



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

TITULO DE TESIS:

LA FIGURA DEL FANTASMA EN LA LITERATURA MEXICANA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

HILDA CATALINA GALINDO GARCÍA

DR. LUIS MARÍA QUINTANA TEJERA

DIRECTOR DE TESIS

DRA. OLGA LIDIA AYOMETZI SASTRE

CO-DIRECTOR DE TESIS

DRA. BERENICE ROMANO HURTADO

TUTOR INTERNO DE TESIS



NOVIEMBRE, 2024

Contenido:

Introducción	3
1. Teoría de la figura del fantasma	6
1.1. Propuesta de análisis	19
1.2. Interpretación y hermenéutica	23
1.3. Personajes, narrativa y descripción	29
1.4. Mito, leyenda y textos	32
2. Orígenes de la literatura de fantasmas en México	58
2.1. El texto como pretexto: los fantasmas y sus mensajes	63
2.2. Augurios antiguos y fantasmas en la Nueva España	67
2.3. La novela gótica y su influencia en la cultura hispana	85
2.4. Lo fantástico en la literatura mexicana del siglo XIX	93
2.5. Revolución, decepción e innovación en el siglo XX	136
3. El fantasma en tres autores mexicanos del siglo XX:	
Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Elena Garro	142
3.1. Las ánimas en pena de <i>Pedro Páramo</i>	144
3.2. <i>Aura</i> : Bilocación, doppelgängers o tulpas que transgreden	173
3.3. ¿Qué hora es...?: el aparecido y la magia interna	196
Reflexiones finales sobre el fantasma en la narrativa mexicana	221
Fuentes	248

Introducción

La presente tesis surgió por una inquietud muy personal sobre el tema de los fantasmas en la literatura, sobre todo, en la mexicana. Observé que en nuestras leyendas suelen presentarse como seres intimidantes y aterradores, pero, también como mensajeros, justicieros o protectores. Esto me hizo estudiar su desarrollo dentro del cuento y la novela.

Tras comparar estilos e historias, descubrí que sus motivaciones han dependido de la época y las tendencias ideológicas de su autor. Por ejemplo, los fantasmas de las narraciones del siglo XIX suelen aparecer como algo fantástico, para hacer dudar y pensar al espectador sobre la existencia de otros mundos. Esta idea dialoga muy bien con las propuestas científicas nacidas del positivismo y el pragmatismo, cuyo auge y protagonismo fue durante esa etapa.

En el siglo XX, los fantasmas dialogan con la propuesta científica del siglo anterior, pero, también buscan manifestarse de forma más original. Por ello, sus creadores reflexionan sobre el pasado antiguo y también sobre el presente, aunque, no sólo del mundo físico, sino también del íntimo. Es decir, de cómo el ser humano se da cuenta de que su realidad es resultado de su propia percepción, de su sensibilidad y de su manera de discernir sus experiencias, por lo que no es en sí la verdad que rige al mundo.

Los fantasmas aparecen para asustar, mas, también, cuestionan la realidad, inspiran a intuir otras formas de la existencia e intimidan con la extraordinaria idea de que el ser humano, no sólo es finito, sino que está asido a su propia condición. No puede ver de otro modo el mundo que no sea a través de sí mismo. Si se creyó que la naturaleza actuaba de acuerdo con sus sentimientos, es decir, que la lluvia surgía porque el cielo sentía tristeza, era porque el ser humano así la interpretaba. La analogía entre lluvia y lágrimas revela que el ser humano, cuando se proyectaba con su entorno, entonces, ya lo podía explicar. Al fenómeno de la lluvia lo hacía formar parte de su mundo interior. Los fantasmas

resultan, además de convertirse en una explicación para lo inusitado, surgieron como resultado del autoconocimiento del ser humano. No se puede imaginar a la muerte, sino como un tipo de vida, donde quizás haya reglas similares, pero, cuya lógica podría trabajar de manera opuesta: si los hombres caminan sobre la tierra, muy por debajo del cielo, estando muertos, flotarían y sus cabezas estarían más cerca de este. De esta manera, lo extraño, lo inusitado y lo ilógico se vuelven comprensibles y se les llama fenómenos sobrenaturales. Aquello que no corresponde a la circunstancia, realidad y las reglas de uno se convierte en "lo otro". El fantasma es producto de un conocimiento interno que inspira temor: el ser humano es limitado, pero, también, está solo para afrontarlo.

La figura del fantasma en la literatura mexicana expresa bellamente esa condición, sin embargo, a diferencia de los relatos angloamericanos y europeos, los fantasmas no sufren por aquel conocimiento, sino que lo aceptan. En el caso de los fantasmas mexicanos, el dolor no lo produce la muerte, sino la vida y tal sensación es tan esencial a esta, como lo es la existencia para la muerte. Para el análisis de esta figura sólo se tomaron a tres autores: Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Elena Garro.

La razón fue porque los tres autores ejemplifican cómo la tradición fantasmagórica ha adquirido una forma propia de acuerdo con quiénes han sido ellos. Sus fantasmas tienen características universales, pero, también muy propias. Aquellas particularidades pueden deberse a la cultura, al contexto social y al histórico. México, pese a adoptar una visión occidental a lo largo de su historia, sigue conservando sus raíces míticas y, por tanto, la manera de percibir la realidad en los mexicanos puede mostrar fantasmas que además de asustar propongan algo diferente.

Para conocer aquello, la tesis se dividió en distintos apartados. Primero, se comenzará con presentar la propuesta de análisis, que se usará para interpretar a la figura del fantasma. Se analizarán también aspectos de la narrativa, así como los antecedentes que envuelven a los fantasmas: la etimología, el mito, la leyenda y el resto de creencias sobre ellos.

En se la segunda, parte se realizará un bagaje histórico por la literatura que narra historias sobre estas entidades en México. Para ello, se presentarán las creencias que se tenían de estas entidades desde la época prehispánica, la narrativa gótica para la cultura hispana, el relato fantástico del siglo XIX y por último las circunstancias que ocurrieron en el siglo XX.

En la tercera parte se trabajará con los tres autores y sus obras: Juan Rufo, *Pedro Páramo*; Carlos Fuentes, *Aura*; y Elena Garro, *¿qué hora es...?*, cuento que se encuentra en la antología *La semana de colores*. En los textos se observará cómo se desenvuelve la figura del fantasma y se interpretará para llegar a una conclusión con respecto a ella en la literatura mexicana.

1. Teoría de la figura del fantasma¹ (Cfr. 2001).

La teoría sobre el fantasma es expuesta para mostrar las características ideológicas que tiene la figura, tanto como imagen tradicional y popular, y como producto de una interpretación de lo real.

Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Elena Garro han creado sus propios fantasmas a través de sus obras *Pedro Páramo*, *Aura* y *¿Qué hora es...?*, respectivamente. Cada figura posee su propia identidad, pero, también comparten entre sí situaciones que tienen que ver con dos aspectos: el contexto sociocultural de los autores y la figura del fantasma como un signo vivo, el cual se ha adaptado a muchas formas, debido a sus distintos contextos históricos. El propósito de este trabajo es responder a la pregunta: ¿qué tanto del fantasma universal se encuentra en los cuentos mexicanos de Rulfo, Fuentes y Garro? o ¿Se puede observar una variante que esclarezca más lo qué es esta figura?

En brevedad, se dará un bagaje histórico de la figura del fantasma para tener una idea de cómo interpretar a los descritos por Rulfo, Fuentes y Garro. Asimismo, se mostrarán algunas de las teorías con respecto a él y el dominio que ha tenido sobre la literatura de algunos siglos. Esto ayudará a ubicar a los textos para facilitar la visión de su contemporaneidad.

La palabra fantasma (2001: 641-642) proviene del griego φάντασμα, "aparición". Los fantasmas son figuras que pueden encontrarse en gran cantidad de relatos. Dentro del folclore de diversas culturas, son supuestos espíritus o almas errantes de seres que vivieron y que se niegan a aceptar su propia muerte. También pueden pertenecer a seres vivos que se encuentran dormidos, en estado de coma o que hayan plasmado en el espacio un tipo de memoria holográfica. Esto último es raro, sin embargo, hay narraciones que hablan de ello.

¹ Hemos consultado parcialmente para el desarrollo de este aspecto, el *Diccionario de ciencias ocultas* cuyo editor es José Felipe Alonso Fernández-Checa (2001), Madrid, Espasa Calpe.

La Real Academia Española le atribuye estos conceptos: es la imagen de un objeto que queda impresa en la fantasía. Puede ser la visión quimérica como la brindada en los sueños o en las figuraciones de la imaginación. También, es aquello que se considera inexistente o falso. Está el considerar a esta figura como la efigie de una persona muerta que, según las historias populares, se aparece a los vivos. Se añade que es una especie de espantajo o persona disfrazada, que sale por la noche para asustar a la gente, o una persona envanecida y presuntuosa. De manera figurativa, se usa para referirse a alguna clase de amenaza o de riesgo inminente que se acerca, por ejemplo, el fantasma de la sequía. En términos más precisos, se le consideraría como una figura irreal, imaginaria o fantástica, incluso, una palabra que puede ser usada para metaforizar acontecimientos temibles, pero que aún se desconoce su probabilidad o certitud.

La creencia en aparecidos o en los muertos, que vuelven al mundo de los vivos para encomendar alguna misión (revenants, como se les conoce en francés) o purgar algún castigo, puede constituir un ente antropológico abstracto, el cual pervive, como otros tipos de superstición, a través de numerosos factores concretos. Esto es así porque la figura ha generado una amplia literatura, ha influido en la cinematografía, el teatro y en innumerables leyendas y mitos.

En todo el mundo, su conocimiento sobre ellos ha inspirado miedo, fascinación, curiosidad y enternecimiento. En los mitos y las leyendas cobran más fuerza, porque la tradición oral cuenta con ellos para enseñar acerca de la vida, la muerte, el bien y el mal. Un ejemplo claro de ello son las historias donde el protagonista ha cometido tantos abusos que, aún muerto, es incapaz de salir impune de ellos.

Los mitos y los relatos cuentan que los fantasmas se manifiestan entre los vivos de forma perceptible, ya sea de manera visual, a través de sonidos, aromas o desplazando objetos, lo que se conoce como fenómeno "poltergeits" (2001: 1054). Sus apariciones suelen ocurrir en lugares que frecuentaban en vida o que tuvieron algún vínculo con sus conocidos más cercanos.

Este tipo de historias también suelen inclinarse por contar moralejas. Las almas de los fallecidos, que fueron buenas personas en vida, pueden llegar al cielo, pero, de haber actuado de manera contraria, el destino será el infierno. En relación con este motivo no podemos olvidar la mitología cristiana encarada por Dante en su Comedia, según la cual existe un inframundo de castigo –infierno–, de expiación –purgatorio– o de realización en el encuentro con Dios –paraíso– (Cfr. 1987). Asimismo, surgen las almas en pena, para recordarles a los vivos sobre lo efímero que es la vida y que Dios se encuentra por encima de la soberbia humana; de ir en contra de su designio, el castigo sería jamás descansar por toda la eternidad y se viviría, según algunos de sus relatos, una y otra vez el instante de la muerte. El fantasma se consideraría un ente errante que recordaría por siempre los errores cometidos en vida y advertiría a la gente no seguir su ejemplo, para evitar la condena eterna. La religión también inspira a creer en esta entidad, pues, sublima a la muerte inaceptable a través del acto apotropaico de creer que la conciencia pervive más allá del fin de ésta.

La ciencia considera que creer en fantasmas corresponde a un tipo de superstición, esto puede asentarse dentro de la psicología del ser humano. El creer en fantasmas alimenta la necesidad de creer en la vida eterna. Para la antropología, la *fantasmogénesis* resulta ser un concepto paralelo a la hierofanía (2001: 746-747) (del griego hieros (ἱερός) que significa sagrado y *faneia* (φαίνειν) que es manifestar), es decir, la aparición del fantasma es un acto en donde se manifiesta lo sagrado o una forma concreta del numen. En aspectos lingüísticos, el término numen es un sustantivo neutro abstracto que deriva del verbo en latín *nuo*, -ere, que significa "hacer una señal con la cabeza". Se considera que la referencia numen es por las deidades romanas, cuyos deseos, voluntad y poder eran capaces de llegar a controlar el destino de los seres humanos. Esto explica que a la palabra se la use para referirse al ingenio poético, como un elemento que inspira al poeta sus composiciones, ya que su capacidad creativa no era asunto del todo suyo, sino por obra de las divinidades. El ser humano es como una especie de herramienta para las deidades que funcionan para crear, equilibrar o desequilibrar al mundo físico. Actualmente, la palabra numen se refiere a cada uno

de los dioses de la mitología clásica. Toma el sentido de lo sagrado y de la inmanencia, la cual se encontraba en los lugares y objetos para la religión romana. Se llamó en ocasiones “numen” al Emperador, al saber que en él residía el trono y que su mandato debía ser acatado en diversas partes.

El numen es un antecedente de la figura del fantasma, porque apunta a la existencia de un mundo diferente al físico, el cual, pese a su extraña naturaleza, no carece de fuerza para influir en los seres humanos. Rudolf Otto, teólogo protestante alemán, empleó la palabra *numen* en su obra: *Lo santo (Das Heilige)*, de 1917), para definirla como una “experiencia no-racional y no-sensorial, o presentimiento cuyo centro principal e inmediato está fuera de la identidad”. En tanto, Gustavo Bueno, filósofo español, expuso en su obra *El animal divino*, que el núcleo básico de toda expresión religiosa, parte desde lo más simple hasta lo más complejo, por ejemplo, hay dos tipos de númenes: los equívocos, los cuales poseen una naturaleza distinta a la humana o al animal y que, a su vez, se subdividen en dos grupos que son los divinos y los demoníacos, después continúan los análogos, cuya naturaleza se encuentra ligada a la humana o a la del animal, este tipo también se subdivide en dos grupos: los humanos (héroes y santos) y los zoomorfos (animales totémicos y sagrados).

Con el tiempo y el debilitamiento de las supersticiones, gracias a las ciencias y a la tecnología, la palabra numen fue siendo desplazada hacia la especialidad de los sociólogos. El término funcionó para explicar la idea del poder mágico que se le atribuye a un objeto, especialmente, cuando se refieren a temas relacionados con la tradición occidental. El fantasma, que antes era considerado un dios, y por ello se le rendía pleitesía y aceptación, pasó a ser una entidad no deseada o degradada, mas no por ello disminuiría su temor hacia él ni mucho menos su interés por continuar narrando sus historias o seguir reinventándolas.

En occidente, gran cantidad de personas creen en los fantasmas, sobre todo, si pertenecen a sociedades donde la religión tiene mucho predicamento o hay una fuerte presencia de sus raíces míticas. La creencia en ellos se encuentra de forma paralela a la religión o de forma menos regulada por un sistema

escatológico, como la han permitido las religiones, para no ser tan severos con sus fieles y mantenerlos cerca. Los grupos que guían a los creyentes se aprovechan de este hecho antropológico para crear estructuras económico-culturales de creencias. Un ejemplo de ello es la narrativa del purgatorio, la burocracia de los santos y la idea de que los vivos deben pagar diezmo para apartar un lugar en los cielos, de esta manera, cuando fallezcan, no deambularán en pena ni el diablo los llevará al infierno. Grandes obras han salido de este grupo de creencia, como las escritas por Dante Alighieri (1987), de acuerdo con lo señalado *supra*.

Desde la mitología, la religión y otras manifestaciones de folklore o literatura se ha creído en la existencia de entidades sobrenaturales y en sus divisiones como:

1. Abstractos o alegóricos: deseos, temores u otras reacciones del subconsciente humano, los cuales, a modo de alucinaciones, toman la forma de lo que sería un fantasma.
2. Antropomórficos: poseen rasgos humanos, con elementos animalescos. Son quimeras o duendes. Su actitud es similar a la de los fantasmas animales, ya que absorben cierta energía humana que les permite permanecer en el plano terrenal. Se clasifican a su vez en:

2.1. Naturales animados, que son animales o animalizados. En el caso de estos entes, algunos ocultistas han comentado que las apariciones de animales fantasmales sobreviven por un tiempo, hasta que se desgastan y desaparecen. Se cree que esto ocurre como consecuencia de sus interacciones con el hombre, de quienes han recibido energía astral en sus cuerpos.

2.2. El segundo grupo es el de los Naturales o no humanos: inanimados sin movimiento e inanimados con movimiento. Son objetos o lugares malditos o embrujados.

3. Humanos: es la creencia más común, cuando una persona muere, el cuerpo astral se separa del cuerpo físico. Después, viaja hacia un lugar donde pueda

volver a reencarnar, sin embargo, si no hay conciencia de haber muerto, el deseo de permanecer en el mundo físico retiene al cuerpo astral en el plano material. Estos se dividen en:

3.1. Fantasmas invisibles: existe la teoría de que son los responsables del famoso “escalofrío” que se afirma sentir a altas horas de la noche. No son espíritus peligrosos, se dice que sólo desean ayudar y se manifiestan a través del tacto o la voz.

3.2. Fantasmas translúcidos: se narra que tienen la capacidad de volar, no se les ve la parte inferior del cuerpo y generalmente muestran rasgos humanos, como la vestimenta y es posible ver a través de ellos. También pueden presentar variaciones en su naturaleza moral y psicológica, existiendo con mal de humores, afabilidad o ligeramente inclinados al mal, aunque nunca lo bastante como para que se les deba temer.

4. Ecos astrales del pasado: son sucesos que dejan huellas muy fuertes en el mundo astral. Existen historias de casas encantadas en que se repite una y otra vez la escena de un evento desafortunado.

5. Sombras. Es considerada peligrosa esta manifestación, según estudiosos de lo paranormal, ni uno sólo de sus miembros está libre de su maldad. Las sombras se alimentan de emociones y sentimientos negativos. Son el tipo de fantasma que más notan los animales, reaccionando siempre con violencia ante ellas. Pueden afectar la temperatura del lugar en que están, siendo casi siempre las responsables de aquellos casos en los que se escucha que hace frío en solo tal o cual pequeña parte de la casa; sumado a eso, enturbian el ambiente, lo vuelven opresivo, denso, incómodo e inexplicablemente atemorizante.

La clasificación de la figura fantasmal muestra lo importante que es para el ser humano pensar sobre su propia función como parte del entorno que percibe. Esto lo lleva a crear estrategias que le permiten entender al mundo, así como precisar el lenguaje para dar a conocer los descubrimientos obtenidos. Si bien, la ciencia no ha logrado probar mediante sus métodos la existencia de estas

entidades, eso no ha impedido que se haya realizado una clasificación de cómo sería el comportamiento humano una vez que fallece. En base a narraciones, mitos y testimonios, el ser humano ha deducido sobre cómo afectaría al mundo pese a ser abrazado por la muerte.

La finitud de la vida puede tener un sentido práctico para la ciencia, aunque, no tan poético; por ejemplo, al morir cualquier animal se vuelve un nutriente para alimentar la tierra o a criaturas carroñeras. Sin embargo, el pensamiento mágico le justifica un motivo más conciliador y creativo, apuntando a que otras fuerzas, que tienen que ver con la vida, funcionan gracias a ella y por ello el alma trasciende.

El pensamiento primitivo, como el pensamiento mágico, ha interpretado la realidad de manera que le ha otorgado vida a todo lo que tiene movimiento y evolución, lo mismo ha hecho con las fuerzas de la naturaleza, tales como el aire, el agua, el fuego, la vegetación y los astros. Las categorías antes mencionadas pueden formar criaturas mixtas y ser denominadas ángeles o dioses. El fantasma vendría a ser una entidad colocada en el tercer tipo por su origen humano, es diferente a los *duendes*, *demonios*, *tulpas*, *yōkai*, *genios*, *elfos*, *silfos*, *hadas* y *longaevi*, lo que tiene en común con estas criaturas es que se encuentran en una especie de exilio.

El pensamiento prelógico y primitivo no realiza distinciones entre lo real y lo imaginario, le es inaceptable y abstracta la muerte. Considera que lo que ha aparecido en sueños posee existencia real, esto justifica los miedos y los concreta desde el mundo onírico, identificando con ello la imagen de un ser fallecido que aparece en este mundo como un ser real no afectado por la muerte. Es así como se cree en otros grados de la existencia, como es la consciencia, que, aunque no sean patentes sí son reales. La idea otorga calma a los sentimientos de miedo y culpa. Al considerar que un ente o numen existe dentro del cuerpo humano, se facilita concebir su existencia separada y autónoma fuera de él, ya sea como un genio o un espíritu.

Los pueblos primitivos consideraron que los fantasmas tenían una vida infinita, pero patética, ya que su fuerza no era suficiente para animar un cuerpo, no

obstante, sí tenían el poder necesario para manifestarse en los sueños y afectar a los vivos. Estos entes apenas si requerían alimento, sin embargo, algunas culturas antiguas consideraban hacerles culto anualmente, realizando ofrendas para alimentarlos, este es el *Día de difuntos* o de *Todos los Santos*, de no hacerlo los fantasmas desatarían su furia contra los vivos.

En las civilizaciones orientales se cree en la reencarnación o transmigración de las almas. Esta visión resulta incorporada al budismo. Para culturas como la China y la India, los fantasmas son almas que se han negado a ser recicladas en el curso del Samsara (2001: 1119), (ciclo de la reencarnación), porque han dejado alguna tarea por terminar. Para ayudar a estas entidades se requiere el apoyo de un metafísico o exorcista, por igual, de servidores de diversas religiones que puedan intervenir para convencer al fantasma de reencarnar.

El ejercicio espiritual de un médium consiste en guiar al fantasma hacia otra dimensión de la existencia y poder cerrar su ciclo de vida con orden. Además de reencarnar, un fantasma puede optar por la inmortalidad, transformándose en semidiós. La divinidad es lograda a través de la elevación espiritual, mediante la trascendencia de diversos planos o si se decide servir con humildad. También se cree en la existencia del infierno y del sufrimiento originado mediante ciclos karmáticos. En Japón, la religión sintoísta reconoce a los espíritus y fantasmas como parte de la vida cotidiana.

Hay testimonios de la creencia en fantasmas desde los primeros textos escritos sumerios y egipcios: el fantasma de Enkidú se apareció a Gilgamesh en la llamada *Epopéya de Gilgamesh* (Cfr. 2021). Igualmente, se encuentra la *Odisea* atribuida a Homero (Cfr. 1958), y la *Eneida* (Cfr. 2008), de Virgilio. Se mencionan viajes de ultratumba llamadas *nekyias*. Los romanos y los griegos, para dar respeto a sus difuntos, ponían un puñado de tierra sobre el cadáver, de esta manera el alma no erraría por toda la eternidad en la ribera de la Estigia, también era primordial colocar una moneda en la boca para pagar al barquero, de lo contrario el alma no descansaría. Esto aterraba a los romanos, de igual forma lo hacía el morir navegando por el mar, pues a los náufragos no se les podía ofrecer

honras funerarias; ante esto, los marineros solían tener un pendiente de oro para pagar su funeral en caso de que murieran ahogados y su cuerpo llegase a la playa.

Los suicidas eran enterrados con la mano cortada y separada del cuerpo, para desarmar a su espíritu, pues, la gente creía que, debido al trauma de su muerte, buscarían atormentar a los vivos. Había fantasmas buenos y malos, los primeros eran considerados manes o espíritus de los antepasados, en tanto, los segundos eran llamados las larvae, almas de hombres malvados que vagaban por las noches para atormentar a los vivos.

La religión cristiana, en conocimiento de la fuerza de aquellas creencias, también ha intentado ofrecer una teoría sobre el fantasma para explicarlo. En el pensamiento primitivo y prelógico se considera que el mundo de los sueños también formaba parte del mundo real, por tanto, ver personas fallecidas en sueños indicaría que no estaban del todo muertas, por lo que podían interferir en la vida. La religión cristiana aprovechó esta situación para mantener convencidos a sus creyentes. No obstante, desde el renacimiento, la mentalidad moderna ha desvitalizado al universo transformándolo en un mecanicismo que absorbe la vida para generar fuerza sobre el “yo” y subrayar el antropocentrismo dominante. A su vez, la modernidad ha hecho más fácil creer en fantasmas que en otro tipo de criaturas, cuyo predicamento estaba más extendido por el mundo politeísta antiguo y en la edad media.

Con el paso del tiempo, para el resto de Occidente, la creencia sobre estos seres se fue difuminando tras la Ilustración, que surgió durante el siglo XVIII, esto se debe al replanteamiento del escepticismo en el terreno de la teoría del conocimiento. El padre Feijoo, que iba contra las supersticiones, expresó que no había fantasmas ni espectros que no desaparecieran al conjuro de una buena tranca. Sin embargo, durante los siglos XVIII y XIX la creencia en fantasmas volvió con fuerza gracias al *romanticismo*, al espiritismo, a la teosofía y a la parapsicología.

El filósofo Arthur Schopenhauer (Cfr. 1987: 207-229) expuso teorías como la de Dietrich Georg Kieser, en 1822, las cuales explicaban que los fantasmas eran similares a formas de un magnetismo terrestre. Schopenhauer identificaba estas formas con la voluntad de la Naturaleza. Aunque, se inclinó por considerarlas como algo enteramente subjetivo, un intermedio entre el sueño y la vigilia. Sin embargo, para probar su causa interior, dio por hecho que fue un resultado del sueño, una capacidad que se debe a una forma de intuición que denominó "órgano de los sueños" y que "puede abrirse en la vigilia". La propuesta del filósofo alentó a observar distintos grados de percepción, para llegar a la verdad objetiva y real, esto, con base en la relación que tiene el ser humano con el mundo exterior. La idea de percepción explicaría la existencia de los fantasmas en el plano mental, más que en físico, por ello, el desarrollo de una teoría que pudiese comprobarles sería totalmente diferente de los métodos usados por la física.

En los siglos XX y XXI se siguió considerando a los fantasmas como almas en pena, incapaces de encontrar el descanso tras su muerte, quedando atrapados entre este mundo sin posibilidad de hallar una paz que les fuese benigna. Pese al desarrollo del positivismo, una filosofía escéptica y científica que intentó desacreditar la superstición, la creencia continuó expresando que el alma de un fallecido permanecía en el plano terrenal porque tenía asuntos pendientes. A esta deuda la denominó la parapsicología como "la promesa", podía tratarse de una víctima de venganza o de un criminal que al no poder ingresar al cielo necesitaba enmendar los daños que causara en vida.

La mayoría de las culturas contemporáneas apuntan a que las apariciones de fantasmas están vinculadas al miedo, por lo que son fuente de estudio de recién nacidas pseudociencias como la parapsicología. También, la naturaleza del alma se vuelve algo importante dentro del estudio de ciertas religiones, como el islam, el budismo, jainismo, hinduismo, sintoísmo, espiritualismo y cristianismo, aunque cada una lo estudia de modo diferente. Las creencias de la Nueva Era intentan analizar a los fantasmas y explicar que son cúmulos de energía negativa

o de imágenes holográficas de personas que han dejado impregnado el ambiente con su imagen y sus actividades.

Sea el fantasma una entidad real o no, ha hecho que muchos escritores traten el tema y esto ha sido también desde tiempos anteriores, por ejemplo, la leyenda sobre la esposa difunta, que serviría de inspiración a Goethe para su *Novia de Corinto*.² En el siglo XVI, Gonzalo Fernández de Oviedo narra un caso real de fantasmas que sucedió durante sus batallas en el servicio.

Por otra parte, en el teatro del siglo XVII aparecen obras donde los fantasmas tienen un papel destacado, por ejemplo, *Hamlet*, de William Shakespeare, también se encuentran *El caballero de Olmedo* y *El duque de Viseo* de Lope de Vega, y *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, quien se inspiró en la leyenda de *El convidado de piedra*. Los temas de fantasmas se desarrollan generalmente dentro del género de la novela gótica o cuento de terror, que comenzó en el *romanticismo* a finales del siglo XVIII. Sin embargo, fue en el siglo XIX donde encontró su máximo apogeo con autores como E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Jean-Charles Emmanuel Nodier y Sheridan Le Fanu.

La ciencia al enfocar el tema de los fantasmas puede optar por decidir si son una superstición o una invención, de acuerdo con lo investigado y probado por sus métodos. Aunque, en disciplinas artísticas como la literatura, el fantasma puede calificarse como algo real, ya que corresponde a un proceso imaginativo e intelectual. Igualmente, el fantasma es una dimensión que, pese a no ser una entidad física, no significa que sea inexistente, porque es una imagen que puede alterar la percepción de la realidad. Los fantasmas son producto de la mente humana y han adquirido carácter a través de la tradición oral. Las formas adoptadas que han tenido con el tiempo y con cada cambio se deben a las

² *La Novia de Corinto* (*Die Braut von Korinth*) es un poema de Goethe escrito en 1797 sobre la muerte, lo sobrenatural y el vampirismo. Basado libremente en una historia de la vida de Apolonio de Tiana de Filóstrato y que El propio Goethe reconoce en su diario "como forma de inspiración debido a que la historia le fascinó" y la recreó en su *Die Braut von Korinth*, que escribe los días 4 y 5 de junio de 1797. [[https://es.wikipedia.org/wiki/La_novia_de_Corinto_\(poema\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_novia_de_Corinto_(poema))].

distintas reinterpretaciones que se le han atribuido. El fantasma ha generado diversos discursos que han formado más conocimiento, no solamente sobre el mundo físico, sino sobre la imaginación, la memoria y la historia humana.

En resumen, la manera de interpretar el acontecimiento del fantasma comenzó desde tiempos antiguos, con una concepción sobre lo propio y lo ajeno. Las voces que escuchaba el ser humano en su cabeza eran deidades o musas, seres pertenecientes a un mundo superior, a la naturaleza misma, se encontraban por encima de la condición mortal del hombre. Después, tras la caída del Imperio romano se convirtieron en demonios, criaturas malignas y peligrosas. Posteriormente, durante la modernidad, adquirieron un carácter más lógico, pero, no menos fantástico, debido a que se cuestionó su existencia. La opinión sobre ellos se encontraría dividida en aquellas personas que creerían en su presencia y aquellas que no.

La polémica unió y separó a la sociedad. En derivación, hizo que se fortalecieran la Iglesia y las Academias. Las instituciones más poderosas buscaron probar sus teorías: de existir los fantasmas se validarían la presencia de Dios y del Diablo; de no hacerlo, las ciencias tomarían ventaja sobre los dogmas que formaban a las comunidades. En la actualidad, se ha abierto la opción de que los fantasmas podrían no ser algo ajeno a los seres humanos, sino, todo lo contrario. Tras los avances de las ciencias naturales, así como de las sociales, se ha llegado a la conclusión de que la mente humana posee un campo muy extenso para la investigación y que en ella se puede explicar la presencia de lo fantasmal.

El fantasma puede realmente existir, mas, no cómo se pensaba. La imaginación, el sueño y los estados de vigilia pueden llegar a influir en la manera en cómo se percibe lo real. Sumado a la compleja influencia de las ideas, la estructuración de los sentidos y la generación de conocimientos, se da entrada a suponer que los fantasmas pueden llegar a ser una suerte de error que sólo ha sido significado gracias al lenguaje y las circunstancias que obligan a la mente a responder, mediante un signo, hacia algo que no se ha terminado de discernir.

Además de ser considerado como un producto de la imaginación o de la mente humana, el fantasma es también obra del lenguaje. Bajo estas afirmaciones, podría proponerse que una obra o texto de fantasmas es aquel escrito creativo cuya narración trabaja para descubrir o enfrentar a esta figura con sus protagonistas, para que ellos logren una recompensa o una revelación. El enfrentamiento a muerte entre el fantasma y el personaje de una obra creativa es una metaforización de los obstáculos que el hombre debe plantearse, para responder a su sociedad, a su familia y a sí mismo. Con el fin de que se pueda exhibir tal destreza, el personaje debe pasar por obstáculos, vencerlos y evolucionar conforme a ello.

La estructura de los textos de fantasmas se desarrolla como el resto de las narraciones. Debe tener un principio, un desarrollo, un nudo (o conflicto), un declive, una solución al conflicto y por último un desenlace. El argumento, que consiste en la historia o la anécdota, posee un propósito distinto al de la estructura. Mientras la anécdota trabaja en unir nudos y dirigir la evolución de la acción y de los personajes; la estructura sostiene estrategias que ayudan al argumento para que completar su objetivo.

El lector debe estar al tanto del progreso del carácter del personaje como el de la situación. La transformación o conocimiento de que ya nada será igual dentro del universo ficticio es el objetivo tanto del relato como del fantasma. El personaje, si es vencido por el fantasma o, viceversa, tenderá a promover una moraleja o enseñanza ética. La mayoría de los textos que conciernen a esta figura terminan de manera desesperanzadora, pocos poseen finales felices, aunque algunos otros muestran humor e ironía.

Al referirse a la recepción, los propósitos pueden variar, ya que la composición puede sostener una historia cuyo fin sea moralizar. Por ejemplo, se habla de textos religiosos o dogmáticos: cuentos sobre la biblia, cuentos populares y las leyendas. Asimismo, textos que desean inspirar emociones, tales como el miedo, la angustia o el terror. Esto sucedió con la literatura de los siglos XVIII y XX, entre ellas, se encuentran la novela *gótica*, la *literatura romántica* y hasta la

naturalista. El otro fin es hacer pensar sobre la realidad, criticarla y reinventarla, gran parte de sus textos pertenecen al *boom latinoamericano* o al movimiento denominado *realismo mágico*.

1.1. Propuesta de análisis

La problemática del trabajo formularía las siguientes preguntas: ¿Se realizará sólo una descripción histórica de la figura del fantasma en la literatura o se intentará proponer algo nuevo sobre el tema? ¿El trabajo sería una especie de historia de literatura de fantasmas? ¿Aún se puede decir algo nuevo sobre este tipo de literatura?

No se pretende una compilación de autores, títulos o temas. El ejercicio de interpretación es vital en la tesis para sacar la diferenciación, por ello sólo es requerida la información. Lo que busca la tesis es responder a la pregunta de: ¿Se puede decir algo nuevo sobre la literatura de fantasmas? Se encuentra también la primera pregunta que se realizó al principio del trabajo, ¿Qué tanto del fantasma universal se hallaría en nuestros tres autores de interés? Si es afirmativa o negativa la respuesta, o también se encuentra el dominio de ciertos estilos sobre los tres textos, se propondrán explicaciones o teorías del porqué de ello. Aclarando la respuesta, a su vez, se podría responder sobre la literatura de fantasmas en México.

Antes de plantear algo nuevo sobre esta literatura se deberá demostrar que hay un problema con respecto a ella y que hay una hipótesis para su solución. La conjetura intuye que el fantasma es un asunto psíquico que se ha dado a conocer gracias al discurso. Al mostrarse enteramente a la tradición, a través de la comunicación, el fantasma se convierte en un asunto del lenguaje. Son tres aspectos los que inspiraron esta propuesta:

1. Es una figura imaginaria que se ha heredado a través de la tradición gracias a la herramienta del discurso.

2. Es producto de una interpretación sobre la realidad, el mundo y el hombre mismo, ya que los fantasmas, a lo largo del tiempo, han adoptado distintas características y narrativas.

3. Es también un recurso para referirse al lado abstracto que las ciencias naturales no han podido abordar y que áreas como las humanidades o las ciencias sociales todavía trabajan: éstas son cuestiones sobre el alma, el espíritu, la conciencia y el pensamiento.

La tesis lleva a mejorar las preguntas: ¿Es el fantasma, por surgir de la mente humana, un reflejo de lo abstracto que el ser humano ha podido identificar en sí mismo (como sus miedos, sus pasiones y la manera en cómo ha interpretado y sentido al universo)? De ser cierto, ¿Cuál ha sido su papel en la creación poética? ¿En la literatura mexicana ha habido un aporte distinto con respecto a este motivo?

La propuesta de análisis como figura creativa intelectual consiste en realizar un esquema que plantea los siguientes aspectos:

1. Observar y señalar las diferencias entre los fantasmas que sean abordados en el trabajo de estudio, sobre todo dentro del análisis literario, considerando la distancia histórica y cultural, es decir, el contexto.

2. En la literatura, el fantasma asume más significaciones, de acuerdo con el argumento del texto artístico que lo contenga. La figura puede poseer similitudes y diferencias con otras, para no sólo exponer una perspectiva más en común con una comunidad, sino también una individual, debido a ello es producto de una interpretación. La hermenéutica de Gadamer (*Cfr. 2015*), cuyo término de “tradición” es relevante para apropiarse de una entidad cultural y reintegrarla a un discurso, ayudará a la develación de su composición en los textos de determinadas épocas y tendencias.

3. Para interpretar los significados del fantasma en la literatura, se realizará un ciclo de lecturas sobre su forma y su contexto histórico y cultural, con el propósito de encontrar la reintegración de sentido que le delimita. Asimismo, se efectuará la

reflexión sobre las conclusiones dadas por el análisis literario y las observaciones a los contextos histórico-culturales. La figura del fantasma, al ser un producto del lenguaje, posee una función comunicativa que puede ser develada para cambiar la percepción de una realidad, una idea o una condición

Tras el último punto, se detectarán las diferencias que han ido surgiendo con respecto a su composición y participación en los textos. El ejercicio hermenéutico en torno al fantasma ayudará a manejar herramientas útiles que identifiquen las partes que lo caracterizan. Un método estructuralista funcionaría, pero, también se pretende observar el aspecto argumentativo que ha dado forma al fantasma de la narración.

La propuesta tomará como referente a los representantes más destacados que han trabajado esta figura. La mayoría pertenecen a la lengua anglosajona, sobre todo, de la época Victoriana, pero, en Estados Unidos no se han quedado atrás, ya que con su trabajo han aportado de forma relevante al crecimiento de este fenómeno literario. El trabajo se centrará en tres obras de estos autores mexicanos: Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Elena Garro. Existen más escritores como Amparo Dávila, Leonora Carrington, Francisco Tario; pero, sólo se analizarán los tres primeros, debido a que sus figuras fantasmales abrieron propuestas interesantes con respecto a cómo interpretarlo. Rulfo permite que las ánimas en pena se manifiesten a los vivos, Carlos Fuentes se apropia de la herencia gótica y Elena Garro afirma que el fantasma no sólo rompe con la normalidad de lo establecido, si no que posee un significado más profundo.

La delimitación temporal abarcará los años cincuenta y sesenta, ya que fueron las épocas donde estos escritores crearon a sus respectivos fantasmas. La delimitación espacial se enfocará en México, siglo XX, sin embargo, se contempla para la formulación de la propuesta un bagaje informativo. Para ello se introducirán síntesis sobre lo que ha sido la literatura de fantasmas en México, Europa y Estados Unidos.

El análisis comenzará por observar al fantasma como un elemento literario. El fantasma suele trabajar como un personaje dentro de la narrativa, incluso como

un protagonista, pero, esta última característica se ha observado más en literaturas como las del siglo XIX, XX y XXI. Anterior a estos siglos, cumplía con el papel de personaje secundario, mas, fue poco a poco que ganó protagonismo como ha sido el caso del *Fantasma de Canterville*, de Oscar Wilde, o los fantasmas de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

El fantasma, simbólicamente, representa dos instancias: el miedo por la muerte y la aspiración por la vida. Su presencia es una alegoría de lo que se teme ver, debido a las dos instancias; pero, también enfatiza sobre aquello que se desea experimentar para llegar a la catarsis. El personaje del texto puede intentar huir del fantasma, sin embargo, el lector lo obligará a atravesar aquella situación porque quiere involucrarse en la revelación. Los relatos de fantasmas son herramientas muy útiles para tratar el miedo, expresa Sheldon Cashdan, profesor de psicología emérito de la Universidad de Mass-Amherst. El experto comenta que los cuentos con esta temática insinúan formas que ayudan a vencer el mal, por ejemplo, la astucia y la valentía. Asimismo, enseñan a enfrentar los miedos, permitiendo que la postura crítica sirva como escudo para entender cómo el suceso terrorífico puede disminuir su efecto.

La función del fantasma no siempre será igual en todos los textos. No obstante, al ser una figura que puede adaptarse a todo tipo de contextos, es capaz de representar cualquier situación abstracta. Esto la convierte en un recurso fácil de maniobrar dentro de la creación literaria. El fantasma le brindaría a un cuento, a una novela o a un poema un misterio que resolver y por el cual mover el desarrollo de su anécdota. Además, algo que ha traído esta figura en la literatura es la impresión de lo maravilloso, de lo fantástico y de lo lúdico. En el mundo real, no hay pruebas físicas de su existencia, sin embargo, no hay duda de que aún dentro de la imaginación un fantasma puede afectar la percepción de éste.

Observar, analizar e interpretar el fenómeno literario de la figura del fantasma en la narrativa mexicana serán los objetivos principales para poder describir su relevancia en la literatura. Conforme a lo que supone este trabajo, el fantasma no sólo es importante como un fenómeno dentro de la historia literaria,

sino que también se intuye cómo una representación de lo que el conocimiento ha dado al hombre sobre sí mismo. La literatura es producto de una reflexión sobre la condición humana y esta entidad, en ella, es un elemento más que ayuda a llevar a cabo esa reflexión.

1.2. Interpretación y hermenéutica

La palabra hermenéutica surge del griego ἑρμηνευτική τέχνη, que es el “arte de explicar, traducir o interpretar”. Fue considerada como el arte o teoría de interpretar textos, tanto en lo jurídico como en lo religioso, posteriormente, serviría a los textos filosóficos. A finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, Friedrich Schleiermacher y Wilhelm Dilthey expusieron en sus obras que la hermenéutica nació para comprender la condición humana. Esta disciplina se fortaleció y tuvo más adeptos cuando los seguidores del romanticismo la adaptaron hacia el estudio de disciplinas como la lingüística y el arte.

En la actualidad, la hermenéutica se ha interesado por la comunicación tanto verbal como no verbal, profundizando su relación con la semiótica, el estudio de las presuposiciones y la precompresión. La conciencia que se ha tenido sobre el lenguaje y su relación con la construcción de la realidad ha hecho que el ejercicio de la interpretación se interese por descifrar el significado detrás de las palabras, de esta manera sería posible encontrar la razón misma sobre el significado. Las complejidades del lenguaje han derivado de acuerdo con diferentes tipos de interpretación, es por ello por lo que, a lo largo de la historia, diversos autores han planteado sus ideas para integrar a la hermenéutica como una técnica en las ciencias humanas.

Tras su lectura de Immanuel Kant, Wilhelm Dilthey (1833-1911) expuso en su obra *Introducción a las Ciencias del Espíritu* que era esencial desarrollar una teoría concreta de éstas. Añadía que éstas son algo que se comprenden y se presentan desde adentro como una realidad y una conexión, se utiliza una lingüística especial que apunta a señalar su propia condición, que es la de la de la

interioridad humana; muy diferente a las Ciencias Naturales, las cuales se basan en la explicación del mundo exterior y cuyo origen radica, desde fuera, como un fenómeno.

Dilthey expuso que comprender el mundo histórico no es conocerlo de manera científica, sino que hay que adentrarse en los sentidos producidos por el individuo, dados a través de su relación con los otros. Cuando el hombre toma conciencia sobre las Ciencias del Espíritu, descubre su propia actividad, es decir, se brinda a sí mismo sentido y posteriormente lo hace con los textos, ya sean artísticos, históricos o científicos. Hay una singular atención en el comprender, más que en el explicar.

La interpretación no es un ejercicio arbitrario, cuenta con una forma de acercamiento analítico, que permite acceder a las características de cualquier objeto de estudio. En el caso de los textos literarios, gracias a sus herramientas primordiales, como el diálogo entre el lector y la obra, la reflexión que ha desarrollado sobre el lenguaje (con el apoyo de ciencias como la lingüística, la retórica y la semiótica) ha permitido ver los significados que pueden ocultarse entre líneas, así como las figuras retóricas formuladas. Los significados, no por estar escondidos, carecerán de importancia, tales como los silencios, las elipsis o las metáforas.

El intérprete, una vez que se ha acercado al resto y a los significados, reproduce y reconoce como propios a los textos, es así como se logra la comprensión. Gracias a la aportación de Schleiermacher, Dilthey explicó que aquello que se convierte en objeto de la comprensión es ya una manifestación de la vida. Una vez fijada de manera permanente por la escritura, puede ser leída y entendida alrededor de un contexto histórico. La hermenéutica se vuelve base de las Ciencias del Espíritu debido a que expone a que el individuo, al constituirse como un ser histórico, se sature de más experiencias de lo humano, hasta llegar a vivir de ellos como si fuesen sus propios recuerdos.

El acto de comprensión se transforma en un acto de reconstrucción. Éste se repite gracias a la recuperación de mensajes de otras épocas. No obstante, para

comprender una etapa histórica se necesita un puente y ese es el texto o el documento, ya que la obra escrita da lugar a lo eterno, el sentido se reproduce a través del tiempo y permanece. La aplicación de la hermenéutica ha permitido descubrir significados a partir de la interpretación de las palabras y los textos. También ha pretendido recuperar el sentido y los elementos de un todo, sin olvidar la importancia que tiene la comprensión.

Martin Heidegger analizó también la comprensión y afirmó que toda interpretación, para producir comprensión, debe tener comprendido ya lo que va a interpretar. Señaló que existe una reciprocidad entre el texto y el contexto, a esto le llamó el círculo hermenéutico. La hermenéutica no era sólo un modo de comprensión del espíritu de otras épocas, sino que era un modo fundamental de situarse al ser humano en el mundo: existir es comprender.

El foco de la hermenéutica cambió de la interpretación a la comprensión existencial, más adelante pasó a ser tratada como un modo de ser en el mundo más directo, no-mediado y sí más auténtico. El filósofo sostuvo también que era importante formular una “hermenéutica especial de la empatía” para disolver el problema filosófico de las “otras mentes”.

Heidegger no completó este proyecto, pero, su hermenéutica de la facticidad se convirtió en una filosofía que identificó la verdad con una interpretación históricamente situada y continuó teniendo seguidores, entre ellos, a Hans-Georg Gadamer. Por este enfoque, la hermenéutica ha sido considerada la escuela del pensamiento que se le opone al positivismo. Los partidarios de dicha perspectiva han sustentado que algunos textos, así como las personas que los han producido, no pueden ser estudiados a través de los métodos científicos, que son usados por las ciencias naturales; pues los textos son expresiones de la experiencia del autor, por tanto, su interpretación podría revelar algo acerca del contexto social en el que se formaron; siendo así, sus significados serían un medio para compartir las experiencias del autor.

La hermenéutica y la interpretación de Gadamer se enfocaron en hallar lo más cercano a la verdad, no para silenciar los debates que más adelante pudieran

surgir, sino para brindar nuevas perspectivas de análisis y observación. Aunque, se han suscitado sospechas para aceptar o rechazar a la hermenéutica como una vía de conocimiento, se ha fortalecido con el paso del tiempo la idea de su consideración, ya que más pensadores se han ocupado de enriquecerlo mediante el interés por el lenguaje y el fenómeno de la comunicación.

Mario Bunge añadió que la doctrina idealista es la interpretación correcta para los textos sobre teología, filología, crítica literaria y filosofía, porque los contenidos sociales que abordan son símbolos o textos que deben describirse y explicarse con objetividad. Hans-Georg Gadamer precisó a la hermenéutica como una teoría de la verdad y el método, la cual expresa la universalización del fenómeno interpretativo desde la historicidad concreta y personal. La historicidad es el carácter temporal y esencialmente mutable de la existencia humana. Cuando se habla de ella, para la interpretación de una obra artística, como lo es la literatura, se aborda desde la observación de los enunciados que el texto contiene. Estos manifiestan su carácter histórico a través de los hechos, situaciones y personajes narrados. También se entiende que la historicidad es aquella que, aun tratándose de una obra de ficción, se presenta mediante elementos que recrean un periodo histórico, el cual se integra a la acción, a los personajes y a los eventos como situaciones no ficticias para alcanzar mayor veracidad o reforzar la anécdota que trabaja el texto.

En el caso de la literatura de fantasmas, tanto anglosajona, europea y mexicana se manifiesta la necesidad de aplicar una estrategia de lectura que permita considerar el carácter universal, así como el local de la figura. La interpretación y la hermenéutica señalarían ciertas similitudes entre los textos, tales como su vínculo con la muerte, el pasado y lo espiritual, pero, las diferencias, que responden a su respectiva tradición, requieren la empatía para su comprensión y así ver lo particular de cada fantasma en determinadas obras. El aspecto de la historicidad también complementaría la observación sobre cómo los fantasmas, dentro de la ficción, han podido verse vinculados gracias a fenómenos como la globalización. Asimismo, se percibiría qué elementos permanecen en

ellos pese al tiempo y el espacio. Los fantasmas tienen en común que suelen representar la historia y la memoria. Su aparición en el presente se interpreta como aquello que lucha contra el olvido y la indiferencia. Según la frase popular, las personas que no aprenden de su pasado están condenadas a repetirlo. El fantasma persiste tal si fuese una advertencia de aquello que se podría repetir o un aviso de que el destino está próximo a cumplirse. La forma que adopta esta figura depende también del contexto, es decir, de los elementos históricos y culturales que han forjado la temporalidad de su autor.

El fantasma europeo y anglosajón, por ejemplo, han adoptado formas perturbadoras para presentarse a los vivos, los ejemplos son *el Fantasma de Canterville* de Oscar Wilde (1958: 287-308) o *el Jinete sin cabeza* de Washington Irving (Cfr. 2017), cuyas entidades corresponden a la de personas que fallecieron con violencia e impunidad. Al tomar en cuenta sus contextos, no sólo se descubre cuáles eran los temores de las sociedades en sus respectivos siglos, sino también cómo percibían la vida, la muerte y lo espiritual. Del mismo modo, estos fantasmas sólo podrían presentarse con determinadas estéticas que eran propias de su tiempo. La influencia del romanticismo y el positivismo-pragmático son visibles en los fantasmas de aquellos textos. En el texto de Washington Irving, el jinete es una reminiscencia de lo popular, de lo exótico y de lo pasional, el mal lucha contra la muerte y por ello la imagen es una entidad abyecta, pues, rompe con el orden establecido por lo divino. El fantasma de Oscar Wilde es una figura patética que pasa desapercibida, debido a los problemas sociales y domésticos que ocupan a las familias del siglo XIX, no obstante, su condición recuerda que el pasado persistirá, aunque se le ignore; de allí que lo terrorífico de su figura no está en el fantasma en sí, sino en lo terrible que es olvidar situaciones tan dolorosas como la muerte y el dolor humano.

