALLO, Emmanuel (1952b), “Los cuentos de López Portillo”, en LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José, *Cuentos completos*. Tomo 2. Guadalajara: Instituto Tecnológico de la Universidad de Guadalajara, pp. 187-197.
- CARBALLO, Emmanuel (2001), *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*. México: Oceano-Conaculta.
- CARBALLO, Emmanuel (1990), “Del romanticismo al naturalismo”, en PAVÓN, Alfredo (ed.), *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. México: Universidad de Tlaxcala, INBA, Centro de Ciencias del Lenguaje.
- CASTANY PRADO, Bernat (2012), “‘El cuervo’ de Edgar Allan Poe en la traducción de Felipe Gerardo Cazeneuve (1890)”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjd5g6>> [29 de octubre de 2015].
- CASTEX, Pierre-Georges (1951), *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Corti.
- CASTRO, Miguel Ángel (2003a), “Prólogo”, en PAYNO, Manuel, *Obras completas XIV. Escritos literarios*. Comp. y notas de Boris Rosen Jélomer. México: Conaculta.
- CASTRO, Miguel Ángel (2003b), “José María Andrade, del amor al libro”, en SUÁREZ DE LA TORRE, Laura (coord.), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la Ciudad de México (1830-1855)*. México, Instituto Mora, pp. 381-435.
- CESERANI, Remo (1996), *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999.
- CESERANI, Remo (2004), *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona: Crítica.
- CEBALLOS RAMÍREZ, Manuel (1997), “Las lecturas católicas: cincuenta años de literatura paralela, 1867-1917”, en *Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 153-204.
- CHAVES, José Ricardo (2000), “Nervo fantás(m)ático”, en Amado Nervo, *El castillo de lo inconsciente. Antología de literatura fantástica*. Selección, estudio preliminar y notas de José Ricardo Chaves. México: Conaculta, pp. 9-29.
- CHAVES, José Ricardo (2000), “El donador de enigmas. Un acercamiento a la prosa fantástica de Amado Nervo”, en *Literatura Mexicana*, XI.1, 2000.1, pp. 137-153.
- CHAVES, José Ricardo (2003), “Introducción. Nervo Órfico o la amada ausente”, en NERVO, Amado, *El diamante de la inquietud*. México: UNAM, pp. VII-XVIII.
- CHAVES, José Ricardo (2005), *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas.
- CHAVES, José Ricardo (2013), *México heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas; Bonilla Artigas Editores; Iberoamericana.
- CHÁVEZ LARA, María Emilia (2012), *La canción del hada verde. El ajenjo en la literatura mexicana 1887-1902*. México: UNAM.
- CLARK DE LARA, Belem (1999), “Prólogo”, en Clark de Lara, Belem, *José T. de Cuellar*. México: Cal y Arena.
- CLARK DE LARA, Belem y Fernando Curiel Defossé (2000), *El modernismo en México a través de cinco revistas*. Col. de bolsillo. México: IIFIL, UNAM.

- CLARK DE LARA, Belem (2005), “Generaciones o constelaciones”, en CLARK DE LARA, Belem y Elisa Speckman Guerra, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. I. México: UNAM, pp. 11-46.
- CLARK DE LARA, Belem (2010), “Manuel Gutiérrez Nájera, narrador ecléctico”, en OLEA FRANCO, Rafael (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX*. México: Colegio de México, pp. 251-275.
- CLARK DE LARA, Belem y Ana Laura Zavala Díaz (2002), “El modernismo mexicano a través de sus polémicas”, en *La construcción del modernismo*. México: UNAM, 2011, pp. IX-XLV.
- CORONADO, Juan (2012), “Edgar Allan Poe y los decadentistas mexicanos”, en BELTRÁN CABRERA, Francisco Javier y Cynthia Araceli Ramírez Peñalosa (ed.), *Edgar Allan Poe en Malinalco*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 53-58.
- CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino (2000), *La narrativa fantástica en México: época moderna*. Tesis de doctorado, University of Arizona.
- CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino (2007), “Cuenta la leyenda, génesis del relato fantástico en México”, en CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino (ed.), *Ruta crítica: Estudios sobre literatura hispanoamericana*. Hermosillo: Universidad de Sonora, pp. 97-114.
- CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino (2011), *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX*. Madrid: Pliegos.
- CORTÉS, Jaime Erasto y Alfredo Pavón (2005), “El cuento y sus espejos”, en CLARK DE LARA, Belem y Elisa Speckman Guerra, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. I. México: UNAM, pp. 259-272.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel (1955), “Llamada general”, en *Historia moderna de México. La República Restaurada. La vida política*. México: Hermes.
- CRUZ, Ana Julia (2003), “Locura y muerte en Asfódelos, de Bernardo Couto Castillo”, en MORALES, Ana María, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras. II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica*. México: BUAP, pp. 163-175.
- CRUZ MÉNDOZA, Yólotl (2004), “Ciudades y mujeres: simultaneidad onírica en Amado Nervo y H.G. Wells”, en *Literatura Mexicana*, vol. XV, núm. 1, pp. 53-70.
- CUENCA, Luis Alberto de (1985), “La literatura fantástica española del siglo XVIII”, en *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, pp. 59-74.
- CUEVAS CHÁVEZ, Gloria (1954), “El por qué de esta edición”, en Alejandro Cuevas, *Cuentos macabros*. México: Tip. Martínez Cartón.
- CURIEL DEFOSSÉ, Fernando (1996), “El Ateneo Modernista”, en *Literatura mexicana*, vol. 7, núm. 1, pp. 39-59.
- CURIEL, Guadalupe y Miguel Ángel Castro (coords.) (1997), *Obras monográficas mexicanas del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de México*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- CURIEL, Guadalupe y Miguel Ángel Castro (coord. y asesoría) (2003), *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1856-1876 (Parte I)*. México: UNAM.
- DAGOBERT, Runes (1960), *Diccionario de filosofía*. México: Grijalvo, 1969.
- DÍAZ, Lilia (2000), “El liberalismo militante”, en *Historia general de México*. México: Colmex, pp. 583-631.
- DÍAZ RUIZ, Ignacio (comp.) (2006), *El cuento mexicano en el modernismo*. México: UNAM.

- DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina (1996), “Los retratos del General”, en RIVA PALACIO, Vicente (1882), *Los Ceros (Galería de contemporáneos)*. México: Instituto Mora, UNAM, Conaculta, Instituto Mexiquense de Cultura, pp. 11-33.
- DUNCAN, Cynthia K. (1983), *The Fantastic and Magic Realism in the Contemporary Mexican Short Story as a Reflection of “lo mexicano”*. Tesis de doctorado, University of Illinois.
- DURÁN, Ana Luisa (1970), *El cuento fantástico y raro del modernismo*. Tesis de doctorado. Los Ángeles: University of California.
- ENGLEKIRK, John E. (1931), “‘The Song of Hollands’. An Inedited Tale Ascribed to Poe”, en *New York Quarterly*, vol. I, agosto 1931, pp. 247-269.
- ENGLEKIRK, John E. (1934), *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- ENGLEKIRK, John E. (1937), “‘My Nightmare’. The Last Tale by Poe”, en *PMLA*, vol. LII, junio de 1937, pp. 511-527.
- ENGLEKIRK, John E. (1944), *Bibliografía de obras norteamericanas en traducción española*. México: [s.n.].
- ESQUINCA, Bernardo y Vicente Quirarte (2013), Ciudad fantasma. Relato fantástico de la ciudad de México (XIX-XXI). México: Almadía.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2001), “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”, en ROAS, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 183-297.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2007), “El pasado mexicano en la literatura ‘colonialista’”, en *América sin nombre*, núm. 9-10, noviembre, pp. 67-74.
- FRASER, Howard M (1973), “Change Is the Unchanging: Washington Irving and Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 1, núm. 3, invierno, pp. 151-159.
- FRASER, Howard M (1992), *In the Presence of Mystery: Modernist Fiction and the Occult*. Chapel Hill: University of North Carolina, Dept. of Romance Languages.
- FREUD, Sigmund (1919), “Lo siniestro”, en Hoffmann, E.T.W., *El hombre de arena*. México: Factoría Ediciones, 2007, pp. IX-LVI.
- FUENTE DEL PILAR, José Javier (2003), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del Siglo XIX*. Madrid: Miguano.