En el caso del fantasma, dentro de la literatura mexicana, éste no está en conflicto con el mundo espiritual ni material. Al contrario, hay una aceptación de ambas condiciones. El conflicto entre los vivos y los fantasmas surge porque los primeros no dejan descansar a los segundos, debido a que se niegan a olvidarles. El fantasma en América Latina adquiere características complejas, fundamentado

en la mezcla de visiones de mundo que fue emergiendo a lo largo de su historia. Ante ello, el fantasma de las narrativas mexicanas adopta formas que suelen identificarse como universales, pero, también exhibe elementos que le son propios. Como parte de su carácter cosmopolita está la manera de diferenciar la dimensión de los vivos y los muertos. Lo que integra su lado particular es el modo de percibir la vida y la muerte. La tradición es base de esas singularidades y semejanzas. A través de ella una cultura se transmite de generación en generación dentro de un estado o comunidad. Las tradiciones son un aspecto fundamental para todos los pueblos, porque debido a ellas existe la identificación entre sus integrantes. En México se presentan ideas que conciernen a la religión cristiana-católica, pero, también se hayan vestigios del pensamiento mágico prehispánico. Ambas concepciones trabajan vinculadas para formar lo que se consideraría tradición. Entre los ejemplos de su hibridad está el festejo del día de muertos o las leyendas que se cuentan sobre La Llorona, el Charro negro y la Planchada.

La tradición, como lo señaló Gadamer, es un factor de diferenciación entre una cultura y otra. Con ello, el autor afirma que en nuestro comportamiento habitual y cotidiano no tomamos distancia con respecto a lo que se nos transmite del pasado, por ello deduce: *nos encontramos siempre en tradiciones... ésta es siempre... algo propio, ejemplar o aborrecible...* (Gadamer,1991). La literatura, además de enriquecer a la cultura de un pueblo, también da la oportunidad para la reinterpretación de las costumbres y las ideas. Asimismo, de fortalecer a la tradición debido a que las comunidades se impregnan de experiencias gracias a los textos que leen. La figura del fantasma en la tradición oral mexicana no es diferente de cualquier otro en el mundo, pero, cuando es trasladado a las páginas de un cuento, una novela o de un poema, se establece un margen de diferenciación, porque se reinterpreta el acontecer de ese fenómeno. Al fantasma se le da identidad, voz, historia y conciencia.

La figura del fantasma contiene en sí la percepción de una época, su juicio sobre ella y lo que fueron sus esperanzas. Incluso, funciona como un elemento

catártico para poseer la libertad de juzgar lo que está vivo. Un fantasma sería un vestigio histórico, un testimonio subjetivo que complementaría algunas partes de la historia escrita para los pueblos.

En la literatura no cambia la cualidad de exponer lo que es más fácil de olvidar. Lo relevante de su estudio es que aportaría una forma de dialogar con otras estructuras que componen a las obras narrativas. En el caso del fantasma, el diálogo expondría cómo se ha interpretado esta figura en México, cómo lo han construido sus autores y qué lo hace semejante y/o diferente de otras representaciones del resto del mundo. Para saber cómo se ha conducido una obra literaria de fantasmas hasta nuestros tiempos y en México, es esencial preguntarle –vaya paradoja– al mismo fantasma el por qué está allí y qué significa qué esté allí.

1.3. Personajes, narrativa y descripción

El primer paso es tomar al fantasma como un elemento más de la obra literaria, dependiendo del texto, puede tener estas ocupaciones: narrador (omnisciente, deficiente, homodiegético, heterodiegético), personaje (protagónico, antagónico, secundario, terciario, incidental) y/u objeto (simbólico, de motivo, obstáculo, consecuencia, recompensa).

La técnica de análisis de Gérard Genette servirá a la interpretación de la figura del fantasma, así como las propuestas relevantes sobre lo teórico señaladas por María Filinich con respecto a la voz y la mirada. El autor dice que el relato es el discurso, oral o escrito, por el que se materializa la historia. También, de ser necesario se observará al narrador, éste puede ser testigo de la aparición del fantasma o componer de tal forma el relato que la presencia del ente dependa de lo que éste busque provocar.

El texto narrativo, señala Genette, tiene estos elementos: La diégesis es el mundo ficcional que muestra el texto narrativo. El narrador intradiegético es un narrador de segundo nivel y surge dentro de la diégesis. Éste puede definirse como un personaje a quien el narrador de primer nivel le cede la voz, para que se

introduzca en el relato. Lo contado por este tipo de narrador se denomina metadiégesis. Con respecto a la historia, el narrador es llamado heterodiegético u homodiegético. El primero cuenta la historia, la diégesis, en tercera persona y no participa como personaje. El segundo relata la historia y participa en ella aunque no es su propia historia, a veces se trata de sus propias vivencias y, cuando es así, cambia a ser narrador autodiegético. Conocer los tipos de narrador ayudará a identificar la identidad del narrador de la novela.

Genette expone que el personaje es un producto del lenguaje, por lo que cuenta con atributos dados por el discurso, tales como: el nombre, las adjetivaciones y las acciones. El nombre del personaje es relevante, porque resume sus antecedentes, su personalidad y la situación que vive. Existen características para identificar los tipos de personajes en la narración: personajes-referenciales (remiten a aspectos culturales como el origen, la nación, la cultura), personajes-relevo (son marcas textuales, voces con mensajes, señalan lecciones de vida) y personajes anáfora (personajes que ayudan a recordar durante el relato o apoyan en el orden de la narración). Sin embargo, no todos los personajes tienen estos grados de referencia. Hay personajes que construyen su identidad mediante la repetición de acciones, acumulación de sentido, se oponen a elementos del relato u otros personajes, o se transforman.

Mediante la descripción de niveles como el físico, el psicológico, el moral y el social el ser y hacer del personaje se concreta en el relato. Las descripciones no necesitan ser específicas, hay algunas que son objetivas y precisas, o subjetivas y tematizadas. Hay un efecto llamado espejo que ocurre entre los personajes, el cual orienta a que sean ellos lo que construyan al resto mediante su visión de mundo, es decir, los personajes se describen entre sí. Otra manera de entender la composición de un personaje es mediante la observación de su discurso: qué dicen, cómo lo dicen, qué tono usan.

El personaje muestra quién es a través de su discurso, no da su nombre, también brinda enunciados que pueden revelar aspectos de su personalidad y origen. Su alias puede llegar a sintetizar elementos distintivos de él. Se debe

diferenciar entre el discurso del narrador y el de los personajes para precisar la información de la historia. Los tipos de discurso pueden ser fundamentalmente: por acción en proceso, intención comunicativa, intención emotiva y para dar caracterización al personaje. En cuanto al narrador y sus diferencias con los personajes, es de importante localizar la mirada o foco que posee, ya que el tipo de descripciones que otorga y el nivel de conocimiento que le permite revelar los acontecimientos que cuenta complementará la información que el personaje no pueda brindar.

La interpretación del narrador, sobre el momento, llega a ubicar al personaje dentro de una temporalidad. De tratarse de un fantasma, debe observarse la manera en que se ejerce la mirada y se realiza la descripción, ya que puede estar configurada para que busque causar duda sobre si lo que relata es verdad. La veracidad de la historia narrada obedecerá a una lógica establecida, ya sea porque se ha pretendido que el relato corresponda a un género o para lograr un efecto particular en la lectura como el causar sorpresa u horror.

El fantasma, dentro de la literatura, es un recurso relevante para que la historia narrada llegue a una solución de su problema de forma verosímil o no. También, por el contrario, da abertura para elegir un final como en el caso del texto fantástico. El fantasma puede ser benigno para los personajes o puede no serlo, puede aparecerse ante ellos o sólo ante el lector, cualquiera que sea su postura dentro del cuento o la novela, dice algo sobre la identidad que motivó a la construcción del relato.

También, el fantasma puede ser una metáfora de la memoria que insiste en que los eventos ya pasados continúen afectando el presente, este recurso es frecuente en la literatura latinoamericana y en la mexicana. Por ejemplo, un fantasma puede hablar como en el caso de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, para explicar qué es lo que todavía le está sucediendo a Comala.

De igual forma, sucede que el fantasma es una metáfora del deseo, como en el caso de *Aura*, de Carlos Fuentes, el espectro llama al personaje para mantener una conexión amorosa que se dio en otra vida. El pasado es un tema

que siempre se le vinculará a esta figura. En la literatura mexicana es interesante que, además de asustar, hable también de la condición social, intelectual y hasta espiritual del mexicano.

1.4. Mito, leyenda y textos

La cantidad existente de literatura de fantasmas es vasta, pero, al limitarse en comprender los textos más representativos, cuyas características han servido para continuar la reproducción de las obras que exponen este tipo de temas, se observará con mayor cuidado el desenvolvimiento de la figura. Asimismo, se expondrá con mayor precisión la descripción de las semejanzas y diferencias que se encuentren en los fantasmas de las diversas piezas literarias.

Aunque, antes de comenzar a abordar los textos sobre fantasmas, se debe desglosar su antecedente, que es el mito. Desde lo etimológico, el DRAE explica que la palabra mito viene del griego μύθος, mythos, que significa “relato” o “cuento”. Dice: “Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico” (2014: 1474). Los mitos expresan ideas antiguas que tiene un pueblo acerca de su mundo. Surgieron para dar respuesta a cuestiones que les resultaban inexplicables. Para Mircea Eliade (*Cfr.* 2000), historiador de las religiones, el mito es una realidad, porque narra los hechos de los “seres sobrenaturales”; bajo esta idea, la historia se consideraría verdadera y sagrada porque es una forma fundamental de percibir al mundo.

El mito no muestra únicamente imágenes del pasado, sino que es un instrumento que se utiliza para percibir lo sagrado de manera continua, por ende, resignificar constantemente la vida. También, esta narración antigua suele explicar la creación y el comportamiento, es decir, expone cómo es que algo ha llegado a la existencia y la razón del por qué suele trabajar de cierta manera. La esencia interpretativa de los mitos insta a que se constituyan los paradigmas de todo hecho humano que adquiere significado para él. Cuando se conoce el mito, se

conoce el origen de las cosas, esto conduce al dominio y manipulación de la voluntad de los individuos y los pueblos. El poder que otorga este tipo de relatos no es algo que se obtenga del conocimiento exterior abstracto, sino de uno que se vive a través del ritual. Al narrar de modo ceremonial el mito, se efectúa litúrgicamente una manera de influir sobre el mundo. Éste se expande dentro de los dominios de lo sagrado y su potencia engrandece los acontecimientos que se rememoran, así como los que se reactualizan.

Malinowski (*Cfr. 1995*), que es revisado por Mircea para completar su definición de mito, dice que este tipo de relato no busca satisfacer una curiosidad científica, sino revivir una realidad originaria, que surge por una profunda necesidad religiosa. Las aspiraciones morales, las imposiciones de orden social y las exigencias prácticas están al tanto de algo que justifique su importancia. En las civilizaciones primitivas, por ejemplo, el mito formula y enaltece las creencias, para salvaguardar e imponer los principios morales. De esta manera, responde a la eficacia de los rituales y brinda pautas para el uso correcto de éstos. El mito es considerado un elemento esencial de la civilización humana, porque es una realidad que se deja de acudir. Sus relatos expresan al ser humano un entorno que resulta contener mayor carga de sentido que la habitual. También, el mito determina la vida inmediata, las actividades y los destinos de la humanidad. El conocimiento que el hombre tiene de esa realidad le revela el sentido de los ritos y de los preceptos de orden moral, al mismo tiempo que el modo de cumplirlos.

El hallarse en el mito es adentrarse hacia una experiencia religiosa, estando allí, se distinguen la experiencia ordinaria, de la vida cotidiana. Esta acción reactualiza los acontecimientos que adquieren significación por su grandiosidad. Igualmente, invoca las historias de los seres sobrenaturales, para abrir un mundo transfigurado por la presencia de éstos. El acto de narrar no es para conmemorar los acontecimientos, sino para reiterarlos. Los personajes mitológicos se hacen presentes una vez que se les narra y por ello se vuelven actuales. La narración del mito también implica no vivir en el tiempo cronológico, sino en el primordial, que es el tiempo donde el acontecimiento tiene lugar por primera vez. Ante ello, Mircea

propone un "tiempo fuerte" del mito, el cual se trata del tiempo prodigioso de lo sagrado, en el que algo nuevo, dinámico y significativo se revela con integridad. Según el autor, la aspiración que puede verse en todas las redundancias ritualistas de los mitos es la de revivir aquel tiempo, para reencontrarse con los seres sobrenaturales que forjaron al mundo y aprender de sus enseñanzas creadoras. En suma, los mitos revelan que el mundo, el hombre y la vida, al contar con un origen y una historia sobrenatural, adquieren significado.

Se han escrito muchas historias sobre los espíritus de los muertos que atormentan a los vivos. Los fantasmas son conjurados desde la superstición, la magia, la alucinación y el sueño, porque representan la abstracta experiencia de todos los conflictos sin resolver y que acosan a la memoria del ser humano. El vacío que queda tras la alteración del orden en la vida, y que se impone a través de la presencia de la muerte, acaba convirtiéndose en esta figura, cuyo mito no sólo justifica la experiencia traumática, sino que la mantiene viva hasta hallar la resolución. Basándonos en lo expuesto por Mircea Eliade (*Cfr. 1973*) y en la esencia del fantasma, desde sus orígenes ya mencionados, se puede dilucidar que la figura es un medio para canalizar el trauma, revivirlo y curarlo cada vez que se le narre. El fantasma resignifica las heridas dadas por la experiencia y, en la medida en que se le invoque, incitará a que se estrechen más los vínculos con la existencia, para darles un nuevo sentido a la vida y a la muerte. El fantasma se hace presente para confrontarlo y cuestionarlo.

En el caso de la literatura posee distintos niveles de interpretación, como el denotativo y el connotativo, cual símbolo lingüístico. De forma literal, en las narraciones, el fantasma es un elemento que puede funcionar como personaje, objeto o marco. Su propósito es hilar parte del texto para mostrar la historia que se busca contar. Puede ocupar un papel antagónico, protagónico o ambiental, sin embargo, su importancia dentro del desarrollo debe ser significativa, de lo contrario, sólo entorpecerá el desplazamiento de los otros elementos dentro del relato. Si un fantasma es mencionado en el contexto de una narración, es para ser un actor, un dispositivo que motiva a operar a los personajes en la historia o una

imagen que alimenta la atmósfera del universo de ficción para justificar los giros que puedan ocurrir en toda la narrativa. En los relatos góticos, los fantasmas cumplieron con estas tres ocupaciones, incluso, cuando al final se descubriera que representaron un simple engaño.

Posteriormente, durante el periodo de la *Ghost Story*³, en el siglo XIX, el fantasma continuó con estas tres ocupaciones, pero, también se reforzó su connotación para ahondar en la condición humana. Con el paso del tiempo, ya no sólo importaba cómo aparecía en las narraciones, sino el por qué lo hacía y para qué. Dentro de los relatos, siempre ha sido detectable su función estructural y formal, sin embargo, de manera connotativa y/o simbólica ha requerido más atención. Este ser sobrenatural nunca ha dejado de disfrazar significados que podrían ser interpretados como escatológicos, tabúes o mórbidos, razones por las cuales se le ha asociado más con el género del miedo. Sin embargo, tampoco ha negado nexos de índole religioso, moral, ético, filosófico o político para invitar a la reflexión. La figura manifestará el mensaje propuesto en la historia para dar una lección de vida y responder a las inquietudes de su contemporaneidad. Asimismo, se puede observar su versatilidad para participar en cualquier género narrativo, conservando su material mítico, que es lo único que no cambia. Éste, incluso, es lo que le permite a la figura adaptarse a distintos tipos de historias, pues, se trata de una narrativa base, que mantiene la esencia del problema antiguo y perpetuo entre lo que se sabe de la vida y lo que se ignora de la muerte.

Los fantasmas son entidades sobrenaturales que median entre el mundo de los vivos y los muertos, ésa es su mínima expresión, porque su mito entronca con la superstición en donde se afirma que la vida puede continuar más allá de la muerte, pese a que lo que más se conoce de la muerte, es sólo que se le espera. La propuesta de Mircea Eliade para estudiar el mito ha llevado a considerar que las historias no sólo son contadas para recordar tiempos anteriores, sino para que no se olvide la identidad. Pero, ésta no se trata sólo de la local o la nacional, sino

³ "Historias de fantasmas"

también de la espiritual. El pasado no es algo que haya dejado de ocurrir, sino que es un constante presente que continúa generando más situaciones en la vida. Sus acciones, aunque no sean ejercidas de manera directa, se manifiestan a través de ideas y recuerdos que va proyectando el ser humano, mientras interactúa con el mundo. Al contarse su historia, el hombre se reafirma como un ser consciente de su entorno y de sí mismo. También, es una manera de conservar su existencia para trascender a sus propios límites y a los que le impone la realidad externa. El ejercicio de narrar es efecto de la resignificación que ha generado el ser humano sobre su experiencia en la vida.

La figura del fantasma, al narrarse, expone aquellos significados relevantes para la experiencia humana y los vincula nuevamente entre sí para mostrar otra resignificación más profunda. Gracias a esa capacidad de vínculo, su lectura se actualiza a lo largo del tiempo y, sin abandonar su base mítica, acoge formas novedosas para entrar a distintas historias. De ello, deriva a que se conduzca hacia un ejercicio interpretativo de la condición humana, pero, a partir de lo abyecto, de lo más recóndito del ser. Es decir, a través de aquello que los seres humanos no se atreven a ver por miedo a lo desconocido u horror a lo escatológico. Narrar sobre fantasmas puede revelar que hay consciencia sobre el culposo deseo por escapar de la muerte, pese a toda regla divina o natural. Incluso, que habría necesidad de romper con lo establecido para cumplir lo ambicionado, negando que sea una exuberancia del egoísmo. Surge el temor por lo desconocido, mas, ¿qué culpa no conduce al miedo y qué miedo no lleva hacia la culpa?

Los fantasmas aparecen para atormentar a los vivos, debido a sus malas decisiones. Pero, también están para que ellos no olviden los eventos trágicos que llegaron a dar forma a la vida que conocen. Repetir el fantasma del evento, sobre todo, a través de la narración, es una manera de escuchar su queja y afrontar el problema del pasado para no repetirlo en el presente. Asimismo, es hacer consciente lo que se desea ignorar. Se puede hablar de situaciones familiares, sociales e históricas que aquejan al individuo y a la colectividad, y que por ello

conciben una manera particular de ver la vida y de justificar sus acciones. Sin embargo, cómo lo expondría Ricoeur en su trabajo *La memoria, la historia, el olvido* (Cfr. 1999), hay dos tipos de olvido. El positivo impulsa la energía creadora, porque hace que el sujeto se enfrente a sus errores y aprenda de ellos; es así cómo se innova y amplía su manera de concebir al mundo. El negativo atrapa al sujeto en la repetición constante de sus errores, porque borra la experiencia traumática y se sumerge en el miedo, así como dentro de la incertidumbre sin tener noción del por qué.

Un fantasma cubre el sesgo de la incompreensión de aquello que atormenta a los individuos y a las colectividades. Además de ser una entidad ambigua, que media entre lo vivo y lo muerto, es una mezcla de aquello que prevalece en el recuerdo y lucha por no ser olvidado. De ello, el enigma de su carácter puede ser disimulado mediante la forma del humanoide, de lo animalesco o lo monstruoso. El fantasma actúa como lo haría la memoria y el olvido al tratarse de un producto psíquico. El olvido no es una contracara de la memoria, sino que forma parte de ella. Se compone de la evocación que constituye y podría interpretarse como una construcción retroactiva, conformada por elementos de una circunstancia que aconteció, se vivió, se conservó y se ligó para montar lo que se llamaría “un recuerdo”. De esta manera, se justifica que los recuerdos estén hechos de olvido, a su vez que el olvido esté hecho de recuerdos. Este aspecto productivo de la memoria concierne a lo individual y a lo colectivo. En el caso de lo último, los recuerdos compartidos no necesariamente componen vivencias a los individuos, debido a que la memoria colectiva se caracteriza por ser transgeneracional, es decir, lo que se genera en ellos es la transmisión de los recuerdos, no los recuerdos en sí.

La expresión productiva de la memoria implica una selección y una particular reagrupación de los elementos del recuerdo. Hacer memoria, en la medida en que admite tal recorte, es brindar al olvido una condición de la memoria, es decir, el olvido es una de sus condiciones, para que pueda ejercer. Ricoeur determina un carácter positivo al olvido: *el que-ha-sido hace del olvido el*

recurso inmemorial ofrecido al trabajo del recuerdo (2004:566). El olvido no es una limitación que se imponga, así como la memoria tampoco existe únicamente para el almacenamiento de ideas. Ricoeur considera que una memoria completa no sería humana, aunque, sí mecánica, debido a que almacenaría todo lo acontecido y atestiguado con total fidelidad, sin selección alguna. Ésta sería una memoria acumulativa, pero, es debatible considerarla como tal por retener lo que ha ocurrido, ya que sería una manera particular de experimentar el tiempo. Locke, ante este tema, expone: *la mente tiene el poder de revivir percepciones que ha tenido, pero con esta percepción adicional unida a ellas, a saber: que las ha tenido antes (...)* así, *la mente advierte que se trata de impresiones anteriores* (1982:129).

Un fantasma positivo actúa de manera activa porque su repetición del trauma resignifica el pasado y limpia el presente para una nueva disposición del tiempo. En caso de ser una entidad negativa, efectuaría lo contrario, que es atormentar, perseguir y castigar mediante la repetición de su hecho, hasta anular toda noción del tiempo. Los sujetos que lo atestiguan se encontrarían estancados y morirían por el agotamiento que les produciría el sufrimiento. La memoria tiene la facultad de mantener presente al espíritu los acontecimientos y sucesos que se han atestiguado, esta facultad posibilita que se conserven los contenidos de la experiencia original: *es evidente que la memoria preserva la forma original en el que sus objetos se presentaron, y que el alejarnos de esto en cualquier punto al recolectar alguna cosa procede de algún defecto o imperfección en esa facultad* (Hume, 1983: 276-298). La memoria funciona para representar de manera fiel el pasado y cumplir una verdad específica en función de lo cognitivo. A esta dimensión epistemológica se agrega la importancia de lo práctico, ya que el recordar no sólo es mantener la presencia pasiva de los recuerdos, sino recibir una imagen del pasado, para “hacer algo” con ella en el presente. Con esta idea, se expresa una obligación de ejercer una memoria que no sea falaz. Sin embargo, el psicoanálisis, para el caso de los individuos y las sociedades, ha mostrado que la fidelidad del pasado no supera la necesidad de preservar la propia integridad. Esto justifica el por qué el individuo puede reprimir los recuerdos que están ligados

a sucesos en donde experimentó la disolución de su propio yo. Por ejemplo, se encuentran situaciones como la tortura, en donde la experiencia traumática siempre retorna a la conciencia. Asimismo, las sociedades suelen enmascarar aquellos acontecimientos históricos que dejan en evidencia la fragmentación que les amenaza. Los fantasmas suelen disfrazar los eventos traumáticos, no únicamente por ser productos del lenguaje, sino por ser efectos esencialmente psíquicos. Los relatos pueden usarles como pretexto para que los personajes vivan atemorizados por su realidad, de manera sobrenatural y caótica, sin entender qué fue lo que les ocurrió en realidad. Aunque, igualmente, hay relatos, sobre todo los del siglo XIX y XX, que les emplean para señalar cómo las personas sólo son capaces de confrontar verdades incómodas y dolorosas, a través de un filtro más amable, como lo es un ser sobrenatural, para atribuirle toda la responsabilidad de los males humanos.

En el caso del fantasma, es una situación completamente ficcional, pero, en cuanto a la realidad, la necesidad de matizar el requisito de fidelidad al pasado se convierte en otra característica de la memoria. Ésta no trabaja en los individuos para registrar la realidad y sus hechos en función de la verdad, sino para recrear la realidad y sus hechos en función de los individuos, con el fin de que sobrelleven la verdad, en caso de resultar dolorosa u oscura. El fantasma de las narraciones de ficción imita este tipo de situaciones y, durante el progreso del relato, se puede observar ese proceso. Incluso, el fantasma interroga los efectos de la realidad sobre la memoria y de ésta en su propia construcción. Si los hechos pudiesen recordarse con total fidelidad, entonces ¿sería posible no tomar cierta actitud o posición frente al pasado?, ¿qué son los fantasmas entonces frente a determinadas situaciones? De hallarse una memoria fidedigna, entonces, los fantasmas no existirían y por tanto se plantearía otra pregunta: ¿acaso con la fidelidad de los hechos el hombre podría resolver totalmente sus asuntos? O, ¿qué factores le permitirían conciliarse con su realidad? Estas preguntas reflexionan sobre la importancia que tiene la memoria para los individuos y las sociedades. Asimismo, manda a considerar los fenómenos que le conciernen, por ejemplo, la existencia de múltiples memorias y aquellas que resultan

contradictorias unas con otras. Ricoeur añade que el papel del Estado en la conformación de la memoria colectiva es relevante para entender cómo se estructura la existencia de una memoria oficial, igualmente, la relación del presente con el pasado. El fantasma, en los relatos de Latinoamérica de los siglos XX y XXI, toma este planteamiento y lo simboliza mediante su presencia incierta o fantástica, debido a su historia y al bagaje de experiencias dolorosas surgidas durante los periodos de dictaduras e intervencionismos extranjeros. Es así, que los fantasmas en las narraciones latinoamericanas, además de contar con una base mítica, que incluso, podría interpretarse como universal, también cuentan con características particulares, cuyas significaciones se esclarecen con el discernimiento de las regiones y costumbres de donde surgieron. Es así como del carácter universal que le brinda el mito, también se vislumbra el particular y es donde se da paso al fantasma como leyenda.

En la mayor parte de los relatos, el fantasma, cada vez que aparece, cuenta lo mismo a los vivos y no puede separarse del problema que lo aqueja. Es por ello por lo que es interpretado como una metáfora de la memoria, de la historia y de las injusticias. No obstante, en los relatos escritos entre los siglos XIX hasta la fecha, el fantasma adquiere más dimensiones y por ello no todas las historias en las que participa optan por adoptar el género del miedo. La cuestión filosófica que engloba a la figura conduce a observar los estados psíquicos de las personas y de los pueblos. Los fantasmas aparecen para espantar, advertir, exigir justicia o venganza, pero, los vivos los buscan para enfrentar sus miedos, romper con el aburrimiento de lo cotidiano o para tolerar la soledad. Es aquí donde se plantea otra perspectiva, la cual corresponde a los sujetos que no han trascendido todavía. El fantasma puede disfrazar distintos significados, mas, todos coinciden con situaciones del pasado no resueltos. Sin embargo, quiénes son testigos de su aparición cargan con otra acumulación de sentido y es relevante tomar en cuenta su perspectiva, debido a que es por ella que se visualiza la intención de los fantasmas dentro del relato. Los vivos dibujan un contraste con el fantasma en todo el desarrollo de la historia, ya que son ellos quienes son perseguidos por la entidad. Asimismo, los vivos pueden brindarle al fantasma la redención o el eterno

castigo. La figura necesita del otro para significar, espantar y conmover. Los vivos, a su vez, necesitan del fantasma para hacer frente a su propia condición psíquica. La literatura muestra la interacción entre los seres y esta entidad, para simbolizar cómo viven sus conflictos internos, sin importar que sean recuerdos o fantasías. El problema con el fantasma es una controversia subjetiva que puede verse de manera objetiva.

Los fantasmas son universales debido a que la humanidad entera comparte una noción esencial de lo que es la memoria y el olvido, y de cómo ésta forja la identidad de los individuos y de los pueblos. Todas las historias de las naciones se han escrito con valor y voluntad, pero, también con dolor y terror. Esto se puede observar en los relatos de Montague Rhodes James (1862-1936). El autor logra simbolizar los miedos y trances del siglo XX. Asimismo, fue el creador y máximo representante del género del Ghost Story o cuento de fantasmas moderno. M.R. James continuó con los parámetros señalados por Joseph Sheridan Le Fanu para acomodar con mayor precisión e impacto los elementos que actualizarían a los relatos de miedo. Entre los señalamientos está el de despojar al cuento de fantasmas de los excesos góticos y situar a sus personajes, así como a su historia, en ambientaciones cotidianas para inspirar mayor credibilidad. De todas formas, en el contexto de la época, lo gótico continuó siendo atractivo para muchos creadores y por ello adoptó un carácter insurrecto, mas ya no definió al fantasma ni tampoco sus características fueron más una norma obligatoria para ambientar las historias de miedo. Los lectores, bajo esta nueva actualización, vieron al fantasma de manera más real y posible, por lo que su inclinación a creer en él no se debilitó. Incluso, con el surgimiento del espiritismo y la parapsicología los relatos alimentaron más las creencias colectivas sobre su posible existencia.

Las historias sobre aparecidos se transformaron y dejaron de sentirse como si fuesen fantasías. Esto resultaba irónico en plena culminación del desarrollo industrial, tecnológico y científico. La sociedad del siglo XIX, sobre todo la victoriana inglesa, criticaba la conducta personal en todos los sectores. Existía una fuerte atención hacia la moralidad, por lo que siempre se buscaba impulsar nuevas

reformas sociales. Ante ello, se impusieron restricciones hacia algunos grupos, provocando que se sintieran atrapados y discriminados. Estuvieron involucrados las partes más humildes, entre ellas, las mujeres trabajadoras, los huérfanos, los adultos mayores y los inmigrantes. Pese a que la prosperidad material se acrecentó, perduró la decadencia en todos los niveles de la urbe. Los relatos de fantasmas se volvieron un escape de la realidad y fue así como dejaron el espacio de la oralidad, para convertirse en un tema cotidiano. La Ghost Story, como cualquier producto literario, sólo reflejaría la manera en cómo se estaba viviendo la realidad victoriana. Los relatos de fantasmas se transformaron en un cuadro pictórico del mundo moderno. A través de ellos los lectores entendieron mejor el mundo que les rodeaba. La toma de decisiones, con base en la moral, cobró mayor reflexión. Las personas veían en los fantasmas el inevitable futuro de la muerte, pero, aunque el destino no se podía cambiar, al menos, sí existía la posibilidad de cambiar la ruta. Esta idea se refleja en los relatos de Charles Dickens, *Canción de navidad*, de 1842 (1951: 971-1028).

Carl Jung (1875-1961), (2008: 9-213) contemporáneo de Freud, comentó que los seres humanos adquieren en su psique algunos patrones que sellan su conducta, cual fantasmas que revuelven cosas y delinean sus acciones. Éstos se hacen presentes a medida que transcurre la vida e invocan situaciones que llegan a despertar pulsiones. Ante esto, Jung considera que los mitos pueden tratarse de proyecciones psíquicas de sus creadores, debido a las experiencias vividas de manera directa o indirecta, por consecuencia de la época y la cultura. Los mitos pueden representar manifestaciones simbólicas del inconsciente colectivo. Asimismo, las leyendas al ser consideradas producciones de la labor mítica. Es decir, pese a las singularidades que exhiben estos relatos populares, también declaran parte de la experiencia vivida por las colectividades. Desde la perspectiva de Jung, las narraciones son necesarias para la salud de la psique, ya que a través de ellas se expresan las verdades almacenadas en el inconsciente. Los personajes interpretan ciertos caracteres de la conducta humana y los monstruos que llegan a surgir de la imaginación son reflejos de los miedos conjurados por la mente. Los fantasmas, que están dentro de lo monstruoso, pueden reflejar

aquellos miedos internos, pero, también muestran aspectos del carácter humano, por lo tanto, el hombre no sólo debe encarar sus conflictos, sino aceptarlos. Las aberraciones que intimidan a los seres humanos forman parte de su naturaleza y sólo al abrazarla tal y cómo son los monstruos dejarán de acechar.

El aporte de la Ghost Story moderna victoriana consistió en mostrar cómo las cosas que suelen inspirar miedo se pueden resignificar, para cambiar la manera de concebir la realidad. Los monstruos mencionados por Jung cambian de aspecto, sin importar cuántas veces se les derrote, porque el miedo es lo que trasciende. No obstante, si se identifican los motivos que lo hacen emerger, los monstruos revelarán otra condición de su ser y podrán ser asimilados. Dentro de los relatos modernos victorianos, los fantasmas no inspiran miedo por sí mismos. Ellos son crueles porque recuerdan aspectos amorales y repelentes de la naturaleza humana. El hombre no sólo morirá, antes de ello, pecará y el recuerdo de sus deudas lo perseguirá más allá de la muerte, porque sus acciones se mantendrán en la memoria de quienes les sobrevivan. Jung afirma que los relatos, (sean orales o escritos) repiten elementos y estructuras para recordarnos que existen fuerzas naturales y psíquicas que avasallan nuestra voluntad. El ser humano siempre estará bajo su imperio y lo más sensato es aceptarlo, para no precipitar ninguna tragedia.

Desde la tradición oral, se repiten los argumentos y tramas de las historias de fantasmas. Incluso, las similitudes trascienden fronteras. Por ejemplo, la historia de la Banshee de Irlanda se parece un poco a la Llorona mexicana. Ambos personajes anuncian eventos desastrosos con sus llantos. No hay una conexión cultural inmediata, pero, sí existe un común denominador: la figura femenina.

La palabra banshees (/ˈbæŋʃi:/) viene del irlandés "bean" que es asociado al término 'mujer de los túmulos'. A su vez, la expresión deriva del folclore desde el siglo VIII. La leyenda les atribuye el poder de romperle los tímpanos a cualquier persona que escuche su poderoso grito. Son brujas pesarosas por haber perdido a un ser cercano a ellas. Se creía también que las banshees eran espíritus

femeninos que se aparecían para anunciar con sus llantos o gritos la muerte. Fueron consideradas hadas y mensajeras del otro mundo. Se cree que las “aos” (‘personas de los túmulos’, ‘personas de paz’) son espíritus de la naturaleza o ancestros venerados antes de la llegada del cristianismo.

En tanto, para la tradición oral en México, la Llorona es el ánima en pena de una mujer, que ha sido castigada por asesinar a sus hijos. Maldecida, los busca por las noches, asustando con su llanto a quienes la ven u oyen. La leyenda tiene orígenes prehispánicos. Nació de las cosmogonías y creencias ancestrales de los pueblos autóctonos de América. Sin embargo, fue durante la época colonial, que adoptó distintas versiones y formó parte del imaginario colectivo del continente. Incluso, llegó a convertirse en un símbolo de identidad nacional y patrimonio cultural intangible para la cultura mexicana.

La leyenda de la Llorona ha tenido muchas funciones. Ha servido para espantar a los niños. Inspira miedo en hombres y mujeres con el propósito de consolidar la fidelidad conyugal. También, aparece para evitar infanticidios por parte de la madre, como si se tratara de una fábula acerca de la justicia divina. En la actualidad, la leyenda mantiene su popularidad en Latinoamérica, así como en Estados Unidos. Sobre todo, en la parte sur, donde hay mayor población de habla hispana: Arizona, Texas y Nuevo México.

La historia posee varias interpretaciones. Desde el punto de vista literal, el mito de la Llorona es la condena unánime a la mujer que, desobedeciendo los consejos de su madre, hace pagar a su hijo el engaño del que ha sido víctima por parte de su amante. También es leída como una advertencia sobre las relaciones sexuales antes del matrimonio, el embarazo no deseado y el aborto. La Llorona es la mujer que, por renunciar a su función maternal, es castigada por toda la eternidad. Por ello, se exhibe cómo ejemplo para otras madres que reniegan de su “responsabilidad” natural.

En la historia de este personaje, se observan las exigencias que la sociedad del virreinato demandaba a la mujer, sin importar que fuesen criollas, mestizas o indígenas. Si la mujer era incapaz de lograr o asumir la maternidad, por

consecuencia habría un castigo. Ésa era una lección que el género femenino debía recordar. Desviarse de esa tarea sociocultural podía significar perderse en la locura, la muerte, la pena y el caos. En el caso de la población masculina, el fantasma de la Llorona espantaba a aquellos que actuaban de forma deleznable, como el perderse en alcohol y ser infiel. Mediante su acecho como espíritu vengativo, la Llorona reprimía a los hombres moralmente reprobables. De esta manera, la "normalidad" social y cultural volvía al orden.

Durante la época colonial, a través del miedo, la leyenda de la Llorona incentivó la obediencia al poder establecido. A los indígenas se les advertía sobre aquella entidad en caso de que no cumplieran con las reglas instituidas. Por las noches, el fantasma de la mujer asustaba y subyugaba a los nativos si tan sólo aspiraban a retar la autoridad, sobre todo la espiritual. Para establecer las relaciones de control, proliferaron toda clase de historias sobre muertos, fantasmas y aparecidos. Su fin último fue censurar el comportamiento desenfrenado e inmoral que pudiese debilitar el funcionamiento correcto de la comunidad. En el caso particular de la Llorona, ella condenaba las relaciones ilegítimas por estar motivadas por el deseo carnal, algo que los parámetros religiosos no consentían.

Bajo la perspectiva de la posmodernidad, se le atribuyó a la Llorona la imagen de la madre, la esposa o la hija que es subyugada por la autoridad del padre. Asimismo, se le relacionó simbólicamente con la mujer condenada a observar el desamparo histórico de sus hijos, los pueblos indígenas; ya sea por obra de las fuerzas militares, políticas o porque culturalmente han sido desplazados por los conquistadores extranjeros. El antropólogo Arne-Thompson expone que la Llorona se comporta como un depredador del que hay que salvarse, pues, su encuentro supone una consecuencia lúgubre que traerá desdicha. La razón de su actuar, es para demandar equilibrio de las situaciones humanas. Cuando las reglas de la moral son quebrantadas, se rompe el orden que mantiene en armonía la realidad psíquica con el entorno material. En su tradición, el ser humano interactúa con númenes etéreos, sobre todo, cuando se encuentra

en su área de poder. Esta esfera es el espacio donde se desenvuelven sin control los poderes de aquellos seres. Razón por la cual deben ser evitados, para no sufrir percances sobrenaturales, como lo sería adquirir una maldición. Los ambientes en dónde se desplaza la Llorona suelen ser lugares oscuros con rastros de agua. En historias de miedo y superación, es frecuente encontrar la adversidad a través de los genios acuáticos. El agua funciona como un muro que separa al mundo material del mundo espiritual. Del mismo modo, el mundo regido por las normas de lo sagrado es separado de aquel dónde reina la arbitrariedad y el caos.

La Llorona es considerada un espíritu de malos presagios y eventos desafortunados, debido a la arbitrariedad de sus fuerzas, las cuales manifiestan sentimientos negativos de arrepentimiento, rencor y venganza. Con el propósito de expresar esa carga emocional, anuncia enfermedades, maldiciones o la muerte como consecuencia de la pena que desborda de dolor al alma torturada. También, el llanto avisa a los lugareños desgracias naturales, como el desbordamiento de los ríos. La vinculación que la Llorona tiene con las pasiones dañinas que sólo pueden expresarse en la oscuridad, la atañe con simbolizaciones que tienen que ver con la noche y lo infernal-funerario. La mujer es el umbral hacia la vida, pero, cuando su condición mengua, se transforma en la senda contraria que lleva a la muerte. Se asocia al arquetipo de la Triple Diosa: la virgen que sufre la conversión de ser madre y que luego da lugar a la anciana que será abrazada por la fría muerte. La Llorona perfila la figura de la bruja que atraviesa otras estancias de la realidad, así como de la diosa Hécate, porque, además de representar las fases femeninas, todavía recorre los caminos como la primera dama del cortejo de los espectros de la noche, la reina de los fantasmas americanos.

A partir del discurso narrativo y poético, reflejado en la cultura popular moderna, la Llorona es tomada como una figura emblemática de la resistencia indígena. Así como para las poblaciones marginadas o subalternas de la sociedad. Esto origina una interpretación de contraposición, debido a que la extensión y ramificación de sus leyendas dan voz a distintas comunidades y territorios de América, con visiones a veces cotejadas a las establecidas. Por ejemplo, a través

de estas interpretaciones, la Llorona visibiliza un dolor antiguo que continúa vigente a través del tiempo, que es el de la discriminación y el yugo. La figura se revela contra aquella visión, por ello, se convierte en guía de los indígenas vencidos y en perdición de los conquistadores blancos, debido a que los incita a excederse en sus pecados para que se condenen a sí mismos. En la actualidad, los inmigrantes ilegales, que cruzan la frontera hacia el sur de los Estados Unidos, la consideran una aliada, ya que les protege y les sirve de intermediaria con la muerte. Entre las escritoras chicanas, la Llorona se transforma en un símbolo del discurso feminista contra la sociedad patriarcal.

Hay paralelismos con otras culturas, por ejemplo, en la mitología griega, se pueden encontrar similitudes con el mito de Medea, quien asesinó a sus propios hijos, luego de que su esposo, Jasón (a quien había ayudado a recuperar el vellocino de oro), la abandonara por otra mujer. Los griegos también relataban la leyenda de Lamia, una princesa que fue seducida por Zeus y que dio a luz a sus hijos, sólo para ser asesinados por la diosa Hera. Lamia, destrozada por su pérdida, decide tomar venganza, devorándose a los niños de otras madres.

En la Biblia, en Jeremías, se narra la historia de Raquel, quien llora por sus hijos (el pueblo de Israel) que fallecen. En este relato, la muerte funciona como un símbolo del exilio del pueblo hebreo, en la tierra de Babilonia. Otro ser similar es la Plañidera, del folclore catalán. Ella es descrita como "una vieja huraña que, en vez de hablar aúlla, chilla y ronca. Se la cree residente en las cumbres de los Morunys, cerca de Sant Llorenç del Piteus, en la Vall del Hort".

Existen más similitudes en los continentes de África. Entre los poblados yoruba de Dahomey y Togo, se cuenta una leyenda que describe a una mujer que corre por los ríos gritando terribles lamentos, mientras busca a sus hijos asesinados. Estos murieron ahogados por una mujer que encarnaba al océano. Los restos de las criaturas fueron desperdigados por el mundo y por ello la madre tiene dificultad en encontrarlos. Otra leyenda muy similar, fue dada a conocer en los Estados Unidos por los esclavos africanos, traídos por los europeos, y es popular en regiones sureñas como Luisiana.

El folclor chino es rico en historias de fantasmas y leyendas. Por los pasillos de la Ciudad Prohibida, hay una historia que narra la aparición de una mujer vestida de blanco que llora y lamenta la pérdida de sus hijos, algunas versiones dicen que ella les asesinó y otras que fueron los soldados del emperador los responsables de su ejecución. En Japón, los fantasmas que vuelven al mundo para cobrar venganza reciben el nombre de Onryo. Éstos, generalmente, son mujeres ataviadas con un kimono blanco, tienen el cabello largo y negro, y la tez pálida. La Kuchisake-onna, un yokai, es una mujer con la boca partida que se aparece por las noches a hombres jóvenes para cortarles la cara. Suele presentarse abatida, sólo con el propósito de ganar la empatía de sus futuras víctimas.

Las leyendas sobre mujeres en pena continúan vigentes en la memoria colectiva de los pueblos. Éstas apuntan a que las condiciones traumáticas que experimentan los seres humanos se olvidan y por ello ocurren reiteradamente las mismas pérdidas, sin importar el transcurso del tiempo o el desplazamiento hacia otros espacios. La Llorona, en el caso de América Latina, recuerda que no sólo se debe a su historia en particular, sino que recibe usanzas externas porque su cultura está conjugada con otras. Las leyendas se transmiten para continuar enseñando acerca del carácter humano y de los legados de los pueblos. Esto, sin duda, es algo que se busca impulsar. La Llorona ha sido reproducida en la literatura, la música, las artes plásticas, las artes escénicas y los medios audiovisuales en todas las épocas, para continuar recordando cuál ha sido la historia de sus pueblos. Los receptores, pese al tiempo, en vez de olvidarla o ignorarla, se identifican más con ella y la usan para expresar sus malestares, así como la inquietud por sus orígenes.

En la literatura latinoamericana, el tema de la Llorona es tratado en cuentos, novelas, ensayos, poesías y obras de teatro. Asimismo, en otras latitudes, además del español, está en otros idiomas, por ejemplo, el inglés. La Llorona es parte del folclor, la tradición popular y la historia literaria de México. Su leyenda ha sido transformada y actualizada en innumerables ocasiones por diversos autores en

todos los géneros de la literatura. Incluso, se puede observar su presencia entre líneas en algunos textos. Si bien, no se apunta a que sea este personaje en concreto, la esencia cultural sí está invocada. En los tres autores que conciernen a esta tesis, Rulfo, Fuentes y Garro, en sus respectivos textos, la mujer se presenta como un ser atado a la vida desde la muerte. Las figuras femeninas anuncian la pérdida de una disposición existencial. Susana San Juan expresa el fin de las aspiraciones de Pedro Páramo, Aura revela a Felipe Montero que la vida que conocía está por acabar y Lucía Mitre expone que la realidad tiene un tiempo limitado.

En la figura de la Llorona se añaden a ella las imágenes del agua y la sangre, que simbolizan la vida y la muerte. Para la leyenda, el agua está relacionada con la muerte de los hijos. En los personajes de las obras literarias, ya mencionadas, se presentan el agua y también la sangre; aunque más en el caso de Rulfo y Fuentes que en el de Garro. Susana San Juan rememora lugares con vegetación y agua; en tanto Aura, para lograr sus conjuros, derrama sangre de animales. Es curioso que Lucía Mitre, la protagonista del cuento de Garro, esté lejos de ambos elementos y que se halle en un lugar dónde no tendría sentido su presencia. Incluso, el espacio del hotel es lugar más concreto y real de los tres cuentos. Los personajes anuncian, sufren y esperan por el ser amado. Mientras que la Llorona interviene por sus hijos, Susana San Juan, Aura y Mitre lo hacen por sus amantes. Lo que las difiere, además de que una pertenece a una leyenda y las otras son composiciones ficcionales, es que la Llorona se mantiene activa, en tanto San Juan-Aura- Mitre están pasivas, encerradas y a la espera de que llegue aquel a quien anhelan.

Para los escritores chicanos, la Llorona actúa como símbolo protector de la identidad mexicana en los Estados Unidos. En las novelas de estos escritores, la Llorona o los personajes basados en su figura, hacen la función de defensores de los pobres, los desesperados y los oprimidos, recordando a los jóvenes migrantes su deber hacia su madre patria, defendiendo la unidad y la cultura de los mexicanos en Estados Unidos. Ejemplo son las novelas *The Legend of La Llorona*

(1984), de Rudolfo Anaya, y *El río, el pozo y otras fronteras* (1995) de Eduardo Antonio Parra. La Llorona es, según el escritor costarricense Carlos Luis Sáenz, uno de los cuatro personajes principales de las leyendas costarricenses, junto al Cadejos, la Cegua y la Carreta sin bueyes.

La Llorona y otras leyendas han sido tema principalmente de la poesía y el cuento folclórico y costumbrista costarricenses. Versiones literarias de la leyenda de la Llorona aparecen en este tipo de cuentos, poesías y ensayos escritos por autores costarricenses como Víctor Lizano, Manuel González Feo, Margarita Castro Rowson, Carlos Luis Sáenz y Luis Ferrero Acosta, y recopilados en las obras de Elías Zeledón Cartín sobre el tema de las leyendas.

El escritor uruguayo Eduardo Galeano, reproduce los presagios de la caída de Tenochtitlan en el libro *Memorias del fuego*:

Cada noche, los alaridos de una mujer invisible sobresaltan a todos los que duermen en Tenochtitlán y en Tlatelolco. Hijitos míos, grita, ¡pues ya tenemos que irnos lejos! No hay pared que no atraviese el llanto de esa mujer: ¿Adónde nos iremos, hijitos míos? (1977:61).

En los Estados Unidos se han publicado una gran cantidad de estudios sobre folclor, tanto en inglés como en español, que incluyen el tema de la Llorona, iniciando con *Legends of the City of Mexico* de Thomas A. Janvier, publicado en 1910. Algunos autores anglosajones que han tratado a la Llorona en el contexto literario son Betty Leddy (*La Llorona in Southern Arizona* y *La Llorona Again*), Bacil Kirtley (*La Llorona and Related Terms*), Robert Bakarat (*Aztecs Motifs in La Llorona* y *Wailing Woman of Folklore*) y Shirley Arora (*La Llorona: the Nationalization of a Legend*).

Las narraciones sobre la Llorona son sólo un ejemplo de todo lo que la literatura ha podido realizar cuando reinterpreta mitos y leyendas locales. También muestran las ideas que la han reconstruido y que la han reproducido. La Llorona parte de la base mítica de la narrativa mexicana. En su forma de fantasma, se presenta en personajes femeninos que suelen trabajar como el interés amoroso

del protagonista, la madre protectora o la mujer desechada. Su efígie alude a la condición de malinche, que, por efecto, justifica la sensación desafortunada que pueda describir el universo narrativo del texto.

La imagen de la mujer traidora o violada en la literatura mexicana influye en el estado anímico de los personajes, así como en la atmósfera. Ya sea que se exponga una justificación a este tipo de condición, la situación de la mujer mexicana es compleja. Sobre todo, al verse juzgada desde lo sacrilego. Esto la conduce hacia la locura o la muerte. Un ejemplo está Susana San Juan, en Pedro Páramo. También, suscita que la mujer sea transgresora de ese destino y rompa con las normas de la realidad. Es en ese proceso que se manifiesta la fase de bruja o de entidad sobrenatural. Dos imágenes que presentan esta descripción son los personajes femeninos de Elena Garro y la misma Aura de Carlos Fuentes. En la efígie femenina recae el peso de la historia y por tanto la decisión del futuro, pero, al no contar con la plena libertad para elegir su destino, la mujer busca abrirse paso mediante el uso de la violencia y el terror. El fantasma femenino porta la memoria de ese conflicto y desafía la norma de lo establecido de manera constante.