- GARCÍA MONCADA, Carlos (2000), “Para escuchar las voces del espejo”, en *Las voces del espejo. Reflexiones literarias jaliscienses del siglo XIX*. Selección, estudio preliminar y notas de Carlos García Moncada. Zapopan, Jalisco: Colegio de Jalisco.
- GLENDINNING, Nigel (1994), “Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII”, en *Anales de Literatura Española*, núm. 10, pp. 101-115.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido (1999), *Diccionario internacional de literatura y gramática*. México: FCE.
- GONZÁLEZ DE GAMBIER, Emma (2002), *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Síntesis.
- GONZÁLEZ, Emiliano (1973), *Miedo en castellano*. México: Samo.
- GONZÁLEZ, Luis (2000), “El liberalismo triunfante”, en *Historia general de México*. México: Colmex, pp. 633-705.
- GONZÁLEZ GUERRERO, Francisco (1958), “Estudio preliminar”, en GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Cuentos completos y otras narraciones*. México: FCE.

- GONZÁLEZ GUERRERO, Francisco (1976), “Prólogo”, en NERVO, Amado, *Fuegos fatuos y pimientos dulces*. México: Porrúa.
- GONZÁLEZ GUERRERO, Francisco (1991), “Prólogo”, en NERVO, Amado, *Obras completas*. Vol. I. México: Aguilar.
- GONZÁLEZ MIGUEL, María de los Ángeles (2000), *E.T.A.Hoffmann y E.A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GUILLÉN, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- GUIOT DE LA GARZA, Lilia (2003), “El competido mundo de la lectura: librerías y gabinetes de lectura en la ciudad de México, 1821-1855”, en SUÁREZ DE LA TORRE, Laura (coord.), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la Ciudad de México (1830-1855)*. México, Instituto Mora, pp. 437-510.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena (2006), “El proyecto novelístico de Ignacio Manuel Altamirano”, en Ignacio Manuel Altamirano, *Para leer la patria diamantina. Una antología general*. Selección y estudio preliminar de Edith Negrín. México: FCE; Fundación para las Letras Mexicanas; UNAM, pp. 365-379.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (2004), *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HAHN, Oscar (1982), *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Premià.
- HAHN, Oscar (1990), “Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano”, en *Mester*, vol. XIX, núm. 2, verano, pp. 35-45.
- HAHN, Oscar (1998), *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- HALE, Charles A. (2002), *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HENRIQUEZ UREÑA, Max (1954), *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ LUNA, Juan (comp.) (2000), *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México: UNAM,
- HOFFMANN, E.T.W. (2006), *Cuentos de Hoffmann*. Traducción y prólogo de José María Roa Bárcena. México: Factoría Ediciones.
- HUERTA, David (ed.) (1973), *Cuentos románticos*. México: UNAM, 1993.
- HUERTA, David (1990), “Transfiguraciones del cuento mexicano”, en PAVÓN, Alfredo (ed.), *Paquete: Cuento (La ficción en México)*. México: Universidad de Tlaxcala, INBA, Centro de Ciencias del Lenguaje, pp. 1-15.
- JACKSON, Rosie (2001), “Lo ‘oculto’ en la cultura”, en ROAS, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 141-152.
- JAUSS, Hans Robert (1967), “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península 1976-2000.
- J.M., Rodolfo (2011), *El abismo. Asomos al terror hecho en México*. México. SM.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio (1989), *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México: FCE, 1996.
- LARSON, Ross (1977), *Fantasy and Imagination in Mexican Narrative*. Tempe, Arizona: Center for Latin American Studies, Arizona State University.

- LEAL, Luis (comp.) (1966), *El cuento mexicano. De los orígenes al modernismo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- LEAL, Luis (2010), *Breve historia del cuento mexicano*. México: UNAM.
- LEONARD, Irving (1953), *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- LLÓPIS, Rafael (1974), *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Júcar
- LÓPEZ MARTÍN, Lola (ed.) (2006), *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Lengua de trapo.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola (2014), “Imposible y siniestro: Inicios del cuento de terror mexicano”, en ORDIZ, Javier, (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Berna, Suiza: Peter Lang.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2010), *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- LOVECRAFT, H.P. (1939), *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza, 1998.