En la tradición mexicana, el fantasma femenino se desenvuelve inspirando miedo, pero, de forma fantástica y maravillosa. Además de inspirar temor, también suscita admiración. De manera compatible, están los argumentos de la leyenda de la Mulata de Córdoba y Julia Andrade, en *Los recuerdos del porvenir*, o Laura en *La culpa es de los tlaxcaltecas*. Las dos desaparecen de manera extraordinaria. Sus fantasmas inciden en lo insurrecto y se adentran en lo mágico. En la leyenda de la mulata de Córdoba, la mujer sube un navío dibujado por ella misma, en la pared de su cárcel, y escapa; Julia sólo desaparece de forma sobrenatural, cuenta un arriero que la vio. Los habitantes de Ixtepec la liberan de la terrible realidad, al imaginarla escapar del general Rosas en brazos de su amado, Felipe Hurtado; y Laura efectúa un escape parecido, sin embargo, constituye una retroalimentación entre lo que ocurrió con la mulata y lo que podría esconder la desaparición de Julia, debido a que su amante supuestamente imaginario es quién la recoge y sólo

hay un testigo para narrarlo. El fantasma en la literatura mexicana puede deber sus particularidades a la tradición que le alimenta. Sin embargo, para abarcar en sí su figura, la delimitación considerará las alternativas dadas, concentrando la atención en el desenvolvimiento en textos.

Diversos autores han escrito historias sobre fantasmas, los más conocidos han sido: M. R. James, Algernon Blackwood, Joseph Sheridan Le Fanu, Henry James, Charles Dickens Y Edith Wharton. Sin embargo, también podemos contar con Edward Bulwer-Lytton, Margaret Oliphant, Hugh Walpole, E. F. Benson y L. P. Hartley, del Reino Unido e Irlanda. En Alemania, los autores fueron E. T. A. Hoffmann y el poeta Heinrich von Kleist, éste fue quien cultivó el género. En Francia, durante el romanticismo, Charles Nodier, Théophile Gautier y Prosper Mérimée fundaron el relato espectral. Las interpretaciones del tema son diferentes en cada uno de los autores, lo que hace relevante observar con más cuidado la manera en cómo se ha podido representar la figura del fantasma, no sólo a nivel histórico, sino también por autor. El escritor francés Guy de Maupassant continuó aportando al género con obras como *Apparition*, de 1883, en tanto en Bélgica, en 1947, Jean Ray publicó *El libro de los fantasmas* (Le livre des fantômes).

Estados Unidos, con el género de fantasmas, estuvo influido por los escritores británicos y alemanes. Su producción, a principios del siglo XVIII consistió en relatos propios de su región, como leyendas coloniales y nativas de regiones conquistadas, por ejemplo, Washington Irving escribió *La aventura del estudiante alemán*. Durante el siglo XIX, Edgar Allan Poe realizó algunos relatos de fantasmas más acorde a su contexto vivencial como *La máscara de la Muerte Roja* y *Morella*. Más escritores estadounidenses, como Mary Eleanor Wilkins Freeman y Henry James, con su obra *Otra vuelta de tuerca*, definieron lo que se conocería como la ficción fantasmal.

Cuando comenzó la década de 1940, Fritz Leiber perfiló cuentos de fantasmas entorno a los complejos industriales modernos, estos relatos fueron *Smoke Ghost*, de 1941, y *A Bit of the Dark World*, de 1962, a partir de él se añadiría una ambientación más para este tipo de historias, una más actualizada

que mantendría fresca la leyenda sobre estas entidades. Shirley Jackson contribuyó con su novela *The Haunting of Hill House*, la cual fue comentada por Stephen King como: el relato de casas encantadas más cercano a la perfección que he leído jamás. Stephen King también ha contribuido al género con novelas como *El resplandor*, adaptada al cine por Stanley Kubrick.

En México también han destacado escritores, entre ellos están Juan José Arreola, Amparo Dávila, Francisco Tario y Guadalupe Dueñas. Todos tienen en común haber escrito al menos un relato con elementos que pueden ser considerados dentro del relato de lo fantástico, lo maravilloso o del terror. Asimismo, lo hicieron escritores consagrados como Carlos Fuentes, Juan Rulfo, José Emilio Pacheco y Elena Garro. *Aura*, de Carlos Fuentes, y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, tienen apego con las temáticas y las tramas que proponen las historias de terror sobrenatural, por ejemplo: Comala es un pueblo habitado por fantasmas en tanto *Aura* es un ente sobrenatural, un espectro asentado en una casa.

La literatura de terror mexicana ha sido influenciada por textos de otros países, como los de habla inglesa, gracias a la interacción cultural que se ha desarrollado a lo largo de todo el siglo XX hasta el XXI. Esto se puede observar en las semejanzas que tienen sus contenidos con los extranjeros, por ejemplo: la estructura, la trama o los temas. Sin embargo, ésta no es completamente una calca de otras obras, ya que existe una esencia de lo macabro que se ha extendido también en la poesía y en las artes plásticas. Asimismo, se vincula con aspectos folclóricos y étnicos. Como en la literatura de miedo estadounidense, los autores mexicanos también se han caracterizado históricamente por manipular una tendencia literaria, la cual ha sido el costumbrismo.

El costumbrismo es un movimiento que surgió alrededor de 1836, bajo el influjo de la Academia de Letrán. Por él, se proyectó la idea de la mexicanización en la literatura, la cual alcanzaría su auge aproximadamente hasta 1890. Existen dos periodos en el desarrollo del costumbrismo en México. En el primer momento (1836 y 1870) sus manifestaciones buscaron conformar una identidad mexicana, mediante la afirmación de los arquetipos populares de la mexicanidad. El principal

medio de expresión fue el artículo de costumbres, esto a través de la pintura y la literatura. En el segundo momento (1870 a 1890) el costumbrismo, ahora bajo el dominio de la novela, efectuó la tarea de criticar la vida y costumbres de la clase media, las cuales se veían como un obstáculo para la consolidación de la identidad nacional y del plan de nación liberal. México posee una tradición oral muy rica, que ha sido salvada gracias a la letra escrita, para conservar las tradiciones mexicanas.

La relevancia de la tradición oral se debe a que ayuda a visualizar una identidad colectiva y una forma de pensar. Si bien, el costumbrismo es un fenómeno artístico del siglo XIX y parte del XX, su influencia aún prepondera en el pensamiento mexicano. Incluso, en el estilo de sus escritores se observa la importancia de retratar las costumbres e ideas de manera precisa o con alguna importancia para su historia. La literatura mexicana parte de las iniciativas propuestas por este movimiento, ya que se ha caracterizado por su postura crítica.

Carlos Fuentes, en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* (1969), comentó que existen ciertas características que podrían definir a la novela de habla hispana en América: 1. El humor, 2. La poesía, 3. Exponer el modo de hablar de la región y 4. Contar la historia no oficial. Si bien, estas características no son propuestas del costumbrismo, el movimiento sí ha tenido que ver con la manera en cómo se ha hecho literatura en Hispanoamérica. Cuando se analiza un relato, se considera que la realidad plasmada en el texto es coherente a los principios del género literario de su tiempo, no a la de la realidad del autor, a su vez, la propuesta literaria debe adoptar una postura con respecto a la realidad, ya sea que se afilie a una postura científicista, filosófica, moral, política o de expresión.

La cercanía histórica entre los intelectuales y el Estado, en particular con los gobiernos “de la Revolución”, ha institucionalizado el costumbrismo en las letras nacionales y ha recuperado la memoria de eventos vitales para la conformación de la identidad. Las historias de miedo en México han reconocido su época, ya que su desarrollo está emparentado con la vida cotidiana. El desarrollo

de lo mundano puede inspirar el patriotismo, así como el hacer pensar sobre los defectos del pasado, para construir una nación que mejore el futuro. Las narraciones de fantasmas poseen un origen oral y reflejan la manera de ver la realidad de sus emisores. Son contadas por la gente adulta, la mayoría de sus expresiones son leyendas que fueron escuchadas por ellos durante su infancia, después las relataron a la siguiente generación, cultivando así lo que denominaríamos una tradición sobre la forma de percibir la vida, el crecimiento y la muerte.

Muchas de las historias que han trascendido al tiempo han sido de miedo, por ejemplo “la llorona”, “los nahuales”, “la planchada”, “el charro negro” y las historias de fantasmas. Todas a su vez han sido integradas a una manera de interpretar la vida para formar un tipo de educación sentimental y así concebir, incluso, mostrar una ejemplificación que definiría la existencia. Bajo este contexto, se puede explicar que lo natural, para cualquier autor en México, sea hallar un campo fértil para la práctica de la narrativa de miedo y de fantasmas. Sin embargo, en la literatura nacional no se toma con seriedad este tipo de relatos, por lo que los encasillan como subgéneros literarios o textos de entretenimiento, así se añaden también a los géneros de ciencia ficción y a la novela negra o policíaca.

La atención de la literatura, mayormente, recae en los temas que el tiempo demanda comprender. En el caso de México, uno de los argumentos que han llenado las páginas de sus obras literarias han sido las situaciones históricas. Al ser un país que busca reconciliarse con su pasado, para configurar su presente, su atención a los contenidos de lo sobrenatural ha sido poca. Sin embargo, los relatos que narran eventos extraños reflejan un síntoma de que existen asuntos más profundos que tratar, no sólo se trata del mundo material, sino del intelectual y tal vez del espiritual.

Bernardo Esquinca, escritor mexicano, comentó que la historia de México ha estado marcada por dos acontecimientos: la religiosidad y la superstición, ambos, incluso, son importantes para entender el pensamiento del mexicano, el cual podría parecer extraño, maravilloso o mágico ante los ojos de cualquier

extranjero, precisamente porque dentro de él han existido impresiones que aseveraron la existencia de otros mundos, en el caso de la religión, la existencia del cielo y del infierno, el de la superstición, la consciencia de un pasado remoto, ligado a percepciones arcaicas como el creer en el fenómeno de causa-efecto, la influencia de entidades supra-naturales sobre el mundo o la magia obtenida a través de la decodificación de ciertos símbolos.

Pese al auge de las ciencias y la tecnología, la superstición es un asomo de aquellas ideas originarias que le dieron forma al mundo. La literatura fantástica, maravillosa y de miedo cuestionan si lo que los sentidos y la razón han ayudado a resolver podría ser realmente verdad. El género fantástico nació en el siglo XIX, precisamente, cuando sucedía el auge del positivismo. El género provocaba la incógnita en sus relatos y obliga a pensar a sus lectores sobre si tal evento extraño ofrecía una explicación lógica o no. Por ejemplo, el relato fantástico desmentía la seguridad que las ciencias exactas y el desarrollo social y económico ofrecían al mundo. Este tipo de textos aseveraban con sus finales inciertos que la humanidad continuaba permaneciendo en un lugar oscuro y lleno de misterios. El hombre, con todo su intelecto, aún se encuentra lejos de comprender la totalidad del universo.

En Europa, este fenómeno literario funcionó con gran éxito, porque reflejaba no sólo una situación intelectual, sino también anímica. El siglo XIX era la época que marcaba el fin de las supersticiones y las ingenuidades. Sin embargo, también se lamentaba, ya que, si se descubría todo misterio, entonces, ¿qué quedaba por imaginar? ¿De qué servía creer en Dios, los ángeles o los demonios si no existían? ¿El hombre y su esperanza por conocer tendrían algún sentido, si ya todo lo sabía? En oposición a esta idea, el género de lo fantástico mantenía la inquietud o ese salto de fe hacia lo desconocido.

En cuanto a la literatura de miedo, éste es un producto anglosajón, sus orígenes así lo señalan. Muchas culturas tienen leyendas que hablan sobre seres sobrenaturales, monstruos, espectros y fantasmas. Igualmente, existe una inquietud sobre la incursión de lo irracional en lo racional. Pero, sólo una cultura

que se presume moderna y basada en la ciencia, como la inglesa, puede provocarle miedo la infiltración de la tradición mágica en su entorno. Lo fantástico siempre ha estado vinculado con el miedo por esta intromisión de lo irracional a lo racional. No obstante, ¿qué ocurriría en autores latinoamericanos?, ya que lo sobrenatural corresponde a una parte de la realidad, dentro de su pensamiento.

En México, los autores nacidos aproximadamente a partir de 1960 comenzaron a cambiar su postura con respecto a la literatura de miedo, fantástica y maravillosa. Ya que fueron una generación que se desarrolló en medio de las historias orales y tuvieron a su disposición los clásicos universales e hispanoamericanos. También, crecieron con el televisor en casa, así como con el cine de fantasmas y monstruos gigantes. *La cultura pop* explotó el fenómeno literario del miedo y mantuvo despierto el interés por el mundo de lo desconocido, dando mayor oportunidad a que el fantasma pudiera ser interpretado desde muchas perspectivas.

La literatura de terror o de miedo no necesariamente se trata de monstruos ni tampoco del sentimiento extraño por lo sobrenatural o lo cósmico. El miedo forma parte del instinto humano. Es una cualidad muy básica que ha ayudado al hombre a subsistir. Igualmente, se suscita por aspectos tan mundanos como la pobreza, la enfermedad, el rechazo, el fracaso o la soledad. Algunos de las mejores historias de miedo, escritas en la actualidad, exploran las situaciones terrenales que inspiran este sentimiento. El miedo radica en perturbar las reglas que se han concebido como estables. Quienes lo entendieron fueron los ingleses y los norteamericanos, debido a que fueron ellos los primeros que adaptaron a su realidad entes como los fantasmas, los vampiros, los zombis y ofrecieron otros como el “asesino serial” y “los monstruos de Lovecraft”. El fantasma en la literatura de miedo llega a ser interpretado como una representación de estos quebrantamientos con la normalidad. No sólo se trata de un ente de otra dimensión o mundo, sino de una manifestación de todo aquello que el deseo y la repulsión ya no pueden reprimir.

El miedo hacia la figura del fantasma puede ser percibido como una sensación de aversión hacia lo desconocido, pero, también hacia lo conocido. Se trata de una figura folclórica que ha trascendido al tiempo, porque ha representado los deseos y temores que aún imperan en el presente. El cuento, novela o historias de fantasmas es toda aquella obra de ficción o drama, dentro del género de miedo, que incorpora un fantasma o simplemente toma como premisa la posibilidad de su existencia. Jack Sullivan, historiador y estudioso del género estadounidense, explicó que los motivos de interés que despierta el cuento de fantasmas en el público son una gran incógnita. Aunque, para las personas, expone que no sólo basta el hecho de este tipo de historias diviertan, las razones de su ganancia son tan perversas y misteriosas como estas mismas.

2. Orígenes de la literatura de fantasmas en México

Otras circunstancias dieron origen a los relatos de fantasmas. Si bien nacen del mito y la leyenda, también los contextos políticos, científicos, así como sociales, crean su figura. Del mismo modo, se afecta la recepción de ellos en el arte y la comunicación. En la literatura es dónde se puede apreciar con claridad su evolución y aceptación.

Los relatos conservan su estructura y repiten los mismos contenidos, pero, las formas para darles presencia se adaptan a las demandas de su contemporaneidad. Éstas no sólo son por exigencias del mercado editorial, sino que hay una necesidad por abarcar nuevas comprensiones de la realidad. Por ejemplo, si el fantasma se presentaba en la antigüedad como un ánima en pena, que necesita los rituales necesarios para partir al otro mundo, en el siglo XX se plantea el mismo contenido, sin embargo, la manera de exteriorizar el problema cambiará. Los receptores de este tiempo demandan más misterio o trabajo intelectual para perdonar que se conozca la respuesta al enigma. Los escritores reinterpretarán la figura y le atribuirán elementos que lo hagan más creíble y

sensible para sus contemporáneos. Además, es la oportunidad para que el fantasma hable de otros temas que requieran concientización. Ya no sólo buscará asustar, sino que hará ver que hay situaciones más dolorosas que la muerte, una de ellas es la vida misma. La literatura ayuda a pensar el mundo. Con ella se comprende mejor la naturaleza humana y lo que la rodea. De esta forma, cuando exhibe a los fantasmas, no sólo es para mostrar cuanto temor puede inspirar estas figuras, sino cómo las personas reaccionan ante este sentimiento o problema que lo aleja de su estado de confort.

La literatura de fantasmas se puede definir cómo aquellos textos creados para relatar historias sobre estas criaturas paranormales (llámense espectros, poltergeist, duendes, manes o apariciones). Asimismo, relatan sobre sus supuestas experiencias, tras llegar a tener contacto con ellos. Dentro de sus argumentos se añaden teorías que expliquen o justifiquen su existencia. Muchos de estos relatos han sido creados para entretener y educar acerca de la vida, la muerte, la moral y los excesos. Desde la antigüedad, las razones por las que un fantasma permanecía en el mundo de los vivos era por tareas pendientes, venganza o porque no efectuaron tras el deceso del difunto los rituales correctos. A través de la historia, se puede observar que el “género de fantasmas” no ha sido algo tan remoto. El relato más antiguo de fantasmas data de Egipto.

En el antiguo Egipto se le conoce al primer relato sólo como *A Ghost Story* o *Historia de fantasmas*. También se le hace referencia como *Khonsemhab y el fantasma*. La historia tiene fecha entre el período tardío del Reino Nuevo de Egipto (c. 1570-c.1069 a.C.) y el período ramésida (1186-1077 a.C.). Fue encontrado en fragmentos de óstraca, que es cerámica con escritura. La historia narra el encuentro del sumo sacerdote de Amón Khonsemhab con un fantasma inquieto, porque su tumba está deteriorada.

El final del relato no ha sido encontrado todavía, pero, se cree que data de su fecha, porque la concepción del fantasma incumbe a la tradición oral de este tiempo. La historia se divide en cuatro óstracas descubiertas en la necrópolis de Deir el-Medina, cerca de Tebas, entre 1880 y 1905. Las óstracas se encuentran en

museos de París, Florencia, Viena y Turín. En cada una de ellas se relata una parte de la historia. Su historia de fantasmas es semejante a otras en el mundo. El relato de Khonsemhab tiene dos horizontes: divertir y enseñar sobre la importancia de honrar a los difuntos, así como de cuidar sus lugares de descanso. Existe controversia sobre si la narración está en primera o tercera persona. Pero, la voz narra que alguien decide pasar la noche en la necrópolis de Tebas. Allí, la persona se encuentra con el espíritu enfadado. Tras su encuentro, el viajero se dirige con el sumo sacerdote Khonsemhab, para pedir su asistencia. El hombre le atiende e invoca al espíritu para hablar con él.

Khonsemhab, tras invocar al fantasma, le pregunta quién es y qué lo aqueja. El fantasma aparece y le dice su nombre: Nebusemekh. También le revela que su tumba se ha derrumbado, por ello, ya nadie recuerda dónde fue enterrado ni le hacen ofrendas adecuadas. Nebusemekh añade que se encuentra expuesto al mal clima, que tiene hambre y teme que dejará de existir. Explica que se “desbordará como la inundación” y se perderá, ya que su alma no tiene morada dónde habitar. Khonsemhab le promete construirle un sepulcro nuevo y proporcionarle más ofrendas.

En Occidente, el relato con mayor antigüedad es el de Plinio el joven, que data del siglo II D.C., aproximadamente sería el año 107. Es también el mejor conservado de esta índole. Los romanos siempre fueron un pueblo supersticioso y temeroso con respecto a los muertos. Los espíritus que no eran calmados de manera correcta, mediante sacrificios y ofrendas, podían atormentar a los vivos sin compasión. Por esta razón, se efectuaban, por varios días al año, rituales expiatorios que sosegaban a los espectros. Los días más festejados eran aquellos donde la puerta del inframundo se abría al mundo de los vivos (*mundus patens*). Los espíritus malignos (lémures) reclamaban el alma de sus descendientes, como castigo por no recordarles. El relato de Plinio se caracteriza por tener los ingredientes esenciales para recrear ambientes tétricos. Éstos suelen funcionar en las historias fantasmagóricas que, incluso, en la actualidad se observan. La historia muestra a un joven que le escribe a su maestro, un sabio filósofo, para

contarle la experiencia extraña que tuvo otro sabio. Este hombre se quedó a pasar la noche en una casa, donde aseguraban los lugareños, se escuchaban cadenas y lamentos. Al principio, el sabio no presencié nada, hasta que el espectro de un anciano se le apareció. Éste le apuntó hacia un lugar fuera del hogar. El sabio lo marcó y a la mañana siguiente llevó dos hombres para que escarbaran la zona. Allí encontraron restos humanos encadenados. Tras el descubrimiento, se efectuaron los rituales adecuados y el espectro no volvió a aparecer. El relato cierra con la pregunta: ¿qué explicación racional podría dársele a ese hecho?

Las tramas que se encuentran en el relato de Plinio como el de Khonsemhab, muestran similitudes en la problemática y en la forma de resolverlo. Incluso, pese a que el cuento egipcio está incompleto, en el occidental se percibe que la mayor demanda de estas narraciones era también la misma: divertir y enseñar. Su estructura y formas son sencillas, así como predecibles. Los relatos de fantasmas fueron cobrando más complejidad en su composición, hasta cobrar la contextura que se les conoce en la actualidad, la cual surgió a mediados del siglo XIX. Sin embargo, sus “cánones” se crearon durante la modernidad, siglo XVI. Para algunos intelectuales de ese tiempo, este tipo de relatos pudieron haber sido, si no frutos de la oscuridad, sí resultado de la ceguera, provocada irónicamente por la luz de la razón. Cada idea que surgió y fue respaldada por la conciencia, fue defendida como en su momento lo fueron los dogmas religiosos. Como consecuencia, las tradiciones que no encajaran con el nuevo paradigma eran sumergidas en lo profundo de la memoria colectiva. No obstante, resurgirían en forma de superstición o mito, que a su vez producirían literatura.

Durante el siglo XVIII, las naciones abrazaron la razón, las ciencias y la practicidad como pilares para sostener sus estados. Por ello, criticaban y censuraban a todos los individuos que no concordaran con sus parámetros. Se aislaban y se tildaban de locos. Esto despertó emociones de incertidumbre y temor, sobre todo, porque otras instituciones, igual de poderosas, como la Iglesia, comenzaban a ser desairadas si no adoptaban estos nuevos ideales. La gente se aferró al pasado. De esta manera, regresaron con fuerza los mitos y las leyendas,

junto a sus héroes, monstruos y fantasmas. La literatura del siglo XIX se impregnó de ellos nuevamente, pero, esta vez, adoptando un nuevo esquema de razón.

No se pretende criticar aquella etapa histórica o ponerla en tela de juicio, pero, es importante mencionar que, de no ser por la intensidad de su fomento racional, el romanticismo no hubiese surgido ni fortalecido. Los románticos impulsaron este movimiento intelectual para intentar equilibrar la conciencia con la emoción y exaltar el patriotismo. También, buscaron redimir el pasado de sus respectivas naciones para reconstruir su identidad. Las cualidades que aplaudían, por consecuencia, los llevaron a buscar consuelo, inspiración y refugio en las tradiciones populares y en sus relatos. Fue así como las narraciones de fantasmas persistieron a la luz de la incredulidad. También, que la filosofía tomara más en cuenta temas no tan estudiados como el lenguaje, la consciencia, el alma, los estados anímicos y el ser.

Los textos escritos sobre entidades o situaciones paranormales adquirieron suficiente reflexión y juicio, para encajar en los planteamientos coherentes dictados por las ciencias y la lógica. Es decir, sus argumentos eran fantasiosos, pero, tenían la semilla de la duda sobre aquello que se consideraba real. Incluso para ponerse en perspectiva a sí mismos. No obstante, la obras que ayudarán a los románticos a exponer una teoría sobre el mundo, eran consideradas un género de ficción. Lo fantástico y lo maravilloso se encontraban en otros niveles de fantasía, muy alejado de lo real. Tampoco había todavía una atención más seria a los relatos de fantasmas. Pese a su popularidad, la literatura de los románticos planteaba argumentos altamente discutibles. Ante esto, autores más vinculados con el otro extremo respondieron creando obras que exponían tonos sarcásticos o burlones. Sobre todo, buscaron exponer lo superfluo e inútil que era seguir creyendo en cosas paranormales, en comparación a lo que la vida real ofrecía y el futuro deparaba.

Entre los escritores que ridiculizaron las novelas con los temas paranormales estuvo Jane Austen, autora inglesa de obras como *Orgullo y Prejuicio*, y *Sensatez y Sentimiento*. Su obra *La abadía de Northanger* (Cfr. 2016),

escrita en 1798 e impresa en 1803, menciona varias novelas góticas, incluyendo *Los misterios de Udolfo* (1794) y *The Italian* de Anne Radcliffe (1797). Austen también satirizó *Clermont* (1798), la novela gótica escrita por Regina Maria Roche.

La abadía de Northanger funciona como una parodia de la ficción gótica. Jane Austen retrata las convenciones de las novelas del siglo XVIII y hace que la heroína sea presentada como una chica normal que se deja llevar por las fantasías descritas en ellas. Durante el desarrollo, expone los temores románticos de la joven, así como sus curiosidades y el cómo resulta ser una inocente y graciosa víctima de estas. Claire Tomalin, biógrafa de Austen, piensa que la novela sigue una tendencia más bien cómica, en comparación al resto de sus obras, pues, contiene muchas alusiones literarias que caricaturiza. No obstante, la obra de Austen sigue su propia propuesta, por ejemplo, la protagonista es una joven sin distinción, de una familia de clase media que se enamora del héroe antes de que éste lo haga, siendo el conflicto amoroso, el argumento central. También destaca cuestiones sobre la vida cotidiana, como el reflexionar sobre las diferencias entre la realidad y la fantasía, al mismo tiempo, cavilar sobre cómo distinguir en las personas el bien y el mal en sus intenciones.

2.1. El texto como pretexto: los fantasmas y sus mensajes

La literatura de fantasmas no es siquiera un género, menos una escuela durante los años que precedieron al siglo XVIII. Incluso, en la actualidad, todavía se debate si se puede llegar a encabezar una clasificación en concreto. Aunque, la historia de la literatura y el seguimiento de su progreso ayudan a comprender que, antes de que se pensara como una propuesta artística en el mundo de las letras, funcionaba para ayudar a exponer otro tipo de textos o argumentos como temas de filosofía, de religión o de sociedad.

No sólo es el caso de Jane Austen que criticó la novela gótica, anterior a ella existió una basta tradición de creadores que usaron la tendencia para hablar de asuntos diferentes. Es más, la literatura en general ha trabajado también con esta idea de “el texto como pretexto”. Durante la edad media, los clérigos utilizaban las leyendas y mitos paganos para adoctrinar a extranjeros de su culto.

En el renacimiento, los autores de textos maravillosos o de fantasía criticaban aspectos de la sociedad. Dante Alighieri (*Cfr. supra* 1987), desde el humanismo italiano y a través de su obra maestra *La Divina Comedia*, no perdió oportunidad para expresar lo que sentía o pensaba de sus contemporáneos, o, incluso, en difundir sus creencias; por ejemplo, aludía a la cultura cristiana, ya que dividió las partes de su obra en treinta y tres cantos, asimismo, los compuso en tercetos, esto de acuerdo con el simbolismo del número tres, el cual se relaciona con la trinidad sagrada: *Padre, Hijo y Espíritu Santo*. El número tres también simboliza el equilibrio y la estabilidad y se vinculó perfectamente con la triada que Dante, utilizó con sus personajes principales, los cuales son tres y personifican al hombre, encarnado en el narrador/autor, Beatriz, que personifica a la fe, y Virgilio, que sería interpretado como un espíritu o fantasma, que figura a la razón.

Los textos que departían sobre entidades sobrenaturales o fantásticas tenían propósitos marcados: representar ideas genéricas de las dicotomías entre el bien y el mal. Otra intención para los fantasmas fue servir como encarnaciones de personajes célebres. Sobre todo, de aquellos que representaban corrientes ideológicas y funcionaban para educar a la población. Los fantasmas históricos podían mantener al lector al corriente sobre ciertos contextos sociales y políticos. Otra de las utilidades de la literatura de fantasmas era la de enseñar a juzgar lo que estaba mal o bien dentro de la sociedad. Pero, el interés por la figura en sí cobra fuerza, ya no sólo por lo que llegó a representar, como en el caso del personaje de Virgilio con Dante Alighieri, quien figuraba para simbolizar la intelectualidad legítima, guiando al protagonista por el infierno. La figura fue ganando adeptos y posteriormente se fue renovando. Se observa que el vacío contenido por la sutil línea que lo define como “fantasma” no sólo puede ser llenado por infinidad de imágenes o representaciones del pasado, sino que también puede perfilar deseos y ansiedades del presente y del futuro. En el siglo XIX se usa como excusa para hablar de las desigualdades y la mezquindad social. Se tiene como ejemplo a los tres espíritus de Charles Dickens en *Canción de navidad*: El espíritu de las navidades pasadas, el espíritu de las navidades presentes y el espíritu de las navidades futuras. Un siglo después, Shirley

Jackson, en *La maldición de Hill House*, usaría a esta figura para referirse al pasado como algo que es en realidad destino; dicho escenario se podría observar bajo el lente del psicoanálisis, para conjeturar contextos que ocurren con la mente humana.

Algunos textos sí expresan que el fantasma narrado se ha tratado de una entidad real. Por ejemplo, la leyenda sobre la esposa difunta, que serviría de inspiración a Goethe para su “Novia de Corinto” (Cfr. *supra*). En el siglo XVI, Gonzalo Fernández de Oviedo narra un caso real de fantasmas que sucedió durante sus batallas en el servicio. Lo mismo sucedió durante el siglo XVII, hubo una poderosa tendencia hacia estos seres, curiosamente, coincidió con la época de las reformas religiosas. Esto motivó a que aparecieran fantasmas en obras teatrales, cuyos papeles se destacaron dentro de las tramas; se pueden observar en el fantasma del padre de *Hamlet*, de William Shakespeare, quien motiva a éste a vengarlo. También se encuentran *El caballero de Olmedo*, *El duque de Viseo* de Lope de Vega y *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, el cual se inspiró en la leyenda de *El convidado de piedra*.

Las atmósferas tenebrosas en los relatos de fantasmas no eran el motivo principal de los argumentos de algunos autores. La estética de lo sombrío servía para ambientar la dimensión de los temas. Éstos contrastaban con las ideas racionales y representaban la cuestión profunda de lo espiritual o de lo etéreo. Además, los inicios literarios de algunos de ellos comenzaron cuando eran muy jóvenes. Era natural que sintieran inquietud por el misterio, así como por la muerte. No ha sido obligatorio exponer estas obras de manera particular. Se incluyen dentro del género, de acuerdo con su estilo, autor o argumento. Por ejemplo, se sitúan dentro de clasificaciones como lo fantástico, lo extraño, lo maravilloso, ciencia ficción, de miedo o terror.

Adoctrinar, educar, difundir, criticar, señalar, vender o entretener han sido los objetivos de los pre-inicios de la “literatura de fantasmas”. Este tipo de literatura “por sí misma” “para sí misma” no cobró forma hasta mucho tiempo después. No obstante, para la literatura en general ha sido posible fortalecer

tendencias y escuelas. Aunque el pretexto sea poderoso, el estilo prevalece o hace que el argumento coincida con la estética. Por supuesto, las escuelas no son algo que duren por siempre. Mas, la historia de la literatura puede revelar que se han generado mezclas y propuestas interesantes, a su vez que han renovado el ambiente de las letras.

La escritora inglesa Anne Radcliffe, una de las fundadoras de la literatura gótica, no deseó que se le encasillara como una autora de novelas de terror. Pero, tuvo que vivir con ese prejuicio. Incluso, cargó con el título siglos posteriores a su muerte. Siguiendo la estructura literaria de *Los misterios de Udolfo*, se percibe que el tema amoroso es más relevante que los detalles siniestros. Sin embargo, lo que la hizo trascender fueron estos dos elementos: 1. Problematicar situaciones sobrenaturales, para darles explicaciones racionales y 2. El embellecimiento de ambientes y contextos oscuros. Siguió a Anne Radcliffe filas de imitadores de su estilo, algunos de ellos no entendieron con exactitud los designios de sus atmósferas, por lo que, posteriores a los años de la autora, proliferó un debate persistente sobre la calidad de las atmósferas de los textos de terror. Durante el siglo XIX, se consideró que se debía romper con su herencia, ya que la situación social era muy diferente a la de la autora. A mediados del siglo XX, se retomó, pero, más para brindar un efecto de lo nostálgico, que por una utilidad real para la trama. Anne Radcliffe fue pionera del género, ya que impulsó a que se conformara un sector de consumo importante para las editoriales. Así como una tradición.

Para los siglos XVIII, XIX y XX, el objetivo del fantasma, dentro de los textos literarios, fue el de enmarcar historias sentimentales de pasión y terror, para divertir a los lectores. Pero, también, los autores tuvieron que situar las tramas y argumentos en contextos más creíbles. Sólo de esta manera se podía implementar la veracidad de los eventos narrados. El aspecto moralizante no dejó de aparecer, para ser uno de los ejes dentro del desarrollo anecdótico. Tampoco menguó el panfleto ideológico. Incluso, las historias de fantasmas, convertidas en relatos, funcionaron como espacio de debate para discutir problemas éticos, científicos, filosóficos y sociales.

Antes de abordar la literatura de fantasmas en el continente americano y en México, es importante mencionar que, si bien esta literatura no estaba definida como un género independiente, sí se vinculó a otros. Por ejemplo: por origen, a los géneros gótico y de miedo; por estructura y estilo: a lo maravilloso, a lo extraño, a lo fantástico y a la ciencia ficción. En el siguiente apartado se hablará de la clasificación por origen.

2.2. Augurios antiguos y fantasmas en la Nueva España

Existe mucha similitud entre la visión occidental y la prehispánica⁴ (1965: 587-601). Sin embargo, presentan algunas diferencias. La información que se tiene, con respecto a los fantasmas prehispánicos, es poca. El tiempo y la falta de preservación de documentos y testimonios ha hecho difícil conocer cómo los indígenas miraban a estos seres. No obstante, la que se conserva revela que había una cosmovisión propia y, aunque similar a muchas otras culturas, sí se creían en entidades sobrenaturales. Los indígenas creían que, al morir, no se acaba la vida. Pero, su idea consistía en afirmar que había algo más allá de la muerte.

La literatura mexicana de fantasmas tiene sus raíces en las tradiciones culturales y folclóricas del país, así como en influencias literarias europeas. A lo largo de los siglos, ha evolucionado desde leyendas indígenas precolombinas hasta relatos influidos por la colonización española y la literatura gótica europea. También ha pasado por varias etapas. Cada una tiene sus propias características, debido a que han atravesado por diferentes influencias culturales, estilos literarios y temas abordados. Las etapas que corresponden a la evolución de la literatura de fantasmas son: prehispánica, colonial, siglo XIX y contemporánea (2007: 9-162).

La época prehispánica era el tiempo que dominaba antes de la llegada de los españoles. Las culturas indígenas de México tenían una rica tradición oral de

⁴ Para la reflexión y el desarrollo sobre los numerosos conceptos involucrados en la mitología de los pueblos de América y especialmente de México hemos consultado el libro de Félix Guirand (1965), *Mitología general* y el volumen titulado "América precolombina" por Jonathan Norton Leonard (2007).

relatos que incluían figuras sobrenaturales, espíritus y seres míticos. Éstos no sólo servían como entretenimiento, también transmitían enseñanzas morales y culturales. Las culturas indígenas, como los aztecas y los mayas, tenían creencias en el más allá y en espíritus que interactuaban con el mundo de los vivos. Por ejemplo, la figura de Mictlantecuhtli, el dios azteca de la muerte, y el concepto del inframundo eran seres reales que influían en el orden del mundo.

La creencia en fantasmas, durante la época prehispánica, no sería similar a la occidental. Las historias sobre estos seres se desarrollarían con base en las creencias y mitologías de las diversas culturas indígenas, como los aztecas, mixtecas, zapotecas, entre otras. Los fantasmas eran usados como los dioses para explicar el funcionamiento del mundo. Tal como explica Alfredo López-Austin:

En efecto, todos construimos la cosmovisión. Lo hacemos constantemente, en los más diversos ámbitos de nuestras acciones y reflexiones. Nuestra colaboración es en buena parte racional; pero, paradójicamente, no somos conscientes de ella. Al externar nuestras ideas, al recibir las de nuestros semejantes, participamos en un proceso milenario de selección, abstracción y sistematización del pensamiento. En cada uno de nuestros diálogos elegimos vías lógicas de comunicación y formulamos, también lógicamente, nuestros juicios, opiniones, propuestas y argumentos. Los diálogos, inmensamente multiplicados en la colectividad, contrastados, depurados por la lógica, se van incrustando en el gran sistema que llamamos cosmovisión, y el producto va cargado de la historia que nos transforma cada día (2008:26).

Estas civilizaciones tenían una cosmovisión rica y compleja que incluía la interacción entre el mundo de los vivos con el de los muertos. Las creencias en el *Más allá* concebían la existencia de un mundo divino conformado por varios niveles. Para los mexicas, el Mictlán era el lugar de los muertos. La creación de este espacio se debía a los cuatro Tezcatlipocas (Xipe Tótec, Tezcatlipoca, Quetzalcóatl y Huitzilopochtli). Igualmente, el inframundo es llamado por los nombres Tlaltzintlan y Yohualcalco. Para los mexicas, también conocidos como aztecas, la realidad era concebida de una manera profundamente interconectada con su cosmovisión y su sistema religioso. La comprensión de la realidad para los mexicas estaba influida por sus creencias religiosas, su mitología y su visión del mundo como un lugar habitado por múltiples fuerzas divinas y seres sobrenaturales.

Los aztecas sí creían en la existencia de espíritus de los difuntos que persistían después de la muerte. Ellos podían ser honrados y venerados a través de rituales y ofrendas. También, se creía que podían influir en la vida de los vivos, tanto positiva como negativamente. Por esta razón, practicaban el culto a los antepasados y creían en la importancia de honrar, así como de recordar, a los muertos. Realizaban ceremonias y ofrendas para mantener viva la memoria de los difuntos y asegurar su bienestar en el más allá. Si se les rendía tributo de manera correcta, estas entidades llegaban a servir como espíritus guardianes. Podían ser invocados a través de rituales y ceremonias, para obtener su protección o su ayuda. Si bien, los aztecas no tenían una concepción exacta de "fantasmas" en el sentido occidental, sí creían en la existencia de seres y espíritus sobrenaturales que podían influir en la vida de los vivos. Estas entidades formaban parte de su compleja cosmología y de su tradición religiosa. Las creencias en seres sobrenaturales formaban una parte integral de su modo de entender y relacionarse con el mundo que los rodeaba.

El inframundo azteca es interpretado como un conjunto de creencias nahuas que hablan sobre un espacio y tiempo suspendidos de la vida humana. Este mundo estaba estructurado en regiones gobernadas por fuerzas divinas. Allí se establecían reglas específicas para mantener el orden cuando ocurría la interacción humana con los dioses. Cuando los seres humanos fallecen, durante cuatro años, atraviesan un proceso de "desapego". Éste era relevante para abandonar por completo el cuerpo y las emociones. Mientras los muertos dan el paso, los restos de su vida anterior son dejados por las nueve regiones existentes, para alcanzar la paz. Cada uno de los niveles correspondía a una condición de muerte distinta, porque simbólicamente era el viaje que hacía el dios Tonatiuh todas las noches dentro de las fauces del señor y señora de la tierra, Tlaltecuhli y Tlalcihuatl.

Otro ejemplo de cosmovisión propias de las culturas prehispánicas era la que tenían los mexicas. Ellos concebían el universo como un cosmos ordenado y jerárquico, donde cada elemento tenía un lugar específico y una función

designada. Asimismo, exponían que había múltiples niveles del cosmos, incluyendo el inframundo (Mictlán), el mundo terrenal (Tlalticpac) y el cielo (Ilhuicatl). La realidad estaba marcada por la dualidad y el equilibrio entre fuerzas opuestas, pero complementarias. Un caso claro para ellos era que el mundo estaba dividido entre los reinos de la luz y la oscuridad, el bien y el mal, la vida y la muerte. Estas fuerzas duales eran vistas como interdependientes y necesarias para mantener el orden cósmico. La interacción entre dioses y seres humanos era constante en la vida cotidiana. Por ello, los rituales religiosos, las ofrendas y las ceremonias resultaban primordiales. Con aquel ejercicio se aseguraba la armonía en el mundo terrenal. También, el mundo mexica estaba marcado por la noción de sacrificio y renovación. Entendían que las inmolaciones eran necesarias para alimentar a los dioses y por ello las ejecutaban. Por formar parte de la obra divina, era su trabajo garantizar la fertilidad de la tierra. Esta práctica estaba ligada a la idea de que la vida surgía de la muerte, así que el sacrificio era un medio para conservar el orden cósmico.

Los símbolos y significados eran un medio para codificar la realidad. Éstos se encontraban cargados de connotaciones religiosas y mitológicas. Todo en el mundo natural y humano tenía un significado más profundo, porque estaba conectado con los dioses y el cosmos. El entorno de los indígenas mexicas era una construcción arraigada en su religiosidad, pues, lo interpretaban como un lugar habitado por fuerzas sobrenaturales. Su visión del universo describía un cosmos ordenado y jerárquico. Igualmente, hacían énfasis en la dualidad, el equilibrio y la interacción con lo divino. Sus ideas influyeron significativamente en su forma de relacionarse con los acontecimientos que vivían, por ejemplo, fenómenos naturales, problemas sociales o conflictos bélicos.

Los mexicas conocían a los espíritus por sus nombres y por la manera de afectar su mundo. Por ejemplo, estaban los "tlaloqueh", espíritus asociados con la lluvia y el agua, así como los "cihuateteo", espíritus de mujeres que habían muerto durante el parto y eran consideradas protectoras de los niños y las mujeres embarazadas. Además, tenían una noción del "tonalli" o "tonalli", que se refería al

espíritu o la energía vital de una persona. Se creía que el "tonalli" de una persona podía persistir después de la muerte en forma de un "ixiptla" o "teixiptla", una especie de manifestación espiritual que podía aparecer en sueños, visiones o experiencias paranormales.

Si bien no tenían una concepción exacta de "fantasmas" como las entidades etéreas y a menudo angustiadas que se encuentran en la tradición occidental, sí creían en la existencia de entidades sobrenaturales, que podrían ser percibidas por los vivos. Estas creencias formaban parte de su compleja cosmología y su rica tradición religiosa y espiritual. Incluso, por ello, temas como la muerte se justificaban con la presencia de aquellos seres.

El Mictlán era gobernado por Mictlantecuhtli (dios masculino de la muerte) y Mictecacíhuatl (diosa femenina de la muerte). Sólo podían ir al inframundo aquellos que morían de muerte natural, sin importar que fueran señores o macehuales. Para la muerte no había distinción de rango ni riquezas. Las regiones del inframundo establecían el trayecto hacia el submundo. En él, había obstáculos específicos que expresan los distintos niveles de putrefacción y tormentos tanatomórficos. Éstos eran padecidos por los muertos durante su regresión orgánica o travesía de cuatro años. A través de los nueve niveles, el fallecido deambula por una gran multitud de deidades. Las deidades que protegían las zonas eran Miquíztetl (la muerte), Miccapetlacalli (la tumba), Nextepehuah (las cenizas), Nexoxcho (el miedo), Xoaltentli (el sueño), Necoc Yaotl (la discordia), Tlaltecuhltli (el desierto). Por último, estaban los señores del inframundo, Mictlantecuhtli y Mictecacíhuatl. Una vez que los muertos cruzaban los infiernos, podían liberar su alma, su tonalli. Posteriormente, el descanso anhelado, ante la presencia de Mictlantecuhtli y Mictecacíhuatl, era otorgado.

La transmisión de historias y mitos era principalmente oral. Los cuentos de fantasmas y espíritus se pasaban de generación en generación, muchas veces con el propósito de enseñar lecciones morales o explicar fenómenos naturales. De esta manera, los cuentos de aparecidos trataban sobre espíritus que regresaban

al mundo de los vivos por diversas razones, como la venganza, el amor no correspondido, o la necesidad de resolver asuntos pendientes.

También se puede apreciar la cosmogonía en los rituales y celebraciones. Un ejemplo es el Día de Muertos. La celebración actual del Día de Muertos es un sincretismo entre las tradiciones indígenas y las prácticas católicas. Pero, en la época prehispánica, los rituales y las festividades eran para honrar a los muertos, como el Miccailhuitontli (fiesta de los muertos pequeños) y el Hueymiccailhuitl (fiesta de los muertos grandes). Las ofrendas eran alimentos, objetos y otros bienes para asegurar su bienestar en el más allá. Asimismo, para mantener una buena relación con los demás espíritus.

En la época prehispánica el culto a la muerte era uno de los elementos básicos de la cultura. Cuando alguien moría era enterrado envuelto en un petate y sus familiares organizaban una fiesta con el fin de guiarlo en su recorrido al Mictlán. Para los antiguos mexicanos, la muerte representaba el paso a otra vida, como los guerreros que morían en la batalla, las mujeres que no aguantaban el dolor del parto y fallecían, el dios Hutzilopoztli los esperaba en el Omeyocan, para después llegar a la tierra en forma de colibríes. Cualquiera que enfermaba, el dios Mictlantecuhtli y su esposa Mictecacihuatl los esperaba en el Mictlan. Los que morían por circunstancias relacionadas con el agua, Tlaloc los esperaba en Tlalocan. Los niños, que fallecían, buscaban el Tonacuahtlan, ahí se encontraba el Chichicualcuahtl, árbol de la mamazón, cuyas hojas que colgaban eran en forma de senos, así podían comer los niños de él. Estos mitos revelan que había familiaridad con la muerte y que tenía su lugar importante dentro del cosmos, así como cada fenómeno su motivo para existir.

El arte reflejaba mucho de aquella visión de mundo. La arquitectura y el arte también reflejaban la importancia que la muerte tenía para vida. Los templos y pirámides eran estructuras dedicadas a las deidades de la muerte. Están los templos de Mictlantecuhtli, que eran lugares de culto donde narraban historias relacionadas con la muerte y el más allá. El arte y la escultura funcionaban para representar a los espíritus y deidades del inframundo. Los textos codificados,

aunque la mayoría fueron destruidos durante la conquista española, algunos códices, como el *Códice Borgia* y el *Códice Vaticanus*, muestran representaciones sobre las creencias relacionadas con los fantasmas y el más allá, aunque no eran vistos así, sino como muertos efectuando su viaje al Mictlán. Los glifos y símbolos que contenían estos códices, a menudo, asimismo, narraban historias complejas sobre el inframundo y sus habitantes.

La muerte, en la época prehispánica, no era separada de la religión, la mitología ni la vida cotidiana. Estaba profundamente entrelazada con la comprensión del mundo y del más allá. La influencia de esta creencia continúa siendo evidente en las tradiciones y narrativas mexicanas contemporáneas. Es por eso por lo que los fantasmas no suelen romper con la normatividad ni con la realidad humana. Al contrario, en la religión nahua mantienen el orden. Las deidades actuaban sobre la vida de los hombres y podían ocupar sólo una parte de su esencia lugares, momentos y tiempos diferentes con el propósito de influir en la vida:

La posibilidad de los dioses de estar simultáneamente en varios lugares se explica por una de las características que los mesoamericanos atribuían a la sustancia divina: podía dividirse y distribuirse en el cosmos [...] La sustancia divina mantenía los vínculos entre sus partes a pesar de la división y estas podían reintegrarse a su origen (López-Austin, 2008:22).

A través de los elementos del medio natural, las deidades dejaban sentir su fuerza sobre la vida cotidiana del hombre. Asimismo, a través de los fenómenos nocturnos, los dioses actuaban o se hacía presente. Pero, existían reglas para poder manifestarse. Ellos buscaban elementos con los que tuviesen afinidad. Toda la creación del mundo material procedía de lo divino. Por ello, la materia adquiere esencia divina en el llamado “tiempo mítico”. En los albores de su nacimiento. Así, cuando el hombre nahua presenciaba un encuentro con algún animal, entidad sobrenatural, sonido o situación, lo entendía como la fuerza del dios actuando durante la noche:

...las criaturas deben sus particularidades esenciales y sus regularidades específicas a las diversas características “originales” de cada uno de los dioses [...]

cada dios actúa de una manera peculiar ante determinadas circunstancias (López-Austin, 1995:24).

Los dioses también contaban con la capacidad de transformarse o de poseer nahuales. Esto significaba que podían afectar la realidad y moldearla a sus deseos. De esta manera, se explica que, si un viajero se encontraba de noche a un ente o animal, podía pensar que estaría frente a un dios. Los dioses también se podían aparecer en forma de animal para dar augurios. Las aves nocturnas, especialmente el búho, los mochuelos y la lechuza eran vistas como entidades divinas y temibles. Si se asentaban en una casa y cantaban, era señal que alguien moriría en ella. La misma esencia la tenían otros animales. Las culebras, los alacranes, las sabandijas y un escarabajo llamado pinauiztli eran considerados de agüero, porque andan se rastreaban por la tierra. Mencionados por fray Gerónimo de Mendieta, estos animales “rastrosos”, junto con las lechuzas y búhos, estaban asociados con el inframundo y con Mictlantecuhtli.

En una sociedad como la prehispánica, cuya mitología fundamentaba su religión y explicaba la vida, es natural que seres fantásticos, monstruosos o mágicos afecten la vida de los seres humanos. Asimismo, al ser la noche un tiempo donde el ambiente se mostraba desconcertante y misterioso, los nahuas le atribuyeron el momento idóneo para encontrarse con aquellas entidades y sufrir sus maleficios. El búho, que es un animal noctámbulo, era una premonición terrible, debido a que su canto era una sentencia de muerte para quien se hallaba enfermo. En diversas láminas del Códice Borgia se expone que el búho o tecolote no sólo está asociado con Mictlantecuhtli, el animal es uno de los nahuales del señor de la muerte. Por esta razón, para los nahuas, hallar esta ave de noche no era una casualidad. Su canto no se consideraba inofensivo, sino que declaraba un destino funesto. La mayor parte de los augurios, apariciones o sucesos nocturnos poseen una connotación negativa. Algunos que no eran de esta índole anunciaban la posibilidad de tener un buen destino, como plagarse de riqueza, salir de una enfermedad o lograr la prosperidad en el trabajo. Los augurios eran capaces de afectar a un individuo junto a toda su familia. Sobre todo, si se hallaba entre ellos alguien convaleciente o valeroso para obedecer a los dioses.

Para los mesoamericanos, el día y la noche se encontraban en lucha constante. Eran esencias opuestas, pero, también complementarias. Una no podía existir sin la otra. Por ello, la luz y la oscuridad se movían como la vida y la muerte. La oscuridad estaba asociada con la muerte y la noche; en tanto la vida con la luz y el día. Esto explica el por qué los relatos vinculados con la noche narran situaciones de miedo y malos presagios. Por otra parte, los relatos diurnos relatan lo opuesto. Fray Bernardino de Sahagún registró diversas creencias sobre la noche, de igual forma, anotó sobre los agüeros y cómo éstos aparecen de manera fantástica:

En los tiempos pasados antes que viniesen los españoles a esta tierra, los naturales de ella tenían muchos agüeros por donde adivinaban las cosas futuras. El primer agüero de éstos es que, cuando alguno oía en las montañas bramar alguna fiera, o algún sonido hacía zumbido en los montes o en los valles, luego tomaba mal agüero, diciendo que significaba algún infortunio o desastre que le había de venir en breve o que había de morir en la guerra o de enfermedad, o que algún desastre o infortunio habría de venir, de que le habían de hacer esclavo a él o alguno de sus hijos o que alguna desventura había de venir por él o por su casa. Habiendo oído este mal agüero, luego iba a buscar a aquellos que sabían declarar estos agüeros, a los cuales llamaban tonalpouhque, y este agorero o adivino consolaba y esforzaba a éste (2006:261).

El mito se vincula con las creencias religiosas y los agüeros obedecían a esta lógica. El mundo del espíritu no está separado del mundo material. Al contrario, trabajaban simbióticamente. Por ello, era necesaria la intervención de un hombre con posibilidad de comunicarse con los dioses. La figura del brujo, hechicero o sacerdote trabajaba como un intermediario, para poder sanar la enfermedad espiritual, que era el espanto.

La cosmovisión mesoamericana y la de los pueblos nahuas relaciona los sucesos nocturnos con su propia condición humana, mediante una interpretación mítica. Esto es porque los mitos poseen una ejecución que permite explicar los fenómenos a través de un lenguaje comparativo y simbólico. Igualmente, a través de un complejo proceso de asimilación, sobre eventos que pueden impactar la experiencia humana, el mito proporciona un razonamiento distinto al lógico, porque se basa en la usanza a primera instancia. Los procesos del mito inscriben

ciertos parámetros de creencias, que son producto de una construcción ideológica cotidiana. Ésta puede cambiar a medida que lo haga la sociedad que la genera.

La importancia que las sociedades nahuas daban a su ideología es prueba de que habían hallado coincidencias importantes entre los fenómenos naturales y su acción humana. En el compendio de fray Bernardino de Sahagún se encuentra una amplia dedicatoria a las apariciones y agüeros de la cultura nahua, para probar que el mundo de lo simbólico correspondía con gran precisión a las circunstancias que representaba. En otros textos novohispanos, como los de “Motolinía”, Mendieta o fray Diego Durán, los fenómenos nocturnos también son observados y afirman el vínculo estrecho que tenían estas culturas con su pensamiento mítico. Esto no los alejaba de ninguna manera de lo real y concreto, al contrario, gracias a su pensamiento mítico, podían incluso afectar lo que desearan. El hecho de creer en el poder de los agüeros les daba libertad para optar por una postura. La muerte no era algo de lo que se debía escapar, pero, el dolor, la pena y la vergüenza, sí.

Con respecto al relato de fantasmas, tales historias no son semejantes a las occidentales, debido a que la cosmovisión es diferente. Sin embargo, las similitudes están muy vinculadas con la experiencia que la humanidad tiene en general con la muerte. En Europa, los fantasmas asustan a los vivos porque buscan su ayuda o quieren vengarse de ellos. En las culturas prehispánicas, el muerto puede tener los mismos objetivos que el occidental, pero, existe la diferencia de que el muerto de la cultura nahua tiene presente que existen reglas que dividen a los vivos de los de su condición. La muerte es un acto natural. No se le temía y sí se le respetaba. También se le reverenciaba, al considerar que era el medio para trascender del mundo terrenal y abandonar todo aquello que alguna vez hizo daño.

El deber del difunto era continuar con su proceso de purificación para unirse a otro plano de la existencia. No había temor hacia las almas porque éstas marchaban hacia su destino. En cambio, lo que inspiraba miedo eran los agüeros y las criaturas cuya procedencia era desconocida. Por ejemplo, los mexicas

decían que, por las noches, si se escuchaba un ruido que simulaba al de un hacha cortando madera, era porque estaba cerca el tooatlepuztli. Rápidamente, se buscaba de dónde provenía el ruido para ir y presentarle ofrendas. Una vez hecho, se le esperaba sin demostrar cobardía. La entidad tenía forma del cuerpo de un hombre, pero, sin cabeza. Éste se abría el pecho frente a sus espectadores para mostrar su sangriento interior y aterrarlos. No obstante, los mexicas más valientes podían arrancarle el corazón y pedir a cambio algún favor, antes de regresárselo. No se explica con precisión si esta entidad es un fantasma o alguna criatura mágica. Sin embargo, la actitud que toman sus testigos expone que hay libertad de acción sobre el mundo espiritual. Sólo se debe poseer la actitud para no someterse a sus condiciones. La muerte es la única excepción a la regla.

Otro ejemplo es la Llorona, pero, cómo se mencionó en anteriores apartados. La Llorona es una figura mítica porque está relacionada con la efigie universal de la feminidad. No obstante, parte de su singularidad, dentro de la cosmogonía mesoamericana, es que la vinculan con la misma Mictlatecihuatl (la deidad femenina de la muerte), quién también suele llorar para anunciar a sus hijos sobre eventos catastrófico que están por llegar. La diosa de la muerte es también protectora de las mujeres que mueren durante o tras el parto. Cronistas como Bernal Díaz del Castillo dieron cuenta de estas mujeres-diosas, se les honraba como guerreras en sus funerales. Asimismo, cuando abandonaban sus cuerpos se convertían en divinidades llamadas cihuateteos o como una deidad, Cihuateotl. Ellas, en forma de espíritu o como diosas, cuidaban de otras mujeres para que sus alumbramientos se lograran (Montes V., 2012: 116-118).

Éste es otro ejemplo de que los fantasmas, para las culturas prehispánicas, no eran entidades que quebrantaran las normas divinas ni de la lógica; muy por el contrario, mantenían el orden y el vínculo con lo sagrado. El pensamiento mexicano mantendrá la esencia mítica de los pueblos prehispánicos y por ello sus fantasmas no serán del todo temibles dentro de su literatura. La raíz mítica también generará una nueva forma de interpretar la muerte. Ésta no será del todo aceptada como el fin último, sino como una extensión de la vida, a manera de una

nueva forma de existencia. Sobre la insurrección que podría existir en la realidad, ésta tampoco concernía a los fantasmas, sino que el conflicto era algo inherente de la vida.

En la época Colonial, o Nueva España (1521-1821), tras la llegada de los españoles, las historias siguieron transmitiéndose de manera oral. Sin embargo, a menudo tenían un componente moral o educativo. La conquista y colonización española trajeron consigo nuevas creencias y leyendas europeas, las cuales se mezclaron con las indígenas. Por ejemplo, están las leyendas de La Llorona, el Charro Negro, el Monje oscuro y demás relatos de aparecidos en conventos y monasterios. La literatura de fantasmas, en la época colonial, se desarrolló a partir de un sincretismo entre las creencias indígenas prehispánicas y las tradiciones españolas. Este período fue testigo de una rica fusión cultural que influyó profundamente en las narrativas de fantasmas y de lo sobrenatural.

El sincretismo cultural se originó por la fusión de creencias indígenas y las historias traídas por los colonizadores españoles, tales como la leyenda de la Santa Compañía. A su vez, este sincretismo produce nuevas narrativas que combinarían elementos de ambas tradiciones. Las leyendas populares de fantasmas incorporan figuras indígenas como elementos del folclore español. Asimismo, los relatos orales transmiten historias de fantasmas con moralejas y mensajes religiosos. Tuvieron que ser terroríficas para inspirar miedo y que los mensajes fuesen efectivos, tanto para niños como para los indígenas que se adaptaban a una nueva forma de vida. Estas historias a menudo se narraban en reuniones familiares, festividades y eventos comunitarios.

Las crónicas y relatos escritos también dan importancia a los relatos de fantasmas. Los cronistas españoles, como Bernardino de Sahagún y Fray Toribio de Benavente (Motolinía), documentaron muchas de las creencias y leyendas indígenas, incluyendo relatos de fantasmas y apariciones. Asimismo, gracias a la religión y a la superstición se trabajó para conservar las historias, porque además servían para influir en la población. La autoridad de la Iglesia Católica jugó un papel crucial en la transformación y adaptación de las creencias indígenas. Se

promovieron narrativas que alineaban los espíritus y apariciones con conceptos cristianos de purgatorio, cielo e infierno. También, gracias a los relatos, los milagros y apariciones de santos, vírgenes y almas en pena se volvieron comunes, mezclando lo sobrenatural con la religiosidad popular.

Hubo leyendas notables como la de la Llorona, pero, también está la del Charro Negro. Según la leyenda, proviene del estado de Jalisco, pero, se ha dicho que también ha aparecido en diferentes partes de México, sobre toda al norte y centro. Su historia es sobre un misterioso jinete a caballo que representa el alma en pena de un hombre que hizo un pacto con el diablo. Existen distintas versiones. Una de ellas relata que fue un capataz que se enamoró de la hija del hacendado que servía. Tras mantener un idilio con ella, el padre se enteró y lo mandó a matar y a torturar. Antes de morir, vendió su alma al diablo para vengarse de sus enemigos. Otra versión cuenta que se trató de un ladrón de caminos, que pasaba desapercibido como charro, tocando la guitarra por unas cuantas monedas, hasta que sus enemigos lo encontraron y lo fusilaron. También está la anécdota de que se trataba de un joven avaricioso que vendió su alma al diablo a cambio de riquezas. Sin embargo, con el paso del tiempo, se arrepintió de su decisión y cuando intentó escapar de su condena, el diablo lo atrapó en el infierno antes de que terminara de disfrutar de sus riquezas.

Cual sea que haya sido su fábula, la gente dice que suele aparecerse para anunciar algún desastre o calamidad. Busca, montando en su caballo a alguien que lo sustituya, para que pueda partir en paz. Asimismo, se presenta a señoritas que coquetean demasiado con los hombres o que desobedecen a sus padres. El misterioso hombre se presenta muy galante y cuando las convence de acompañarlas a su casa, las secuestra y las lleva al infierno. Con los borrachos sucede lo mismo, sólo que a ellos los provoca para sacarles una promesa o un trato a cambio de su alma.

La condición social de la época fue un factor elemental para la construcción de las historias de fantasmas. Así como la Llorona simboliza la condición del indígena y el de la mujer, el Charro negro expone las situaciones morales y

económicas de la población novohispana. Del mismo modo sus aspiraciones y temores. Ya que el Charro negro ofrece riquezas u amor a cambio del alma. Suele aparecerse sólo a personas desesperadas por conseguir el éxito en su vida y que por varios factores no lo logran. También, en el caso de las damas que aspiran un amor apasionado, pero, irresponsable, no importa que se trate de una viuda o una joven soltera. La figura funciona para advertir sobre los pecados de lujuria y avaricia. Brinda una lección de moral y también promociona el recato y la sensatez. Ésta es su versión justiciera, además de castigar los deseos de la carne y de los bienes materiales, existe una versión que dice que protege a los indígenas y a la gente más humilde.

La cosmovisión mexica se conserva en la memoria de los descendientes nacidos de las culturas indígenas con los colonos. En ella se encuentra la batalla cósmica entre el día y la noche, así como el de la luz y la oscuridad. La noche/oscuridad es simbolizada mediante la imagen del dios Tezcatlipoca, uno de los cuatro hijos de Ometéotl, el padre de los dioses. Su contrincante es Quetzalcóatl, que también es llamado el Tezcatlipoca blanco. Tras la instauración del cristianismo, la dualidad se desplazó a las figuras de Dios y Lucifer, por lo que no fue laborioso que los indígenas adoptaran el catolicismo. De ellos emergieron leyendas sobre el alma y sus desventuras, para lograr su salvación, venciendo las tentaciones.

Se ha dicho que su verdadero origen es más contemporáneo. Otras versiones mencionan que la leyenda surgió en el año 1920, como producto del sincretismo entre creencias indígenas y europeas. Johannes Neurath también apunta a que el Charro negro fue transformado en un tipo de deidad oscura por etnias como la Wixárika y los Huicholes. Se le ha vinculado con el dios Tamatsi Teiwari Yuawi, que en español significa "Nuestro Hermano Mayor el Mestizo Azul Oscuro". No obstante, el debate sobre su origen continúa discutiéndose. Según los registros sociológicos, el dios "Mestizo Azul", dentro de la cultura indígena, específicamente dentro de la cultura Huichol, representa el estereotipo del colonizador que llegó a amenazar su cultura. Este dios "Mestizo Azul" es más

poderoso que los mismos dioses Huicholes, sin embargo, es déspota, avaro y no conoce el perdón. La figura del jinete es una mezcla de dos culturas, que es la mesoamericana y la española. Pero, también, en los motivos de sus deseos y condena, termina por reflejar la convivencia entre los sectores indígena, mestizo y español.

Otra versión mixteca sobre el Charro negro cuenta que se trató del "patrón del lugar". Él habitaba en la cima de un monte como cuidador de la comarca. No tenía rasgos indígenas, sino que era un hombre blanco, alto y montaba a caballo, igual a los colonizadores. Los mixtecos decían que era un hombre peligroso, pero que el ajo lo ahuyentaba. Este "señor del cerro" castigaba a la gente problemática o avariciosa en los bosques, para custodiar sus tesoros. Los indígenas le hacían ofrendas para obtener el permiso de trabajar en sus tierras y éstas constaban de cigarro, mezcal y comida. En la Sierra del Norte de Puebla, se tiene registrada una anécdota similar. Los indígenas sólo podían trabajar en los lugares si contaban con el permiso del "señor del cerro", que era San Martín de Caballero. A éste también se le pedía dinero con la frase "San Martín de Caballero, dame tantito dinero", en tanto se le ofrecía alfalfa a su caballo.

La visión dual de los pueblos indígenas ha adoptado a figuras que serían marginales y malignas para la cultura occidental, porque simbolizan la experiencia inmediata de ellos, sobre todo, tras el dominio español. Los grupos nativos debían adaptarse a las nuevas circunstancias. El Charro negro es una figura dual, porque posee una fase punitiva, pero, también justiciera. Esta visión se ajusta a la manera de pensar de los pueblos prehispánicos, quienes concebían que el conflicto formaba parte de la vida. De igual forma, su constancia era lo que sostenía al mundo. Para las culturas mexicas, el Dios de la Dualidad, Omeyteotl, fundó la tierra y la asentó en concepciones contrarias, de esta manera se encontraría completa y existirían la transmutación y el movimiento. Con respecto a la figura del fantasma éstos, durante la época colonial, adoptaron formas europeas, pero, su trabajo fue dual. Funcionaban, como el Charro negro y la Llorona. Fueron figuras que castigaban, ajusticiaban y mantenían los excesos humanos bajo control.

La dualidad también se vería reflejada en la arquitectura y en los espacios. Los edificios embrujados fueron las grandes casas coloniales, que se convirtieron en escenarios de relatos de apariciones. Sus historias narraban sobre antiguos habitantes que regresaban para inquietar a los nuevos residentes. No obstante, en especial, los lugares que parecerían todavía más encantados serían los conventos y los monasterios. Muchas de estas edificaciones coloniales fueron escenarios de relatos de fantasmas. Se contaron historias de monjas y frailes que aparecían tras su muerte. A menudo, sus fallecimientos se debían a oscuras o trágicas circunstancias, que se mantenían en secreto. Un relato muy popular fue el del monje que se aparecía en cementerios, calles y conventos. La leyenda de los monjes fantasmas en Nueva España, que abarca el período del virreinato, desde la llegada de los españoles en 1521 hasta la independencia en 1821, no tiene una fecha precisa de origen documentado. Estas leyendas surgieron a partir del sincretismo entre las creencias indígenas y las tradiciones cristianas. Las cuales fueron traídas por los colonizadores españoles.

Los relatos de apariciones de monjes fantasmas, especialmente, en antiguos conventos y monasterios, pudieron comenzar a contarse en el siglo XVI. Su popularidad aumentó a medida que las órdenes religiosas, como los franciscanos, dominicos y agustinos, establecieron sus primeros asentamientos en el territorio. Estas leyendas se transmitieron de generación en generación, a menudo para explicar fenómenos misteriosos o para infundir un sentido de temor y respeto hacia los lugares religiosos. No obstante, los monjes fantasmas también aparecían para dar la confesión a los moribundos o ayudar a los necesitados:

En Huexucingo, en el año de 1528, estando un mancebo casado, de los criados en la casa de Dios, por nombre llamado Diego, hijo de Miguel, hermano del Señor: estando aquel hijo suyo enfermo, después de confesado, pidió el Santísimo Sacramento una y muchas veces, con mucha insistencia; como disimulasen con él no se lo queriendo dar, y él no aflojando en su deseo, más demandándolo, vinieron a él dos frailes en hábitos de San Francisco, y comulgáronle, y luego desaparecieron, y luego el enfermo quedó muy consolado y satisfecho, y entrando luego su padre a darle de comer, y diciéndole que comiese, respondióle el hijo y díjole que ya había comido lo que él deseaba y había menester de comer. El padre, maravillado, preguntole que quién le había dado de comer, o quién le había traído comida. Respondió el hijo: “¿no vistes aquellos dos padres que salieron de aquí agora? Aquellos me dieron lo que yo deseaba, y tantas veces lo había pedido”; y luego desde a poco falleció, bonum viaticum ferens [llevando un buen viático] (Motolinía, Memoriales, 1a. pte., cap. 45, § 255, p. 143).

Los fantasmas no coinciden con la figura de las ánimas del purgatorio. No están penando por su alma ni tampoco exigen venganza. Trabajan como hombres de fe, mas, no para efectuar milagros que venzan a la muerte, sino para atender a los penosos cual siervos religiosos lo harían en vida. Javier Ayala (2019), en su obra *Fantasmas de la Nueva España*, explica que, dentro de la literatura monástica, tales manifestaciones son reminiscencias de la Compañía o Santa Compañía, que se trata de una procesión de ánimas que van de casa en casa para recoger las almas de los fallecidos. Su leyenda es conocida en la región de Galicia y Asturias, en España.

Carmelo Lisón Tolosana profundiza en el estudio de la Santa Compañía. Explica que la figura es una reminiscencia de múltiples creencias paganas, las cuales fueron desenvolviéndose, hasta alcanzar rasgos específicos afines al Más Allá, propuesto por los cristianos. También explica que es el conjunto de las ánimas del cementerio parroquial, que salen para anunciar la muerte próxima de quienes la perciban. Asimismo, reciben dentro de su grupo a los nuevos difuntos y continúan con la procesión. Sus procesiones terminan frente a la casa de las personas próximas a fallecer. Javier Ayala expone que la figura llegó a Nueva España y se transpuso en la figura que más adelante serían los dos monjes. El actuar de estos fantasmas se asemeja al del grupo mítico de España. Sin embargo, existen particularidades que muestran cómo ambas regiones tienen maneras distintas de interpretar la muerte.

En Europa domina la visión cristiana, la cual contiene elementos como el purgatorio y la división marcada entre vivos y muertos, quienes no se reunirán hasta el día del juicio final. Pero, en América, todavía permea la cosmogonía indígena. Es así como la muerte no ejerce su voluntad inspirando miedo. Sus emisarios, aunque lleguen a provocar espanto, ésta es momentánea, debido a que su fin verdadero es el desahogo. La muerte cristiana-católica parece adoptar esencia de cómo es la muerte de la cosmogonía indígena. Los monjes fantasmas

tranquilizan la conciencia de los pesarosos, para que puedan sanar o morir en paz. En tanto, los monjes de la Santa Compañía poseen una función de guía:

...En este sentido la Compañía es un conjunto psico pompo (del griego ψυχοπομπός, psychopompos, “guía de almas”) responsables no de juzgar, sino de guiar al muerto en su viaje de ultratumba. Usualmente se les describe como luces que se mueven en la noche por los montes o como figuras humanas envueltas en ropajes amplios que marchan en fila con cirios en las manos (2019:183).

Un pueblo adopta la manera de ver el mundo de otro, dentro de un proceso complejo. Éste puede involucrar diversos factores y mecanismos, por ejemplo, la conquista, la colonización y la imposición cultural. Cuando un pueblo conquista a otro, el dominante suele imponer su cultura, religión, idioma y sistemas de gobierno. Esto fue evidente en la colonización de América. Los europeos impusieron muchas de sus prácticas y creencias a los pueblos indígenas. Asimismo, su manera de educar y la evangelización. Los españoles establecieron sistemas educativos y religiosos, para enseñar a la población local su cosmovisión y así facilitar la asociación entre ellos.

También la interacción, el comercio y el intercambio cultural condujeron a conocer diferentes ideas, tecnologías y costumbres. La comunicación y el arte en general influyeron eficazmente con el paso del tiempo. Estos promovieron los valores y maneras de pensar de los hispanos. Igualmente, el mestizaje y el convivio entre personas de distintas castas y regiones dio fruto a que sus descendientes crecieran con la nueva formación que emergía. De esta manera, surgieron nuevas leyendas y más adelante se unirían al crisol otro tipo de narrativas, ideologías y creencias por parte de más extranjeros que vendrían por efecto de la globalización.

Esto lleva a observar a la literatura formal de la época colonial. A medida que la imprenta se establecía en Nueva España, comenzaron a publicarse libros y folletos. En ellos se recogían historias de fantasmas, milagros y vidas de santos. Estas publicaciones ayudaron a difundir y preservar las leyendas. Más adelante, también la imprenta beneficiaría al teatro y a la poesía. Estos géneros también abordarían temas sobrenaturales, a menudo utilizando las historias de fantasmas

para ofrecer comentarios sociales o religiosos. Sin embargo, varias presentaciones ocultarían sus contenidos, debido a que la Inquisición censuraba toda literatura y prensa que se admitía en la región, y que no considerara adecuada. La Inquisición española ejerció una vigilancia considerable sobre las publicaciones y creencias populares. Sin embargo, las historias de fantasmas, a menudo, lograban evadir la censura, al usar como moralejas las lecciones cristianas. Algunos de los relatos populares se encuentran documentados en los registros de la Inquisición, debido a que las autoridades investigaban informes de apariciones y fenómenos sobrenaturales. La literatura de fantasmas en la Nueva España se desarrolló a través de una rica interacción entre las creencias indígenas, las tradiciones españolas y la influencia de la Iglesia Católica. Este sincretismo dio lugar a una variedad de relatos y leyendas, que reflejarían las preocupaciones, miedos, así como esperanzas de la sociedad colonial.

2.2. La novela gótica y su influencia en la cultura hispana (Pujals, 1988: 251-278.)

La novela gótica surgió en Inglaterra a finales del siglo XVIII. Está relacionada con el género de terror. Su nacimiento se dio casi simultáneamente al Siglo de las Luces, de su neoclasicismo ilustrado y por el desmedido culto a la razón. Como se había mencionado anteriormente, rechazaba lo sobrenatural dentro de la vida cotidiana. Por tratar de suprimir los mitos y las supersticiones, se llevó a cabo un fuerte uso literario y estético. No obstante, no será hasta el final del siglo XVIII y comienzos del XIX cuando aparezcan manifestaciones significativas que lo reconocerán como género y hasta le vincularán subgéneros.

El nombre de "gótico", originalmente se refería a los godos, pero, luego pasó a significar "alemán". Puede referirse también a la arquitectura gótica de la época medieval en Europa, cuya etapa se recuerda por la infinidad de historias feéricas y sobrenaturales que surgieron. El movimiento gótico es considerado como una forma extrema del romanticismo. Se hizo muy popular entre los escritores y artistas de lengua inglesa y alemana, de allí que los orígenes de su literatura se dieran esos lugares. La novela gótica inglesa ofreció nuevos tipos de

novelas como la *Schauerroman alemana* y el *roman noir francés*. Entre algunas características o tópicos de lo gótico, se puede observar en sus historias la relación con la arquitectura. El entorno de la historia se encuentra en constante transformación, acorde a las emociones del protagonista. Asimismo, el narrador adopta un estilo epistolar (carta) y cuenta con una intensa carga descriptiva llamada “efecto de realidad”.

Su impulsor más destacado, formalmente, es el autor inglés Horace Walpole, con su novela de 1764 *El castillo de Otranto*, la cual llevó el subtítulo, en su segunda edición, de "Una historia gótica". Sirvió como una extensión al movimiento literario romántico, que casi estaba resurgiendo en el momento en que se publicó la novela. La ficción gótica se enfoca en marcar la emoción como en un tipo de terror placentero. El más destacable de estos "placeres" estaba el de lo "sublime", un sentimiento indescriptible que "nos lleva más allá de nosotros mismos", de allí que entre sus argumentos se destaquen las situaciones amorosas o sentimentales. Quienes siguieron a Walpole, fueron Clara Reeve, Ann Radcliffe, William Thomas Beckford y Matthew Lewis. En la poesía, Samuel Taylor Coleridge se destacó con *La balada del viejo marinero* (1799). El género tuvo mayor popularidad en occidente durante el siglo XIX, destacando autores como Edgar Allan Poe, en Estados Unidos, y el inglés Charles Dickens con su relato, *Canción de navidad*. Otra narración muy conocida de este género, que data de finales de la época victoriana, fue *Drácula* de Bram Stoker.

Algunos críticos han denominado a la literatura gótica más como un tipo de subgénero. Sin embargo, todavía ha sido un asunto de debate, ya que esto puede ser criticado de acuerdo con su actividad dentro del mercado editorial. En cuanto a su estudio, se ha observado cierta independencia gracias a sus características y a su evolución.

Sus peculiaridades se llegan a observar considerando el lenguaje y la estructura. Por ejemplo, sobre el primero, las descripciones se enfocaban en construir castillos embrujados, criptas, fantasmas o monstruos, así como tormentas y tempestades; en tanto sobre los ambientes, se construye la

nocturnidad y los ambientes truculentos; todo ello surgido muchas veces de leyendas populares. La obra fundadora del gótico es *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole (1765). Otras obras destacables son *Vathek* (1786), de William Beckford, *Los misterios de Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe (ya mencionada como más bien una obra del pre-gótico), *El Monje* de Matthew Lewis, publicada en 1796, *Melmoth: el errabundo* (1820), de Charles Robert Maturin, y *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki.

Dirigiéndose a la estructura, en la poseía está el esquema tradicional del cuento popular: principio, desarrollo, clímax y desenlace. Pero, fue cambiando de acuerdo con la demanda e inquietud de la época. Principalmente, la estructura fue desarrollada para explorar e inspirar sentimientos morbosos y angustiantes. De allí que, a partir del siglo XIX, hubiese más originalidad en cambiar la trama tradicional por estrategias más lúdicas, ya sea dejando espacios vacíos, narrando en primera persona o focalizando puntos ceros durante gran parte de los acontecimientos narrados. Los eventos dramáticos alcanzaron su esplendor en el siglo XX, gracias también a las notas que se obtenían por estudios sobre los impulsos del inconsciente.

No obstante, no todo fue riqueza para el género. Las tentativas literarias anteriores a nuestro siglo, dadas también durante los últimos años del siglo XVIII, se intensificaron en plena agonía del género, entre los años de 1764 y 1820. Por ello causaron diversas polémicas, así como descalificaciones que señalaban al género de expresar una escritura inmoral. Los críticos exponían que sus tramas eran demasiado predecibles y también que sólo buscaban el escándalo. Las obras se encontraban sobrecargadas de elementos tópicos y sólo se desenvolvían alrededor de espacios y tiempos correspondientes a la Inglaterra medieval como la moderna del siglo XVI. La novela gótica siempre se ha caracterizado por traer consigo una “estampilla” inglesa, por lo que sus textos se comprenden mejor si se considera el marco espaciotemporal de su país, de no ser así, se dilapida en gran parte sus significaciones expuestas.

La primera propuesta de la estructura o fórmula de lo literario gótico fue, en gran parte, la causante de su temprana caída, aunque también fueron las responsables de resurgir al género posteriormente. El éxito o su moda habían provocado que, desde su lugar de origen, el género traspasara fronteras y se asentara en otros países que dependían estrechamente de circunstancias históricas, sociales y literarias distintas a las de Inglaterra. Su adaptación supuso la modificación de ciertas particularidades de su estricta y rígida estructura, así como de su fórmula, en función a las situaciones sociopolíticas que rodearan a los países receptores. Es decir, la cultura donde había nacido este género se diseminó en otras extensiones y fue adquiriendo características propias. De esta manera, aunque el relato gótico hubiese quedado limitado a unas específicas líneas, tales como la evolución interior y concluyente, al mismo tiempo, su configuración experimentó, como los formalistas rusos enseñaron, actualizaciones que lo hicieron vigente y capaz de asumir otras formas y funciones. Sobre todo, para revitalizarse y por lo tanto cambiar el mismo género. La obra gótica precisaba de un tipo de traspaso, fuese intenso o no, dependiendo del país al que comenzaba a adaptarse. De esta manera, comenzaría una existencia revitalizada en otros estilos o prototipos, que la acercaría a la actualidad.

La proximidad con otras tendencias artísticas en Europa provocó que las modificaciones sobre su esencia fueran poco sustanciales. Sin embargo, en otros países, la situación fue diferente. En lugares en los que el conservadurismo político, social y religioso fueron muy dominantes, se dio una profunda y estricta censura hacia todo aquello que recordara, aunque fuera remotamente, este tipo de literatura, considerada perniciosa y nociva. El reproche hacia lo gótico dieciochesco, por parte de intelectuales, significó que se acabara clasificando a la ficción gótica como trivial, absurda y que se la excluyera del derecho a ser llamada literatura. Por otro lado, derivado de este alejamiento, fue quizás posible que se consiguiera condenar su difusión, cerrando con ello las puertas a muchas otras literaturas europeas.

En el caso de las letras españolas se ha negado la existencia de esta corriente. Se ha descrito como un género que apenas pasó por los años palpitantes de finales del reinado de Fernando VII. Sin embargo, en la actualidad no se piensa así. Los relatos pueden ser un síntoma cultural y España contó con ello. Estudios y análisis han demostrado que, en este país, del período de entre siglos, el público lector se había familiarizado con un género que, ya desde finales del siglo XVIII, comenzaba a ser motivo de interés. Éste no sólo importó a los escritores, sino también a los editores, sobre todo, porque se atravesaba una etapa en la que la edición era percibida como un negocio ventajoso. Las difíciles y complejas circunstancias que existían en España no impidieron la adaptación de la novela gótica, sino que contribuyeron en su transferencia. La conciencia de demora durante la adaptación de las ideas europeas condicionó el ajuste de la novela gótica española, es decir, se aventajó esta propuesta estética en las letras por la asimilación de su fórmula básica y por la posibilidad de incluir elementos propios, por eso se puede hablar de particularidades en la literatura hispánica, frente a la forma original inglesa.

Las novelas góticas españolas se estructuraron de acuerdo con un proceso evolutivo de adaptación. Los primeros contactos tuvieron que ver con la asimilación de una nueva estética. Ésta fue representada por un conjunto relativamente amplio de novelas de finales del siglo XVIII. Las obras se apoyaron con algunas demostraciones que patrocinaron desde Francia como un nuevo movimiento literario. Entre los textos y autores están *El evangelio en triunfo* (1798-1799), *Lecturas útiles y entretenidas* (1799-1801) de Pablo de Olavide; *La noche entretenida* (1798) de Juan Ildarroc; *El Valdemaro* (1792) y *Novelas morales* (1804) de Francisco Vicente Martínez Colomer; *El emprendedor, o, Aventuras de un español en el Asia* (1805) de Jerónimo Martín de Bernardo; *El Rodrigo* (1793) de Pedro de Montengón; *El café* (1772-1774) de Alejandro Moya; *La Leandra* (1797) de Antonio Valladares de Sotomayor; *La Eumenia o la Madrileña* (1805) de Gaspar Zavala y Zamora).

Los poetas lúgubres, junto a los preceptos de la teoría burkeana de lo sublime, sintieron que, en dicho siglo, hubo un segundo momento evolutivo. En esta etapa, surgen el abandono de lo sobrenatural, la presencia constante de la religión y la preponderancia de situaciones, así como de escenas macabras o el peso de lo que Guillermo Carnero denomina “lo terrorífico arquitectónico”. Estas obras reflejaron el conflicto que heredó la literatura del periodo histórico de conflictos entre religión y razón. Al ser así, respondió a la oposición incisiva y apenas reconciliable entre el respeto a las normas ilustradas y los escarceos con la nueva estética que privilegiaba el mundo gótico en su vertiente más terrorífica y funesta.

Las novelas góticas de España se debatieron entre los principios dogmáticos de moderación, claridad y medida que condicionaban el mundo artístico ilustrado o la temática neoclásica. Igualmente, los nuevos preceptos estéticos, regidos para la redacción hacia lo lúgubre, sombrío y tenebroso que podían existir en el mundo y en el alma humana, eran cuestionados, criticados y constantemente renovados. Los textos anteriormente mencionados no son del todo un conjunto de novelas propiamente góticas. Sin embargo, estos primeros contactos demuestran y confirman que el cultivo, así como el gusto por lo gótico, comenzó a producirse, sobre todo, con las primeras manifestaciones novelescas del siglo XVIII.

La fijación de una estructura o una fórmula para que el género se asentara se universalizó. La complejidad de la novela gótica se tuvo que sustentar tanto en el aparato estructural como en los motivos que originaron su nacimiento. Se olvida destacar que gran parte de su génesis ha sido por la vinculación entre el peso de la moral, la excitación por la religión y la búsqueda de la verosimilitud literaria, así como con la constante presencia de lo macabro, asociada a una cada vez más fuerte conciencia de lo finito.

En cuanto al componente argumental, aparecerá no en función de los elementos sobrenaturales solamente, sino en torno a esta búsqueda incesante del miedo. La novela gótica busca entonces la sensación del miedo, del éxtasis de lo

sublime, en ahondar sobre la muerte y en lo que hay más allá de ésta. También busca la exaltación del ser en el dolor que brota del sufrimiento perturbador, tanto del cuerpo como del espíritu. El racionalismo más conservador y terrorífico, así como el horror más irracional, son vistos como los dos puntos extremos de un debate social e histórico, recogido y problematizado en su seno.

Las particularidades que la novela gótica española adquirió son herencia de la censura inquisitorial y gubernamental que, aunque voluble y hermética, reveló por momentos una apertura al exterior, vinculada a períodos históricos menos conservadores o a leyes o disposiciones más permisivas y transigentes, las cuales facilitaron el contacto con este movimiento. El análisis de las peculiares circunstancias sociales ha permitido confirmar que aquel género gozó del favor del público, de un nuevo público burgués, esencialmente femenino, con nuevas necesidades y, por tanto, nuevos hábitos lectores, y a lo largo de un período relativamente amplio.

La tendencia a la oscuridad, en su aspecto más macabro, fue recuperado gracias a manifestaciones populares como la comedia de magia o la literatura de cordel. Julio Caro Baroja, en su texto *Ensayo sobre literatura de cordel* (1969). Este nombre fue dado a una variedad de impresos que se consideraron de baja calidad. Los textos recogían historias de todo tipo y estaban dirigidos para un público poco exigente. Según el *Diccionario de literatura popular española* (1997), los “pliegos de cordel” eran conocidos por “ser presentados a la venta colgados por un doblez principal y sujetos con cañitas en unos cordeles puestos horizontalmente en portales y tiendas”.

Este género encontró en todo este bagaje literario un lugar para asentarse tras hallar una predisposición lectora que lo motivara a crear diversas tramas. Lo macabro, en todo su abanico de posibilidades, se ampliaría en la novela gótica en su proceso de transferencia, adornando las narraciones con un mayor número de momentos delirantes de sangre, asesinatos o crímenes atroces. Todos estos elementos encontraron apoyo en la justificación de representar el instinto más vil del ser humano, buscando así purificar las pasiones. A mayor intensidad de éstas,

mayor sería la impresión en el lector y mejor se lograría el efecto aleccionador, principio básico de la literatura española.

Sin embargo, parte de la temática y muchos otros motivos chocaron con los preceptos exigidos por los teóricos neoclásicos. Si la novela gótica pretendía pasar por el filtro, debía sacrificar ciertos elementos de su fórmula. El realismo era algo más que una exigencia, un sentir profundo clavado en lo más hondo de la conciencia hispánica. Esta selección de elementos traería como consecuencia que las escenas sobrenaturales se desdibujaron y los fantasmas que vagaban por sus páginas encontraran una explicación lógica y racional a su “anómalo” comportamiento. La novela gótica tuvo que dirigirse a la vertiente racional, en lo que a la presencia del elemento trasgresor se refiere. Aunque, el mundo irracional también estaría presente en la representación del horror más plausible, porque lo irracional se manifiesta precisamente en lo sobrenatural y en aquello que, aun siendo real, traspasa los confines de lo permitido, de lo aceptable, de lo asumible socialmente.

El fantasma, real o imaginado, era tan necesario al gótico como lo podían ser las torturas inquisitoriales, las violaciones en todos sus grados o los castigos depravados de personajes enfermos y corrompidos. Se descubrió que no sólo podía darle una presencia real dentro del texto, sino que podía jugar con la suposición de su existencia. Esto descubriría una tendencia que se volvería particular en el género y serviría a otros autores del mundo a impulsar nuevas tendencias en la creación literaria. La censura, más que quitar, pareció aportar, ya que implementó un esfuerzo por no mutilar del todo al género y sí conservar más allá de lo imaginado.

Al situar al mismo nivel de terror y horror aquello que no es del todo tangible, como lo es el fantasma, convertido en una especie de fenómeno aún no procesado por la religión o las ciencias, es sino, una manera de enfatizar acerca del miedo a la muerte y el miedo al dolor. La novedad de hacer elegir al lector sobre lo que pueda existir o no, se logró gracias a la complejidad estructural y temática de la novela gótica.

En consecuencia, el número de novelas que, bajo este apelativo, acabaron por configurar un corpus nuevo, no sólo en Inglaterra, sino más allá de sus fronteras. Esto derivó en el “suspense” y en la creación de escenas más vivas e impactantes. Los relatos fueron más allá del castillo encantado o la abadía lúgubre como escenarios del terror, porque abordaron la problemática de la mente, sin olvidar, entre otros tantos aspectos, que junto a un pasado oscuro e inquietante se puede abrir también un horizonte de posibilidades infinitas dentro del mismo presente. De forma más real y, por lo tanto, más atroz se consideró la descripción psíquica de la condición humana. El caso de España se repitió en otros muchos países, por ejemplo, América latina y sus vecinos del norte, Estados Unidos. Aunque éstos no pasaron a ser influidos por las problemáticas de Europa, adoptaron conocimiento de éstas y, aunados a sus propios conflictos, adoptaron y mostraron nuevos factores híbridos, no sólo para la literatura gótica, sino para el resto de las obras textuales en general.

2.4. Lo fantástico en la literatura mexicana del siglo XIX

La manera de hacer literatura, durante la época colonial, continuaría hasta el siglo XIX. Es decir, habría sincretismo con otras ideas y también continuaría la censura. No obstante, conduciría a que la originalidad en los textos se aprovechara de sus obstáculos para recurrir a la originalidad. La influencia del romanticismo y el costumbrismo brindaron el enfoque hacia lo misterioso y sobrenatural. Los autores que destacaron en este siglo fueron Ignacio Manuel Altamirano y Manuel Payno. Entre los relatos que sobresalen se da una mezcla entre la tradición oral con el nuevo estilo literario romántico. Como ejemplos está *El Zarco* de Altamirano y *Los bandidos de Río Frío* de Payno.

La literatura de fantasmas en México durante el siglo XIX se desarrolló en un contexto de grandes transformaciones sociales, políticas y culturales. Este período fue testigo de la independencia de México (1821), el auge del Romanticismo y la influencia del costumbrismo, lo que dio forma a la narrativa de lo sobrenatural. La independencia de México trajo consigo un florecimiento cultural y una búsqueda de identidad nacional. Las leyendas y relatos de fantasmas, que

ya formaban parte del folclore, comenzaron a ser recogidos y publicados. El movimiento romántico encajó muy bien para dar forma a las ideas de ese momento. Con su énfasis en lo misterioso, lo sobrenatural y lo emocional, tuvo un impacto significativo en la literatura mexicana. Los autores románticos estaban interesados en explorar temas relacionados con lo desconocido, la muerte y la pasión. Más adelante, habría una inclinación por darle relevancia a lo local, así que el costumbrismo sirvió para que los autores se centraran en retratar las prácticas y tradiciones locales, esto reforzó el aporte del romanticismo con la recolección y narración de leyendas y relatos de fantasmas, sólo que ahora adquirirían una perspectiva más realista. Tal hecho permitiría que lo fantástico fuese herramienta predilecta de la ficción.

Entre los autores que se destacan están Ignacio Manuel Altamirano, quien fue considerado uno de los padres de la literatura mexicana moderna. Él incluyó elementos sobrenaturales en sus relatos. Aunque no siempre de manera central. Manuel Payno, en su obra *Los bandidos de Río Frío*, incorporó elementos de misterio y fantasmas, reflejando el interés por lo sobrenatural en la narrativa costumbrista. Guillermo Prieto recogió numerosas leyendas y tradiciones populares, incluyendo relatos de fantasmas.

Las leyendas urbanas y rurales, que eran recopiladas y adaptadas a la literatura escrita, tendrían como figuras pilares a los fantasmas. Estas historias reflejaban las preocupaciones y creencias de la sociedad mexicana del siglo XIX. Las apariciones de fantasmas contaban una instrucción clásica, que era buscar venganza, justicia o redención. Estas historias a menudo tenían una moral implícita, reflejando las tensiones sociales y políticas de la época, que incluso, ya se veían en el siglo XVIII. Sin embargo, con la llegada de nuevas ideologías respaldadas por principios lógicos y empíricos, comenzaron a proponer a la razón como un elemento preventivo contra la fantasía excesiva.

Los ambientes oscuros y misteriosos, herencia de la literatura gótica del siglo XVIII, continuaron en los relatos para brindar las atmósferas sobrenaturales en las historias. La ambientación era crucial en la literatura de fantasmas del siglo

XIX, por lo que fue común que los lugares encantados se trataran de conventos, casas abandonadas, caminos solitarios y antiguos cementerios. Esto mismo había sucedido con los textos del siglo anterior. No obstante, eso iría cambiando, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX, donde los espacios serían más convencionales y comunes.

Los periódicos y las revistas publicaron muchas historias de fantasmas. Estas divulgaciones ayudaron a difundir las narrativas sobrenaturales y a integrarlas en la cultura popular. Los folletines, publicaciones seriadas que aparecían en los periódicos, eran un medio popular para narrar historias de fantasmas y otros relatos de misterio. Este formato permitió a los escritores desarrollar tramas complejas y mantener el interés del público. Ejemplos notables fueron textos como *La mulata de Córdoba*: Una leyenda popular adaptada por varios autores durante el siglo XIX. Narra la historia de una mujer mestiza acusada de brujería que desaparece misteriosamente, dejando una sensación de misterio encuadrada en lo sobrenatural. También estuvo *El fantasma de la calle Alhóndiga*, una leyenda urbana adaptada literariamente, sobre una aparición fantasmagórica en las calles de la Ciudad de México. Estas historias inspiraron fascinación a los lectores, pero también incredulidad en los pensamientos más agudos y críticos de la época.

Otro factor que alentó la transformación de la literatura de fantasma del siglo XIX fue la influencia de la modernización y la urbanización. Las historias comenzaron a reflejar las ansiedades relacionadas con el progreso y el cambio social. A medida que la ciencia y la tecnología avanzaban, las narrativas de fantasmas comenzaron a incorporar elementos del escepticismo y del racionalismo, explorando la tensión entre lo sobrenatural y la explicación científica. Como respuesta de esas inquietudes se solidifica lo fantástico en la narrativa. Por una parte se deseaba acceder a mundos mágicos que fuesen diferentes a los ya conocidos, pero, por otra parte, el temor hacia lo desconocido era muy fuerte. La literatura fantástica proponía una manera de cumplir con aquella fantasía sin salir de uno u otro plano.

Las palabras “fantasma” y “fantástico” parecen poseer la misma raíz. Es por ello, que se les suele confundir, al suponer que un relato fantástico siempre hablará de fantasmas o espíritus. Sin embargo, tras exponer en qué consiste este tipo de relatos, se puede deducir que no necesariamente debe existir un fantasma en el relato. Entonces, ¿dónde entran los fantasmas en la literatura mexicana? ¿Cómo se relacionan con la literatura fantástica? La etimología puede dar base para llevar a cabo la explicación.

La definición ha pasado por muchas problemáticas. Incluso, fuera del ámbito, las palabras “fantástico” y “fantasía” han sido conceptos flexibles, porque han admitido diversas ideas. La etimología, “fantasía”, “fantasma” y “fantástico” son palabras derivadas de una misma raíz, pero, también hay sinónimos que destinan al “fantasma” como “aparición”, el cual deriva del latín como *phantasma*: “visión”, “ensueño”, “ilusión”, “imagen de un objeto en el espíritu”, “apariencia”, “imagen inconsciente”, “espectro”. “Fantasía” (lat. *phantasia*) significaba, por un lado, “muestra”, y, por otro, “ostentación”, “aparato”, “fausto”, es por ello, que, si una persona llega a ser presuntuosa y presumida, se le llame “fantasma” o “fantasmón”.

En el renacimiento, en cuanto a la formación francesa, Marcel Schneider expuso que la palabra *fantastique* indicaba a la imaginación nutrida de quimeras y visiones. En el romanticismo, y de acuerdo con el diccionario de l’Académie française, “contes fantastiques”, se definía como “contes où il est beaucoup question de revenants, de fantômes, d’esprits”.

La Real Academia de la Lengua Española concretó lo fantástico a lo quimérico, imaginario, fingido y carente de realidad. El Diccionario de la Academia Mexicana de la Lengua precisa dos ejemplos: el primero, en el sentido de imaginario: “El minotauro es un ser fantástico”; y el segundo como algo muy bueno: “Un cuadro fantástico”.

Jean-Baptiste Baronian expuso que el primer relato fantástico en la literatura francesa lo escribió Jacques Cazzote (1719-1792) y se trata de *El diablo enamorado* (*Diable amoureux*, 1772), asimismo, escribió *Manuscrito encontrado*

en Zaragoza. En el siglo XVIII, en Europa, el género fantástico se caracterizó por describir ambientes terroríficos, de fantasmas y apariciones demoníacas. Este estilo definió al de Hoffmann, el cual se observa en su libro *Fantasiestücke*. También fue usado por Ann Radcliffe (1764-1823), autora de la novela *Los misterios de Udolfo*. Estos autores de Alemania, Inglaterra y Francia impulsaron este tipo de relatos en pleno romanticismo, cuya estética emancipaba el sentir las pasiones y dejarse llevar por ellas.

El relato fantástico, desde sus orígenes, buscó “conciliar lo irreconciliable”; es decir, unir a los contrarios. Lo dual es un empuje esencial de la estructura. En su narrativa desembocan dos planos: lo real y lo insólito. Ambos conceptos confrontados llevan a lo fantástico, lo negativo, lo opuesto, lo inexistente de lo que “cabalmente” es aceptado en la realidad. Las narraciones, por ejemplo, las de Gautier, son conflictivas para el lector racional, por abordar temas de dualidad. Lo mismo sucede con lo inconcebible de Caillois y de Vax, o lo dudoso de Bessière. Lo fantástico se interpreta como un impulso hiperbólico y exagerado, ya que su poética visibiliza lo innombrable, lo escatológico o lo incomprensible. Sin embargo, lo fantástico no agrieta el relato y hay un uso coherente del lenguaje, pese a que sus metáforas y símbolos expongan secretos inoportunos.

La literatura fantástica se puede leer como un signo que representa algo que está ausente, es decir, es un género-signo, tal como pensaba Jean Bessière, quien exponía que este tipo de relato representaba “aquello que no podía ser”. San Agustín añade que el discurso fantástico expone lo *dicibile*. Este carácter lo hace un elemento hermenéutico. Como elemento constitutivo del signo, que no es la palabra (*dictio*), funciona como algo que se reserva para el espíritu y que será experimentado por un emisor y un receptor. Lo *dicibile* es aquello que puede convertirse en *dictio*, es decir, en palabra enunciada por la voz, para connotar con un signo la ausencia de una cosa. La estudiosa del género, Ana María Morales, muestra un enfoque preciso sobre ello. También, propone una lectura que relacione los discursos de manera dinámica, para identificar la esencia de lo fantástico:

(...) para mí, texto fantástico es aquel que, habiendo construido el mundo intratextual cotidiano como representación mimética de una realidad extratextual, presenta fenómenos que violan el código de funcionamiento de realidad que sería esperable y aceptado como cotidiano y fehaciente en su interior. La aparición de ese fenómeno anómalo (según las reglas establecidas como operativas de la realidad en el interior del texto y constatables por el discurso de distintas instancias textuales) provoca una reacción representada (sorpresa por parte de algún personaje o el lector implícito, incredulidad, versiones divergentes entre narrador y personajes, etc.) que constituye la verificación de que lo sucedido se rige por un código de funcionamiento de la realidad diferente o alternativo al expresado con anterioridad (2008: xvi.).