- MANDUJANO JACOBO, Pilar (2005), “Un acercamiento al cuento fantástico mexicano del siglo XIX”, en CLARK DE LARA, Belem y Elisa Speckman Guerra, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. I. México: UNAM, pp. 273-286.
- MAPES, E.K. (1958), “Prólogo”, en GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Cuentos completos y otras narraciones*. México: FCE.
- MARISCAL, Beatriz (1996), “El cuento y la narrativa mexicana tradicional”, en POOT HERRERA, Sara, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. México: UNAM, pp. 85-98.
- MARTÍN, Félix (1994), “Introducción”, en Edgar Allan Poe, *Relatos*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN, Mario (1996), “El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia”, en POOT HERRERA, Sara, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. México: UNAM, pp. 99-125.
- MARTÍNEZ, José Luis (1984), “Pedro Henríquez Ureña. 1884-1984. Vida y obra. Un resumen”, en Pedro Henríquez Ureña, *Estudios mexicanos*. México: FCE-SEP.
- MARTÍNEZ, José Luis (1990), *Literatura mexicana. Siglo XX: 1910-1949*. México: Conaculta.
- MARTÍNEZ, José Luis (2000), “México en busca de su expresión”, en *Historia general de México*. México: Colmex, pp. 707-755.
- MARTÍNEZ, José María (2006), “Introducción”, en GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Cuentos*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ, José María (2011), “Introducción”, en *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ PEÑALOSA, Porfirio (1995), “Introducción”, en GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. México: UNAM.
- MATA, Oscar (2003), *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM, UAM-Azcapotzalco.
- McLEAN, Malcolm D. (1965), *Contenido literario de “El Siglo Diez y Nueve”*. México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto (1950), "Edgar Allan Poe en México", en *Repertorio Americano. Cuadernos de Cultura Hispana*, núm. 1129, 15 de agosto de 1951, pág. 144.
- MELANI, Costanza (2006), *Effeto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*. Florencia: Firenze University Press.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1949-1967), "Caracteres primordiales de la literatura española", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas I. Desde los orígenes hasta 1400*. Barcelona: Vergara, pp. xxxvii-xl.
- MILLÁN, María del Carmen (1958), "Prólogo", en CAMPO, Ángel de, *Cosas vistas [1894] y cartones [1897]*. México: Porrúa, 2003.
- MIRANDA CÁRABES, Celia (ed.) (1998), *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. México: UNAM.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio (1995), "Introducción", en Matthew Gregory Lewis, *El monje*. Madrid: Cátedra.
- MONSIVÁIS, Carlos (2000), "Notas sobre cultura mexicana del siglo XX", en *Historia general de México*. México: Colmex, pp. 957-1076.
- MONTERROSO, Augusto (1991), "La literatura fantástica en México", en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, Siruela, pp. 179-187.
- MONTERROSO, Augusto (2001), "Vivir en México", en *Gaceta de la Universidad Veracruzana*, núm. 45-48, 2001, pág. xii.
- MORA, Pablo, "La crítica literaria en México: 1826-1860", en CLARK DE LARA, Belem y Elisa Speckman Guerra, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. I. México: UNAM, pp. 355-376.
- MORALES, Ana María (2000), "Lo fantástico y sus fronteras", en *Signos Literarios y Lingüísticos*. II.2, pp. 47-61.
- MORALES, Ana María (2004a), "El cuento fantástico en México: los últimos cincuenta años", en *Altextexto* 2.3, pp. 67-79.
- MORALES, Ana María (2004b), "Transgresiones y legalidades. Lo fantástico en el umbral", en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (ed.), *Odiseas de lo fantástico*. México: Ediciones de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, pp. 25-37.
- MORALES, Ana María (2006), "El cuento fantástico en México, ¿una cuestión de canon?", en *Moderna Språk* (Göteborg) 100.2, pp. 328-345.
- MORALES, Ana María (2008a), "El cuento fantástico en México: fin de siglo, nuevo siglo", en Thomas Stauder y Susanne Iglér (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras: tendencias de la literatura y el cine mexicanos en torno del milenio*. Nürnberg: Universität Erlanger-Nürnberg, pp. 194-205.
- MORALES, Ana María (comp.) (2008b), *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México: Oro de la Noche Ediciones.
- MORALES, Ana María (2013), "El cuento fantástico en México", en PAVÓN, Alfredo (ed.), *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Tomo I. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 375-407; originalmente publicado en *Texto Crítico*, año X, núm. 18, enero-junio 2006, pp. 29-48.
- MOYSSÉN, Xavier (1986), "Los dibujos de Carlos Neve", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIV, núm. 56, pp. 121-136.

- MOYSSÉN, Xavier (1992), “Un dibujante erótico: Crescenciano Garza Rivera”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XVI, núm. 63, pp. 137-139.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena (2001), “‘Cuentos del general’ y ‘Noche al raso’. La fundación de una poética del cuento mexicano”, en OLEA FRANCO, Rafael (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México, pp. 145-155.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena (2002), *Elementos de poética histórica: El cuento hispanoamericano*. México: El Colegio de México.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángel (1995), *Fichero bio-bibliográfico de la literatura mexicana del siglo XIX*. 2 Tomos. México: Factoría Ediciones.
- NANDORFY, Martha J. (2001), “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en ROAS, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 243-261.
- NAVA MARTÍNEZ, Othón (2003), “La empresa editorial de Vicente García Torres, 1838-1853”, en SUÁREZ DE LA TORRE, Laura (coord.), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la Ciudad de México (1830-1855)*. México, Instituto Mora, pp. 253-303.
- OLEA FRANCO, Rafael (2001), “Roa Bárcena: De la leyenda al cuento fantástico”, en OLEA FRANCO, Rafael (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México, pp. 511-533.
- OLEA FRANCO, Rafael (2004), *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México-Conarte de Nuevo León.
- OLEA FRANCO, Rafael y Pamela Vicenteño (2014), “Encountering the Melancholy Swan: Edgar Allan Poe and Nineteenth-Century Mexican Culture”, en Esplin, Emron y Margarida Vale de Gato (ed), *Translated Poe. Journal of Transnational American Studies*, 6(1). Bethlehem, Pensilvania: Lehigh University Press, pp. 141-150
- ORTIZ MONASTERIO, José y María Teresa Solórzano Ponce (2010), “Las novelas históricas de Riva Palacio”, en Olea Franco, Rafael (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX*. México: Colegio de México, pp. 181-204.
- OVIEDO, José Miguel (1997), *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza.
- OVIEDO, José Miguel (comp.) (2001), *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Alianza.
- PACHECO, José Emilio (1999), “Introducción”, en *Antología del modernismo (1884-1921)*. México: UNAM-Era, pp. XI-LIV.
- PAVÓN, Alfredo (2004), *Al final, recuento. I. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*. México: UAM, BUAP.
- PAZ, Octavio (1994), “Los hijos del limo”, en *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e Historia*. México: FCE, pp. 321-473.
- PÉREZ SALAS CANTÚ, María Esther (2003), “Los secretos de una empresa exitosa: La imprenta de Ignacio Cumplido”, en SUÁREZ DE LA TORRE, Laura (coord.), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la Ciudad de México (1830-1855)*. México, Instituto Mora, pp. 101-181.
- PERUS, Françoise (1987), “Algunas consideraciones histórico-teóricas para el estudio del cuento”, en *Plural*, núm. 189, pp. 37-39.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores (2003), “Introducción”, en *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra.

- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores (2006), “El cuento fantástico romántico: entre ‘ortodoxia y herejía’”, en *Semiosis*. Tercera época, vol. II, núm. 4, julio-diciembre, pp. 39-48.
- PICARD, Roger (1944), *El Romanticismo social*. México: FCE, 2005.
- PICON GARFIELD, Evelyn e Iván Schulman (1984), *Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos.
- PUPO-WALKER, Enrique (1973), “Prólogo sobre la trayectoria y significado del cuento hispano-americano”, en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia, pp. 9-21.
- PUPO-WALKER, Enrique (1978), “El cuadro de costumbres, el cuento y las posibilidades de deslinde”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIV, Núm. 102-103, Enero-Junio, pp. 1-15.