En cuanto al fantasma en la literatura, su presencia resulta ser llamativa y conflictiva con la realidad que los textos suelen retratar, sobre todo, los del siglo XIX. La imagen cultural de esta época se debe a tendencias estéticas como la realista, la costumbrista, la naturalista y la romántica. Sin embargo, en el texto fantástico, el fantasma tendrá protagonismo. Incluso, se adecua a la naturaleza de este tipo de relatos, debido a que funciona como un signo que oculta más significados y, por lo tanto, requiere un ejercicio interpretativo más atento para llegar a su verdad.

El fantasma, en el texto fantástico, adopta circunstancias del contexto en el que surge el texto. En el siglo XVIII, el fantasma funcionó como una amenaza de lo desconocido, del dolor de la pérdida o de las obligaciones morales. No obstante, durante el siglo XIX, adquiere más asuntos que resolver, además de portar con las significaciones del siglo anterior y sus mitos antiguos. Por ejemplo, se le veía como la amenaza del pasado atentando al progreso o los pecados de los ancestros que atormentaban a los descendientes. Asimismo, una simbolización, material psíquica y social.

Un fantasma produce una ruptura, porque tiene atributos ambiguos que descomponen la lógica. Por ejemplo, el hecho de que desaparezca o se presente de la nada, algo que suele ser un misterio. Descifrar su ilusión consiste en separar ambos aspectos de su forma, aunque parezcan inescindibles: de un lado está el cuerpo espiritual y del otro, el cuerpo material. Esta ambivalencia funciona bien para el relato fantástico, ya que le permite generar la incógnita que le hará dar un cierre sorpresivo. De esta sentencia, surge otra pregunta: ¿Es antes el fantasma o el efecto fantástico?

No todos los relatos de este género deben contar con la presencia del fantasma. Asimismo, no tiene que aparecer únicamente en textos de esta índole. La figura bien puede ayudar a formular el efecto sorpresivo de la duda. Mas, necesita una estrategia que le permita desenvolverse en la narración. Sólo así lograría el efecto. De contar únicamente con su presencia, no sería posible. La tarea para llevar a que un fantasma logre instaurar el efecto que se necesita en el relato fantástico es aparentemente ardua. Por ejemplo, es clave conocer lo que simboliza el fantasma, pero, es vital entender el contexto en dónde se configurará su historia. En él, se deben explorar los miedos e inquietudes del receptor, de lo contrario, el efecto que se exigirá del fantasma no surtirá el efecto deseado.

Un producto de la ruptura, que produce el fantasma, es la muerte. Esta idea forma parte de su simbolización, ya que la figura contiene en sí la imagen de lo que ha dejado de estar vivo en el mundo material y permanece muerto. El cuerpo sin vida se encuentra debajo de la tierra, mientras que el alma del muerto se desenvuelve por el mundo como si le reemplazara, incluso, adopta su forma.

El ser humano es capaz de identificar cuando un semejante ha fallecido. Una vez confirmado el deceso, se entierra al difunto. Pero, esto no significa que se pueda mantener lejos al espectro, la imagen del inanimado se conserva en la memoria. El espectro es el resultado de una operación realizada por los vivos. Ésta consiste en la incapacidad de desemparejar lo corpóreo de lo humano, es decir, se percibe la unidad entre el cuerpo con lo que sería el alma. Como sostienen Adorno y Horkheimer (*Cfr.* 2001), en su artículo “Interés por el cuerpo”, “sólo en la civilización se ha distinguido y separado el cuerpo”. Incluso, aquí se plantea un problema filosófico sobre la condición humana, ¿qué es el ser humano?, sobre todo, para la era de la razón, fue una interrogante demasiado abierta, ya que no se podía deslindar la situación del espíritu, el alma y la razón.

La ruptura que comienza con la forma del espectro permite colocar al alma de los muertos por detrás de los acontecimientos. Es decir, el lado del espíritu es lo invisible, lo que no se permite o puede ver. Agamben (2002) expone que de esta manera se organiza la cultura. Él observó esta organización en su libro *Lo*

abierto, mediante la formulación del concepto de “máquina antropológica”. Este tipo de mecanismo instituye la indiferencia entre lo humano y lo animal, el hombre y el no hombre, el hablante y el viviente, ya que el ser humano puede diferenciar cuando un semejante suyo ha fallecido y crear un código de comportamiento para hacer frente a esa situación. De esta forma, se formaliza un proceso para restaurar la realidad que era antes del evento.

La diferenciación entre lo vivo y lo muerto, lo animal y lo humano se instauran en la fantasmagoría. De ello, emerge la contradicción entre lo humano del hombre y su carácter animal. Deslingar ambos conceptos, reuniendo a cada uno en un margen distinto, origina al fantasma. Es por causa de estas contradicciones que surge el fantasma. Asimismo, provoca que en él se plasme una realidad parcial: está muerto, pero, a su vez, está vivo. Por lo tanto, queda libre de la carga que deben llevar los mortales. No obstante, el fantasma se constituye por un impuesto, porque su propia aparición implica una exigencia.

El fantasma exige garantías para su propia conservación, es decir, demanda que las contradicciones que lo sustentan, lo que sólo se consigue ocultando la unidad entre materia y humanidad, se signifique. Es así como, con cada aparición, obscurece el orden de los acontecimientos, produciendo en los hombres un efecto adormecedor, que, incluso, surge como efecto de la confusión en los relatos de miedo o de lo fantástico. El fantasma da la impresión de que se falsea la realidad. La sombra de esta figura, que es la perspectiva racional, niega que exista. Ante ello, se vuelve esencial resolver las contradicciones, así que la razón exige mostrar las verdades que el fantasma oculta. Se debe develar lo que no está a simple vista, he aquí que se efectúa una hermenéutica espectral. Colocar al fantasma por detrás de los hechos contribuye a mantener el orden, mientras que el pensamiento, que busca constituirse como una herramienta crítica, debe resignificar la realidad, de manera que genere una propuesta para entender aquello que provoca consternación.

Esto es similar a lo que el filósofo Spinoza explicó en su obra el *Tratado teológico-político*, donde plantea esta acción como una necesidad, considerando

la crítica hacia los fundamentos de la religión. En su libro, el filósofo sostiene que las religiones surgen por la imposibilidad de los hombres de regirse por una regla preconcebida. Los seres humanos nacen del temor que genera aquel vacío, esto los lleva a necesitar de figuras religiosas, las cuales se configuran como si fueran la causa última de los hechos: *Todos esos objetos de una vana adoración no son más que fantasmas, obra de un alma tímida en que la tristeza lleva al delirio* (Spinoza, 2008: 20. 8 Ibid.).

Los fantasmas manan como ideales de la religión. Ésta proyecta los atributos humanos hacia un reino celestial, relegando el reino de la tierra como un ámbito de perversión casi animal. Es así como las desigualdades terrenales permanecen en lo obscuro y se ocultan detrás de la oposición entre lo sagrado y lo profano. Este argumento también justifica por qué el fantasma no debe permanecer junto a los vivos. En los discursos de los siglos XVIII y XIX, se puede observar que la figura no está deslindada de las creencias religiosas ni populares, al contrario, a nivel del discurso, la figura fantasmagórica es el modo en que se manifiesta la teoría de que existe división entre lo humano, lo animal y lo espiritual, que bien, sería también parte de su identidad.

El fantasma materializa la separación que además atraviesa la colectividad, con respecto a las circunstancias históricas y sociales. Un sector humano, debido a los cambios de su alrededor, portará los atributos puramente humanos, sólo a condición de que el otro cargue con el peso de la animalidad, la homogeneidad y los valores más bajos. Esta situación explica la condición del fantasma victoriano, cuya sociedad atravesaba los pormenores que eran causados por la segunda revolución industrial, así como el reforzamiento del imperio británico.

A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, mientras ocurría el proceso de industrialización, había quienes sobrevivían a condiciones económicas precarias, pero, por otro lado, había también aquellos que se quedaban más atrás. En el caso de la literatura mexicana, hay que ubicar a los textos en dos apartados: el de la historia narrada y el del autor, así como las posibles intenciones para relatar una

historia de espectros, porque la pregunta: ¿qué quiero decir realmente cuando digo que vi un fantasma?, puede develar aquello que la misma figura manifiesta.

El fantasma que surge de esta división social, ideológica y espiritual también se presentará como un producto de la ideología de su momento. Al mismo tiempo, la marcada situación contribuye a reproducirlo. El discurso ideológico que contiene al fantasma se presenta como el fundamento de las relaciones, muchas veces en los relatos son sociales –religión pura, moral pura, derecho puro–, pero, también individuales, porque se muestra al sujeto aislándose o aferrándose a él.

En cuanto a la reproducción del fantasma, quienes contribuyen a ello son las ideologías. Si bien, debido a ello pueden expresar ciertos enfrentamientos, su disconformidad tarde o temprano mostrará que, en realidad, no luchan contra las condiciones a partir de las cuales surgen los fantasmas, sino que pretenden luchar contra los fantasmas mismos, sin cuestionar la realidad de la que surgen. Esta situación la revelan Marx y Engels en *La Ideología Alemana*, cuyo prólogo anuncia el objetivo de la obra:

Desenmascarar a estas ovejas que se hacen pasar por lobos y son tenidas como tales, poner de manifiesto cómo no hacen otra cosa que balar filosóficamente [...] poner en evidencia y desacreditar esa lucha filosófica con las sombras de la realidad (Marx y F. Engels: 11).

Si el intelectual busca realizar una crítica, tendrá que desligarse de las ataduras que lo ligan a las ideas dominantes de su tiempo. Se sostiene que “la ideología es, en efecto, justificación” y, por lo tanto, los desafíos de la teoría actual consisten en romper esos lazos. Cuando el autor estudia la actualidad de la filosofía plantea precisamente este problema, consistente en que la teoría en estado puro, con su intención totalizadora y dadas las condiciones de desigualdad existentes, no hace sino reproducir estas condiciones:

Quien hoy elija por oficio el trabajo filosófico ha de renunciar desde el comienzo mismo a la ilusión con que antes arrancaban los proyectos filosóficos: [...] que sería posible aferrar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento [...] La filosofía que a tal fin se ofrece hoy no sirve para

otra cosa que para velar la realidad y eternizar su situación actual (Adorno, 1997: 73.).

Esta crítica hacia la filosofía de la Ilustración se extiende hacia la ciencia positiva, que trabaja como un encadenamiento que hace de ésta. Marcuse (1984) revela en su obra *El hombre unidimensional* que esta función es cumplida por aquella corriente teórica al exhibirse a sí misma como diametralmente opuesta a la filosofía anterior y enunciando otras pretensiones. De esta manera, el positivismo conduce al extremo los postulados de la ideología. Ya no se intenta reemplazar una interpretación del mundo, sino que se pretende eliminar cualquier tipo de interpretación. Se propone eliminar al fantasma, pero, sin modificar las condiciones que permiten su emergencia. Así, el discurso positivista es, como sostienen Adorno y Horkheimer: *al justificar todo lo que existe de hecho, no es sino una mera repetición de lo dado*.

Se dan las claves para interpretar el relato de fantasmas en el texto fantástico. Con ella se interpretaría la simbolización del fantasma, así como el contexto que lo configura. No obstante, en cuanto a los miedos e inquietudes, en el caso de las narraciones del siglo XIX, en México, el resultado se obtendría tras la observación histórica. Aunque, al desglosar al fantasma dentro del discurso y la ideología, se aporta un avance para la interpretación. Al enfocar el tema del miedo, bajo el esquema positivista, se busca eliminar o controlar, sin atender las causas que lo hacen surgir. Es por ello, que esta figura adquiere fuerza en los autores de literatura. Emerge como una respuesta o una negativa a ser llamada. Asimismo, a oprimir la naturaleza completa de las personas que viven ese momento con aprensión.

La literatura mexicana se ha desarrollado en géneros y subgéneros, evidenciando la diversidad de sus propuestas estéticas. Entre ellas, está la novela, cuyas tendencias, como el realismo, se han renovado con libertad, gracias a su estructura. Sin embargo, hay otras áreas que han sido subestimadas, tal es el caso del subgénero fantástico; sobre todo, porque ha sido a través de él que la

figura del fantasma en México adquirió de nuevo mayor importancia, para las historias de miedo.

El prejuicio hacia estos tipos de texto hace suponer que no se puede exponer nada más de su composición, aunque, como todo producto del lenguaje, se requiere un análisis para comprobar aquello. Se podría conjeturar que lo fantástico se esconde entre páginas realistas, sobre todo, por ser discurso, no obstante, una revisión más detenida sobre esta producción literaria descubre que narra una realidad, pero, una semejante a la del fantasma, es decir, hay una persistente apariencia de la imposibilidad, haciéndose posible en un mundo fuertemente anclado a leyes dogmáticas, lógicas y materiales que le sostienen como contexto.

Lo fantástico se destacó en la literatura, ya que escenifica “la naturaleza misma de la ficción”, tal como se expone en *La irrupción y el límite*, de Víctor Antonio Bravo (1988), además, plantea la cuestión de ¿qué es lo real? y ¿qué es la ficción? Esta característica reside en la relación entre los correlatos realidad / ficción, natural / sobrenatural y posible / imposible. Estos textos, para jugar con efecto de lo fantástico, requieren conceptos como mimesis, referente o verosimilitud, ya que, para romper con las leyes de la lógica y la naturaleza en un el relato, éstas deben ser fidedignas con lo real, para que el impacto de su rompimiento produzca impacto y veracidad. Muchos teóricos han estudiado este subgénero y la bibliografía es amplia.

Quien expone la necesidad de lo veraz es el estudioso Tzvetan Todorov, en su obra *Introducción a la literatura fantástica*, cuando examinan los tres niveles de un texto fantástico: el verbal, el sintáctico y el semántico. Una propuesta contemporánea es la de Rosalba Campra, en cuya obra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, realiza un profundo análisis, semejante a Todorov, sobre los niveles textuales, los cuales, mediante su articulación permiten el surgimiento de lo fantástico. Ambos autores en su obra determinan dos ámbitos: el “real” y el insólito. Estos dos elementos se irrumpen o fracturan, en dicha transgresión, el registro de la ambigüedad deriva en algo definitorio e imprescindible. Todorov lo

expone acertadamente: *Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación* (2007:28).

Esta incertidumbre afecta los planos léxico, sintáctico y semántico de una obra. Asimismo, matiza, permea y erige las urdimbres de toda obra fantástica. En consecuencia, de esta interacción, la ambigüedad se convierte en una estrategia necesaria para lo fantástico. De igual forma, se ostenta como un requisito que fomenta lo inexplicable, ya sea sólo en una parte del texto o en su totalidad. Este efecto también insta a que ninguna posibilidad de solución satisfactoria pueda establecerse: se dejan cabos sueltos, suposiciones y una sutil sospecha de otras desconocidas respuestas. La finitud humana se enfrenta a lo insondable y sobrenatural del universo, este mensaje es ya primordial dentro del argumento del relato fantástico.

En México, la literatura fantástica se desenvuelve como un proyecto estético, que expone la problemática en torno a una construcción mimética y su posterior transgresión, la cual requiere la presencia de lo anormal, sobrenatural o insólito. Los textos con este carácter surgen a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con cuentos como “Un estudiante” de Guillermo Prieto (1803-1862[5]), “La mulata de Córdoba” de José Bernardo Couto (1803-1862), “Lanchitas” de José María Roa Bárcena (1829-1908), “El matrimonio desigual” de Vicente Riva Palacio (1832-1896), “La fiebre amarilla” de Justo Sierra (1848-1912), “Rip-rip El aparecido” de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), “Raro” de Guillermo Vigil y Robles (1867-1939), “La serpiente que se muerde la cola” y “La novia de Corinto” de Amado Nervo (1870-1919), “De ultratumba” de José Juan Tablada” (1871-1945), “Homo duplex” de Ciro B. Ceballos (1873-1938), “El papagayo de Huichilobos” y “El amo viejo” de Manuel Romero de Terreros (1880-1968), “El fusilado” de José Vasconcelos (1881-1959) y “La cena” de Alfonso Reyes (1899-1959):

Estos relatos son algunos de los principales representantes de esta primera etapa. Ana María Morales ha marcado su importancia, en parte a que ha sido una novedad que trascendió dentro de la creatividad literaria mexicana: *...desde [...] el origen del cuento moderno en el siglo XIX, la modalidad fantástica*

hace su aparición con fortuna y se asienta en las letras mexicanas con una fuerza y recurrencia que pocos estudiosos han aceptado (2008, p. XVIII.).

En el siglo XIX, los fantasmas son reminiscencias de las apariencias de su época. Esta manera de representarlos es muy similar a cómo lo hacen los relatos de la Ghost Story. El parecer y el tener es equivalente a ser. La trascendencia de lo material revela cuán importante es para este siglo hacer realidad las aspiraciones y, pese a que la religión auspicia un mundo etéreo, donde no hay espacio para la materialidad, las personas se sienten unidas a las cosas, hábitos y costumbres que suelen adoptar. Estas forman parte de su personalidad y es también una manera para reafirmar su individualidad, así como su existencia. Además, para los allegados del difunto, una manera de invocar al ser querido es cuidar de sus pertenencias o enterrarle con ellas, para que no se sienta solo o pueda lidiar mejor con su nueva condición. En México se celebra el Día de Muertos y se colocan ofrendas con los platillos que solían gustarle a los difuntos. Pese a que el paradigma dominante sea científico, empirista y práctico, las creencias sobrenaturales, en vez de desaparecer adquieren mayor fuerza. Se interpretaría como un signo de que el pensamiento mágico y el mítico forman parte de la naturaleza humana. No son algo que se erradique mediante algún dogma. Estos esquemas de pensamiento son inherentes en el ser humano, porque funcionan para ayudarlo a descifrar el mundo que le rodea. También, la imaginación y la fantasía existen para que las personas puedan asimilar las situaciones que llegue a experimentar, como lo es la muerte de un allegado.

Enrique Fernández Ledesma (1939) exhibe en los suyos, dentro de su obra llamada *Galería de fantasmas*, vida y carácter. Con ello, rescata también los gestos e intimidades que tenían las personas durante su tiempo. Todos ellos son personajes de la historia de México: poetas, políticos, un caudillo, emperadores trágicos, cuyos errores, glorias y solemnidad registran los biógrafos acuciosamente. El autor no destaca fechas ni obras, sino momentos humanos como los actos de generosidad del poeta, el aislamiento de una emperatriz o la excesiva presunción de un tirano.

El mundo espiritual es imaginado como el mundo material. De conocerse el universo psíquico, los seres humanos infligirían en él para que fuese más concreto. En el siglo XIX, los fantasmas adoptan la forma de quiénes fueron estando vivos. Además, las historias populares los describen actuando como si nunca hubiesen fallecido. Cuentan que suelen continuar con sus hábitos y que también llevan puesto el último atuendo que usaron en vida. En los años treinta, surgen las semblanzas de Fernández Ledesma. Los fantasmas adquieren mayor humanidad durante esta etapa. En la Ghost Story, los ejemplos más claros son los fantasmas creados por Charles Dickens, *Cuento de Navidad*, y Oscar Wilde, *El fantasma de Canterville*. Sus fantasmas muestran emociones, ideas y reflexiones. Por esto, a través de ellos se dilucida de manera más personal sobre la muerte y la pena por dejar la vida.

En México, los fantasmas en la literatura van adoptando esa estructura. Sin embargo. Durante los inicios del siglo XIX, dado que el país no se había consolidado por completo, debido a invasiones extranjeras, conflictos políticos y desorden social, los autores no tenían medio para conocer cómo se estaba trabajando la literatura gótica ni tampoco cuales eran las propuestas de vanguardia. No fue hasta el Porfiriato, que se pudo acceder a la literatura extranjera, aunque, también hubo dificultades debido a la censura religiosa y moral. Los primeros autores que influyeron para conformar el relato de miedo y fantástico fueron E. T. A Hoffman y Edgar Allan Poe.

Ambos escritores fueron conocidos por los mexicanos del siglo XIX gracias a las traducciones en francés y castellano de sus cuentos. Hoffmann es distinguido como uno de los grandes exponentes del género fantástico. En sus relatos aborda temas como el mundo onírico, la pesadilla, el desdoblamiento de la personalidad y la locura. El mismo Edgar Allan Poe, así como Théophile Gautier, Victor Hugo y Dostoievski adoptaron su propuesta para generar sus propios relatos sobrenaturales.

El escritor norteamericano, Edgar Alla Poe, sólo sería conocido por unos cuantos círculos cultivados. A diferencia de Hoffman, su obra sólo sería accesible

para el público mexicano mediante los textos en francés. Pero, eso no significó que fuese aceptado de inmediato. Edgar Allan Poe fue un escritor polémico, incluso, en su propio país. Los temas que abordó en sus escritos fueron complejos y todavía desconocidos para la gran mayoría de los lectores, debido a que se referían a teorías científicas, tecnológicas, psicológicas y filosóficas. Su poesía y sus ensayos científicos, así como sus relatos policiacos y de ciencia ficción, no fueron tan populares como sus cuentos de terror. Debido a las historias pesadillescas y perturbadoras, en México, se le imaginó como un autor trastornado con problemas de alcoholismo. Alguien que no sería de ejemplo para futuros escritores. Gran parte de su mala reputación se debió a que contó con gran variedad de enemigos intelectuales, desde escritores, críticos de arte, hasta editores. Estos no perdieron oportunidad alguna para escribir historias negativas sobre su persona, ni siquiera cuando falleció el siete de octubre de 1849.

Pese al idioma, las tendencias ideológicas, los problemas globales y las reputaciones manchadas, Hoffman (1962) y Poe (1984) influyeron en los escritores de Latinoamérica, como sería el caso de Horacio Quiroga (2012). El escritor lo leería y acogería elementos del artista norteamericano para colocarlos en sus propias historias; tales como el efecto sorpresa, los temas sobre la mente humana y el estilo

cuidadoso, así como culto. La aceptación a la obra de Poe sucedería muy a finales del siglo XIX y a comienzos del XX, mas, no sería de forma rápida ni masiva.

En muchos países hispanohablantes se tardaría en acceder a él y a sus temas, debido a la moral de ese tiempo. Ya que la religión católica, pese al progreso y las ideas positivistas, todavía ejercía un gran poder intelectual sobre la sociedad. No obstante, en México, debido a su herencia mítica, existía una predisposición para abordar los temas relaciones con la muerte, los fantasmas y el mundo de la psicología. Asimismo, los escritores mexicanos deseaban experimentar con las formas y estructuras de sus relatos, para hallar una manera

diferente de narrar. Sobre todo, porque estaban impulsando la búsqueda de su propia identidad.

Los eruditos estructuraban una historia que fuese oficial para el país. En ella debía narrarse al mexicano como el descendiente legítimo del conquistador hispano y, por tanto, como heredero auténtico de la riqueza europea. Para esta segunda mitad del siglo, se rescatan las leyendas de la colonia y se convierten en cuentos. El costumbrismo es una corriente que se adecua a los propósitos estéticos de los escritores. Aunque anterior a ello, en la primera parte del siglo, el romanticismo ya había dejado raíz en los creadores. La literatura mexicana, tras los movimientos independientes y de reforma, ya había sentado sus bases para perfilarse como algo diferente de la tradición europea. Si bien, al principio los escritores aspiraban a ser como el viejo continente, fueron desarrollando aspectos que sólo les podría incumbir a ellos, por ser originarios de América y por contar con cierta libertad de los esquemas culturales occidentales.

El relato sobrenatural en Hispanoamérica conservaba una estructura familiar y ordenada, pero, sus contenidos eran eclécticos. Su mezcla de distintas ideas ofrecía una ampliación diferente de la realidad, sin que los textos fuesen necesariamente góticos. Como parte de ese eclecticismo, los temas y la estética conservaron rasgos neoclásicos. Esta propuesta ideológica señalaba que a la obra de arte le correspondía ser bella y equilibrada, aunque, también convenía a que fuese práctica. La literatura podía hablar de fantasmas, duendes y demonios, sin embargo, era su responsabilidad ser instructiva, es decir, debía brindar una moraleja, lección ética o religiosa.

Otros elementos que conforman su eclecticismo son lo fantástico/terrorífico, lo onírico, el realismo, lo popular, el humor y la sátira. Los fantasmas en la literatura europea no se reían de su tragedia, mas, el hispanoamericano se burlaba de sí mismo. Los personajes espectrales adoptaban mayor personalidad y carisma cuando asumían un carácter más mundano. Se pueden quejar de su condición, al mismo tiempo que hacer un chiste sobre ello. Su humanidad se concretiza mediante la actitud terrenal, por lo que el lector, además de empatía,

también siente simpatía. Si el fantasma puede mostrar tristeza y alegría, es posible que revele más aspectos de su antigua humanidad. Esto se aprovechaba, incluso, para evitar la censura sobre sus contenidos y para que los temas no fuesen tomados tan en serio. A su vez, los textos resultaban ser más atractivos y entretenidos.

Los pensadores de la segunda etapa del siglo XIX tenían conciencia de que no eran españoles ni europeos, así que no era factible continuar imitándolos por completo, mas, podían reinterpretarlos y superarlos. En este momento, los ancestros con mayor presencia para los intelectuales fueron el español, el criollo y el mestizo. El indígena no era tomado en cuenta, debido a que se deseaba fortalecer el parentesco con occidente, para demostrar la procedencia cultural. No obstante, gran parte de la originalidad de los relatos fantásticos mexicanos, se debieron a la raíz mítica heredada por el pensamiento nativo. La concepción de la muerte era interpretada bajo una visión más natural de la trascendencia, es decir, no se forzaban las situaciones sobrenaturales para que parecieran aterradoras, sino que se dejaba a que fuesen los personajes quienes juzgaran eso por su propia cuenta. El lector era situado desde un punto lejano del conflicto, para que pudiera observar de manera más objetiva el suceso extraño y decidiera si aquello era real o no. Más que juzgar si la muerte era divina o diabólica, era expuesta como un proceso inherente para generar vida. De esta manera, se tienen relatos cómo *Un estudiante* (1842), de Guillermo Prieto.

El tema del amor parece integrarse más en textos maravillosos que en los fantásticos. Sin embargo, en el cuento de *El estudiante*, de Guillermo Prieto, se muestra que hay una aportación especial, ya que se destaca por abordar lo fantástico. La razón de ello es porque su narrador constata una situación ambigua, que bien podría tener una explicación lógica, pero, al no contar con más referencias, también permite que sea la duda sobre los hechos la que introduzca la resolución paranormal.

El relato es aparentemente sencillo en su estructura. Cuenta con un principio, un desarrollo y un final inesperado, mas, la voz del narrador nos habla

de tiempos y espacios distintos, unos pertenecen a lo real y los otros a lo ficcional. El tiempo real, es desde un presente dónde está situado. En él, habla del amor, cómo algo indescifrable para él. Relata una anécdota que pueda aclarar aquel sentimiento, Cuando habla de la historia, se considera otro espacio y tiempos distintos del suyo, este es ficcional.

Desde el principio se toma en cuenta que el motivo del relato, si no es entender qué es el amor, es dar testimonio de su manifestación. En la primera parte, de nombre “La declaración”, el narrador no afirma, pero, expresa una notoria comparación entre la información brindada por los libros sobre el tema y la obtenida por la propia experiencia. Esto alude al contexto histórico, no sólo del narrador, sino también del mismo autor, el siglo XIX, esto se puede apreciar en el primer párrafo del cuento: *Tomos en folio he visto escritos sobre esa pasión del alma que se llama amor, y cada uno presentando el cuadro fiel de sus afectos no ha agregado más que un débil colorido a la más indefinible de las afecciones humanas* (Prieto, 2008: 23).

Una de las características primordiales del siglo XIX fue la relevancia de los poderes político, económico y social. Ante ello, para la conservación de estos tres elementos, se constituyó la base sobre la cual se fundó la ideología del mismo siglo. Una que incluso se manifestó en distintas partes del mundo, sobre todo, de forma imperante en occidente: el positivismo. Su propósito fue demostrar la veracidad de los hechos a través de fundamentos empíricos y científicos. Por tanto, el conocimiento únicamente podía ser validado si tenía un carácter científico, respaldado por un método irrefutable. ¿Qué tiene que ver esta ideología con el relato de Guillermo Prieto?

Al principio del relato, el narrador pronostica incredulidad en sus lectores, por lo que se justifica mediante un argumento que enfatiza tener noción de lo que se ha dicho sobre el tema del amor, es decir, de manera científica y hasta filosófica, para respaldar que no fue un ingenuo ante lo que presenció. Esto refuerza el contrato de veridicción entre el texto y el receptor. Si se visualiza la época de su redacción, se entenderá que la literatura debía responder a ciertas

características para respetar la sensibilidad e inteligencia de su público, asimismo, cumplir con las demandas nacionalistas y racionales del Estado mexicano, aunque, sin entrar en conflicto con los ideales sentimentales que emergían en la gente joven y trabajadora. Las contradicciones no se consumían del todo durante el porfiriato, tampoco era algo deseable, por ello, para aludir a las pasiones humanas se debía contar con el atisbo de la reflexión o el respaldo de la razón.

Un estudiante desarrolla armónicamente estas ideas sin que lleguen a causar un conflicto con resultados incoherentes. El narrador confronta dos interpretaciones de un mismo fenómeno, uno de manera racional y el otro de manera sobrenatural. El caos en la resolución no se logra, pero, sí la incomprensión, debido a que se inserta la duda de manera suave y pertinente. El narrador no apunta preferencia o repudio hacia alguna de estas opciones. Él ha brindado al universo del pequeño relato recovecos abiertos y oscuros, no cerrados y luminosos, por ejemplo, insinuar las apariciones inesperadas de la amada de manera sorpresiva, son algo para cuestionar, aunque, sí son consideradas como acciones posibles.

La situación del relato ocurre bajo el cristal de una mente influida por el positivismo, esto se puede observar cuando el narrador concluye, tras terminar el relato, que el personaje de su historia estaba loco y que todo, muy probable, se lo haya imaginado, mas, también se vislumbra una mirada romántica, ya que se refuerza el sentimiento de que la demencia del sujeto no es algo que se pueda dar por sentado, debido a que el mismo relato ofrece detalles realistas de la vida afectuosa del protagonista con su amada, haciendo, incluso, que el narrador y el lector empaticen con los momentos afectivos, tanto con aquellos que corresponden a la separación como con los que pertenecen al reencuentro. El lenguaje es romántico, al serlo, cuenta con esta característica:

"El romanticismo", define Eduardo Maynial fue una reacción contra las reglas estrechas de la razón, insurrecciónese la libre fantasía de la imaginación contra la severidad del gusto ideal, la tumultuosa complejidad de la naturaleza; contra el culto fanático de la antigüedad, la curiosidad insaciable de las literaturas extranjeras modernas" (Kaufman,1986:2).

Un lector romántico consideraría que el personaje del relato es un ser incomprendido, aunque, en el texto se exhiban indicios que ayudan a considerar la teoría del narrador. No obstante, este es un rasgo que hace especial al relato de Guillermo Prieto. El estilo del narrador expone la naturaleza descriptiva del espíritu romántico, así como la precisión de ideas, una característica del estilo práctico, común dentro del positivismo. En cuanto a la estructura, el orden y la disposición de la mirada comienzan con lo que el narrador ve, para luego pasar a los ojos de su personaje, lo que permite al lector empatizar con ambos actores, sin confundir la identidad de cada uno.

Ambas esencias, la romántica y la positivista, hacen un careo, representando al mundo sobrenatural y al racional. A plena vista, tanto para el narrador como para el lector, parecen que iniciarán un conflicto, pero, en realidad, durante su dinámica, es decir, durante el transcurso del relato, se reafirman una a la otra. La claridad y el orden dan sentido a lo sobrenatural, lo traducen al mundo inteligible, al mismo tiempo, que este le atribuye a su opuesto lo imaginario, lo filosófico y lo limítrofe. Es aquí donde el fantasma aparece y sirve como signo de lo adyacente, es decir, tanto para la esencia romántica como para la positivista, el fantasma los une porque representa lo que a cada uno le parece lo diferente. Para ambos, el fantasma es lo incomprensible, lo deseado y lo repudiado.

En el relato *Un estudiante*, el fantasma de la amada es únicamente vista por el pretendiente, en tanto, el resto de las personas no la perciben. Éstos se muestran compasivos hacia el protagonista, pues, juzgan que el protagonista no ha sido capaz de superar la muerte de su novia. El narrador, que está fuera de la anécdota, no se entera de este evento, hasta que conoce al protagonista en el cementerio y se lo cuenta. Pasan unos días y es en otro lugar (uno que no es mencionado) cuando el narrador recuerda la anécdota. Bajo una mirada más tranquila y racional, pero, no menos empática o sensata, relata de manera ordenada y con detalle la historia: *Yo, a quien Dios preserve de escribir ahora sobre moral, me contentaré con narrar simplemente los hechos de uno de tantos, dejándome de introducciones en palabras inútiles* (2008: 23).

El fantasma, mientras que para el protagonista es alguien aún con vida, para el narrador es producto de la locura, causada por el dolor de la pérdida. Eso lo explica su mente racional, igual que el resto de los personajes. Sin embargo, entre líneas, demuestra mesura en su intención de hablar sobre el tema y se aprecia humilde cuando invoca a la razón y a la religión para dar fe de sus palabras (estas dos instituciones son muy importantes para el siglo XIX, pues, son las encargadas de dar legitimidad a los hechos). El estilo medido y contenido exponen a un narrador más maduro, capaz de reconocer su inteligencia, así como sus límites. Esto es coherente con respecto a un hombre inteligente, ya que expondrá algo que, si bien él puede justificarlo con una situación mental, también duda sobre sus propias teorías. Esto fortalecerá el efecto de incertidumbre, algo esencial para el texto considerado fantástico.

En la literatura del siglo XIX, el fantasma aparece ya no sólo para espantar, sino para incomodar. La promesa de bienestar planteadas por ideologías como el positivismo, la religión o los logros económicos alcanzados por la industria son interrogados por esta figura: ¿si todo es percibido de manera empírica y racional, por qué no pueden explicar qué soy? ¿si hay progreso, por qué aún hay muerte y dolor? ¿si la religión es un refugio para las almas de los difuntos, por qué los fantasmas vagan por la tierra? El fantasma, por esta característica, se acomoda perfectamente a la estructura del relato fantástico. Sobre todo, porque ambos son composiciones que critican la realidad.

El relato fantástico confronta dos visiones de mundo para después desmontarlos y dejar al lector sin posibilidad de quedarse con alguno. El fantasma, en tanto, es producto de dos mundos, el de la vida y la muerte, a su vez, en la misma figura, ambos se llegan a contradecir y niegan de manera absurda la existencia tanto de la muerte como de la vida, ya que el fantasma no es alguien que esté del todo muerto, pero, tampoco está del todo vivo. A diferencia del vampiro o el zombi, que son entidades encarnadas que amplifican la presencia del mundo material y el dolor que esta causa, el fantasma es un ser desencarnado que no sólo invoca dolor, sino también placer, ya que puede tratarse de un ser que

busca venganza, por las faltas cometidas hacia él, o un ser buscando proteger a sus seres más allegados. De cierta manera, el fantasma es una extensión de la memoria, de la experiencia, del saber y la fantasía, porque puede traspasar espacio y tiempo sólo para estar con quien lo ha invocado mediante el recuerdo o el deseo.

Si existiera la evidencia de un mundo antimateria, el fantasma lo sería, tal circunstancia inspiraría confusión, molestia y miedo. Incluso, de existir este ser, rompería con todas las leyes conocidas en la Física, la religión y el Estado. Además, de que, a nivel de la ficción y el mito, ya lo hace. Es por ello por lo que, para el relato fantástico, sobre todo para el del siglo XIX, la figura se convierte en una constante casi fundamental, incluso, se les llega a confundir por poseer etimologías semejantes. Sin embargo, no necesariamente el fantasma es lo que le da al relato una estructura fantástica, sólo puede ser una buena estrategia para que este tipo de texto cumpla con su objetivo. Lo mismo sucede con la literatura romántica, a causa de su preferencia por la tradición, las leyendas y la nostalgia, el fantasma le permite invocar esos elementos en formas muy simbólicas, ya que el fantasma no sólo se trata de la imagen de los muertos, también se las fantasías que se guardan por celos o pena.

Para la literatura mexicana, el fantasma es una mezcla entre la visión occidental y la prehispánica. Es una entidad que puede augurar malos eventos a futuro, pero también se trata de los seres amados que han dejado el mundo terrenal y que de vez en cuando, según el folclore, vienen de vista para ver a sus familias y amigos. Durante el siglo XIX, la figura tomó el papel de antagonista en los relatos para semejar la estructura de los relatos de moda en Europa, sobre todo de Francia y España. El fantasma representaba el regreso de lo viejo que amenaza con ir en contra del progreso, para volver a la oscuridad. Esa interpretación es a nivel social. En tanto, a nivel individual, es el sin sentido aturdiendo a las personas y haciéndoles perder la oportunidad de progresar. Por ello, lo que se manifestaba en forma de un amante fallecido, en realidad era una enfermedad o un animal peligroso. Asimismo, simbolizaba los vicios, los errores

del pasado, las culpas y las ofensas. Si bien, la Iglesia negaba su existencia, era en el folclor, en los relatos maravillosos y fantásticos donde la figura podía trastocar la existencia de las personas para hacerlas mejores de lo que eran o para mostrarles lo que pasaría si volvían a errar.

En el caso del cuento de *Un estudiante*, el fantasma, pese a que sólo se le conoce por el personaje principal, incomoda al narrador y a los testigos por el aparente desequilibrio emocional y mental del protagonista. La incomodidad que se presenta es del tipo emocional, hay un conocimiento de la relación amorosa y también de la pérdida, mas, esos hechos no pueden interrumpir con la cotidianidad, he aquí un aspecto romántico y que estos apuntaban como consecuencia del dominio de la razón: suprimir los asuntos del corazón.

La pérdida de un ser querido, para la sociedad del siglo XIX, era una situación natural, pero, se evitaba en las conversaciones o en las tertulias. No existían más formas que las ofrecidas por la Iglesia para llevar a cabo el luto, el cual permitiera sanar la herida emocional. Cuando alguien moría, el progreso debía continuar, mas no con la vida, esto era desatención de los sujetos. La idea recuerda a la represión del individuo que los románticos criticaban, tanto los europeos del siglo XVIII como los americanos del siglo XIX. Al no haber un luto adecuado para adaptar al sujeto a la pérdida, se padecía una especie de mal que inhabilitaba a éste: la locura. Por ello, el sujeto, en vez de ser atendido, era aislado del resto de la sociedad y evitado para que no se expandiera su mal.

La muerte, durante el siglo XIX, adquirió diversos sentidos, mas, no por ello menguó el temor hacia ella. Entre estos significados está el del honor. Todo debía tener sentido bajo el marco del positivismo, el progreso y la materialización, la muerte no era una excepción, por ello, bajo ciertos parámetros, había muertes dignas y otras que no, por ejemplo: morir por la patria o morir en un duelo, para recuperar la dignidad. También existían una gran cantidad de conflictos políticos, los cuales habían surgido en el país desde su independencia.

La muerte imperaba en México, debido al caos político y social iniciados desde la independencia hasta la reforma. Ésta, al menos, tendría un orden. Pablo

Paccato, en su artículo *La política y la tecnología del honor: El duelo en México durante el Porfiriato y la Revolución*” expone que en este siglo sofisticaron las maneras de llevar el duelo, para que se rindiera memoria del hecho en corto tiempo, a causa de la inmediatez suscitada por las circunstancias bélicas o burocráticas. La muerte adquiere una connotación de deber en caso de que la imagen pública se vea perjurada o hay que cumplir una obligación con la nación:

El código del honor se convirtió en la brújula que guiaba la conducta y las palabras de los hombres públicos precisamente durante un período en el que esos actores trataban de construir una legitimidad política moderna. Profundos y sangrientos conflictos políticos habían dividido al país desde la guerra de los tres años hasta la intervención francesa y el segundo imperio (1857-1867), y todavía resonaban en los primeros años del régimen de Porfirio Díaz (1876-1911). En este contexto, y entre las otras prácticas de origen europeo que el estado y las élites importaban como parte de su proyecto de paz y progreso, el duelo adquirió una gran utilidad. Al igual que en Francia y Alemania de fines del XIX, el renovado interés en el duelo coincidió en México con una mayor preocupación por la reputación personal en ámbitos públicos. El duelo ilumina, como tal vez ningún otro artefacto, las contradicciones en el deseo modernizador de las clases dirigentes mexicanas. Defender el honor con las armas era para ellas un prestigioso gesto modernizador, porque se parecía a los usos de otras élites políticas europeas y porque les permitía enfatizar su estatus en un ambiente urbano en el que las jerarquías tradicionales parecían irse borrando (1999: 1).

El protagonista es un sujeto cuyas características se adecuan al contexto señalado por Paccato. Es un soldado que está en constante cercanía con la muerte. Sin embargo, ésta no llega a él, sino que es la amada la que fallece. Tiempo después, el hombre queda perturbado tras lo sucedido con la aparición fantasmal. Esto origina que su condición decaiga. Su imagen oscura se justifica. La muerte no le brinda sentido a su situación anímica, es un muerto en vida. El sentido que debe tener la muerte, si no es social, debe ser político o natural. El tema del amor no es algo razonable dentro de esa dimensión, por ello, el cuento rompe con la norma, no sólo de lo natural, sino de lo moral y de lo ideológico.

El positivismo, que llegó cerca de la segunda etapa del siglo XIX a México, rechazaba el negativismo, entendido como el caos moral y político, asimismo, buscaba que las leyes fuesen invariables. La muerte no era para invocar la anarquía y lo mismo debía ocurrir con las emociones humanas, el positivismo imponía la ordenanza, el progreso era la vía de desarrollo hacia ella. El hecho de

que un individuo regrese de la muerte para estar con el ser amado era algo caótico, antinatural y sin sentido. A través de la mirada del narrador se observa que la situación del extraño protagonista no es la ideal, es una imagen desequilibrada, incluso, se describe una situación de desorden visual, porque el sujeto está vivo, pero no cuenta con tal apariencia, esto ya es señal de que algo no irá en orden, por tanto, sucederá algo insólito. Posterior a la sensación de extrañeza y consternación, el personaje llega a despertar empatía cuando comienza a narrar su historia o, al menos, así lo describe el narrador, ya que es él en realidad quien hace la voz del personaje.

La voz del narrador se complementa con la mirada de piedad de quiénes atestiguaron la condición del personaje principal, que, incluso, su nombre, no es considerado, tal como un acto de deshumanización o despersonalización. El fantasma, como sucedía con los relatos británicos, del mismo siglo, revelaba la condición frágil del hombre o, más bien, la delicada condición de su mente frente a cambios tan radicales como el progreso y la exacerbación del liberalismo, donde los individuos obtenían más autonomía, sin embargo, muchas carecían de medios materiales, intelectuales o espirituales que les permitieran comprender y sobrellevar su nueva situación.

En el cuento de Guillermo Prieto, el fantasma no aparece directamente ante el resto de los personajes o al narrador, sólo al protagonista, lo que refuerza la idea de que posiblemente no exista. Es una característica curiosa, ya que es adecuada al argumento que se plantea en el relato. No hay un encuentro más cercano con lo sobrenatural que no sea a través de la imaginación, así lo es para la persona del siglo XIX y, sobre todo, para el intelectual. Con el tema de la imaginación se hace más notoria la presencia de la esencia romántica en el cuento, ya que entre las características de esta estética están el predominio de lo sublime, lo onírico y lo fantástico, aspectos que presentan la conciencia del “Yo”, el cual, a su vez, es una entidad autónoma que hace frente a la universalidad de la razón propuesta por la ideología del siglo XVIII.

El narrador es un sujeto dotado de individualidad y lo mismo sucede con el protagonista de su relato, sólo que éste es quien personifica la fantasía y el sentimiento, a él se le aparece el fantasma, en tanto, el primero alude a la razón, pero, no totalmente positivista, sino, a una que converge con las aspiraciones románticas, tales como representar los sentimientos internos, expresar las ideas como el amor perfecto, personificado en los amantes del relato, asimismo, la belleza de la juventud y los héroes, ya que su protagonista podría considerarse uno por su historial.

Se podría interpretar que el personaje del relato es el romántico de antaño, un tributo al del siglo XVIII. Asimismo, el narrador, es el romántico nuevo que contempla la naturaleza, identifica sus emociones, pero, también es consciente de habitar lo material. A lo largo de su interacción, el narrador que es el que recuerda y el personaje que es sólo imagen, se vislumbra una especie de “visión de los vencidos”, al considerar que es el romántico primordial el que está en decadencia por el dolor de haber perdido a su amada, simbólicamente, invocando parte de su esencia que el predominio de los sentimientos, la atracción por el folclor y la nostalgia; mientras el segundo opta por avanzar, aunque no sin antes, reafirmar lo que sería el poder del amor, porque su relato comienza con este tema.

Todo esto se manifiesta en la voz del narrador sin que éste abandone la practicidad y lo convencional. Su tono hace pensar que no es romántico, sino neorromántico, ya que, si bien hay un deseo por recuperar los ideales de esta estética, hay también una actualización de ellos, sobre todo, al no expresar abiertamente la posibilidad del amor que transgrede la muerte, sino únicamente insinuarla, para respetar el espacio de la lógica. Igualmente, que si bien, las aspiraciones de esta estética no son posibles en el mundo material, bien está el mundo de la imaginación, donde el sujeto puede explayarse y hacer real lo deseado. Esto se convertiría más adelante en un antecedente del realismo mágico y el neofantástico, pues, no es sólo real el mundo que se puede sentir de manera empírica, también, la mente y el espíritu son otros espacios donde el “yo” psíquico puede habitar con una libertad semejante.

Lo fantástico ofrece la posibilidad de considerar la existencia de un mundo con diversos espacios ambivalentes, las cuales se pueden llegar a experimentar de algún modo u otro, por ello, en el relato de Guillermo Prieto, se mantiene la duda sobre si es un asunto racional o sobrenatural el acontecimiento que vivió el narrador, o si éste fue testigo de un uso desmedido de la imaginación o de la cognición. Ante ello se reflexiona sobre, ¿qué es lo real? El narrador ya optó por el desequilibrio del protagonista, porque es lo convencional, lo lógico, lo más creíble, de acuerdo con su época; mas, es el lector el que no queda del todo convencido de ello, pues, el efecto de incertidumbre se apodera de él en cuanto concluye con la historia.

Lo fantástico plantea la pregunta incómoda sobre: ¿qué es lo real?, ¿qué no lo es?, ¿cómo sé que lo que percibo es real?, ¿todo lo que sé es lo real? Las preguntas son, incluso, un careo a las ideas del siglo XIX, que se instauraban para fundamentar el mundo en el que todos tenían que vivir con orden y conciencia de su propio ser. El mismo narrador expresa con cansancio las circunstancias de su contexto, al metaforizar su mundo en el cementerio, el cual resulta ser estático, oscuro, sin vida y contradictorio, al saber que existe un destino único, sin embargo, se desea disfrazar:

Visitaba días pasados el panteón de Santa Paula, absorto en reflexiones sombrías y entregado al imperio poderoso que ejerce en aquel lugar la religión santa señalando nuestro indefectible porvenir.

Sombrío y melancólico recorría las inscripciones tributando recuerdos y viendo la memoria humana sobrenadando en una tabla frágil sobre la cima insondable de la eternidad.

El oro y los mármoles de los sepulcros me parecían la careta con que cubría hasta en la tumba el mundo engañador de la realidad descarnada: era el contraste materializado oropel y corrupción, ceniza y mármol la ficción, ocultando el desengaño la vanidad mundana y cubriendo nuestro fin (Prieto, 2008:24).

La Ciudad de México, durante el siglo XIX, contaba con siete cementerios. Visitarlos se convirtió en un auténtico ejercicio, ya que al haber sido reformados o inaugurados eran considerados “bellos” por sus monumentos, sus calzadas arboladas y las flores aromáticas. Escritores de la época registraron esta costumbre como algo muy perteneciente a los mexicanos, la visión de la muerte

no era tan oscura y deprimente, puesto que iban a visitar los panteones en familia para ver a más integrantes de ésta. Igualmente, durante los días de *Todos Santos* y de *Difuntos*, los capitalinos acostumbraban a visitar las reliquias de los santos que se veneraban en la Catedral. El escritor mexicano Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) llegó a escribir: *Frente a ellas se arrodillaba una multitud devota de todas las clases, y no pocos, les atribuían prodigios milagrosos...* (2009).

Esto podría relacionarse con la crítica del narrador sobre los cementerios. Dos principales visiones de mundo se estaban ajustando para los intelectuales mexicanos: el del progreso y el de la tradición. El pensador positivista entendía cómo pretensión absurda la acción de ocultar algo tan tétrico como un cementerio con adornos ruidosos de fiesta, no obstante, para una mirada romántica hay sentido en el deseo de reconocer el misterio que implica la muerte. En México, más que temer a la muerte y burlarse de ella, las personas, por sus raíces prehispánicas, la celebran porque intuyen que no es un acontecimiento que deba infundir temor, sino que es un cauce natural, asimismo, porque se alberga la esperanza de que si no es esta vida donde los deseos se cumplan, será en la otra.

Los escritores románticos mexicanos retrataron este saber para sus relatos. Aunque, bajo un consenso de estilo y temas, la visión progresista debía imperar. Es por esta razón que los relatos de diversos autores parecen tener más en común con las estructuras occidentales que con las míticas o folclóricas de la región. Esto no disminuye el valor al esfuerzo o la intención estética de los autores, es más, logran conseguir un producto diferente, ya que el lenguaje expande el universo de lo fantástico por dos aspectos: la cercanía con las ideas maravillosas (pensamiento mágico) y por aceptación natural de los fenómenos sobrenaturales, hay una aceptación también hacia los medios racionales para entenderlos. El ejemplo está en *Un estudiante*, al observarse el desenvolvimiento del lenguaje, las imágenes y el ritmo de la trama se entiende que la historia tiene matices sensibles, pero también líneas de acuerdo con la demanda liberal.

El cuento de Guillermo Prieto relata sobre un hombre que recuerda cómo reflexionaba sobre la vida, visitando el cementerio, cuando de pronto se vio

enfrentado a una situación que lo obligó a aprender algo que no estaba en los libros, ni científicos ni religiosos. Ante esto, narra los hechos para exponer su proceso de aprendizaje:

Un hombre extraño se le acercó para relatarle que hace tiempo se enamoró de una joven, sin embargo, por accidente asesinó a su hermano y por ello les fue imposible mantener su relación. No obstante, en secreto, seguían amándose. Hasta que un día, ella decidió aparecer y cumplir con su deseo de estar con él. Todo parecía ideal, mas, pronto el sujeto descubrió que quien se le aparecía era el fantasma de ella. La familia de la mujer sabía que había muerto, aunque, compadecidos de su amante, lo dejaban creer lo que deseaba. Tras terminar su relato, el sujeto extraño se va del cementerio, en tanto, el narrador, ya seguro y sin espanto, opta por concluir que el hombre estaba loco (2008:24).

La decisión es resultado de la sensatez y la coherencia, de acuerdo con el paradigma histórico y a la fortaleza espiritual de su tiempo, porque, incluso, para la religión cristiana-católica, los fantasmas no son algo que pueda justificarse, ya que se profetiza que, al llegar el día del juicio final, se reunirían los vivos con los muertos para ser juzgados. El estudiante aprendió una lección y fue poner en práctica lo ya aprendido, lo cual se reflejó en su decisión. Se observa que sólo hay una manera de aceptar un hecho y es mediante la prueba científica, para así reducir la calidad del conocimiento a lo positivo, a lo dado por la experiencia. Esto, para el espíritu humano resulta ser insuficiente y pesaroso, no obstante, el miedo al error, a la muerte y a lo desconocido son las barreras que ponen a prueba la voluntad de éste, para salir de su atolladero y cumplir con un verdadero destino. Sin embargo, existe un factor que alienta tanto a la visión romántica, a la neorromántica, incluso, a la positivista: el amor.

Junto al tema del amor retorna el de la memoria y también el de las raíces. En *Un estudiante*, es el motivo por el cual el fantasma supuestamente aparece y el personaje principal se vuelve posiblemente loco. Aunque, sobre todo, es el motivo por el cual el narrador decide contar la historia. Para portar una experiencia más, no al asunto de lo sobrenatural o lo irracional, sino sobre el fenómeno del amor, el cual se puede plantear dentro de la historia como un misterio similar al del fantasma o al de la mente humana. El propósito del estudiante de la narración no sólo es observar los acontecimientos que ocurren en su entorno, sino también llegar a dilucidar la condición de la naturaleza humana, su vida y su muerte. No

obstante, lo que rompe con el tránsito predecible entre estos elementos es el amor, representado en la figura del fantasma.

El amor, a través del fantasma, es el factor incómodo, el que rompe con lo real, con la lógica y el orden. Ya sea que se interprete de manera racional o sobrenaturalmente, el amor todavía influye en las acciones humanas. Su condición en la historia lo convierte en el verdadero fantasma que atormenta al narrador, ya que es su fuerza lo que hace que los muertos permanezcan en el mundo de los vivos y lo que causa que los hombres pierdan la razón o se dejen llevar por el sin sentido. Esto justifica el por qué es más sencillo para el narrador aplicar sus conocimientos liberales y optar por la locura del personaje, porque hasta ese código es su límite. El fantasma que simboliza al amor marca el inicio de otro mundo, uno del que nadie está preparado, ni siquiera el estudiante. Tal lección es semejante a las primicias del romanticismo con respecto al tema.

Las pasiones emergen a la superficie para el hombre romántico cuando ocurre el encuentro con la mujer idealizada, la cual simboliza el sentimiento amoroso más puro, así como el fin inalcanzable. Para esta estética, el amor y la muerte son dos caras de la misma moneda y se expresan a través de la desavenencia, la rebeldía y hasta las ideas suicidas. El fantasma de la amada es de la mujer idealizada e inalcanzable. Esta idea refuerza la interpretación del personaje principal, representa el romántico de antaño, se deja llevar por la pasión hasta el grado de perder el juicio; en cambio, el narrador, prefiere no arriesgarse a caer en ello, porque sería como desvanecerse e ir en contra de los valores que predominan en su tiempo. Recordando que el positivismo-empírico-materialista pretendía establecer el orden, su opositor sería el espíritu romántico por sus atributos insurrectos y suicidas. No obstante, el neorromántico puede adaptarse a ambas fuerzas sin caer en el exceso, para mantenerse constante.

Además, el amor es concebido por Comte (creador del positivismo) como un principio moral, cuya finalidad es social. Inicia en el orden personal, progresa hacia el orden familiar y el amor doméstico, posteriormente, culmina y se perfecciona en el orden colectivo, así como el amor social. El amor familiar es un

medio de transición, la cual se vuelve necesaria desde el orden personal para luego escalar al social. Es entonces que ese amor personal se vuelve el punto de partida y se transforma en amor a los demás, como principio fundamental del orden moral. El cual efectúa modificaciones progresivas, las afecciones e intereses personales se vuelven afecciones e intereses sociales.

Es a través de la familia que se instauran los modelos concretos de amor, los cuales exigen veneración y respeto mutuo, igualmente, son el gran medio de educación moral: el amor conyugal, el amor paternal-maternal, el amor filial y el amor fraternal; todos ellos con el fin de forjar el amor a los demás como parte del orden dinámico que representa el progreso social. Es para Comte, el amor al prójimo, la más alta calidad moral. En contraste con el amor romántico, es más individual. La lección del cuento señalaría que la individualidad no es vía al desarrollo ni al beneficio de otros. La enseñanza se ejemplifica con el personaje vuelto un loco, inventando fantasmas, seres que han dejado, precisamente, de existir.

El fantasma como el espíritu de la amada es a su vez el espíritu del romanticismo, cuyo aporte a la época del narrador sería la locura, gracias al exceso de imaginación, a la obsesión con el pasado y a la tendencia suicida. Asimismo, simboliza el pasado latente de volver y amenazar al presente, tal como también se perfila en la Ghost Story británica. No obstante, es el romántico quien no puede dejar libre aquel espíritu, ante ello, se justifica porque el narrador lo llama loco. Si bien, dentro de la narración se trata de alguien quien relata la impresión que le provocó un hombre inquietante que asegura haber sido visitado por el fantasma de su amada, yendo más allá de las apariencias, se encuentra el aspecto alegórico.

El fantasma que simboliza al amor romántico es una interrogante. A lo largo del relato, jamás es visto por el narrador, sólo por el personaje. Tampoco se tiene certeza de que lo que hubiese dicho fuese verdad o mentira. Sin embargo, desde la perspectiva del narrador, la figura continúa con este papel. El motivo por el cual se extiende la idealización de las relaciones humanas es porque se mantiene viva

esa interrogante. Tal como un mito, similar a los que proponía Mircea Eliade. El hecho que inspira miedo y consternación no es en sí el fantasma, sino el que jura haberla visto. El problema no es el fantasma, sino quién lo ve y por qué lo ve.

Al considerar el aspecto neorromántico en el narrador, la crítica no es hacia la figura folclórica, sino hacia quienes se dejan llevar por ella. El miedo que causa el relato apunta a que lo desconocido está en las acciones humanas, más que en las sobrenaturales. Por tanto, el fantasma, dentro del relato, es una alegoría que, a diferencia de los textos ingleses de miedo, no muestra un propósito letal, sino que es inofensivo, porque representa el pasado que no se desea dejar ir por nostalgia, de igual forma, los ideales que jamás se realizaron, las acciones que jamás se acometieron o las palabras que jamás se dijeron.

El ser humano que no deja ir a esos espíritus terminará perdido en su recuerdos y fantasías, y se perderá el resto de su presente. De esta forma, también se apunta a la imagen de los cementerios adornados, los cuales son la señal de rendir más respeto por la muerte que por la vida, a los ojos del narrador. Aunque no se demuestra certeza de asegurar si el personaje mentía o no sobre su historia, lo que se destaca es la presencia de un fantasma cuyo único daño aparente es ser la alegoría del amor, aludir a lo que no puede morir, que es el deseo del individuo por estar con los otros.

En conclusión, lo que hace especial al fantasma en este cuento es su construcción alegórica y su función. La primera porque termina siendo la representación de aquellas ideas y sentimientos que el positivismo criticaba, pero, a su vez, que los intelectuales querían reinterpretar para construir un espíritu nacionalista en México. La segunda, porque a diferencia del fantasma occidental que busca dañar o asustar, éste funciona para revelar el mundo interno de los personajes y del narrador, pues es el deseo latente de perderse en un ideal como el de hacerlo real. El fantasma mexicano del siglo XIX es más alegórico y simbólico, pero, muestra tanto los aspectos que los vivos no quieren dejar ir: la idealización misma del amor.

Guillermo Prieto, así como Roa Bárcena, Juana Manuela Gorriti, Casimiro Collado y Bernardo Couto Castillo ejercitaron lo fantástico en la literatura junto a la figura del fantasma para hablar de la condición humana. Su aporte es que profundizan en ello dentro de la figura. El fantasma, con su humanidad, trabaja como un medio para criticar el contexto social e intelectual. Esta figura no persigue a los vivos para vengarse, sino que los vivos no le dejan ir. La actualidad se muestra tan frívola y severa, que los individuos optan por acompañarse más por los difuntos que, por los vivos. Conceptos como el amor, la piedad y la caridad se pierden cuando toda la atención se concentra en el progreso individual. No obstante, los fantasmas aparecen en las historias de estos autores para recordarlo.

Para finales del siglo XIX, durante el Porfiriato, los artistas fueron apoyados por los intelectuales y políticos, para alentar el orgullo nacional. El país atravesó por cambios sociales e intelectuales. La literatura busca mostrar otra perspectiva de la realidad, pero, que además de propia, también fuese atractiva. Los relatos de fantasmas sirvieron al propósito para unir el pasado con la promesa del futuro. La memoria fantasmal hablaba de tiempos nostálgicos y dolorosos, en tanto, la técnica de escritura proponía inteligencia, actualidad y mejora en la forma de generar cultura. Las historias, que también comunicaban mensajes éticos, morales e ideológicos, tuvieron que atender con mayor juicio los cambios que comenzaban a emerger, debido a la apertura comercial y global. Se observa que las visiones de mundo de cada uno son distintas, no sólo por la región, sino también por cada individuo, que es el lector quien le asigna un valor a los acontecimientos que llegan a ocurrir a su alrededor. La profundidad que ha podido tocar al interpretar la pieza, no dependerá del contenido que ésta exponga, sino en la forma en cómo se presenta.

La literatura, a lo largo del tiempo, ha hecho énfasis en separar al autor de la obra para evitar señalamientos inexactos, que puedan dejar una interpretación que desacredite el valor real de un texto artístico. Un lector no sólo debe enfatizar que tal obra literaria debe su riqueza por la vida que llevó su creador o porque

haya sido compuesta por una figura conocida, sino por el texto en sí mismo. El tema que desarrolle un texto o la aprobación general de un público sobre él, tampoco determinan su trascendencia. La pieza literaria destaca por más características, por ejemplo, está compuesta por posturas ideológicas y técnicas sobre el lenguaje.

El sonido, las imágenes y el sentido de una obra escrita se entretajan de tal forma que componen una unidad coherente. Ésta brinda un signo cerrado en la labor interpretativa del sujeto para producir más significados. Los textos literarios aclaran las experiencias humanas y las comunican. De esta manera, se potencializa un común denominador entre diversas culturas, tanto a nivel intelectual como emocional. El éxito del trabajo, en el texto artístico, se ve reflejado cuando las estrategias de su composición persisten en un diálogo eterno con diferentes tipos de receptores a lo largo del tiempo.

Juan Tablada (2008) *Ultratumba*.

Se trata de un cuento que puede inspirar diversos comentarios basados en la postura anterior. El texto puede llegar a ser exaltado por su autor, pero, a su vez, por sí mismo. El cuento se puede apreciar por ser escrito por uno de los autores más importantes de la literatura mexicana. Tablada fue el iniciador de la poesía moderna en México y se le atribuye la introducción en la literatura hispana. También fue difusor de cultura y su labor política le permitió apoyar a otros artistas como Ramón López Velarde, José Clemente Orozco y Diego Rivera entre otros.

El escritor estudió el arte hispanoamericano, el precolombino y el arte contemporáneo, esto le brindó conocimientos sobre lengua y tendencias artísticas. A su vez, le ayudaron a efectuar ambientamientos exóticos sobre sus descripciones, así como precisión limpia en su léxico y cierta mimesis a las obras de vanguardia que surgían a principios del siglo XX. Los movimientos como el impresionismo, el exotismo y el orientalismo estaban en auge. La cercanía con las artes plásticas influyó en su producción. A través de la configuración verbal de imágenes, el autor llegó a brindar un efecto placenteramente visual. Incluso kinestésico para el lector, facilitando más la empatía con la voz lírica, el tema o el personaje.

Su obra se convierte en ejemplo de cómo expresiones en breve pueden expresar mucho en poco, permitiendo que incluso se percibiera una narrativa esencial para la contemplación. Describir el acto de contemplar se puede comparar con el acto de narrar, porque llevan un principio, un desarrollo y un final. Al mismo tiempo, al referir con dicho esquema, se inspira a la reflexión filosófica o de vida, haciendo que la memoria de los individuos proyecte sus experiencias no sólo sobre grandes evocaciones a través de monumentales obras plásticas, novelas, dramas o tragedias escritas o representadas, o anécdotas, sino sobre estados más breves de la existencia que pueden funcionar como reflejos de sus propios estados anímicos, es en ese momento que surge una epifanía sobre la propia condición.

La poesía lleva “al acto de la epifanía”, es decir, de “la revelación breve de algo importante” y su esencia del instante es más favorable en composiciones breves como los que puede poseer un poema, esto al requerir de estrofas y medidas precisa entre sus versos que delimitan la construcción a favor de la armonía.

Se añade que la epifanía es una manifestación de una cosa, al menos etimológicamente, ya que proviene del griego: ἐπιφάνεια que significa “manifestación”, también se le asocia al término de “aparición” o a un fenómeno a partir del cual se revela un asunto importante. Su uso en lo religioso tiene que ver con revelaciones o apariciones en donde los profetas, chamanes, médicos brujos, oráculos o astrónomos interpretaban visiones más allá de este mundo. En cuanto al sentido filosófico, puede referirse a una profunda sensación de realización tras comprender la esencia o naturaleza de las cosas. Asociado al literario, se aplica para referir a aquellas escenas que relatan eventos aparentemente cotidianos, de los cuales emerge inadvertidamente para el lector una información reveladora sobre el personaje o sobre el suceso. James Joyce fue el primer escritor en aplicar esta propuesta dentro de sus obras.

En la lengua japonesa, así como en otras en el resto de Oriente, la epifanía surge de manera natural tras una interpretación de los valores que corresponden

al común lo cotidiano, asimismo, llega a ser expresada de forma adecuada por la estructura minimalista de sus locuciones comunicativas, pues dentro de su filosofía lo espiritual no era separado de lo material y todo corresponde a un todo en general, nada está deslindado, siendo que las pequeñas acciones en el mundo son reflejo de los grandes acontecimientos que ocurren en el universo o a la inversa, su lenguaje escrito y oral, por lo tanto corresponden a este trasfondo. Es así como dentro de la poética del haiku se hayan dosis de pensamiento filosófico.

En cuanto a la estética, generalmente, el haiku se basa en el asombro y la emoción (哀れ “aware”), que produce en el poeta la contemplación ante la realidad, tradicionalmente dentro de un espacio de naturaleza pura. Al igual que su contemporáneo Guillaume Apollinaire, la originalidad de Tablada partió por la composición de caligramas, por ello se le ha considerado como uno de los principales poetas vanguardistas. En obras como Un día... Poemas Sintéticos (1919), Li-Po y otros poemas (1920), El jarro de flores (1922) y La feria: poemas mexicanos juega con la tipografía para construir imágenes y significados, dando como consecuencia a su peculiar estilo, muy similar al que caracteriza al breve haiku japonés, el cual, gracias al autor que lo populariza, se convierte en una estructura que se quedará para siempre en numerosos poetas hasta la actualidad.

Dentro de los escritos del autor se efectuó un uso indiscriminado de las metáforas y esto lo harían posteriormente los ultraístas, los cuales impulsarían también una renovación completa en el uso del lenguaje para la composición creativa y a su vez una búsqueda de la apropiación completa del idioma español.

Al tratarse de la lengua española en Latinoamérica, la propuesta de Tablada no sólo era novedosa, sino pionera. Él propuso en la expresión lírica hispanoamericana la composición del haiku. Esta figura ofrecía una manera de interpretar la realidad, a partir de un pensamiento íntimo, sensible y más preciso, para llegar a una suerte de “lógica de la emoción del instante”. Diría el filósofo alemán Heidegger que a través de la poesía se manifiesta el “ser” y su verdadera esencia. El poeta es quien puede desprenderse de todo lo que le rodea para

integrarse de lleno en el sentimiento que desborda al sujeto del mundo de las categorías y hacer contacto con el mundo de lo volátil.

En Tablada se plantearía las siguientes preguntas, en cuanto a su producción cuentística, ¿Su narrativa también contaría con dicha originalidad? Sobre su legado en la actualidad, el cuento de *Ultratumba* puede ser elevado debido a la fama de su autor. No obstante, se caería en la romántica idea de que la pasión suscitada en su poesía es la misma que se encuentra en su narrativa. El género lírico, como el del cuento, poseen diferencias que hacen que sean ejemplos únicos. Por tanto, sus maneras de representar temas o argumentos requieran otro tipo de ejecución. Un escritor de poesía no siempre será un excelente compositor de cuentos o tal vez sí. Aunque, esto se juzgaría con base en los conocimientos retóricos y poéticos que correspondan. En prejuicio, *Ultratumba* promete ser un buen cuento, sólo por el nombre del autor, aunque, para ampliar el valor del texto se pueden desglosar tres puntos que ayuden a su calificación: la estructura, la situación del lenguaje y el tema.

La historia del cuento no parece tener más cosas interesantes, a menos que sea leído por un joven. Se puede sintetizar de esta manera su historia: un hombre padece mal de amores. No puede olvidar a la mujer de la que está enamorado, cuya relación, parece, fue nociva. Por ello, se pierde en tristezas, en alcohol y drogas. Mas, decide verla tras leer una nota que dice:

Sé que has llegado. Ven a verme. Te amo como siempre. -Tú Elena. Se dirige a su destino, mientras está ebrio. Pasea por una calle tétrica, hasta llegar con la amada y pasa la noche en su casa. Al día siguiente, sus conocidos le recuerdan que la mujer murió días antes del último encuentro que tuvieron y que él, incluso, había asistido a su funeral.

La anécdota corresponde a la tradición del pensamiento romántico. Alude al mensaje de que “el amor es más poderoso que la muerte” y también se suscita un evento escalofriante. El cuento salió a la luz en el año de 1898, en la antología de *Cuentos mexicanos*, publicada en México por la tipografía del El Nacional. Durante su época, fue un éxito y, aunque el tiempo pudo haber agregado interpretaciones

que, como se mencionó al principio, parecieran ya no satisfacer a ciertos lectores, lo cierto es que su relevancia argumental se continúa apreciando. Por ejemplo, los temas del amor y la muerte son eternos en el mundo de la ficción. Éstos se continúan explotando de distintas maneras. Los lectores pueden cansarse de las formas, pero, no de los contenidos. Además, el lenguaje con el que se expone el relato corresponde fielmente a la tendencia de su autor. En la prosa está la influencia de la poesía y del haiku.

El cuento posee diversos ejemplos. Se describe el bar y las calles dónde se encuentra el personaje principal. Desde el inicio, hasta el momento climático, se destaca la descripción. En la cantina se muestran personajes llamativos y decadentes. Asimismo, las calles, con sus faroles y pavimentos, tienen un aire siniestro. Los marcos que delimitan las escenas narradas engloban un mundo o un universo donde reina el caos, la vulgaridad y la soledad. Tal como sucede con el ejercicio del haiku, lo mínimo apela a la emoción y al asombro.

Algunas imágenes, como el de las calles, recuerdan a los cuentos góticos. Sin embargo, el cuento es una composición original, porque el lenguaje, mediante la invocación de metáforas e hipálages, dota de vida o humanidad a los objetos. Debido a este aporte, los objetos parecen tener identidad, algo que es desconcertante, porque la literatura racional de ese siglo describe realidades, no fantasías. Los hombres que beben en la cantina tampoco actúan como tales. No llegan a percibirse como hombres modernos de su tiempo, sino como complementos del ambiente. Aunque, el viento, la llama de los faroles y la oscuridad sí muestran rasgos anímicos. El cambio de roles que crea el lenguaje poético de Tablada justificaría entonces el estado deprimente del personaje y por igual su soledad.

La esencia de la historia se muestra a la perfección en unas pocas líneas, el “ser” de aquel mundo está en completa desintegración. La voz de quien narra sólo refiere a lo que su mirada deprimida sólo es capaz de percibir: situaciones irreales como objetos con características antropomórficas y hostiles, personas inhumanas y fantasmas. Lo ausente rompe con la lógica y la coherencia de cómo

debe verse la realidad. Desde la perspectiva empirista, el espectro que llama a través de la nota es absurdo. Los sentidos que se oponen a lo objetivo controlan la mente del personaje y por ello no hay concordancia entre lo que el sujeto siente con lo que otros ven.

La estructura y el lenguaje de *Ultratumba* están completamente entrelazados. Su sincronía coincide con la filosofía del haiku, es sencillo y compacto. En imágenes precisas muestra todo un mundo. La estructura es sencilla y lineal, hay principio, desarrollo: un nudo, un clímax, y un desenlace, fácilmente perceptible. No obstante, la anécdota no cierra del todo por la misma composición de la estructura. El final queda sin aclaración. No se muestra concretamente si el protagonista, debido a los excesos con las drogas y la depresión, pudo haber imaginado el encuentro con la amada. Tampoco se admite que haya realmente ocurrido el suceso paranormal, es decir, que el fantasma de la mujer lo llamara.

La fecha del cuento se ajusta a las tendencias literarias que se llevaban en Europa y América. En esa época surgían las narrativas de miedo, fantasía y ciencia ficción en respuesta a las ideologías empírico-práctico-positivistas, que comenzaban a estar de moda. Del mismo modo, surge la literatura de suspenso o de misterio. Estos tipos de narrativas añadían descripciones científicas y psicológicas, para brindar el efecto de veracidad.

El cuento de Tablada, si bien no pretendía entrar a estos géneros, sí muestra una tendencia a desarrollar algo similar. En la historia se emplea un diálogo con las agitaciones de la época. Mas, brinda una propuesta original. Lo fantástico, que señala el teórico Tzevan Teodorov, se vislumbra en *Ultratumba*, por lo que podría estar dentro de este género. Al no haber una explicación concreta de lo que sucedió con los amantes, se deja la duda y el lector puede optar por si se trató de un hecho de fantasmas o una alucinación causada por el mal estado del protagonista. Al situar al cuento dentro de lo fantástico, podría exponerse que su estructura corresponde a su época y que es coherente con las tendencias del momento.

El miedo, en sí, es un sentimiento básico de la supervivencia. Mantiene alerta a los sujetos, para procurar su existencia. Los cuentos que trabajan esta propuesta incitan a sentirlo, para pensarlo. En *Ultratumba* se muestra que el miedo que experimenta el personaje principal no es convencional. Puede ser imperceptible para otros actantes, porque el protagonista se encuentra sumergido en su propio sufrimiento. Aunque, tras observar los motivos que impulsan a este actor a perderse en su tristeza, se puede concluir que el miedo lo motiva a encontrarse con lo extraño. Es el temor de perder al ser amado lo que ocasiona el efecto trágico.

La pasión, o el miedo, no se manifiesta tan abiertamente antes del evento “extraño” ni posterior a él. Este sucede hasta que el mismo lector lo llega a sentir. Sobre todo, tras entender lo confuso que fue el hecho. La posibilidad de que un fantasma interactúe con los vivos, para encontrarse con el ser amado, ya se juzga como una posibilidad. La pérdida de algo que se ama es en sí una tragedia de lo cotidiano, por lo que escapar de él, se vuelve una tortura para el alma.

Dos mensajes serían interpretados por los lectores. El primero: el miedo es prueba de que todavía hay vida; pero, al haberla, confirma, desde una percepción esotérica (presencia de un facto como el más allá o los fantasmas) que los males del alma perseguirán a los vivos. Segundo, el miedo a lo desconocido corresponde al hombre racional. Él genera conocimiento, para defenderse del caos que trae la irracional. Sin embargo, es responsable de conducirse a sí mismo hacia lo fatídico. Para el hombre de herencia romántica, el miedo no es inspirado por lo desconocido sino por el exceso de conocimiento. La imposibilidad de escapar a la idea de estar sin el ser amado, sin la patria o sin un ideal, es lo que verdaderamente despierta temor.

El autor no sólo era un buen poeta, era un intelectual que respondía ágilmente con las demandas artísticas de la época. Entendía sus esquemas y sus propósitos. *Ultratumba* fue atractivo para sus lectores porque actualizó ideas románticas como la trascendencia, el patetismo y el misterio, a su vez que reflexionó sobre las pasiones que estas despertaban. ¿En qué sentido? Tablada

trabajó para el gobierno de Porfirio Díaz, tras su destierro, se unió a Huerta y después a Carranza. Su ideología apoyó las ideas políticas de soberanía, independencia e identidad. Incluso, esas ideas estaban en auge durante aquella época. Aquello fue en respuesta a los inicios de una globalización empírico-práctico-positivistas (como se había mencionado), que buscaba alinear a los Estados a favor del desarrollo tecnológico e industrial.

Tablada, si bien no era un promotor de aquellas ideas románticas o decadentes, sí empatizaba con ellas. *Ultratumba* podría justificar que su estructura se dejara con un final abierto para dar espacio al misterio, ya que en un mundo donde la razón lo descifraba todo, daría entrada cada vez más a lo predecible, aburrido, hostil y poco inspirador para el espíritu humano. El protagonista que llora por la amada perdida, pero, que acude a su llamado de ultratumba, puede interpretarse cómo esa búsqueda insistente de lo volátil, lo que Heidegger sostenía como el ser y su esencia.

Conclusión parcial

En conclusión, la narrativa de fantasmas del siglo XIX en México se caracteriza por abordar temas eclécticos que ya había heredado del siglo pasado. Éstos fueron ideales románticos, junto a reflexiones neoclásicas. Asimismo, utilizó las formas del realismo y el costumbrismo para crear en sus historias ambientes realistas, así como convincentes.

La literatura de fantasmas en México durante el siglo XIX buscó la identidad nacional y la transformación cultural. Influenciada por el romanticismo y el costumbrismo, esta literatura reflejó las preocupaciones y creencias de la época, utilizando el sobrenatural como un medio para explorar y comentar sobre la sociedad mexicana. Pero, también revela otros aspectos del individuo de ese tiempo.

Lo novedoso que se desarrolló en México durante este siglo fue el efecto fantástico y la concretización de la identidad. Lo fantástico se adquirió de autores extranjeros como Hoffman y Poe. Ambos autores mostraron que la realidad no es

una referencia exacta de lo posible, sino que puede trasponerse si la perspectiva con la que se construye cambia.

Lo fantástico plantea la duda y esa duda induce una nueva forma de concebir lo real. El individuo comprende lo que es la posibilidad, así que el mundo se percibe como un discurso, otra ficción que es leída. En Hoffman se aprende que la realidad es semejante al sueño y por ello puede transformarse, de acuerdo con la condición física y anímica de los individuos. Poe, en tanto, propone que ésta es producto de la mente, por lo que, si ésta se ve afectada, el mundo se trastornará.

Prieto y Tablada reprodujeron el efecto de lo fantástico en sus relatos. Con ello mostraron que la literatura mexicana, durante esta etapa, se estaba abriendo camino hacia nuevas propuestas. Sus personajes no resultan ser víctimas de acontecimientos sobrenaturales, sino de sus propias pasiones. El mexicano del siglo XIX estaba aprendiendo a observar su interioridad. Ésta no resultaba perturbadora como la mostrada por los textos de Hoffman y Poe, sino triste y angustiosa.

Los personajes en las obras de Prieto y Tablada apuntan a que el hombre veía su mundo interno como algo nuevo y aterrador. Sin embargo, no era algo que la razón no pudiese explicar. La idea sería antesala de lo que tratarían los relatos sobrenaturales en el siglo XIX. Ese mismo mundo interior del mexicano continuaría horrorizando, pero, algunos autores se valdrían de él para hacer crítica de su contemporaneidad.

El fantasma de la literatura mexicana del siglo XIX es un reflejo del mundo interior de los contemporáneos de aquella etapa. La figura, más que presentarse como el monstruo incómodo y pavoroso de la historia, era portador de la herencia mítica indigenista y también de las lecciones morales y éticas, que se implementaron en el siglo XVIII. Esto se puede observar en la acción del fantasma. Actúa para mantener vivo el recuerdo de las culpas y pasiones vividas. También se aparece para despertar la compasión de los vivos e inspira a actuar con humanidad.

El pensamiento mítico también era invocado por el hecho mismo de que la figura fantasmal insistiera en aparecer, ya sea con humor o llanto, más pocas veces con ira. Tal decisión en la figura expone una predisposición a aceptar otros mundos, además del material, como lo sería la dimensión espiritual. No por nada, la religión ha tenido una fuerte influencia en México. En lo referente a los personajes que le son testigos, ya sea de forma directa o indirecta, éstos permutan su experiencia en un saber intuitivo y más humilde. Algo que el hombre moderno y positivista solía pregonar para evitar ser víctima de su propia ingenuidad e ignorancia. El intelectual mexicano era consciente de que debía ser racional y sensible a la vez para poder lidiar con su realidad y percibir que ésta todavía tenía muchos misterios para resolver.

4. Revolución, decepción e innovación en el siglo XX

El modernismo y el posmodernismo contribuyeron también como una exploración más psicológica de lo sobrenatural. Durante esta etapa aparecieron Amado Nervo, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Elena Garro, Amparo Ávila, Inés Arredondo, Francisco Taro, entre otros.

Los relatos de fantasmas buscaron reflejar las preocupaciones y ansiedades del individuo moderno. Durante el siglo XX, sobre todo, a partir de la década del cincuenta, lo fantástico en México surgió con ímpetu mediante un corpus definido, ya que apostaba como un plan a ejecutar en cada creador literario. Ana María hMorales lo especifica:

Los principios de la segunda mitad del siglo XX son una época de cuentistas destacadísimos que no desdeñaron el acercarse al cuento fantástico. A partir de ese momento, que coincide con el considerado periodo dorado de la literatura fantástica hispanoamericana, hacer una revisión apenas detallada, ya no exhaustiva, sería imposible (2008: xxxii.).

La literatura de fantasmas en México, durante el siglo XX, experimentó una evolución significativa, influida por varios movimientos literarios y contextos históricos. A lo largo de este siglo, la literatura de fantasmas incorporó el

modernismo, el realismo mágico, el surrealismo y las tradiciones populares, reflejando la diversidad y riqueza de la cultura mexicana.

Entre los cambios sociales que influyeron en la literatura, estuvo la Revolución mexicana (1910-1920). Este acontecimiento marcó un periodo de gran cambio social y político. El objetivo de aquel movimiento fue sacar del mandato al Porfiriato e instaurar un gobierno genuinamente democrático. Se pregonó la necesidad de conseguir la libertad e igualdad para el pueblo, así como establecer derechos sociales y una reforma agraria que favoreciera a los campesinos. Asimismo, se pretendió eliminar los latifundios de terratenientes nacionales y extranjeros, para que los bienes de la nación realmente enriquecieran al país y no a otros gobiernos ajenos. Como producto del conflicto, se promulgó la Constitución de 1917, en la que se incluyeron artículos sobre la separación Iglesia-Estado, se reafirmaba la soberanía nacional sobre el subsuelo, también los derechos de los propietarios de grupos comunitarios sobre las tierras de su comunidad y el derecho de los trabajadores.

Sin embargo, crece la emigración a otros países. Aumenta la hambruna y disminuye la natalidad. En 1918 se expande la gripe española. El país estaba sumergido en el caos social y político, por lo que las medidas para protegerse de la pandemia no se llevaron a cabo, ni con prontitud ni rigor. Por esta razón, se estima que 3.4 millones de personas fueron afectadas durante este período. Nace la clase burócrata, que organiza al Estado mexicano, pero, también reasigna en los puestos más importantes a viejos revolucionarios y simpatizantes del movimiento. Muchos no se ponen de acuerdo y comienzan los conflictos internos. La lucha armada ocasiona dispersión de las fuerzas políticas y la consolidación de nuevos poderes regionales. Tras la caída Victoriano Huerta y el ascenso de Venustiano Carranza sucede un reacomodo de los grupos militares. El número de fallecidos por las disputas políticas, así como la cantidad de huérfanos, personas sin hogar y familias con pocos recursos económicos se incrementa. La situación monetaria se desenvuelve con lentitud, en contraste con la cantidad de pobres que emergen. Por esta razón, las historias de fantasmas comienzan a reflejar las

luchas y traumas causadas por la revolución y más adelante por otro conflicto de índole religioso, la Cristiada.

El inicio del siglo XX se abre con gran cantidad de altercados y hostilidades a nivel mundial. Pero, también surgen movimientos estilísticos que intentan cambiar el triste panorama o justificarle. Entre las influencias que se abrazan en México, están el modernismo latinoamericano y las vanguardias europeas. A principios del siglo XX, estas tendencias artísticas gustaron a los escritores mexicanos, por lo que los condujo a explorar de manera más profunda el aspecto psicológico y onírico en la literatura. Es así que los fantasmas vuelven a las páginas de la ficción y la poesía.

Entre las producciones literarias que destacan figura la de Amado Nervo. La obra de este autor incluye temas espirituales y sobrenaturales. Asimismo, combinó elementos místicos con una sensibilidad modernista en su poesía y prosa. Otro autor es el periodista mexicano Mariano Azuela. Él fue conocido por sus novelas sobre la Revolución Mexicana, aunque, también exploró lo sobrenatural y lo misterioso en algunas de sus obras. Debido al caos y la decepción que el movimiento generó en la gente que lo apoyó, los fantasmas se convirtieron en portavoces de ese sentimiento y en críticos de tales consecuencias. Juan Rulfo escribió *Pedro Páramo* en 1955. Esta obra es considerada la más emblemática de la literatura de fantasmas en México. La novela relata cómo los muertos y los vivos coexisten. Su interacción logra producir un mundo etéreo y espectral, el cual refleja la desolación y el abandono que la sociedad rural mexicana sintió tras el fin de la revolución.

Las temáticas y estilos que acompañaron a la literatura de fantasmas en su proceder fueron lo fantástico, el realismo y otra corriente que se identificaría como *realismo mágico*. En este último movimiento, se les involucra a Juan Rulfo y a Carlos Fuentes. Ambos escritores integraron lo sobrenatural y lo fantástico en la realidad cotidiana. Sus fantasmas no se consideran necesariamente aterradores, sino parte del tejido de la vida diaria. Asimismo, se identifica al surrealismo (Breton, 1973), (Cfr. también: 1974: 15-111) que estuvo influido por lo propuesto en

Europa, sobre todo, por la obra de André Breton, *Nadja*. Escritores como Octavio Paz exploraron lo sobrenatural y lo onírico en sus textos mediante su estética. En esta tendencia se cuestionaba la realidad y la forma de percibir al mundo sensorial. El fantasma, de ser una entidad aterradora y concerniente a un mundo espiritual cristiano, pasó a ser una pista para entender la intelectualidad humana, afectada por las emociones.

La crítica que generan las historias de fantasmas, durante este periodo, a menudo se utilizaron como una forma de ataque hacia lo injusto, falso y vulgar de la sociedad. Asimismo, hacia lo convencional, diáfano y contradictorio. Su discurso abordó temas como la injusticia, la violencia y la desigualdad. Los fantasmas representaron heridas históricas que no cicatrizaban y su presencia insistía, porque la necesidad de orden y progreso exigía no mirarlos. Esto, además de enfurecer a los fantasmas, los entristecía. La Revolución mexicana sigue presente en la historia social y política de México. De alguna manera no está muerta del todo, pero, los ideales que le dieron origen jamás se concretaron. El movimiento podría interpretarse como un fantasma. No está vivo ni muerto, permanece en la memoria de los mexicanos y a veces emerge, para recordar el valor que se tuvo en tiempos difíciles, así como las faltas cometidas por imputar la justicia o la venganza. Incluso, dentro del pensamiento colectivo, el fantasma de la revolución sigue influyendo en la toma de decisiones políticas y sociales.

Posterior a los movimientos revolucionarios y cristeros, los autores incluyen en sus obras esos eventos para mostrar cómo es que la historia influye en la identidad de los individuos. También, además de efectuar la crítica, las historias de fantasmas se vuelven idóneas para hacer presente ideales perdidos y nostálgicos que llegaron a experimentarse en siglos anteriores. Los fantasmas, para este siglo, ya no sólo asustan, critican o se burlan, también cuentan anécdotas sobre tiempos mejores, aun cuando su aparición sea un tanto desconcertante.

Carlos Fuentes, en su novela corta, *Aura* (1962), se apoya en lo sobrenatural para hablar del amor que trasciende al tiempo. La historia de Felipe Montero y la misteriosa Aura explora temas relacionados con lo escatológico, la

identidad y el tiempo. También se destaca Elena Garro con diversas obras: *¿Qué hora es?*, *La culpa es de los tlaxcaltecas* y *Los recuerdos del porvenir*. Garro no plantea fantasmas como tales, pero, algunos de sus personajes se asemejan a esa tradición; asimismo, coincide con las nuevas concepciones que van surgiendo con esta figura, por ejemplo, que son esencias psíquicas que trascienden al tiempo y afectan a los vivos.

Otros escritores aportan a la figura del fantasma con relatos que regresan las influencias del romanticismo, lo gótico y lo onírico. Por ejemplo, Amparo Dávila es una importante referencia del género de cuento fantástico mexicano. Sus historias han sido reunidas en diversas antologías, entre los más conocidos está *Árboles petrificados* (1977), que obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia en 1977. También, los cuentos de Guadalupe Dueñas han sido traducidos al inglés, alemán, italiano y francés. Se destaca el relato de *Historia de Mariquita*, que está incluido en el libro *Tiene la noche un árbol* (1958). Por último, Francisco Tario, seudónimo del escritor mexicano Francisco Peláez. Su obra completa fue publicada en 2015, bajo la edición de Alejandro Toledo, en *Francisco Tario: Antología*.

Si bien, es posible diferenciar un linaje de autores que han cultivado constantemente la narrativa de fantasmas, sobre todo, en países de habla inglesa, también es posible encontrarlos en otras geografías. En México los escritores se han caracterizado históricamente por su tendencia al costumbrismo. Sin embargo, existe una constante inclinación hacia lo macabro que se refleja, no sólo en la narrativa, sino en la poesía y la pintura. Todos ellos escribieron –sin ánimo de exagerar– al menos un relato que incluye a la figura del fantasma.

Aunque, en la literatura nacional, existe cierto estigma sobre los mal llamados subgéneros literarios, familia en la que suele incluirse al terror, la ciencia ficción y el policíaco. A este tipo de textos se les acusa de reducir a la literatura como mero entretenimiento. No obstante, se niega aceptar que el aspecto histórico y psicológico es abordado con mayor libertad y menor prejuicio en sus relatos que en cualquier otro género. En los relatos de fantasmas mexicanos se revela la tradición oral, las costumbres, la historia colectiva e individual de los

sujetos, así como sus creencias espirituales y aspiraciones materiales. Asimismo, bajo este contexto, lo natural para el fantasma sería encontrar un campo fértil para liberar al mexicano de todos sus prejuicios y temores. Por eso, la figura continúa fascinando a muchos receptores.

Las publicaciones y la difusión de las narrativas de fantasma se dieron en revistas Literarias. Tales como las publicaciones de los *Contemporáneos* y *El Hijo Pródigo*. Las revistas jugaron un papel crucial en la difusión de la literatura de fantasmas y de lo sobrenatural en México. Asimismo, destacamos la presencia de editoriales independientes, que surgieron en el siglo XX. Éstas publicaron obras de autores jóvenes y experimentales, que incluyeron relatos de miedo y de fantasmas. Más adelante, con la llegada del cine y la televisión, sobre todo, durante la segunda etapa de este siglo, los fantasmas reprodujeron su mito con mayor fuerza y la gente sintió su fascinación con su ambivalencia.

Las películas de terror y suspenso de la época usaron esta figura para asustar, entretener y conmover. Es así como el filme *Macario* (1960) fue puesta en los cines para ser recordada por más generaciones en el futuro. La historia está basada en un relato de B. Traven, quien también popularizó las historias de aparecidos y lo sobrenatural del México moderno. En los años ochenta, la televisión, en el canal dos, estrenó la serie *La Hora Marcada*. En el programa se presentaron episodios basados en relatos de fantasmas y de horror. Estas historias influyeron en la percepción popular de lo sobrenatural, así como en los escritores que se darían a conocer en el siglo XXI.

Durante las últimas décadas del Siglo XX se manifestó una renovación y experimentación de las tendencias literarias. Autores como Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Elmer Mendoza exploraron nuevas formas de narrar lo sobrenatural. Por ello, mezclaron géneros y estilos. Del mismo modo, lo hicieron los argumentos. Las historias de fantasmas comenzaron a abordar temas contemporáneos, como la urbanización, la globalización y la tecnología. Estos tópicos reflejaban las preocupaciones de la sociedad moderna. Esto lleva a que en el siguiente siglo se considere natural reformular la figura fantasmal.

En síntesis, la literatura de fantasmas en México durante el siglo XX se caracterizó por su diversidad y evolución constante. Desde el realismo mágico de Juan Rulfo hasta las exploraciones surrealistas de Octavio Paz y las renovaciones de las últimas décadas, los relatos de fantasmas continuaron siendo una parte integral de la narrativa mexicana, reflejando sus cambios sociales, culturales y literarios.

3. El fantasma en tres autores mexicanos del siglo XX: Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Elena Garro

Los fantasmas son producto de la mente humana, pero, también han adquirido forma a través de la tradición oral. Las convenciones adoptadas se dieron con el tiempo y cada cambio fue producto de las distintas reinterpretaciones que se le han atribuido. También ha generado diversos discursos que ahondaron en el conocimiento, no sólo del mundo físico, sino de la naturaleza humana.

La manera de interpretar el caso del fantasma inició desde la antigüedad, con una concepción sobre lo propio y lo ajeno. Las voces que escuchaba el ser humano en su cabeza eran deidades o musas: seres pertenecientes al mundo, a una naturaleza superior. Tras la caída del Imperio romano, estas voces se convirtieron en demonios: en criaturas malignas y peligrosas que los seres humanos debían ignorar, para no sucumbir a sus designios. Posteriormente, durante la modernidad, adquirieron un carácter más lógico, pero, no menos fantástico. Se cuestionó su existencia y su identidad. La opinión intelectual se dividió en aquellos que creían en los fantasmas y los que no.

La polémica separó a la sociedad. Pero, fortaleció a grupos poderosos como las Iglesias o las Academias. Estos sectores intentaron probar sus puntos de vista: de existir los fantasmas, se validaría la de Dios y su eterno contrincante. Mas, de no ser así, las ciencias legitimarían su lugar por encima de la religión. En la actualidad, los avances científicos, así como de investigación social, han concluido que la mente humana posee un campo muy extenso para la exploración.

Los fantasmas pueden tratarse de productos psíquicos, que, al ejercer ciertos efectos sobre los humanos, ciertamente estuviesen afectando la realidad física.

El fantasma puede verdaderamente existir. Pero, no como se pensaba. La imaginación, el sueño y los estados de vigilia llegan a afectar la percepción de lo real. Sumado al complejo dominio de las ideas, está el trabajo de los sentidos. Juntos generan la información que necesita el cerebro, para que el sujeto se desenvuelva en su territorio con seguridad. No obstante, si se manifestara el fantasma como una suerte de error, entonces, aquel desplazamiento innegable por el espacio no sería tal cual se conoce. Los fantasmas eran considerados como productos de la ficción, los cuales, al ser expuestos a la razón del sujeto, dejaban de perturbar su paz y la tranquilidad volvía a la realidad. Ahora, con pleno conocimiento de que la mente se asemeja a un sistema de simulacros, el fantasma adquiere una nueva noción, incluso más escalofriante.

Además de ser un producto de la imaginación, tanto individual como colectivo, el fantasma es fruto del lenguaje, pues subsiste gracias a él. Su creación, a su vez, alimenta la imaginación de sus receptores, para hacerles experimentar lo que sería una aventura y la obtención de ganancia. Bajo estas afirmaciones, podría proponerse que una obra de fantasmas es aquel escrito creativo cuya narración trabaja para descubrir o enfrentar a esta figura con los personajes principales. Su fin es brindarles una revelación, que los conduzca a una recompensa o a una lección. El enfrentamiento a muerte entre el fantasma y el personaje de una obra creativa se ha visto como una metaforización de los obstáculos que el hombre debe enfrentar, para responder a su sociedad, a su familia y a sí mismo. Para que pueda presentarse tal peripecia, el personaje debe pasar por obstáculos, vencerlos y evolucionar conforme a ello.

La estructura de los textos de fantasmas se desarrolla (Cfr. *supra*), como el resto de las narraciones. Debe tener un principio, un desarrollo, un nudo (o conflicto), y un declive o solución al conflicto, que sería el de un desenlace. El lector debe permanecer al tanto del progreso del actor de la narrativa, como el de

la situación. La transformación, el cambio o la percepción de que ya nada será igual, se efectuará dentro del universo ficticio.

La abstracción del lector es clave para saber si el texto ha sido bien construido. De ser así, se dará por entendido que el fantasma cumple con su propósito, que es el de transmutar la condición humana en algo frágil o más fuerte. El personaje, si es vencido por el fantasma o, al contrario, mostrará que el relato promueve una moraleja o enseñanza ética. La mayoría de los textos que conciernen a este esquema terminan de manera desesperanzadora, pocos poseen finales felices. Sin embargo, también muestran poseer un buen sentido del humor y la ironía, como es el caso de la literatura latinoamericana, en especial, la mexicana.

Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Elena Garro son autores que ofrecen en sus cuentos estas propuestas del siglo XX.

3.1. Las ánimas en pena de Pedro Páramo

La novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, es un texto dinámico, cuyas imágenes se asemejan a fotografías. Sin embargo, los fantasmas en la historia han inspirado dudas e inquietudes sobre el cómo deben de visualizarse, para crear una interpretación precisa sobre lo que pueden llegar a significar.

La clave puede estar en la composición del pueblo. Las voces ⁵ (Cfr. 1999) y la mirada sirven para concretar la historia. Pero, se observa un juego entre ver y callar, o no ver y decir. Por ejemplo, parte de lo narrado no es enfocado por la

⁵ María Filinich comenta, en su obra *La voz y la mirada*, que el narrador puede asumir diferentes grados de presencia. Es decir, dentro del relato puede contar de manera explícita, implícita o virtual. La explícita se caracteriza por dos rasgos: el primero, le brinda a otro su discurso; el segundo, la voz resalta de la de los personajes. Esto sucede con el narrador de *Pedro Páramo*. La perspectiva del relato cambia y es cuando el narrador le cede su discurso a otro, para que muestre lo que vio.

mirada, sino dado a conocer a través de las voces, como ecos desde un punto incierto en el tiempo, que de pronto se insertan.

Durante el inicio de la novela, estas voces⁶ (1999) expresan dolor, venganza y tristeza. Son el caso de Doloritas, la madre de Juan Preciado, y de Abundio, otro hijo bastardo del Cacique. Este último expresa cansancio y monotonía cuando escucha hablar de Pedro Páramo. Los tonos inauguran el relato y, paulatinamente, emergen otras voces con igual sensación, para conformar una atmósfera nostálgica y patética.

La mirada⁷ (1999) se enfoca en Juan Preciado, quien inicia el viaje a Comala, para buscar a su padre. Tras llegar al pueblo, conocer a Abundio y escuchar a Eduviges, el foco retrocede a la infancia de Pedro Páramo. Una vez contada la niñez de este, las voces surgen y amplían la información sobre él. No obstante, ya no dependen de la mirada para darla, la información que se necesitaba ya está proporcionada.

A las voces sólo les importa exponer actos y consecuencias del cacique. En tanto, a la mirada le resulta esencial captar su vida. Las voces y la mirada que se trabajan en el relato no actúan sincrónicamente. La mirada efectúa un recorrido visual por los momentos más cruciales de la vida de Páramo. Entre las imágenes

⁶ La misma obra de Filinich expone: Los segmentos pertenecientes a la voz del narrador manifiestan su estilo, su perspectiva, el grado de información (1999:63). Las voces en *Pedro Páramo* revelarán su propia perspectiva de los hechos que expone el relato. Esto extiende un panorama fragmentado. La única manera de visualizar qué ha sucedido es atando las imágenes, descritas y narradas por cada voz. Sólo así se puede visualizar a la obra y percatarse de sus elementos, cómo son el argumento y la trama.

⁷ En este caso, se puede considerar al segundo término como una representación de un modo de conciencia, que se manifiesta a través del discurso de los personajes de la narración. Su expresión revela una forma de interioridad que se apoya de lo verbal, pero, simulando la experiencia de lo visual. Cada personaje y/o narrador efectúan una progresiva articulación del discurso, para construir la historia en torno a Pedro Páramo, con base en cómo fue visto y percibido.

están la de su infancia, su confabulación para engañar a Doloritas, el nacimiento de su hijo Miguel, el recuerdo de Susana San Juan y la deshonra del sacerdote y su sobrina Anita. Las imágenes se presentan como recuerdos, incluso, están descritos como si estuviesen difuminados.