- QUIRARTE, Vicente (2001), “Zarco, Poe y Baudelaire: La invención del dandy”, en Castro, Miguel Ángel (coord.), *Tipos y caracteres: la prensa mexicana*. Memoria del Coloquio celebrado los días 23, 24 y 25 de septiembre de 1998. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, pp. 237-244.
- QUIRARTE, Vicente (2004), “La siesta de otro fauno: Julio Ruelas y el modernismo”, en *Art Nouveau*. México: Museo Franz Mayer-Artes de México, pp. 64-79.
- QUIRARTE, Vicente y Lilia Vieyra (2008), “Edgar Allan Poe en México: Apuntes sobre su recepción biblio-hemerográfica”, en *Nueva Gaceta Bibliográfica*. Instituto de investigaciones Bibliográficas. Año 11, núms. 43-44, julio-diciembre, pp. 17-22.
- QUIRARTE, Vicente (2009), “Poe entre nosotros”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 68, octubre, pp. 61-66.
- QUIRARTE, Vicente (2014), *Poe entre nosotros*. México: Texto inédito.
- RAMÍREZ LEYVA, Edelmira (1989), “Lo fantástico en ‘La cena’”, en *Asedio a Alfonso Reyes 1889-1989*. México: IMSS; UAM-Azcapotzalco, pp. 49-61.
- REIS, Carlos y Ana Cristina M. Lopes (2002), *Diccionario de narratología*. Tr. de Ángel Marcos de Dios. Salamanca: Ediciones Alamar.
- REISZ, Susana (2001), “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en ROAS, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 193-221.
- RIGAL, Margarita (ed.) (2011), *Los legados de Poe*. Madrid: Editorial Síntesis.
- RIVA PALACIO QUINTERO, Mariana Riva (2005), “Las historias fantásticas del Conde”, en CLARK DE LARA, Belem y Elisa Speckman Guerra, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. III. México: UNAM, pp. 91-106.
- ROAS, David (2001), “La amenaza de lo fantástico”, en ROAS, David (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, pp. 8-44.
- ROAS, David (ed.) (2001), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- ROAS, David (2002), *Hoffman en España. Recepción e influencias*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ROAS, David (coord.) (2002), *Lo fantástico: literatura y subversión*, monográfico de *Quimera* (Barcelona), núms. 218-219, julio-agosto.
- ROAS, David (comp.) (2003), *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e hispanoamérica)*. Madrid: Marenostrum.
- ROAS, David (2006a), “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”, en *Semiosis*, núm. 3, pp. 95-116.

- ROAS, David (2006b), *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial.
- ROAS, David (2011a), *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica del siglo XIX*. Madrid: Devenir.
- ROAS, David (2011b), *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de espuma.
- ROAS, Davis (2014), “Mutaciones del cuento fantástico: la ironía y la parodia como subversión de lo real”, en Eduarda Keating *et al.* (coord.), *Mutações do Conto nas Sociedades Contemporâneas*. Braga: Húmus, Universidade do Minho, pp. 23-36.
- ROJAS, Armando (1960), “Edgar Allan Poe en la América Hispana”, en *Revista Nacional de Cultura*, núm. 142-143, septiembre-diciembre. Caracas: Ministerio de educación, pp. 152-161.
- RODRÍGUEZ CHICHARRO, César (1983), “Los cuentos fantásticos de Justo Sierra”, en *Estudios de literatura mexicana*. México, UNAM, pp. 39-54.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago (1999), *Presencia de Edgar Allan Poe en la literatura española del siglo XIX*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid.
- RODRÍGUEZ PIÑA, Javier (2003), “Rafael de Rafael y Vilá. El conservadurismo como empresa”, en SUÁREZ DE LA TORRE, Laura (coord.), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la Ciudad de México (1830-1855)*. México, Instituto Mora, pp. 305-379.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (1991), “Referencia fantástica y literatura de transgresión”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 2, pp. 145-156.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (1998), “La novela corta de la Academia de Letrán”, en MIRANDA CÁRABES, Celia (ed.), *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. México: UNAM, pp. 53-72.
- RUFFINELLI, Jorge (2000), “Notas para una lectura de José María Roa Bárcena”, en José María Roa Bárcena, *Novelas y cuentos*. México: Factoría Ediciones, pp. 301-314.
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo, (2000), *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México: UNAM.