Los recuerdos más claros son, curiosamente, en dónde Pedro Páramo enuncia órdenes o peticiones, y dónde su hijo o sus seres más cercanos hablan sobre el cacique. El resto de la narración se desarrolla mediante las voces de los fantasmas hablando de momentos felices o de decadencia en Comala. Esta dinámica nebulosa expone contrastes entre los ambientes de la narración. Un ejemplo: cuando el lector visualiza el pasado del hacendado, siendo joven. Él vive con su madre y abuela. Trabaja en el campo y está enamorado de su amiga de la infancia, Susana San Juan. Este recuerdo permite observar aspectos que contrastarán con la situación del personaje inicial, Juan Preciado.

El primer contraste está dado por la sensación de movilidad, presente en el mundo del joven Pedro Páramo. Allí se presenta la sensación de amplitud, asunto que ya no existe cuando Preciado llega a Comala. El lugar se percibe oscuro, abandonado y con fronteras inciertas. Aunque, esto se confirma al descubrirse que los habitantes de Comala son fantasmas. Los límites del pueblo están marcados por la presencia de ellos. El segundo contraste está en la luminosidad del ambiente del campo. Hay armonía en la dimensión del joven Páramo, en tanto, en la de Preciado, sólo se ve abandono y ruinas. El tercer contraste está en la voz anhelante del futuro cacique, sobre todo, cuando expresa su amor por Susana San Juan, frente a las voces melancólicas y con resentimiento de Abundio y el resto de los fantasmas, que hablan en pasado.

Los dos primeros contrastes son percibidos a través de la mirada narrativa. La visión también marca la situación temporal de la historia: el antes y el después. A través de ella se observa la experiencia del tiempo sobre Pedro Páramo y la gente más cercana a él. No obstante, el tercer contraste, se percibe a través de las voces. Ellas hablan sobre el hacendado. Pero, no son un emisor concreto, sino varios sujetos sometidos a una existencia etérea. Carecen de identidad definida, a

veces, sólo dicen su nombre, mas, ya no se refieren a lo que antecedió a la era de Páramo. Ellas declaran las vivencias del pueblo y sus habitantes, aunque, en cuanto callan o se inserta otra voz, éstas se evaporan, dando paso a las imágenes concretas que da la mirada, para pasar a otra fase del pueblo. Tras las voces, algunos acontecimientos se colocarán sutilmente. Como la aparición repentina del mismo Pedro Páramo, ya adulto, cuando habla con su capataz, mientras proyecta casarse con Dolores y quitarle su riqueza.

Esta dinámica entre las imágenes y las voces expone que, para que se muestre un acontecimiento, éste debe ser invocado por alguna que desee recordarlo. Aunque, no sólo la del narrador, sino la de un personaje que, incluso, sin necesidad de hallarse relacionado con esa anécdota, puede estar vinculado fuertemente con ella, ya sea directa o indirectamente, como en el caso de Eduviges. El segundo personaje femenino que aparece en la novela poseía una relación estrecha con la madre de Juan Preciado. Ella era amiga de Dolores, pero, también estaba enamorada de Pedro Páramo. Tal fue su atracción, que aceptó pasar con él la primera noche de bodas, reemplazando a su amiga para consumir el matrimonio. En la novela, quién haya tenido un contacto íntimo o trascendente con Pedro Páramo, lo invocará, ya sea joven, adulto o viejo. Asimismo, revelará cómo su relación afectó a Comala.

Eduviges cuenta a Juan Preciado las condiciones que lo trajeron al mundo, exponiendo también las causas que llevaron a Comala al abandono. Tales son las injusticias, los sueños sin cumplir, la obstinación y los pecados cometidos. Estos últimos no dejan descansar en paz al resto de las voces. Aquéllas podrían interpretarse como almas o ánimas en pena. Su arreglo es la de los espíritus encontrados en las leyendas tradicionales. Después de morir, vagan sin descanso por haberse suicidado o no encontrar el camino al más allá. Esta alma deambula en el mundo de los vivos sin estar consciente de su muerte o de cómo trascender al otro plano existencial. Son diferentes de las almas errantes, porque aquellas permanecen, por voluntad, en el mundo de los vivos.

Eduviges es un ánima en pena y funciona para revelar detalles sobre el origen de Preciado. El fallecimiento de ella ha sido por decisión propia en angustiante suicidio. Este acto puede interpretarse como un llamado de atención, sobre todo, al tratarse de un personaje cuya caridad no fue suficiente para salvar su alma. María Dyada cuenta al Padre Rentería que lo que hizo su hermana fue por desolación: murió por causa de sus penas. El cura lamenta que todas sus buenas obras hayan tenido que ser olvidadas. Ella no entrará al cielo por atentar contra su propia vida. La anécdota expone que nadie en Comala puede salir libre de las atrocidades del cacique. La interacción de Eduviges con Preciado se asemeja, sólo en forma, a los preámbulos de narrativas góticas. Un personaje introduce a otro al mundo tétrico en el que se va a aventurar, sin mostrarle abiertamente a lo que se enfrentará. Si bien, no se está afirmando que Juan Rulfo tomó elementos de la literatura gótica inglesa, sí que este recurso es útil para adentrar, tanto al personaje como al lector, a una dimensión que no es convencional para los parámetros de lo real. Además, fueron dos personajes los que los introdujeron a dicho espacio sobrenatural: Eduviges y Abundio. El primero muestra una fase amistosa, pero, también resentida. Por otro lado, la mujer es amable, mas, expresa melancolía. Comala es un pueblo fantasma dónde las ánimas de sus habitantes viven por el recuerdo del odio y la tristeza.

Existen más ánimas en Comala. Así como están los afectados más cercanos, hay algunos de ellos que sólo han sido víctimas indirectas de los impulsos del cacique. Las voces de los involucrados más directos invocan imágenes que más tarde adquirirán mayor sentido durante el transcurso de la historia. Eso se ve claro en las primeras páginas de la novela, cuando Juan Preciado llega con Doña Eduviges. El hijo de Páramo descubre que la señora que le da hospedaje fue muy amiga de su madre y que hubo una relación compleja entre Pedro y Comala. Todos los habitantes están conectados, no sólo por ser nativos de la zona, sino por ser víctimas del dueño de la hacienda *La Medialuna*. De esta forma, se justifica el por qué ningún ánima olvida al hacendado tras la

muerte y, por tanto, el por qué Comala se mantiene como un espacio fantasmal⁸. Allí no se pueden olvidar las faltas cometidas, como los hurtos, los asesinatos y las violaciones. Este tipo de “no olvido” se ha fortalecido, porque todos los recuerdos conducen a Pedro Páramo y saturan a la memoria colectiva de Comala con su presencia. Asimismo, están más vivos los recuerdos porque las generaciones siguientes, los habitantes más jóvenes, son hermanos, hijos de Pedro Páramo. Su descendencia no tiene destino, más que el de mantenerse atrapada por los fantasmas creados por su padre. El pueblo está dentro de un mundo muerto, sin otro porvenir que no sea escuchar una nostalgia ajena⁹.

En la novela, los personajes aparecen debido a un vínculo directo o indirecto con Pedro Páramo. Cuanto más haya afectado la cercanía del cacique a uno de ellos, se revelarán asuntos íntimos, sobre todo, a través de su voz o

⁸ Lo fantasmal es considerado como un acontecimiento no material, incluso, la RAE lo explica como algo que tiene relación con el término fantasma o con lo quimérico. Por ello, llega a integrarse con el espacio de lo abstracto: el de la memoria y la fantasía, similar a lo que se argumenta en psicología, por ejemplo, Lacan relaciona el término fantasma con el de fantasía, aunado a la propuesta freudiana.

Éste consideraba que la fantasía se presentaba tal si fuese un escenario donde se dramatizaba un deseo inconsciente, con el fin de proteger al sujeto de una situación terrible o estresante, suscitada en la vida real. La manera en la que la fantasía se mueve es comparada con la de una cámara cinematográfica detenida.

En *Pedro Páramo*, la atmósfera fantasmal, vista bajo este esquema, apunta a que su espacio se puede leer como el teatro donde las voces expresan aquello que les atormenta y las transforman en escenas. Comala, como ese escenario psicológico, dramatiza su experiencia, de esta manera se tiene a Juan Preciado como único espectador de una historia llena de resentimiento y tristeza.

⁹ Pedro Páramo está en una dimensión, donde lo único que fluye es la memoria y la conciencia, tanto de él como de quiénes lo recuerdan. Podría interpretarse que hay un abuso de la memoria en Comala, cómo expone Todorov:

...la representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual —la persona está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma— sino también de la identidad colectiva. Ahora bien, guste o no, la mayoría de los seres humanos experimentan la necesidad de sentir su pertenencia a un grupo... (2000:33).

Pero, se añade que, en el caso de Comala, más que el deseo de pertenecer a un grupo es que los habitantes del pueblo sienten repetidamente lo que padecieron en vida. Asimismo, recuerdan en exceso que el cacique fue quien les dio origen y destino. Él fue su padre, amante, agresor, violador, asesino, etcétera.

mirada. La memoria de Pedro Páramo esquematiza el universo de Comala, ya que el “antes del pueblo” se encuentra limitado con el recuerdo de la juventud del cacique y “el después”, con el de su muerte. A diferencia de las otras ánimas. Su voz y su mirada enfocan algo que, ni siquiera el lector ve, que es la imagen inocente de Susana San Juan; antes de que se dejara llevar por la locura.

El lector se percata de la belleza de ella, debido a las descripciones detalladas que invocan flores, agua y lugares silvestres. Incluso, dibujan un contraste con el desértico Comala que ha originado Pedro Páramo. No obstante, esta imagen también alude a alguien que ha dejado de existir y que se halla lejos de este mundo. Sus características describen vida y frescura, algo que ya no hay en Comala, igualmente, su mente llama a Florencio, el que fuese su esposo, pues, sólo desea vivir recordándole y, de este modo, olvidarse de los demás. La mirada que enfoca a Susana San Juan¹⁰, más que pertenecer a Pedro Páramo, es porque ella y su padre han tenido relación con él. Éste mata a Bartolomé, el padre de Susana, y se casa con ella. Mas, en vez de conseguir su corazón como deseaba, la ve morir sin que ella jamás le corresponda. La muerte de Susana San Juan termina por ser la gota que derrame el vaso, para que el cacique condene definitivamente al pueblo entero.

Si bien se ve a Pedro Páramo y a los personajes que se encuentran a su alrededor, esas panorámicas surgen de una mirada que no es la del cacique, sino de aquellos cercanos a él. El pueblo, al existir en torno este personaje, reduce su historia a la de este sujeto. Sin embargo, pese a que el narrador lo sigue con la mirada, y que su voz lo nombre por su cruel legado, no se logra entrar en sus ojos, por lo tanto, no se ve lo que éste mira. Sólo ocurre con claridad al final de la novela, cuando expresa que le pesa la existencia. La sensación de abandono en el pueblo y de sus habitantes se puede explicar por esta circunstancia. El padre no

¹⁰ Al exponer a Comala como un espacio fantasmal, desde lo psicológico, se puede observar que cada imagen descrita surge como un deseo o un recuerdo. En el caso de Susana San Juan hay una fusión entre ambos conceptos, ya que la mujer es objeto de deseo de Pedro Páramo, pero, también se sabe que ella es un recuerdo persistente en él. La cualidad del recuerdo es que, cuanto más se desee, más natural y etérea se presenta el personaje femenino.

mira su creación y no establece conciencia de ella. También, hace lógica la situación de que Juan Preciado jamás llega a conocer a su progenitor, no sólo porque muere debido al susto que le causan las ánimas, sino, porque se encuentran en planos de búsqueda distintos.

Pedro Páramo mira al pasado para buscar a Susana San Juan y Juan va al pasado para encontrarse con su padre. Ninguno logra sus objetivos. Tras la síntesis de las relaciones entre los pobladores de Comala, Juan Páramo y sus allegados, se encuentra la imagen concreta de la soledad. El pueblo, al estar devastado, arruinado y desolado, representa la condición interior de Pedro Páramo: un sujeto descorazonado, atormentado y triste. Pero, no por lo que ocasionara en Comala, sino por no tener a su lado a la mujer que ama.

En la narrativa, la voz es la que suele aparecer primero para invocar la imagen. En la narración, pensar lo contrario, es difícil, a no ser que se trate de una novela gráfica. En el caso de *Pedro Páramo*, no sólo hay una voz, sino diversas. Bajtín (1988) define esta cualidad como polifonía y consiste en la pluralidad de voces, así como de conciencias independientes e inconfundibles. Dentro del texto literario, la polifonía demuestra las ideologías y visiones culturales de cada personaje. A su vez, éstas reflejan sus condiciones de vida, sus costumbres, ideas, anhelos individuales e influencias colectivas. Esta propuesta justifica el por qué cada voz invoca imágenes sueltas que poco a poco, con el desarrollo de la lectura, llegan a formar la integridad y desarrollo de la historia. Cómo se había dicho antes, cada personaje que habla invoca la imagen de Pedro Páramo, debido a su relación con él, ya sea de forma directa o indirecta. Del mismo modo, es dependiendo del grado de convivencia que el recuerdo de él se hace íntimo o no. De esta manera, se explica por qué sabemos que Pedro Páramo robaba las tierras a los campesinos, aunque, jamás se le ve en el acto. Todo con respecto a él se sabe por otros; aquellos que lo vieron a él hacerlo o fueron víctimas del abuso.

Mientras Eduviges narra la relación con Doloritas, esposa de Pedro Páramo, aparece la imagen del cacique siendo un joven. Con esta presentación se insinúan dos comienzos, el del padre y el del hijo: el de Pedro Páramo como un

joven que pasa a ser un hombre, a través del recuerdo amoroso de Susana San Juan; y el de Juan Preciado, su origen, a través del amor, pero, que sintió Eduviges por su madre. La voz inicial, la del narrador principal, no posee autoridad en el relato, sino que trabaja de acuerdo con lo que expresen el resto de los personajes sobre Pedro Páramo. De esta forma, la mirada del relato irá de un punto a otro, del presente de Juan Preciado al pasado de su padre.

Cuando la mirada, enfoque al hijo del cacique y sus interlocutores, revelará una atmósfera decadente y difuminada. En tanto, cuando lo hace sobre el pasado del padre, éste se percibirá concretizado y vivo. Asimismo, hay una sensación de amplitud en el mundo de Páramo y es porque los personajes reflejan distintas caras del pueblo. Esto es diferente de cómo sucede con la dimensión espacial de Juan Preciado. Allí sólo hay voces describiendo lo que llegaron a vivir. Sin más contexto, éste se deduce con el resto de las imágenes que van surgiendo. El espacio que corresponde al hijo de Dolores se amplía sólo a medida que éste se mueve. Por ello, la mirada enfoca únicamente lo que el muchacho atiende. El efecto que produce esta mirada refuerza aún más la sensación de desolación y abandono. Un solo sujeto es actor de todo un escenario. El resto de los personajes que existen son fantasmas que acuden a él para hablarle, pero, no pueden cometer más acto que aquél.

Los personajes, en los recuerdos de Pedro Páramo, ya han dejado de existir, sin embargo, la claridad de su imagen es porque se enfoca en su función dentro de la anécdota que surge. La mirada trabaja para mostrar el pasado en su plenitud, como un espacio vivo, lleno de acción, reacciones y consecuencias. Las imágenes del pasado se miran desde una distancia pertinente, de tal manera, que el lector no se pierde en los protagonistas y no confunde los espacios. En contraste con la mirada sobre Preciado, la visión está en más sujetos. Esto produce la sensación de movilidad y amplitud. Incluso, la mirada parece trabajar como un lente fotográfico. Si se desea dar en el retrato un panorama amplio, debe abarcar más objetos dentro de su marco. Si sólo se desea enfocar hacia un objetivo, el espacio que capte el lente se mostrará reducido.

Hay una delineación de Comala, como otro personaje más, que en silencio es testigo de lo que les sucede a sus habitantes. Es un personaje pasivo. En contraste al presente de Preciado, el espacio es desértico y oscuro, además, se suele perder de vista el paso del hijo de Páramo por las interrupciones de los recuerdos. Comala continúa siendo un personaje cuando Juan Preciado llega a él. Aunque, a diferencia de la dimensión de Páramo, el pueblo actúa y el desplazamiento de Preciado hace ver que es Comala quien se mueve para contenerlo. Asimismo, las voces de las ánimas hablan como un eco de aquello que el pueblo vio. Los fantasmas son la memoria que revelan quién fue Pedro Páramo. Las imágenes que ellos invocan complementan la historia que Juan Preciado debe conocer sobre sus progenitores. Pero, la información es dolorosa y terrible, así que él trata de huir. Después, se detiene por la muerte. Comala parece hablar por sí mismo a través de las voces de los muertos, éstas dan forma al pueblo y lo convierten en la tumba de Preciado.

En la novela se habla de tres *Comalas*. La recordada por Dolores con nostalgia, las tierras en dónde vivió Pedro Páramo y aquella que conoce Juan Preciado, en ruinas y habitada por fantasmas.

La primera versión de Comala jamás es vista por el lector. Sólo se entera de ella, por medio de lo que escuchaba Juan Preciado de su madre. La descripción de esta versión es como un símbolo del paraíso perdido. Alude a lo mítico, con relatos de tierras abundantes y perdidas, sobre todo, porque no hay más mención ni referencias, a excepción de la que da Dolores: *...conserva el recuerdo de su madre, de su nacimiento y de la tierra, la tierra prometida, " Llanuras verdes. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada" (Rulfo, 2009:21).*

La segunda versión es la que destaca más por su gama de acciones y consecuencias. La imagen es la del pueblo atrapado en conflictos, injusticias y caos, siendo Pedro Páramo su principal autor. Se puede también identificar como una representación histórica, real y humana; sobre todo, al situarse en el contexto socio cultural de México, la historia de Comala alude a la época del caciquismo

porfirista, el desarrollo de la Revolución y el inicio de la Cristiada. También, encaja con la simbolización del apocalipsis católico-cristiano, incluso, tomando en cuenta la noción etimológica: del latín como apocalypsis y del griego en apokálypsis, se entiende como manifestación o descubrimiento. Igualmente, se contempla como una visión o revelación. No es hasta mediados del siglo XIX, apoyándose en los escritos de San Juan de Patmos, que se le asigna el significado: “fin de todos los tiempos”. Comala atraviesa por esta etapa y se revelan como condiciones verdaderas la infamia y la tristeza, pues, es por ellas que los personajes prolongan el sufrimiento dentro del pueblo.

La última versión corresponde a la del hijo. Esta representación de Comala es la más decadente, la que anuncia el fin, sin embargo, no llega a éste. El pueblo subsiste como el purgatorio. Como tal, se parece al concepto religioso en la teología católica. Esta doctrina expone que el purgatorio no es un espacio físico, sino un estado del alma y es transitorio. Esta dimensión existe para lograr la purificación y expiación que, tras la muerte, las personas sufren, debido a los pecados cometidos, perdonados o veniales. Sólo atravesando esta dimensión se accederá al paraíso. De acuerdo con la creencia católica-cristiana, todo aquel que entra en el purgatorio alcanzará el Cielo, tarde o temprano. También, la Iglesia — desde su teología tradicional—comenta que el purgatorio no es una forma de infierno y que la celebración de la eucaristía y las indulgencias pueden acortar la estancia de las almas en este lugar. Las penas que sufren son similares a las del infierno. Sin embargo, no son eternas, pues, únicamente están para purificar a la persona. El purgatorio es la etapa final para la santificación. Las ánimas que enfrenta Juan Preciado hablan de sus recuerdos, mas, no parecen buscar la expiación, sino, sólo desean ser escuchadas.

La simbología de Comala, en cuya dimensión está Juan Preciado, puede oscilar entre ser el infierno o el purgatorio. También es posible deducir que la Comala de Páramo es un averno y no el Apocalipsis. Sin embargo, lo esencial, de cada imagen que describe la condición de las ánimas, apunta a considerar que ellos han sido partícipes de ese espacio habitado por la tristeza. En su aspecto, o

en la manera en cómo se van manifestando las voces, se revela una situación dolorosa del ser humano, como recordar el ultraje sufrido, la pérdida de un ser amado o la nostalgia por mejores tiempos. Los eventos que recuerdan los personajes son parte de la purga por la que deben atravesar, incluso, son elementales para llegar al “fin de los tiempos”. Cada ser humano morirá de alguna u otra forma. Algunos se irán antes, otros después. Mas nada físico prevalece, sólo la memoria. El argumento que se presenta en *Pedro Páramo* es que la expiación se percibe como algo que puede ser eterno, algo que trasciende a la muerte. El hombre buscará la paz en el fallecimiento, pero, los recuerdos de sus faltas lo atormentarán más allá de ésta. He aquí los verdaderos fantasmas que el hombre moderno suele temer.

Más que representar las etapas para llegar al cielo cristiano, se presenta una interpretación propia y también mítica del autor sobre la muerte y la vida. Al considerar las creencias populares de México, se percibe que son una mezcla armoniosa entre la herencia católica-cristiana y la prehispánica. La primera, traída por los conquistadores españoles, invita a entregarse en cuerpo y alma a Cristo, el hijo de Dios. Tal acto garantizará el perdón de todos los pecados y un lugar en el cielo. Asimismo, habrá más seguridad en ello, si la persona se encomienda a un Santo o Virgen, para que éste interceda por ella en el más allá y salga pronto del purgatorio. Esto último, acorde con lo ya señalado en torno al pensamiento tradicional de la Iglesia.

Las características de esta creencia parecen estar en la narrativa de *Pedro Páramo*. Aunque, no se exponen indicios específicos que marquen si Comala es el infierno o el purgatorio. La falta de materialización de este espacio podría interpretarse como uno u otro, mediante el comportamiento y desplazamiento de todos los personajes, sobre todo, durante el recorrido que hace Juan Preciado por el pueblo. No obstante, la abertura de Comala exige que se considere la perspectiva cultural de Juan Rulfo.

El panorama del autor puede cubrir algunos espacios abiertos, que no determinan si la dimensión del pueblo tiene una base religiosa occidental. Está

presente el carácter espiritual en el padre Rentería, aunque, se muestra que sus rezos no traen la paz a Miguel Páramo tras su muerte. Esto significa que Comala y los hechos ocurridos allí sobrepasan las fuerzas divinas que supuestamente encarna el sacerdote. Además, la presencia misma de las ánimas puede indicar más la influencia de las creencias populares, que la de la misma religión. Esto, debido a que el ánima, al pertenecer a lo fantasmagórico, rompe con la norma establecida de lo sagrado, es decir, sólo un espíritu puede existir y es el Espíritu Santo; aquello que no es, concierne al demonio; según, lo señala también la Biblia.

Si bien, está la apariencia del esquema católico-cristiano, que incluso los personajes temen, pero, a veces no respetan, también se presenta lo inconcluso de éste. La novela puede plantear una idea más subjetiva y popular sobre cómo sería la vida después de la muerte. Ante este planteamiento, se recurre a la otra cara cultural del escritor: la prehispánica. Con ello, se expone el mito del Mictlán (López Austin: 2008) y cómo el pueblo indígena veía a la muerte. Algo que se ha quedado en las bases míticas de los descendientes mestizos. Ya que la manera occidental de interpretar el mundo (como lo es a través de la simbología religiosa) tuvo que adherirse a las otras creencias, para fundarse en la realidad de la Nueva España, que era muy diferente a su originaria, la occidental hispana.

El culto a la muerte era relevante para las culturas prehispánicas. Sus mitos muestran que existía la libertad de hablar y mirar a la muerte como un acontecimiento natural (véase apartado 2, página 67). El mundo espiritual tenía su lugar importante dentro del cosmos, así como cada fenómeno su motivo para existir.

Con respecto a las culturas prehispánicas, Patrick Johansson, investigador del Instituto de Investigaciones Históricas (IIH), autor de *Miccacuicatl. Las exequias de los señores mexicas, y del artículo "Miquiztlatzontequiliztli: La muerte como punición o redención de una falta*, considera:

Para ellos el ser humano era un ser para la muerte, en el sentido que dio el filósofo Martin Heidegger a esta expresión. Ese mismo sentido lo encontramos en los poemas, en los cantares de Nezahualcóyotl (...) en

donde se reiteraba la idea de que el hombre nació para morir; entonces, en función de la muerte es que se realizaba la existencia (2020).

En México, en tiempos posteriores a la conquista, incluso, hasta la actualidad, la visión prehispánica se puede apreciar en la forma en cómo se valora la vida y se interactúa con la muerte. Principalmente en las regiones rurales se festeja el *Día de Muertos*, realizando ofrendas desde el 29 de octubre hasta el 2 de noviembre. La fiesta es dedicada a los difuntos que salen del *Más allá*, para visitar a sus seres queridos. Aunque, existe una mezcla entre las costumbres norteamericanas (Halloween) con las regionales, las creencias mantienen su esencia. Los muertos pueden ser aceptados en el mundo de los vivos durante los días señalados, siempre y cuando no alteren con el orden que estos instauren, de lo contrario, serán rechazados. Del mismo modo, los vivos deben respetar a los muertos, de faltar a ello, habrá consecuencias.

Con tal reconocimiento, se argumenta que las ánimas en pena son reflejo en lo que, algún día, cualquier ser viviente se convertirá. También, esta visión revela que hay conciencia sobre lo efímero de la vida, la importancia de la espiritualidad y lo esencial que es conocer el pasado, no sólo de forma histórica, sino personal, familiar y mítica. Los seres humanos, así como nacen, también mueren, pero, más que ser un acto natural, conllevaba muchos significados para las culturas prehispánicas. Para ellos, todos los organismos no sólo se movían a través de un cuerpo físico, sino que algo etéreo les brindaba la voluntad. Tal fuerza era prueba de que se poseía un nexo con lo trascendental y que ésta se depositaba a los organismos, para llegar al estado sagrado de la muerte, que era la antesala hacia la trascendencia.

En el contexto cultural prehispánico, Johansson también expone que estos pueblos no oponían la vida a la muerte. La existencia (en náhuatl: *nemiliztli*) era el camino que se recorría desde el nacimiento hasta el fallecimiento, después se acercaba la muerte (*miquiztli*). Ésta se constituía en un latido, interpretado en sí como la existencia humana. Patrick Johansson comenta:

Nemiliztli era como la sístole y miquiztli, –la muerte– era como la diástole de un latido de la vida. Esto me parece muy importante porque miquiztli era una parte constitutiva de la vida, y porque en el contexto occidental actual, oponemos siempre vida a muerte. Para los antiguos mexicanos sería existencia más muerte, igual a vida (2020).

La muerte en Pedro Páramo no es el fin. Tomando en cuenta el mito prehispánico, Comala no es el infierno ni el purgatorio, es el estado de existencia de todos sus habitantes. El paraíso recordado por Dolores es una representación de un estado de abstracción y ensoñación, donde el individuo atiende los placeres a su alrededor sin notar las dificultades. En vida, los habitantes de Comala no eran conscientes de sí mismos, hasta que fallecieron y sólo de esta forma miraron hacia su propia condición. En el pueblo, al tratarse de un estado de existencia, sus habitantes pasan por un proceso de revelación, donde atienden sus acciones y narran lo más humano y ruin de su naturaleza. Esta revelación, desde una perspectiva católica-cristiana, es la purga. Mas, desde una visión existencial, es también el camino hacia la aceptación de la propia condición. Comala y sus habitantes se afirman en la muerte. En esta observación se encuentra la raíz mítica prehispánica. La muerte no es un castigo, sino una prolongación de la vida, para que se manifieste la existencia.

Las ánimas en pena de Comala están atrapadas por los recuerdos malos, originados por los abusos de Pedro Páramo. No obstante, a medida que algunas reflexionan sobre sus propias acciones, van cobrando mayor forma y se diferencian de otras que sólo continúan repitiendo lo que alcanzaron a vivir. Las ánimas que adquieren conciencia son los personajes que ayudan a concretar el relato de la novela. Le dan forma a la historia, así como nombre y significación a los actos.

Desde la psicología, ellas y Pedro Páramo encarnan la etimología de la palabra “fantasme”, porque se convierten en el espacio donde proyectan sus arrepentimientos y rencores. La edificación etérea e inconcreta del pueblo se podría interpretar como una memoria y a sus habitantes como “fantasmas”, aquellos espacios con elementos de experiencia significados y repetitivos. La definición no sólo se abordaría desde el término coloquial, sino desde el etimológico, del latín phantasma, y éste del griego antiguo φάντασμα (phántasma),

de φαντάζω (phantázo, "mostrar"). Igualmente, psicológico, porque son imágenes de sujetos que, impresos en la fantasía, entre lo concreto y lo difuminado de su estructura, se muestran como visiones quiméricas. Tal como las que surgen en los sueños, en la imaginación o en la memoria.

Los personajes expresan procesos de transición: de estar enterados de su muerte, pasan a olvidarla y creer que continúan vivos. Igualmente, de estar repitiendo el motivo de sus penas, notan el por qué lo hacen. Esto se ve cuando los personajes interactúan con Juan Preciado. Hablan con él y luego se pierden, ya sea, para repetir lo último que hicieron con vida o aquello que los condenó.

Lo que dicen las voces marcan la diferencia entre ser un ánima o un fantasma. El primer término expone una construcción cultural y religiosa. El ánima tiene una sola esencia, la pena. El segundo concepto es más complejo, porque conlleva aspectos sociales, psicológicos y de lenguaje. Es, incluso, un término para designar algo monstruoso, pero, desde su base, algo que muestra.

El fantasma no sólo se relaciona con la muerte, también con el sujeto que descubre su límite verdadero, es decir, no puede ver más allá de su propia condición. La muerte sólo se puede imaginar cómo se percibe a la vida, mas, al intentarlo con la vida imaginada como la muerte, se presenta un vacío. Aquí entra el aspecto del lenguaje. El fantasma es la imagen de alguien fallecido, pero, encierra en sí la idea de la continuidad de la vida o su trascendencia. La ambivalencia de su significado lleva a concluir lo que afirmó el filósofo Wittgenstein, en su obra *Tractatus Logico-Philosophicus*: Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo (1921:116). Es decir, el lenguaje y el mundo son entidades que están estrechamente relacionadas, ya que una es por la otra, pero, no llegan a ser independientes. El lenguaje es una parte del mundo y el mundo se conoce mediante éste, porque las proposiciones que se configuran representan la realidad que se experimenta y ayudan a darle forma. También, el filósofo alemán expone Según Wittgenstein que donde acaba el sentido, acaba la capacidad de pensar. No es posible pensar aquello que no tiene sentido o

lingüísticamente no se encuentra conformado. Tanius Karam dice, en su artículo *Lenguaje y Comunicación en Wittgenstein*, lo siguiente:

...Si se trata de situar el límite en el borde del pensamiento, nosotros tenemos que ser capaces de pensar desde los dos lados de este límite. El límite puede ser trazado nada más en el lenguaje, y lo que cuenta al otro lado de ese límite de un lenguaje es simplemente el “no ser”, la carencia de sentido. En este “primer” Wittgenstein solo tiene sentido lo que lingüísticamente puede ser formulado. No existiría nada en el pensamiento que pueda hurtarse a las condiciones de ser designado por el lenguaje; lo que no puede ser designado no puede ser pensado (2007).

Wittgenstein, para hablar de su teoría, hablaba y recitaba al poeta Tagore, en vez de leer su tratado y explicar los puntos que formuló. El fantasma señalaría los bordes que limitan el saber de la vida con el saber de la muerte. Es el concepto que indica que más allá de él, no hay sentido. En la muerte definitiva no lo hay, por ello, el lenguaje no lo abarca. En *Pedro Páramo*, el fantasma adquiere este sentido, de indicar hasta donde pueden llegar los hombres tras el fallecimiento. Igualmente, que éstos forman su identidad y se aferran a ella, no por ser lo único que conozcan, sino que el conocimiento los hace ser quiénes son.

El fantasma marca un límite y ése es el de la existencia. Al menos, por su estructura monstruosa, funciona para representar la crisis existencial posmoderna. Si durante el romanticismo, Frankenstein personificó el conflicto existencial de los hombres modernos y de ciencia en Europa, los fantasmas representan en México no una crisis, sino una certeza, una que hasta Heidegger expuso: ...Si llevo la muerte a mi vida, el reconocimiento y el enfrentamiento directamente, me liberaré de la ansiedad de la muerte y de la mezquindad de la vida, y sólo así seré libre para convertirme en yo mismo (2003: 282). El filósofo describe la muerte como “la posibilidad más propia del *Dasein*”¹¹. Además, como tal, es un estado individualizado en el contexto del *Dasein*. Se considera que se pueden compartir los rituales, decisiones, pensamientos o sentimientos. No obstante, únicamente serán sentidos de manera interna. La muerte es algo propio, asimismo, la finitud que traza la temporalidad de cada individuo.

¹¹ “El ser ahí: la existencia según Heidegger.

El cacique, su hijo, así como el resto de los habitantes de Comala, están atrapados en la memoria de su condición humana y de aquello que la somete, caracterizada por el dominio de las pasiones sobre ellos. Sólo que, a través de la muerte, no hay nada que les impida seguir manifestando aquello que son. Aunque, tampoco se presentan motivos que les permitan continuar con ese estado. La muerte, si bien, es individual, el fenómeno de lo fantasmal lo están compartiendo. Algunas voces están conscientes de ello, otras sólo son ecos de lo que hubo en vida. Sin embargo, de esta manera, se explica que cada imagen del pasado de Comala sea diferente. Cada secuencia del relato es una experiencia, cuyo dueño de ella, se pierde, debido a la condición difuminada que pertenece al fantasma, porque lo único que ha dejado rastro de los habitantes, han sido sus deseos. La condición de la identidad, de algunas voces, es difusa, pero, al compartir la experiencia fantasmagórica, se alude también a que se instaura la memoria colectiva de Comala. Esta memoria que es el *fantôme*¹², el cual funciona como espacio en el relato y se instaura a partir de la efigie de Pedro Páramo.

Desde la perspectiva de la psicología, el *fantôme* manifiesta figuras que representan aquello que no fue castigado, dicho u obtenido por el individuo y el grupo, causando con ello un gran dolor, sentimiento de culpa o de rencor. Comala puede interpretarse como aquel espacio de sufrimiento, cuya esencia ha dejado de lado los aspectos individuales, para, ceder a lo colectivo. El carácter existencial no es manifestado por todos; mediante el discurso, sin embargo, sí hay espacio para que se presente. El dolor sufrido por el pueblo sólo puede conocerse mediante los individuos. Sin embargo, se reconoce su naturaleza, cuando son los grupos los que lo aceptan y usan ese saber cómo medio para identificarse y unirse. Se refuerza la idea de que Comala es un espacio existencial, que trasciende a la muerte, pero, también anula los límites entre lo individual y lo colectivo, por una simple razón, todos los hombres son lo mismo ante la muerte,

¹² El fantasma (*fantôme*) es aquello que no pudo ser dicho, que no pudo ser simbolizado por un proceso de pensamiento acorde, que no pudo ser procesado ni individual ni grupalmente pero que está allí con su peso traumático, ya que refiere a hechos y circunstancias dolorosas y complejas en la vida de algún antepasado y que con el tiempo intentaron sepultarlo (encriptar) pero su huella aparece como marca en sus descendientes ().

pero, ante la existencia, es como lo dijo también Heidegger: *Cada hombre nace como muchos hombres y muere como uno solo* (1889-1976).

El filósofo y sociólogo Maurice Halbwach propuso el término de *Memoria colectiva* para referirse a los recuerdos y memorias que son atesorados y/o destacan en la sociedad. Asimismo, lo ha expuesto como una edificación donde la voluntad de una comunidad intenta dar un sentido al presente. Para ello, se registran antecedentes a manera del pasado, como son las efigies, los diarios, documentos, fotografías, testimonios, entre otros datos. La memoria busca perdurar como signo de identidad. Mas, en el caso de Comala, ese antecedente no les permite olvidar y los ata a aquella existencia de pesar. El antecedente se llama Pedro Páramo. En base a las propuestas de Ricoeur (Cfr. 2004), sobre la memoria y el olvido, se podría interpretar que hay un exceso de memoria en torno a aquel sujeto. Aunque su figura se ejecuta como un mecanismo ambiguo sobre sí misma, ya que mantiene el ciclo de pena entre los habitantes de Comala, pero, también, se manifiesta su verdadera existencia.

Entre las voces, algunas son de ánimas, porque expresan lo que hicieron en vida con dolor y pena. Mas, el texto no da información de cómo se juzgan a sí mismas. Otros personajes son conscientes del espacio fantasmal que habitan y, por ello, llegan a mostrar los pecados del cacique. Pedro Páramo es fundador del fantasma/fantôme que es el pueblo, porque en él ha reducido su memoria en su propia persona. Ésta sostiene que Comala terminó por forjarse únicamente por el cacique, para satisfacer sus caprichos y desquites. De esta manera, se da a conocer al lector que no existe Comala sin Pedro Páramo y a la inversa. Éste es el Alfa-Omega del relato.

Los habitantes son ánimas, debido a que Pedro Páramo les recuerda el dolor provocado por ese deseo de ser digno de su amada. Los recuerdos sobre el cacique provocan que las ánimas de Comala no puedan abandonar ese estado fantasmagórico. Pedro Páramo influye a través de la memoria. Este exceso de recuerdos sobre el hacendado está presente en las ánimas y por ello no pueden descansar. Tal desmedida impide que algo nazca allí de nuevo. La insistencia del

pasado anula el futuro. Lo ideal para la vida sería que se abriera camino, a través de la descendencia. Sin embargo, es la muerte quien abre camino y domina. Justo es una de las razones por las cuales Juan Preciado no escapa con vida de las voces. Comala sólo puede ser habitada por los muertos. Los vivos no pueden cargar con la pena que a éstos les ata allí, a menos que perezcan.

De existir una expiación en el universo de Comala, ésta no sería entregarse a la fe católica, sino, entablar una relación con el otro, con aquel a quien dañaron o amaron. Su perdón purificaría el nexos que hubo en vida con Pedro Páramo. Tal contacto, pondría fin a ese estado existencial, edificado por la soledad. Al no mirar hacia sí mismo, se enfocaría al otro, por lo tanto, habría un regreso al estado de abstracción o al paraíso. Este asunto explicaría el por qué el final de Juan Preciado, pese a morir, no es del todo fatalista. Entabla una relación amistosa, aunque obligada, con Dorotea, la alcahueta del pueblo; quien le buscaba muchachas a Miguel Páramo, para abusar de ellas. Al final, los dos se quedan escuchando los desvaríos de Susana San Juan, cuya tumba está cerca de la suya. Al no ser amantes, no corren el riesgo de perderse, tal como sucede con Pedro Páramo. De igual forma, por no ser enemigos, delinean muy bien la identidad de uno y otro. Esto lleva a concluir que, al ser “camaradas”, hayan podido establecer un equilibrio entre la introspección y la atención. Sólo se apoyan para enterarse de lo que dice la difunta San Juan de su pasado.

Juan y Dorotea se unen en la sepultura y encuentran compañía genuina. El joven Preciado deja de estar asustado y atiende a su alrededor. En tanto, Dorotea ya no está sola y tiene con quién conversar. Al emparejar a estos dos personajes, que nada los une en vida hasta que la muerte le llega a uno de ellos, se resalta que “el conflicto con el otro” es un motivo esencial en la narrativa. Gran parte de los personajes actúan por hallar, conquistar o vengarse del otro. Sin embargo, jamás lo consiguen, originando con ello una zozobra que les durará más allá de la muerte. Por ejemplo, Pedro Páramo es eternamente ignorado por Susana San Juan, mientras que ella se abstrae del mundo, para rememorar a su difunto esposo Florencio.

Otro actor que clarifica este conflicto con la otredad es Abundio, pues, el resentimiento contra su padre no lo deja partir de Comala. Igualmente, otros personajes, a través de sus voces, recriminan lo que Pedro Páramo les hizo en vida. La muerte es un espacio de contemplación en Comala, sobre todo, cuando se abandonan las pretensiones ejercidas en vida y se acepta con naturalidad la condición finita. Dorotea y Juan Preciado son ejemplo de ello. Existen a medida que ven y son conscientes de dónde están: en la Muerte.

En la novela, Pedro Páramo y las ánimas son las voces que cuentan sus vivencias en Comala, mientras el cacique gobernaba. Igualmente, son las imágenes que interactuaban con él, siguiendo sus órdenes o guardándose sus reclamos. Los fantasmas son los personajes que le hablan a Juan Preciado y habitan el pueblo en ruinas como si proyectaran el recuerdo de lo que alguna vez fue. Son conscientes de su muerte y de lo que hicieron para llegar a ese destino. Pedro Páramo es un fantasma, más que un alma en pena, porque (como se dijo anteriormente) proyecta en sí mismo el caos que produjo para conquistar al amor de su infancia, Susana San Juan. Incluso, aún después de muerto, su voluntad continúa afectando la existencia de quienes permanecieron en Comala después de fallecer. Su pena, va más allá del sufrimiento, porque el anhelo por su amada lo sostuvo. No obstante, al final de la novela, la melancolía de Páramo rebasa ese deseo y sólo queda la nostalgia, así como la recriminación ahora expuesta por el cacique:

...Vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas: "Todos escogen el mismo camino. Todos se van". Después volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos.

-Susana -dijo. Luego cerró los ojos-. Yo te pedí que regresaras...

"...Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre su cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan" (Rulfo, 2000:156).

En la novela se plantea una mirada hacia la existencia y con la perspectiva filosófica existencialista. Esto es porque el existencialismo proponía pensar que el hombre primero existía y luego tenía esencia. También, la existencia, en su concepto primigenio, es la capacidad de estar

de manera concreta en el mundo. La palabra “existencia” tiene su origen en el latín *existentia*, derivada de *existere*, *ek-sistere*. Ésta se traduce como *ser, aparecer, emerger, salir, estar*, e incluso *lo que está afuera*. Al interpretarse la obra de *Pedro Páramo* con este esquema, se expone que lo que se está mirando en el relato es un proceso existencial. Los personajes primero eran seres concretos, pero, al pasar al estado fantasmal lo que se manifiesta ante Preciado es su esencia. La cual es triste, rencorosa, pero también rendida. La visión que más se adecua es la del filósofo Heidegger, en el aspecto de que plantea que la existencia fluctúa entre un modo de ser auténtico e inauténtico. Las discrepancias establecidas entre los modos de ésta residen en cómo experimentan el tiempo.

La vida es auténtica cuando el hombre elabora su proyecto. A partir de allí se sale de la cotidianidad y está pendiente de su propio ser. Cuando asume su vida desde el horizonte del sentido de futuro, el cual consiste en el proyecto de vida que traza, surgen las posibilidades de engrandecer su existencia. Asimismo, sólo con la conciencia de la muerte, se manifiesta la auténtica existencia. No obstante, esta visión coincide con las ideologías de los años cincuenta, donde, además de atender la filosofía alemana, también se buscaba una manera de expresar la esencia colectiva de los pueblos, sobre todo, tras vivir una etapa de crecimiento económico y políticos que llevaron a la concreción de conflictos locales y mundiales.

En cuanto a la redención, ésta se alcanza a través de aquello que trasciende al individuo, que sería el *Otro*. Este factor es el único que puede brindar la identidad verdadera. Es decir, dar cuenta de que se existe de manera independiente del otro, aunque eso no significa que se sea ajeno a su influencia. Esta identidad verdadera funciona como un atributo del ser (el *verum* escolástico). La conciencia de existir otorga sentido al deseo de ser descubierto e indagado, con el propósito de ser poseído por alguien más. Esta idea unida al tema del amor expone la necesidad de ser integrado por

El Otro. Pero, como el *Otro* es también un “yo” que manifiesta ese deseo por afirmarse, el amor se transforma en una insuficiencia recíproca.

Pedro Páramo es una novela que muestra la existencia humana a través del fantasma, pero, no aborda el tema con un rigor conceptual, sino, de manera personal e intuitiva. Incluso, como se llegó a decir del mismo Heidegger al no esconder su predilección por reflexionar sobre el pensamiento mítico y local de Alemania.

La presencia del fantasma añade ese carácter diferente y único que caracterizó a su época. Los fantasmas funcionan como ese espacio para proyectar los temores y deseos de conexión, que se manifiesta en los individuos, ante la sensación de soledad e incertidumbre que da la vida. La búsqueda del otro, para hallarse, ejerce dinámicas que al no efectuar los resultados deseados conducen a la violencia. Asimismo, ésta produce el sufrimiento que realimenta esa conciencia sobre el existir independientemente de otro, pero, ahora se sobre interpreta el aislamiento.

Comala es reflejo de ese ejercicio de búsqueda del “otro”, para que funcione como extensión del “yo”. Igualmente, es ejemplo del fracaso de aquella búsqueda. Los fantasmas son su resultado y están para exponer el dolor que ha causado esa falla. Los pecados que denuncian de Pedro Páramo delatan el camino que se tomó. Incluso, se puede observar que los fantasmas de Comala no interactúan entre sí, sólo lo hacen con el ajeno, el vivo, quien es Juan Preciado. Las ánimas lo hacen, pero, no dan cuenta de lo que se han convertido. No obstante, recordando a los hermanos, que ayudan a Juan Preciado a darle techo, se puede añadir el otro elemento de los “aparecidos”. El mismo autor comentó en una entrevista que los hermanos incestuosos eran alucinaciones, debido a que Juan Preciado estaba muriendo.

La diferencia entre el “aparecido” con el fantasma y el ánima en pena, es que esta figura no necesariamente se trata de un difunto ni tampoco expresa una sensación de pena. Aunque se le relacione con el

ánima en el sentido coloquial. Lo que sí tiene en común con el fantasma es que suele representar un recuerdo, un deseo o un temor; pero, también, sólo se manifiesta sin ninguna razón. Un ejemplo, es un augurio con la imagen de un animal o un fenómeno natural, como el arcoíris. La situación distinta es que sólo aparece. No afecta drásticamente la realidad como lo hace el fantasma. No persigue, no avisa o manifiesta una conciencia real. En el folclor se le relaciona con premoniciones, ya sea buenas o malas.

Interpretar a los hermanos como apariciones y no como fantasmas, se justifica tras exponer su significado. Si bien, actúan para ayudar a Preciado, la descripción de su desintegración también apoya el argumento del autor. Ellos están allí para representar esa alarma. Simbólicamente, desde lo mítico, en occidente (iniciando en Grecia), se interpretaría como una forma de mantener pura la energía. En sueños puede indicar la necesidad de conservar la esencia, así como la fuerza. Sin embargo, dependiendo de los factores que acompañen esta imagen, podía significar lo contrario, como la pérdida de éstos.

Los hermanos funcionan como apariciones porque auguran ese fin para Juan Preciado, representan ese nexo descompuesto entre los habitantes de Comala y, porque a diferencia del resto de las voces, ellos no lamentan nada y la mirada los enfoca por relacionarse con Preciado, no con Páramo. Al estar vivo el hijo del cacique, puede invocar aparecidos. En tanto, el padre se enfrenta a los fantasmas: *Porque tenía miedo de las noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad. De encerrarse con fantasmas. De eso tenía miedo* (Rulfo, 1955: 157). Juan Preciado carga consigo la necesidad del vínculo, en este caso, encontrar a su padre. No obstante, Pedro Páramo lleva consigo sus pecados y a sus afectados.

La condición de los fantasmas, en *Pedro Páramo*, recuerda y obedece a la estructura de aquel que pertenece a la literatura occidental: *gótica* y *ghost story*. Sin embargo, el aporte que brindan es que, además de revelar los traumas sociales de la condición del mexicano: caciquismo,

clasismo, despojo, discriminación, abuso, abandono de la autoridad y la violencia, también humaniza la condición del fantasma al brindarle una voz que narra, no los aspectos cínicos de la modernidad en el mundo material, tal como sucede en *El Fantasma de Canterville*, de Oscar Wilde, sino las condiciones del alma y la conciencia del sí mismo frente a lo otro. Expone también cómo *el otro* forja al sujeto y lo hace el individuo que es. Los fantasmas en *Pedro Páramo* son los sujetos sometidos al cambio del porfirismo a la Revolución, y de éste a la Etapa Contemporánea.

Pedro Páramo atraviesa por las dos primeras etapas históricas y obliga a los habitantes de Comala a seguir su ritmo. Su conducta es propia de un cacique rural y tiene las características que forman a uno: pudiente, violento, vicioso, materialista e implacable. Además, de su mundo interior se expone únicamente su frustrado amor por Susana San Juan, lo que lo hace un personaje oscuro, pero, atormentado.

La imagen de él se concreta en dos polos: el del cacique violento y el idealista romántico. Dos caras que incluyen la ideología de aquellas transiciones históricas. Díaz logró consolidar la paz de México, país que estaba sumergido en conflictos sociales y políticos desde su independencia. Sin embargo, a cambio de ese control, reprimió a las personas que exigían una mejor calidad de vida. Este llamado se justificaba con la doctrina filosófica del positivismo. Ésta proponía "Orden y progreso". Este discurso se revela en la conducta de Pedro Páramo. Su antecesor recuerda al caos del país, al endeudar la hacienda de La *Medialuna* y dejarla en la ruina. En tanto, su hijo, personifica el orden, el crecimiento, pero, también la violencia.

Susana San Juan entra en la historia como el ideal que persigue Páramo. Ella es el motivo del personaje para enriquecer la hacienda. La herencia significativa de Susana San Juan posee algunos rasgos de los valores románticos del siglo XIX en México. Por ejemplo, con su presencia e influencia en Pedro Páramo se revaloriza la expresión de los sentimientos, así como de la pasión. Del mismo modo, la exaltación del

individuo y en su inspiración a través del dolor, la soledad, la tristeza, la melancolía y en una profunda insatisfacción con el mundo. Entre más lejos está Susana San Juan, más ideal se vuelve. Cuando Pedro Páramo logra tenerla a su lado, ella se pierde, tal si el ideal, al ser alcanzado, se revela que sólo ha sido una idea. Físicamente, la mujer se deteriora y muere. No obstante, se vuelve una imagen que Pedro Páramo persigue, pese a la decadencia de su fisionomía y la de Comala. Resulta una alegoría adecuada a la condición ideológica positivista y romántica mexicana, incluso, se vuelve revolucionario, para mantener ese ideal con vida.