- RUMNEY, Judah (1978), *Spencer*. Traducción de Tomás Muñoz Molina. México: Fondo de Cultura Económica.
- SABORIT, Antonio (2004), “Una vida subterránea”, en *Pedro Castera*. Col. Los Imprescindibles. México: Cal y Arena.
- SALINAS, Pedro (1941), “Poe in Spain and Spanish America”, en John C. French, *Poe in Foreign Lands and Tongues*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society, The John Hopkins Press, pp. 26-33.
- SANDOVAL, Adriana (1994), “Prólogo”, en TABLADA, José Juan, *Obras completas V. Crítica literaria*. México: UNAM.
- SANTOS, Isnardo y Everardo G. Carlos González (2005), “Usos, formas y contexto de la prensa destinada los trabajadores en la ciudad de México en el siglo XIX”, en CLARK DE LARA, Belem y Elisa Speckman Guerra, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. II. México: UNAM, pp. 159-169
- SARDIÑAS, José Miguel y Ana María Morales (eds.) (2003), *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*. La Habana: Casa de las Américas.

- SCHNEIDER, Luis Mario (1986), "Prólogo", en Pedro Castera, *Impresiones y recuerdos. Las minas y los mineros. Los maduros. Dramas en un corazón. Querens*. México: Patria.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1987), "Introducción", en CASTERA, Pedro, *Las minas y los mineros. Querens*. México: UNAM, pp. 5-28.
- SCHNEIDER, Marcel (1964), *La littérature fantastique en France*. París: Fayard.
- SCHULMAN, Iván (2002), *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*. México: Siglo XXI; Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- SHARP, Ethan y José M. Martínez (2010), *Anthology of Latin American Fantastic Short Stories*. Newark: Cervantes & Co.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005), *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa.
- SOLARES ROBLES, Laura (2003), "La aventura editorial de Mariano Galván Rivera. Un empresario del siglo XIX", en SUÁREZ DE LA TORRE, Laura (coord.) (2003), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la Ciudad de México (1830-1855)*. México, Instituto Mora, pp. 27-99.
- STAPLES, Anne (1997), "La lectura y los lectores en los primeros años de vida independiente", en *Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 94-126.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Laura (2001), "Los intereses de las principales casas editoriales de la ciudad de México entre 1840 y 1855", en OLEA FRANCO, Rafael (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México, pp. 577-593.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Laura (coord.) (2003a), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la Ciudad de México (1830-1855)*. México, Instituto Mora.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Laura (2003b), "José Mariano Lara: Intereses empresariales-inquietudes intelectuales-compromisos políticos", en SUÁREZ DE LA TORRE, Laura (coord.), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la Ciudad de México (1830-1855)*. México, Instituto Mora, pp. 183-251.
- TREVIÑO, Blanca Estela (2001), "Un acercamiento a la cuentística de Alberto Leduc", en OLEA FRANCO, Rafael (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México, pp. 167-175.
- TREVIÑO, Blanca Estela (2010), "'Hermano de todos los proscritos, hermano de todos los mineros': Pedro Castera, cuentista y novelista", en Olea Franco, Rafael (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX*. México: Colegio de México, pp. 181-204.
- THOMPSON, G.R. (2004), *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Nueva York; Londres: Norton.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premià, 1987.
- TOLA DE HABICH, Fernando (1986), *Museo Literario dos*. México: Premià.
- TREVIÑO, Blanca Estela (2001), "Un acercamiento a la cuentística de Alberto Leduc", en OLEA FRANCO, Rafael (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México, pp. 167-175.
- ULLOA, Berta (2000), "La lucha armada (1911-1920)", en *Historia general de México*. México: Colmex, pp. 759-821.

- VALDÉS, Héctor (1987), *Índices de la Revista Moderna. Arte y ciencias (1898-1903)*. México: UNAM; Centro de estudios Literarios; Dirección General de Publicaciones.
- VALLE, Rafael Heliodoro “Fichas para la bibliografía de Poe en Hispanoamérica”, en *Revista Iberoamericana*, septiembre 1949, pp. 199-214.
- VARGAS, Rafael (2009), “Edgar Allan Poe y los mexicanos”, en *Proceso*, núm. 1682, 25 de enero de 2009, pp. 64-65.
- VARINIA, Frida (comp.) (1992), *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano*. México: Quadrivium editores.
- VAX, Louis (1960), *Arte y literaturas fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba, 1973
- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida (2000), “Los primeros tropiezos”, en *Historia general de México*. México: Colmex, pp. 525-581.
- VIÑAS, David (2002), *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2007.
- VIÑAS, David, (2013), “Presencia de lo fantástico fuera de lo fantástico”, en ROAS, David y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Benalmádena, Málaga, España: e.d.a. libros.
- WALTER, Georges (1995), *Poe*. Madrid: Anaya & Mario Muchnick.
- WALLACE, Alfred Russel (1904), “The ‘Leonainie’ Problem”, en *Fortnightly Review*, 1 de febrero. (En línea: <http://people.wku.edu/charles.smith/wallace/S614.htm>).
- WILLIS ROBB, James (1981), “‘La cena’ de Alfonso Reyes, cuento onírico: ¿Surrealismo o realismo mágico?”, en *Thesaurus*, tomo XXXVI, núm. 2, pp. 272-283.
- WOODBRIDGE, Hensley C. (1969), “Poe in Spanish America,” en *Poe Newsletter*, vol. II, núm. 1, 2, enero, pp. 12-18.
- WOODBRIDGE, Hensley C. (1969), “Poe in Spanish America: A Bibliographical Supplement”, en *Poe Newsletter*, vol. II, núm. 1, enero, pp. 18-19.
- ZAITZEFF, Serge I. (1996), “Prólogo”, en CAMPOS, Rubén M., *El Bar. La vida literaria de México en 1900*. México: UNAM.
- ZAVALA DÍAZ, Ana Laura (2012), *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. México: UNAM.
- ZEA, Leopoldo (1968), *El positivismo en México: Nacimiento, apogeo y decadencia*. México: FCE, 1975.

ÍNDICE:

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I. EL CUENTO FANTÁSTICO EN MÉXICO	
I. EL CUENTO EN MÉXICO	25
1. Antecedentes del cuento en México	28
2. Dos nacimientos románticos: la Nación y el cuento (1821-1854)	31
3. Un proyecto de Nación (1854-1876)	49
4. Dictadura y fin de siglo (1877-1911)	55
II. LA LITERATURA FANTÁSTICA MEXICANA	60
1. Teoría sobre lo fantástico	60
2. La literatura fantástica en México	68
CAPÍTULO II. TRADUCCIONES DE EDGAR ALLAN POE	81
CAPÍTULO III. LA CRÍTICA A EDGAR ALLAN POE EN MÉXICO	
I. MORAL Y ESTÉTICA EN EL PORFIRIATO	129
1. La literatura no mimética antes del Porfiriato	129
2. El concepto de realidad en el Porfiriato	142
3. Pugnas estéticas y éticas en el Porfiriato	146
II. EDGAR ALLAN POE ANTE LA CRÍTICA MEXICANA	160
1. Crítica en contra de Poe: Los síntomas de la degeneración	164
1.1 Alcoholismo y locura	165
1.2 Degeneración y decadencia	172
1.3 Poe y las polémicas del Modernismo	179
2. Críticas a favor de Poe	188
2.1 Defensa apasionada: El héroe decadente	188
2.2 Defensa argumentada: El abismo y la forma	200
2.3 Normalización y revaloración de su obra	215
CAPÍTULO IV. INFLUENCIA DE POE EN MÉXICO	
I. POE Y LA LITERATURA FANTÁSTICA	229
II. POE Y LOS ESCRITORES MEXICANOS	236
1. Lo fantástico legendario	237
2. El cuento gótico	251
3. Fantástico cotidiano	279

4. Fantástico esotérico	315
5. De la ciencia a la ciencia ficción	329
6. En los límites de lo fantástico	341
CONCLUSIONES	363
APÉNDICES	
I. BIBLIOHEMEROGRAFÍA DE LA RECEPCIÓN	371
II. LISTADO DE TÍTULOS TRADUCIDOS	379
III. COMPARACIÓN DE TRADUCCIONES	381
IV. RECEPCIÓN DE ESCRITORES FANTÁSTICOS	439
V. ILUSTRACIONES	449
BIBLIOGRAFÍA	459