La imagen decadente de esta significación muestra también que los fantasmas de las personas no son las únicas que habitan el pueblo. También, son los ideales que empujaron a éstos a aceptar la represión de Pedro Páramo. El exceso de amor propio o el exceso de desearlo alimentaron la avaricia y la indiferencia de los habitantes de Comala.

Susana San Juan es un ánima más, pero, también un fantasma. Su presencia no sólo invoca al alma en pena de la mujer sometida por su padre y alejada del amor de su vida (razón que la volvería loca), sino que refleja aquellos ideales de belleza, libertad y sensualidad que impulsaron a buscar los vínculos con la naturaleza o la otredad. La muerte de Susana San Juan la convierte en una utopía. La locura y su amnesia la hacen inalcanzable, para que Pedro Páramo se realice.

Este personaje femenino puede explicar la diferencia entre ánima en pena y fantasma. El segundo término tiene que ver, además con la idea de un difunto, con la imagen que representa el miedo o el deseo por algo o alguien. El ánima en pena es un alma que sufre aún el dolor que tuvo en vida. La figura era, en la creencia religiosa, un alma que se encontraba penando o expiando culpas en el purgatorio. Asimismo, la creencia popular pensaba que se aparecían vagando como tristes espíritus medio pasmados.

El argumento tiene una larga tradición que se remonta al mundo clásico y en México llega con la cultura hispana. Susana San Juan está

perdida en sus ensoñaciones, no padece dolor estando muerta. Pese a que es un recuerdo para Pedro Páramo, su influencia sobre él es fuerte. Ella es el fantasma más genuino, desde la concepción básica del término, porque es una aparición y una representación. En tanto, los habitantes de Comala se muestran como ánimas en pena.

Más que una aparición o una representación del dolor, los habitantes son personajes con profundidad y acción. Sin embargo, a diferencia de Susana San Juan, no afectan el mundo de Pedro Páramo. Por el contrario, permanecen dentro de sus ruinas. La muerte de Juan Preciado, debido al susto, no es efecto de ellos, sino de él mismo al no soportar su encuentro con ellos.

Juan Rulfo insinúa, no sólo la situación histórica, o las ideologías que forjaron los movimientos políticos y sociales del país, sino que también expone los mitos que sirven de base para el pensamiento mexicano. Esta base posee un carácter mágico, en el sentido de que las leyes que sostienen a Comala, como un pueblo de fantasmas, no se explican ni son evidentes. Sólo se manifiestan y sus reacciones se presentan ante un elemento activo como la religión y el pensamiento mágico.

La esencia de la novela muestra la experiencia de la existencia misma, pero, también la experiencia que los personajes tienen con la religión. Los pecados no permiten el descanso de las ánimas en pena de Comala. Sin embargo, la religión dentro del discurso de la obra se reinterpreta como un medidor moral que ya no tiene importancia, debido, incluso, a la preponderancia de lo que simboliza Pedro Páramo: la autoridad.

A diferencia de la estructura occidental moderna del Ghost Story, Comala se exhibe como un mundo donde habitan los fantasmas y éstos no son los responsables de afectar un orden, como lo sería el mundo real, sino que es Juan Preciado quien se atreve a entrar en sus dominios.

En la historia de fantasmas europea, ellos aparecen para aterrar a los vivos o éstos se hacen pasar por aquellos, para cometer fechorías y salir triunfantes. No obstante, en *Pedro Páramo*, si bien los vivos tienen un fin como buscar algún beneficio material, como lo hace Juan Preciado, por prometérselo a su difunta madre; en la novela de Rulfo, son los vivos los que perturban lo sobrenatural. Juan Preciado hace que las animas hablen y, mediante, su discurso, lo afectan a él.

Los fantasmas se quedan en una dimensión que es enteramente suya, sin dar cuenta a los vivos. El mundo fantasmagórico se presenta como algo real y por encima del ordinario. La esencia mágica en la novela se debe a la raíz mítica en la tradición mexicana. Allí se expone que nada está por encima del mundo de los muertos. Éste no se plantea como un espacio inferior al de los vivos, sino como el mundo verdadero. Tal como lo señalan las creencias prehispánicas, la muerte es la vía hacia la existencia real.

¿Cómo se interpretan los fantasmas en *Pedro Páramo*? La respuesta sería como ánimas en pena. Ellas son la historia individual y colectiva de Comala. Definen el viaje de Juan Preciado y le enseñan, no hasta dónde puede llegar, si no cuál es su destino. Éste se puede sintetizar en dos palabras: existir y morir. En Comala, no hay nada más allá de eso. Por lo que el joven muere. Aunque, permanece en el pueblo, siendo un habitante más.

Mientras los personajes son ánimas que están en pena, Comala trabaja como un fantasma, un fantôme; para precisar, es el espacio en donde se manifiestan los deseos, rencores, culpas y tristezas que encarnan las mismas ánimas. En la obra de Juan Rulfo, hay diferentes fantasmas. Pedro Páramo, su hijo y el resto de los habitantes son ánimas, pero se exhiben otros que encajan mejor con la definición de “aparecido”, como son los hermanos que se encuentra Juan Preciado.

¿Qué enseñan los fantasmas en Pedro Páramo? La sombra del pasado y lo cierto del futuro. Las ánimas representan los miedos y heridas que se dieron en vida. Asimismo, reflejan aquellos deseos sin cumplir. En Comala imperan las sombras de lo que fueron, pero, al llegar Juan Preciado, éstas no esconden las faltas que cometieron, como tampoco los anhelos que nunca les fueron cumplidos. Así demuestran que todos deseamos llegar al otro, pero, todos fallamos en ello; en lo único que se triunfa en el reencuentro con aquello que nos ha hecho uno, asimismo, con suerte, en ese producto que es el “yo”¹³, cuando ya nada externo se posee.

Las ánimas en pena, en la novela de *Pedro Páramo*, a diferencia de la literatura europea y estadounidense, pueden asustar a los personajes, pero, no al espectador. Ellos le demuestran que no debe temer a la muerte, sino únicamente sentir tristeza. Porque el ser humano nunca alcanzará a vivir cómo desea o debe.

Cuando Preciado mira este sentimiento en las ánimas, el fantasma de la memoria regresa para hacerles compañía, mas, no para aliviar su soledad. El ser humano está solo, pero, irónicamente, jamás dejará de estar acompañado, ya sea de los vivos o de los muertos, porque los individuos no pueden escapar de la memoria que los formó. Además, ésta es prelude de su existencia. Cualidad que sólo se adquiere o pierde por el “otro”, y se acaba una vez que se deja de recordar o se decide olvidar.

El fantasma antecede a la condición real. Es como una metafísica, que trasciende a la muerte y al sentido. Por eso, desde el punto de vista de la obra de Rulfo, se puede interpretar que, sin importar la pasión que los

¹³ No se refiere al “yo” freudiano, sino a aquello que se puede definir como “uno”. Se maneja en base a lo que propone la filosofía, sobre todo con Descartes y Fichte. El “yo” surge cuando se manifiesta la conciencia de uno mismo, con ello, se formula la primera persona. Tanto el filósofo del siglo XVII como el del siglo XVIII lo consideraron como la principal base para partir de una realidad. La cual puede ser discutida. Sin embargo, para referirse a la identidad y esencia de un ser humano, el “yo” es algo que aporta en su construcción. También, es por medio de él que el hombre toma en su presente la capacidad de adaptarse a los distintos momentos de la vida, incluso, aun cuando como individuo, debido a la subjetividad, desconozca estas circunstancias.

fantasmas manifiesten, existen y siempre estarán presentes. Sobre todo, mientras haya memoria y conciencia que la permita. El fantasma es contenedor de la condición humana, la cual llega al estado de ánimo en pena cuando ésta se reduce a las pasiones que adquirió en vida. También es una memoria con autonomía, pues, es capaz de presentarse gracias a una voluntad misteriosa. Quiénes ven al fantasma, no le reconocen como algo propio, así que lo consideran un ente ajeno y que no tiene nada que ver con lo concreto, lo real y lo normal. Mas, Pedro Páramo propone que sea todo lo contrario. Dónde abunda la vida, se manifestarán los fantasmas. El límite de lo concreto es el fantasma, por tanto, éste forma parte natural de la construcción de la realidad. Negar la presencia del fantasma es ignorar que los seres humanos tienen historias que les forjan. Que por ellos la memoria cuenta con multiplicidad de rostros, voces y mensajes. Asimismo, no querer escuchar sus mensajes o experiencias no permitirán salvar el alma, para al menos, intentar salir vivo de Comala.

3.2. Aura: Bilocación, *doppelgängers* o tulpas que transgreden

¿Cómo interpretar al fantasma de la obra Aura? Se puede observar que la historia, creada por Carlos Fuentes, fue tratada como una narrativa, que buscó inspirar intriga y miedo. En su lectura existen tres aspectos que pueden ser relacionadas con la narrativa gótica: la paranoia, el tabú y la barbarie:

[...] an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense [...] (Punter, 1980: 1).

Las tres piezas (paranoia, tabú y barbarie), considera Punter (1980:183), son claves para entender al género narrativo de miedo. Asimismo, permiten identificar a la literatura de terror y observar la evolución que el género ha tenido a lo largo de la historia. La paranoia o ficción paranoica coloca al lector dentro de un espacio que percibirá como ambiguo o contradictorio. Este lugar suele presentar

señales de aquello que inspirará los temores del protagonista. Dentro del relato, al lector se le invita a sentir la incertidumbre que la trama elabora, durante el desarrollo.

La paranoia se presenta en la sensación de peligro, que va adquiriendo el personaje principal, Felipe Montero, cuando siente la urgencia de alejar a Aura de su tía, la señora Consuelo. Las situaciones se van percibiendo anormales, por ejemplo, se presenta una coincidencia exacta de los movimientos que hacen Aura y Dolores, tal si una imitara a la otra con precisión. Dichas rarezas van inspirando en el protagonista desconfianza de su entorno, hasta que su deseo por Aura lo lleva a creer que algo peligroso le están ocultando. La intriga, colocada para fortalecer este efecto, insta a que el narrador, en segunda persona, indique lo que está sucediendo y describa lo que ve. De esta manera, se sitúa al lector en la piel del personaje. El protagonista llega al punto de sentirse atrapado en la casa de la anciana, sin entender los motivos. El vacío en su entendimiento trabajará como la incógnita que Felipe deberá descubrir, únicamente de esta forma podrá escapar de la propiedad junto a Aura.

La voz, para exponer la tensión que lleva consigo Montero, dicta en tiempo presente y futuro simple. Asimismo, conjuga en imperativo, tal si la voz del narrador fuese la conciencia del protagonista y le hablara para estructurar su destino. En la literatura, el narrador en segunda persona es de los menos utilizados y consiste en relatar la historia al lector, para hacerlo sentir el protagonista. Esto explica por qué usa el tiempo presente. Ricoeur ha expuesto que se alcanza mayor tensión cuando se utilizan los tiempos simples en una redacción.

Alberto Paredes (1987), en *Las voces del relato*, explica que el narrador en segunda persona tiene un carácter de investigador o de enseñar. Quiénes le escuchan (personajes) efectuarán una interacción que será la encargada de tejer la trama. Los personajes pueden o no interactuar con este tipo de narrador. En el caso de *Aura* no es así, pero, el ejercicio entre ambos lleva a observarlos como un desdoblamiento de la identidad de Felipe Montero. Asimismo, el narrador trabaja

como un inquisidor y el personaje es el motivo de la investigación. Él se ve como otro y atiende los hechos como si los conociera, aunque, se apoyará de las reacciones del personaje para dilucidar lo siguiente que le contará, ya que también demuestra que oculta lo que sabe.

Lo que ve el narrador y sucede al protagonista ocurren en instantes y no son esperados, pese a que el narrador narra como si conociera lo que se aproximara. La simulación de vivir en el personaje principal llevará al lector a sentirse dentro de éste. Por ello, desde que éste encuentra el anuncio del periódico sobre el puesto de traductor, hasta que descubre que Aura siempre ha sido Consuelo, vivirá el efecto de que debe revelar el plan secreto, elaborado por la anciana, para manipular al protagonista y, por ende, a él. También, el lector debe experimentar la sospecha en tiempo actual, de manera abrumadora y sin más perspectiva de los hechos que la del protagonista, para generar tensión.

Los encuentros entre Felipe, Aura y Consuelo, así como los eventos raros, generan una rigidez que aumentará más la sensación de peligro. Dicha sensación obliga a que el lector no se distraiga o note en primera instancia los detalles que, incluso, aluden a elementos característicos de las narraciones góticas, como son entrar a la casa antigua, aristocrática, decadente y oscura. La naturaleza de estos espacios insta a sentirse observado, no sólo se puede imaginar al personaje bajo esta situación, también el lector llena ese espacio con su propia experiencia, de esta manera Aura hace que el lector sea el actor principal de un relato gótico¹⁴.

¹⁴ La teoría de recepción de Iser (1978) toma en cuenta la importancia del lector, pues, argumenta que el texto posee una estructura objetiva y que logra estar completa por el lector. También, expone que los textos literarios desarrollan espacios vacíos, a los que llama de indeterminación. Estos se localizan en el texto para ser completados por la imaginación del lector. En el caso de Aura, la obra logra situar a su lector de manera más vivida si él está familiarizado con los datos que el autor brinda. Por ejemplo, conocer la ciudad de México, historia nacional de mediados de 1800 y también (aunque puede ser debatible) tener idea de la arquitectura de las casas antiguas y como se ven abandonadas. Esta última demanda también la exigen los textos originales góticos, sin embargo, no es obligatorio para disfrutar de este tipo de textos; este saber sólo ayuda a completar la experiencia descrita en las obras.

Dentro de la construcción del universo de Aura está la presencia de la dualidad: entre lo sagrado y lo escatológico, el amor y lo erótico. Al principio este último puede ser interpretado, me refiero a lo sagrado como el amor sentimental, pero, en realidad se manifiesta en primera instancia como deseo sexual. Posterior al develamiento de Felipe Montero sobre Aura y Consuelo, se hace presente el amor, aunque ya no sólo como sentimiento, sino como una fuerza sobrenatural que une a Montero con la anciana. Incluso, más allá del tiempo y la muerte. Igualmente, hay señales de rituales paganos y actos en contra de los valores religiosos occidentales, mas, no se explica su origen, sólo se describen y el lector deduce que se trata de brujería.

Estos rituales justifican que el amor entre Felipe y Consuelo/Aura sea algo real en el universo del texto. El autor coloca esta explicación de manera discreta y también evita un espacio vacío que llevé a situar un “sinsentido” en el tema de la obra. Si bien, no especifica que tipo de magia o brujería, lo importante a observar en la narración es que ambos personajes, más que ser protagonistas de un evento sobrenatural de miedo, en realidad son los motivos para que algo sobrenatural y pasionalmente humano ocurra.

Como las obras que anteceden a Aura, la literatura gótica, insinúa una relación con las propuestas estéticas románticas al exponer en sus temas la complejidad de las pasiones humanas, la familiaridad con la región donde se vive y los temas folclóricos, como la magia. Aunque, al pertenecer al siglo XX, la obra de Fuentes funciona más bien como un tributo y una apropiación de aquellos elementos, mas, es para crear una seña particular.

Si bien la obra no trata de resaltar esa estética, sí que se apoya de ellas para mostrar algo más relevante, que ya es en sí producto del paradigma del autor: el hombre frente a su actualidad, frente al otro y frente a la interrogante de sí mismo. Al menos, estas cuestiones se planteaban en las décadas del siglo XX, en México. En ese contexto, a mediados, el país se estaba edificando sin más revoluciones o conflictos que lo estancara: México, a partir de su Independencia, tiene como tarea crear una identidad que lo defina y le dé existencia. En busca de

esta autodefinición, toma lo que tiene más a la mano. León Guillermo Gutiérrez, en su texto *Literatura mexicana del siglo XX*, comenta:

...el espejo inmediato que le ofrece el vecino país del norte; espejo en el que diferencias y afinidades convergen para elaborar la propia imagen; así, los Estados Unidos se convierten en el otro, el otro que al existir le da plena existencia. Al describir al otro, se define a sí mismo. Esto no es nuevo, una obra clave y característica en la que la voz colectiva del pueblo interviene en la creación del nacionalismo, estimulando la conciencia de una identidad propia a través de la imagen del otro... (2012:87).

Ante ello, diversos intelectuales, incluido Carlos Fuentes, se cuestionan sobre la identidad del mexicano y cómo expresarla. Incluso, él propondría aspectos que ayudarían a leer las obras hispanoamericanas. Éstos son: el lenguaje, la estructura y el mito. En el lenguaje se expone la forma de hablar de los hispanoamericanos, la cual es muy diferente a la de autores occidentales. En la estructura, la manera de narrar la historia. En el mito se trata de las historias ancestrales de los pueblos. Asimismo, se destacarían la poesía en la narrativa, el humor y relatar eventos que la historia oficial no reconoce o no expone.

En el caso de *Aura* se intuye que el autor buscaba esto, ya que la estructura se edifica a través de la voz y la mirada. La voz que narra en segunda persona y la mirada que está limitada por la oscuridad y el sujeto en sí, que es Felipe Montero. También, el lenguaje que emplea el autor es un lenguaje culto y cuidadoso, está de acuerdo con la identidad del protagonista, un intelectual. En cuanto al mito, éste se leería en la tradición cultural del autor, la cual es occidental, pero, también conlleva atisbos de la mexicana.

El mito occidental es señalado por Margo Glantz, en su artículo *Los fantasmas en la obra de Carlos Fuentes*. Se propone que las dos mujeres, Aura y Consuelo, se sobreponen a la vida y a la muerte, a través de una trinidad sacrílega. La cual es realizada entre el Hombre-Padre-Amante y la Madre-Vieja-Doncella. También, apunta a que es el mito del vampiro el que se destaca en la figura de la anciana, ya que vive de la joven Aura para mantenerse con vida y así lograr su cometido. Aunque, el mito más notorio es el de la Emperatriz Carlota de

Habsburgo, visible tanto en la anciana como en el personaje de la joven. El mismo Carlos Fuentes comentó al respecto:

Esa obsesión nació en mí cuando tenía siete años y después de visitar el castillo de Chapultepec y ver el cuadro de la joven Carlota de Bélgica, encontré en el archivo Casasola la fotografía de esa misma mujer, ahora vieja, muerta, recostada dentro de un féretro acojinado, adornada con una cofia de niña, la Carlota que murió loca en un castillo. Son las dos Carlotas: Aura y Consuelo¹⁵.

En Aura y Consuelo se observa el carácter sobrenatural. Ambas pueden aludir al vampiro, a la bruja y al hada, por su carácter mágico, femenino y erótico. Consuelo, a través de Aura, es capaz de alterar la realidad y Aura, como una extensión estética y ética de la anciana, ejecuta su voluntad sin cuestiones porque ambas son una. Pero, así como hace referencias a mitos del folclor, también a personajes históricos que con el paso del tiempo se volvieron mito. Carlota, quien fuese emperatriz de México, es recordada por las ambiciones imperialistas de Napoleón III, por su trágica relación con Maximiliano de Habsburgo, tras la caída del Segundo Imperio Francés, y por derrumbarse en la locura, posterior al no lograr la ayuda de Europa para salvar a su proyecto de reinado y a su esposo.

El mito en torno a ella ha generado que se le vea de formas muy diferentes, ya que, mientras existía aún el imperio, ella era quién gobernaba al país y aspiraba a conducirlo a un mejor periodo. No obstante, su fracaso se vuelve una moraleja universal, pues, muestra como las pasiones impulsan a los seres humanos a actuar. Su historia se vuelve algo digno de contar, para aprender e imaginar. Es aquí donde entra el mito del fantasma y sus versiones como el aparecido y el doble, conocido en el folclor alemán como el Doppelgänger.

El fantasma, como un producto psíquico, que manifiesta y da forma a las situaciones abstractas, que están en la interioridad humana, se presenta con el fin de hacer que las pasiones y deseos adquieran una forma concreta para expresarse. Aura alude a muchos mitos, pero, también al del fantasma. Ella es en

¹⁵ El texto fue sacado del mismo artículo “Los fantasmas en la obra de Carlos Fuentes”, de Margo Glantz, de Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

sí uno, porque emana de Consuelo como una energía que se concreta, sin embargo, invoca a la mujer que Consuelo dejó de ser. Realiza la bilocación¹⁶ (de bi- y del latín locāre, “colocar”). Ésta consiste en un fenómeno paranormal, sobrenatural o divino, donde una persona u objeto se ubicaría en dos lugares diferentes al mismo tiempo. Se perpetraría de dos maneras: como bilocación del espíritu, también denominada viaje astral, o experiencia extracorporal. En el segundo caso, las personas interactúan en dos entornos, con posibilidad de experimentar sensaciones y manipular objetos físicos.

La Iglesia católica reconoce el fenómeno de la bilocación como una manifestación de la espiritualidad, por lo que la literatura eclesiástica le asigna una disposición mística. Según Cristóforo Bove, relator para la Congregación de los Santos, explica que se trata de un fenómeno que "pone de manifiesto la gran espiritualidad del ser humano", por lo que sería posible admitir este fenómeno entre personas de otras religiones. Se entiende que ese acto es natural. Entonces, lo que realiza Aura transgrede lo propuesto por la Iglesia, porque ella trabaja la bilocación, pero, para estar con el ser amado. Se cumple con una característica de la literatura de miedo y es la del tabú, mediante el sacrilegio. Del mismo modo, cumple con lo característico del fantasma. Su poder no nace de un difunto, sino que es una entidad etérea.

Otra característica del fantasma radica en que, además de ser la imagen de una persona fallecida, también lo es de alguien deseado. Aura, antes que ser buscada con pasión por Montero, lo es por Consuelo. La mujer anhela preservar su juventud para volver a ser amada por quién fuese su marido. La fantasmagoría definiría a Aura como una proyección de aquello que desea. De esta manera se le consideraría como un alma residual. Su tipo, en ocasiones, es considerado como

¹⁶ Bilocación (de bi- y del latín locāre, «colocar») es el término utilizado para describir un fenómeno paranormal, sobrenatural o divino, según el cual una persona u objeto estaría ubicado en dos lugares diferentes al mismo tiempo. (DRAE, 23.ª edición: 309).

un subtipo de alma errante. Es decir, este fantasma se conforma por la energía espiritual y las emociones residuales, las cuales son dejadas al morir.

Los deseos y las angustias permanecen en la persona a lo largo de su vida, pero, tras la muerte, éstas buscan resistir, razón por la cual llegarían a adquirir la forma fantasmal. Según las creencias populares, adquirirían una especie de conciencia total, parcial o nula. Aunque, esto depende de la energía que les originó. Por ejemplo, en el caso de Aura, el relato insinúa que fue producto de un ritual mágico. Las tulpas y los doppelgänger son proyecciones astrales y fenómenos de bilocación. Pueden ser considerados dentro de esta categoría, si se manifiestan como fantasmas o espíritus. Aura entraría dentro de esta categoría, el de la tulpa.

La palabra también proviene del misticismo budista y se le asigna a un ser u objeto que fue creado mediante poderes mentales o espirituales. Del mismo modo, se utiliza la palabra para referirse a un tipo de amigo imaginario, pensamiento u opinión propia, el cual posee cierta autonomía¹⁷. En el siglo XX, el término fue adaptado por los teosofistas¹⁸ y por algunos practicantes modernos de la tradición ocultista occidental. Con el paso del tiempo, asimismo por el desarrollo de las telecomunicaciones, el concepto fue dado a conocer y se hizo más popular entre grupos que no eran practicantes de ninguna religión.

En la actualidad, para la cultura occidental, la tulpa es una forma de pensamiento, una imagen mental de una persona, animal u objeto que puede llegar a contar con autonomía y voluntad propias. De permitírsele existir en el mundo real, su presencia cobraría más fuerza y sería como cualquier entidad

¹⁷ Campbell Brennan, Eileen J. H. (1994). "Thoughtform". *Body, Mind & Spirit: A Dictionary of New Age Ideas, People, Places, and Terms* (en inglés) (Revisada edición). Boston: C. E. Tuttle Company.

¹⁸ (Wikipedia) La teosofía (del griego: θεός, theós, 'Dios', y σοφία, sophía, 'sabiduría') es una religión formada por un conjunto de enseñanzas y doctrinas difundidas bajo ese nombre por Helena Blavatsky a fines del siglo XIX. En su obra *La clave de la teosofía*, ella explica que el nombre teosofía es uno de los tantos que se utiliza para designar a una sabiduría sin edad, eterna, que no es otra que el conocimiento de la verdadera realidad. (<https://es.wikipedia.org/wiki/Teosof%C3%ADa> [consultado el 15 de enero de 2024]).

física. En la cultura popular, se cree que las tulpas son creadas mediante el poder de la mente. Si comienzan a existir por cuenta propia, sin control de quienes los crearon, formarían un alma residual. Pronto, dejarían de ser sólo una proyección espiritual y ya no serían tan fáciles de controlar. Tampoco de eliminar, sobre todo, si llegasen a tener una conciencia propia.

Aura no se separa de Consuelo y es completamente consciente de que ella emana de la anciana. Igualmente, Consuelo le atribuye a Aura el quedarse sin energía. Sin embargo, afirma ser capaz de regir sobre ella. Este acto espiritual es un tabú para la creencia católica cristiana. No obstante, la situación deja de ser espeluznante cuando Felipe Montero reconoce a Consuelo como Aura y ésta le promete que la traerá de nuevo, para continuar con su relación amorosa.

Es a través de la mirada del narrador que la atmósfera y las situaciones adquieren la suficiente tensión para provocar la sensación de paranoia. Asimismo, es responsable de matizarla lentamente, una vez que el personaje se adapta a la situación y decide su destino. Este cambio, de lo paranoico a lo conciliador, suscitará cierta consternación en el lector, que lo maravillará o lo confundirá aún más. Aura comienza como una historia de miedo¹⁹ y se le ha atribuido una esencia gótica, debido a sus características²⁰, sin embargo, existen otros elementos que, si bien es descendiente del género, no es un hijo directo.

Aura corresponde al género de miedo, porque en su historia se transgreden normas del mundo material y espiritual, las cuales inspirarían esa emoción. Es

¹⁹ Aura podría ser considerada a primera vista como un texto de miedo o de terror al entender que insinuaba la presencia de elementos religiosos, escatológicos y extraños. Tal es la tradición en este tipo de relatos, según exponen autores como Rafael Llopis, en *Historia natural de los cuentos de miedo*. En ellos actúan seres fantasmales o malditos como los vampiros, los monstruos u otras criaturas sobrenaturales. Del mismo modo, narran asesinatos, robos, violaciones, así como situaciones traumáticas y angustiantes.

²⁰ En la literatura gótica eran esenciales las apariciones de cadáveres, espectros, muertos vivos y otros elementos sobrenaturales. Asimismo, se narraba sobre viajes en el tiempo. Algunos autores tenían como marco a la Europa del Este. Otros situaban a sus historias en el mundo de los sueños y las pesadillas. Se consideró también como un lugar relevante la alternancia entre realidad e irrealdad.

semejante a muchos otros relatos que surgieron en la época del Ghost Story, durante el siglo XIX. No obstante, a diferencia de las conclusiones de aquellos textos, el final no cierra con un hecho trágico, sino que impone una abertura, para que el lector pueda decidir si es algo terrible o no. Los autores del siglo XIX decidieron contar historias sobre un mismo tema, pero, de forma distinta. Sobre esta renovación en el relato de fantasmas, Rafael Llopis expone que durante la época victoriana ya no se relataban historias de fantasmas para hablar de tormentos y culpas que no dejaban dormir, sino que se escribían para hablar del pasado y de su desconocimiento, razón que la cual el fantasma victoriano se convirtió en el más temible para la época:

El cuento de miedo es siempre un *descensus ad inferos* porque en él se produce una suspensión temporal y voluntaria de nuestro juicio crítico y, en consecuencia, una liberación funcional de estratos más arcaicos de nuestra personalidad. La profundidad del descenso efectuado a las capas inferiores de la mente, la vejez del estrato o nivel que se alcance en tal descenso, serán directamente proporcionales al grado o a la duración (lo que viene a ser lo mismo) de aquella inhibición de las funciones críticas. Así, el buscador de espantos visitará modos más arcaicos de sentir. Más allá del miedo a los muertos se extiende el pavor cósmico a las ciegas potencias de la naturaleza primordial, personalizadas por los antiguos dioses y demonios aterradores de formidable poder (1974:159-60).

Aura posee características que recuerdan al estilo de las narraciones góticas. El manejo de la paranoia es un elemento que lo afirma, así como la descripción de los ambientes oscuros y decadentes. Lo novedoso de su manejo, es su narrador en segunda persona. La voz da el efecto de que el lector está dentro de la historia y que es él quien actúa en ella. Sin embargo, además de actuar sobre la forma, Aura también es un relato que muestra continuar con la tradición que el Ghost Story instauró. El relato de Carlos Fuentes renueva el tema del fantasma, como lo hicieron Henry James, Machem, Blackwood y Lovecraft. Busca que el fantasma inspire consternación, terror y fascinación, pero no por ser sólo una entidad sobrenatural, sino por lo que representa.

Desde Llopis hasta Punter, hay énfasis en representar lo terrorífico como una insistencia en resaltar entornos arcaicos. Lo mismo sucede con la presencia y uso prominente de lo sobrenatural. Algo que resulta una herencia de la literatura gótica ha sido el manejo de personajes estereotipados y predecibles. Sin embargo, cada autor que ha pasado por esta tendencia ha intentado perfeccionar

técnicas propias del suspenso literario. Siglos después, con Carlos Fuentes se presenta una apropiación de este género.

Lo primero a destacar es aquello que se ha mencionado, el narrador es poco común, pues, se configura en segunda persona y aludiendo al tiempo en presente simple. Además de colocar al lector dentro del personaje principal, mediante esta estrategia, también se muestra una forma propia de expresar lo que legó el gótico. Es decir, ya no se describen paisajes europeos, sino ambientes mexicanos del siglo XIX. Si bien, el diario que traduce Felipe es europeo, el exotismo no se funda en ese detalle. Este mismo se presenta en la casa de Consuelo, así como en sus costumbres y maneras. La anciana y su decadente hogar remiten al México opulento, que existiera antes de la Revolución y que ahora es una tumba.

Desde un punto de vista histórico, se observa a la anciana y a su hogar como un vestigio de una época que alguna vez fue próspera, intuyendo que se hablaría de la Reforma y el Porfiriato. Aunque, no se especifican fechas, porque eso no es lo importante. En la historia se señala que la época de la juventud de Consuelo era una en donde se expandieron las relaciones de México con Europa. También, en ese contexto, se atisbaba, además del poder militar, la conservación de rituales antiguos y mágicos. Incluso, oscuros por ser paganos, pese al desarrollo cultural.

De joven, Consuelo practicaba la magia y su esposo, en vez de repudiarla, la amaba más. Este aspecto apunta a considerar un motivo importante de la historia: el amor es un elemento crucial para justificar que el relato exista. La exacerbación de los sentimientos y la emoción por el pasado son herencias del romanticismo, aunque, también, el gótico, al ser cercano a la época de este movimiento, no podía ignorarlos, sino, todo lo contrario, los añadía como motivos u objetivos para sus argumentos o tramas. El pasado enviaba a sus fantasmas por aquellos que los olvidaban o querían ignorarlos.

El ejemplo, es el mismo fundador de la narrativa gótica, Horace Walpole, autor de la primera obra de esta tendencia, *El castillo de Otranto*. La obra surge de

la fascinación que el autor sintió por el castillo que poseía el mismo nombre, ubicado en Italia. Asimismo, por su amor a los relatos y mitos antiguos sobre fantasmas, aparecidos, aristócratas malditos y situaciones sobrenaturales. No obstante, sabía que su obra manejaba temas no muy aceptados por la mayoría del público, así que firmó con seudónimo e hizo pasar el texto como una traducción, por miedo al ridículo. No confesó su verdadera autoría, hasta la segunda edición, cuando el libro fue un éxito. Walpole reveló que no creó el género gótico pensando en las cualidades que debían tener los textos que surgieran de esta estética, sino que se dirigió de esta manera a su obra, porque se inspiró en la arquitectura gótica medieval italiana.

Carlos Fuentes, similar a Walpole, no pareció preocupado en buscar que *Aura* se justifique como un texto gótico o neogótico²¹. La obra fue escrita al mismo tiempo que elaboraba *La muerte de Artemio Cruz*. El escritor comentó que la novela larga narra una muerte disfrazada de vida, en tanto, en *Aura* se relata una vida disfrazada de muerte. La relación entre ambas obras revela que las intenciones de sus respectivas historias son mostrar en sí la vida, pero, también las situaciones que la arrojan a la incertidumbre y al caos.

El argumento de *La muerte de Artemio Cruz*, publicada por primera vez en 1962 en México, cuenta sobre la agonía de un exguerrillero de la Revolución Mexicana. Este hombre se convirtió en un rico empresario, gracias a que aprovechó el caos social que surgió durante la revolución. Sin embargo, pese a debilitarse, insiste en mantenerse con vida. De esta manera, su mente viaja entre el presente y el pasado. Artemio recuerda los sucesos que lo condujeron hasta dónde está y cómo corrompió los ideales de la Sublevación. Si bien, la novela no tiene nada que ver con el género de miedo y mucho menos con el gótico, sí se vincula con *Aura*, ya que este relato más breve es el resultado de que el autor decidiera ralentizar su producción por unos momentos. Se destaca la importancia de la memoria en ambos relatos, así como el poder de la mente, que es capaz de

²¹ Entrevista con Carlos Fuentes sobre *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*:
<https://www.youtube.com/watch?v=PLRu8QTdtul>

invocarla y efectuar con ello un cambio en el sujeto. Asimismo, los fantasmas de la memoria son invocados para que trastorne la realidad convencional.

La historia de *Aura* está situada en Ciudad de México, en 1961. La obra narra a Felipe Montero, un joven historiador que se le contrata para ordenar y terminar de escribir las memorias del general Llorente, por parte de doña Consuelo, su viuda. Para llevar a cabo su tarea, debe vivir en la casa junto con ella y su sobrina, Aura, por quien se siente atraído. La casa de doña Consuelo resulta extraña para Felipe. Siempre está a oscuras, para no avivar el recuerdo del general fallecido. Apenas se encuentra iluminada con velas y decorada con mobiliarios antiguos. En la casa, parece que el tiempo no hubiese transcurrido. Las descripciones, como se había mencionado antes, aluden a la intención de la estética gótica, por invocar a un pasado que se niega a desaparecer, como un moribundo que se aferra a la vida. Por esto, se concibe cómo algo escatológico. Los vivos insisten en llamar a los muertos y convivir con ellos, siendo que el orden bíblico demanda que sólo se reunirán el día del juicio final²². La búsqueda de tal encuentro rompe con las reglas de lo sagrado y lo moral, aquí se presenta la segunda característica referida de lo gótico: el tabú²³.

Simbólicamente, desenterrar a los muertos y conversar es la tarea del historiador. De forma escatológica, el investigador ya no sólo les habla, sino que se relaciona íntimamente con ellos. La esencia tétrica se insinúa con la relación erótica entre Felipe y Aura/Consuelo. Tal correspondencia es inaudita, debido a que uno es un ser vivo, mientras que el otro es sólo una proyección del deseo, de la anciana. Aura no es un humano real, pero, es la esencia viva y presente que posee Consuelo por estar con el otro. La anciana, a través de la joven, rompe con

²² Según la escatología cristiana, en el día del Juicio Final, tras la segunda venida de Jesucristo y la resurrección de la carne, toda la humanidad será juzgada según sus obras. Entre los textos neotestamentarios que describen ese momento están el *Evangelio de Mateo* (cp. 24 y 25),

²³ La palabra tabú designa a una conducta inmoral o inaceptable para una sociedad, individuo, grupo humano, etnia o religión. Es la prohibición de algo supuestamente extraño o incorrecto, en algunas sociedades. Romper un tabú es considerado una falta grave por la sociedad. Algunos son delitos castigados por la ley, por lo son antecedentes directos del derecho. (Cfr. DRAE, 23 edición: 2066)

toda ley natural, religiosa y moral. El tabú se presenta con esta prohibición. La separación entre los vivos y los muertos es una imposición religiosa, así como espiritual. La barrera entre vivos y reencarnados resulta algo nuevo para las religiones occidentales, pero, se establece una división. Asimismo, la emanación etérea de Aura rompe con la norma católica-cristiana, debido a que sólo puede manifestarse el espíritu santo. La joven resulta ser pérfida, ya que no es santa y sí nace por causa de la pasión carnal.

El primer rompimiento del tabú se insinúa en el acto de hechicería. En el texto se explica que Consuelo fue incapaz de concebir hijos para el general. Tras sentir culpabilidad, experimenta con rituales mágicos y engendra a Aura. Los indicios que justifican que la anciana tiene una vinculación sobrenatural con la naturaleza se muestra simbólicamente con Saga, su coneja, cuya especie es asociada con la fertilidad, a la inmadurez gonadal, pero, también a Venus, la antigua diosa romana del amor y la sexualidad.

Otra figura simbólica es la del macho cabrío. El animal es degollado y Felipe ve a Aura hacerlo y ensuciarse de su sangre. El macho cabrío, dentro de la religión cristiana, es asociado al satanismo, ya que Jesús es el buen pastor y su rebaño le sigue. No obstante, el macho cabrío se rebela en contra de él. En Levítico (16:1) se le llama Azazel y era enviado al desierto bañado en sangre, como símbolo de que los pecados del pueblo estaban sobre él y se marcharía con ellos, para no regresar. El ritual apuntaba a que, debido a la Expiación, todos los pecados de Israel serían perdonados.

Bajo esta creencia religiosa, el animal sacrificado en casa de Consuelo representa lo opuesto. No huye, permanece y también es acabado. Si estando en vida y libre se llevaba al pecado, en cautiverio y muerto hace que permanezca. Felipe descubre que no es una anciana devota del catolicismo. Las costumbres en la casa revelan la naturaleza pagana y bárbara de la mujer. La vieja logra emanar a Aura de sí misma, mediante un acto secreto que viola las leyes naturales y espirituales. Para la religión católica-cristiana este ejercicio estaría prohibido, ya

que no puede existir más espíritu que el santo²⁴. El segundo, lo hace para retener la reencarnación de su antiguo esposo, violando con ello la disposición del destino, que es el de mantenerse separados tras la muerte. ¿Quién no deja ir a quién? Consuelo es quien cautiva a Felipe a través de la emanación de ella misma, Aura. No obstante, el protagonista es quien acepta el artificio de la anciana y junto a ella se prometen llamar de nuevo a la joven, para mantener vivo su amor:

Hundirás tu cabeza, tus ojos abiertos, en el pelo plateado de Consuelo, la mujer que volverá a abrazarte cuando la luna pase y que es atrapada por las nubes, los oculta a ambos, se lleva en el aire, por algún tiempo, la memoria de la juventud, la memoria encantada.

-Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar... (Fuentes, 1962:61).

El aspecto gótico en Aura está en la invocación del pasado, tal como sucede en la obra de Gregorio Lewis, Anne Radcliffe y Horace Walpole. En este último se crea un ambiente misterioso y hostil que atrapa a los habitantes, para que experimenten el miedo, las pasiones desenfrenadas y los bajos instintos. Es en esta trampa donde sólo se liberan los tabús, como la violación, el incesto, el canibalismo, el asesinato, la mutilación, la tortura, el secuestro, la idolatría, la brujería, los sacrificios de sangre entre otros. Sin embargo, la diferencia con el relato de Carlos Fuentes es que la ruptura del orden, además de ser de tipo moral, como lo sería en la narración gótica del siglo XVIII, es también de tipo natural. Las leyes del tiempo y del espacio son violentadas, para cumplir una voluntad humana y egoísta, que es el de estar con el ser amado.

Resulta llamativo que, mediante la hechicería, la vieja Consuelo invoque a Aura para atrapar a Felipe, mas, no se detallan aspectos de esta maniobra. El narrador se limita a exponer la intriga, el suspenso y la sorpresa que se obtienen a través del personaje principal. Esto conduce a pensar que uno de los motivos del

²⁴ En el catolicismo no existe documento magisterial, de los Concilios Ecuménicos o de los Obispos de Roma que hable o mencione a los fantasmas. Según el Concilio Vaticano II la revelación acabó con el Mesías y no se debe esperar ninguna otra manifestación.

relato, además de impresionar con las imágenes decadentes del pasado o de despertar morbo por el deseo de mantenerlo vivo²⁵, es exponer y que afecte al lector la idea de la eterna imposibilidad de estar con el otro. De existir forma de cumplir ese acto, habría un costo, algo que obligaría al ser humano a violentar el entorno que lo rodea y/o abandonarlo. Consuelo altera el orden de lo moral y Felipe desiste. Ambos se abstraen para mantener con vida el recuerdo de su antigua pasión. El costo resultaría con el quebrantamiento de lo natural, porque, el amor resulta ser un acto que reta al tiempo y al espacio.

El amor fortalece a la memoria y convierte al pasado en presente. Mientras exista la memoria, habrá apertura para que los fantasmas lleguen a quiénes les evoquen o también que se actualice a quién se fue. Si en la novela gótica del siglo XVIII son las pasiones y los bajos instintos los fantasmas que invocan a la muerte; en *Aura*, del siglo XX, el fantasma del amor invoca a la vida. Se efectúa un diálogo entre ambas estéticas: el fantasma gótico invoca a la muerte en el mundo de los vivos, en tanto, la aparecida Aura llama al amor, en el mundo de los muertos, por tanto, la vida se resiste. Recordamos lo que comentó Fuentes sobre su obra: *Una narración sobre la vida escondida de la muerte*. Incluso, *Aura* refuerza este concepto, ya que ella tiene ojos verdes y viste con ese mismo color, el cual remite a la estabilidad, a la armonía, a la tranquilidad y a la vida. También es el color de la esperanza.

La palabra *aura* como tal proviene del latín y del griego antiguo. Se le asignaba al viento, a la brisa o al aliento. A fines del siglo XIX, el término se usó en algunos círculos espiritualistas, para describir una supuesta sutil emanación alrededor del cuerpo. Consuelo, a cambio de mantener el amor de Felipe, alimenta a Aura con su energía, su aura. No obstante, ella se debilita. Su esencia se oscurece. Ella traslada su vida a una emanación, con el fin de preservar el amor, en medio de la oscuridad y decadencia que la rodea. De esta manera, se interpreta el juego de apariencias.

²⁵ Tal cómo se buscaba en la estética de los relatos góticos.

En la novela gótica del siglo XVIII, el ambiente es afectado por el miedo. En *Aura*, es afectado por el amor. No importa que se manifiesten el temor a la vejez, la obsesión por el otro o la frustración por la pérdida, el amor se impone de forma desconocida y busca mantenerse. Si el tabú se presenta debido a un deseo desmedido por mantener el amor, este se traduciría como un acto de barbarie.

La barbarie trabaja en las narraciones góticas para reflejar, además de las luchas de poder, eventos caóticos de violencia y los altercados con el otro. La palabra, si bien, etimológicamente significa extranjero, con el tiempo se le ha atribuido un concepto peyorativo que alude a lo salvaje, a lo violento y a lo brutal. La literatura gótica se ha sostenido de ella para exponer la crisis espiritual y moral de sus personajes, quienes, empujados por las circunstancias, dañan, acaban o mutilan a sus adversarios o víctimas. Para la literatura del siglo XVIII, la amenaza a la integridad siempre provendrá del ajeno, de lo desconocido, del extranjero o extraño.

Los escritores góticos fueron más allá de los límites de lo civilizado. Mostraron la naturaleza relativa de los códigos de conducta y de ética. Tras exponer el tabú, se describe el tercer concepto, que es la barbarie. Éste se encontró íntimamente relacionado con el gótico y se presenta mediante todas las manifestaciones de miedo al pasado. No obstante, conforme fue cambiando el relato de miedo, también se planteó el temor a que el pasado afectase el presente y no permitiera el futuro. Además de todas aquellas representaciones de la cultura del horror, el género obliga a dialogar con los temas de poder e impotencia:

Time and time again, those writers who are referred to as Gothic turn out to be those who bring us up against the boundaries of the civilised, who demonstrate to us the relative nature of ethical and behavioural codes, and who place, over against the conventional world, a different sphere in which these codes operate at best in distorted forms (Punter, 2013: 184).

En *Aura*, la barbarie se presenta cuando Felipe ve cómo la joven degüella al macho cabrío. Posteriormente, una Consuelo vibrante de juventud en el pasado, se muestra sacrificando a un gato. La barbarie también está en el regreso de ese pasado oscuro, donde existen los rituales de sangre y dolor. La discreción de

estos temas en el texto no le quita fuerza a las imágenes que se plasman. Al contrario, la barbarie se presenta a través de actos insinuantes, que desconciertan tanto a Felipe como al lector. De repente se sitúan en un lugar ajeno, inhóspito y extranjero. La situación del entorno declara la alteridad, así como el desconocimiento de la propia identidad. Felipe no tiene idea de quién es él. Ante ello, se asoman tres situaciones sobre el miedo: El terror a la muerte, la aprensión ante el dolor y lo desconocido. El primero es experimentado por Consuelo, que crea a Aura para mantenerse con vida. El segundo, es sentido por Felipe, ya que no puede abandonar a Aura. El tercero lo advierte el lector, quien no conoce lo que hurta Consuelo, hasta el final.

Los tres miedos revelan que el desconocimiento mutuo, así como del otro conducirá irremediabilmente a la indagación y al enfrentamiento por la supervivencia. En el texto, esa lucha es constante, mas no se expone mediante la violencia física o verbal, sino mediante el acto del convivio, el cual se tensa durante el transcurso del relato. El miedo, como el amor, es una fuerza conductora que delimita los movimientos del narrador. Por ello se encuentra limitado en visión llegando a silenciar lo que podría ya intuir o conocer. El miedo, el suspenso y la intriga son factores que hacen pensar en el carácter gótico de *Aura*. Las primeras narraciones de este género funcionaban ágilmente, porque construían la intriga suficiente, para que los personajes buscaran resolver el misterio o decidieran escapar del lugar:

No hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor [...] todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime [...]; es imposible mirar algo que pueda ser peligroso, como insignificante o despreciable [...]. Es el terror la fuente de todo lo sublime (Burke, 2005: 86-87).

La barbarie, para inspirar mayor temor, expondrá al protagonista la verdad de su identidad. Es tenue la presencia de la barbarie en *Aura*, sin embargo, bastan las dos imágenes de los animales sacrificados para ratificar lo peligroso del ambiente. En este caso, la descripción del mundo oscuro en la novela resalta imágenes desde lo particular, para referirse a lo general. La muerte del macho

cabrío y del gato muestran cuan inhóspito es la dimensión creada por Consuelo en su propia casa, asimismo, su desconocido origen. Sin embargo, si algo sobrepasa a la barbarie es el amor. Incluso, se apoya en él para llegar a ser. El amor, si supera la violencia física es debido al rompimiento de reglas sagradas, espirituales y físicas (tabú), como lo es el vencer a la muerte. Es aquí donde el fantasma concretiza al tabú. Aunque, no es un fantasma que surja de la muerte, sino de la vida y del deseo por extender el amor.

Del mismo modo que alude a la brutalidad, con pequeños detalles, también brinda señales de entrega. Éstas vencen a la violencia y por ello el amor sobrevive. El evento de humildad lo hallamos cuando Aura le lava los pies a Montero. Se alude implícitamente al acto que se refiere en la Biblia: Jesucristo actualiza ese ritual. En su significado se guarda la importancia de mostrar el deseo por el otro como un acto de entrega y servilismo. En la Biblia, (Juan 13: 6-9) el hecho de lavar los pies corresponde también a una limpieza espiritual, es decir, se trata de una preparación hacia una nueva situación, iniciada por el desinterés y el amor (Timoteo 5:10).

El fantasma es el ser ambiguo por excelencia, es una entidad cuya vida se origina de la muerte. Fue de los primeros arquetipos de muerto viviente que habitó el castillo gótico. Por supuesto, su presencia en la literatura es bastante anterior a la aparición de este subgénero. Desde el folclor, se argumentaba que el regreso de las almas, al mundo de los vivos, era un fenómeno natural.

La religión cristiana no lo aprobaba, aunque, lo asimiló y justificó su existencia como algo permitido por Dios. Mas, también le añadió reglas que lo diferían de otras entidades, como los demonios. Si un fantasma aparecía, el propósito fundamental de su retorno sería para prestar algún tipo de ayuda a los seres humanos. Mas, esta concepción positiva del fantasma cambiaría con la llegada de la novela gótica, cuya aparición ya se acompañaba de una maldición. En el marco de este tipo de relatos, estos seres son colocados para inspirar miedo, por ello, han sido utilizados en las narrativas. En la novela gótica hay dos tipos de fantasmas. El primero se percibe o se siente, pero, en ningún momento se

ve. El otro, el verdadero fantasma, se encuentra acompañado de toda la parafernalia que se le atribuyó.

En el primero se detecta una estrategia de juego. Como un motivo teatral, contribuye a intensificar el suspenso en el relato. Los personajes, que suelen ser aristócratas en la novela gótica, recelan de los fantasmas. Aunque, a lo largo del relato, son quienes terminan por sentir mayor miedo hacia éstos. En tanto, los que asumen su existencia, resultan ser quienes podrán enfrentar con más seguridad al miedo que les provocan; generalmente, estos personajes se materializan en los criados o la gente humilde.

Durante el siglo XVIII, se exigió que ciertas novelas fuesen explicadas de manera lógica y racional, por lo que muchos de sus fantasmas llegaron a ser personajes disfrazados, que por algún motivo asumían ese rol. El mejor ejemplo está en la obra de Anne Radcliffe, *Los misterios de Udolfo*. A lo largo del relato, diferentes acontecimientos llevan a los personajes y al lector a creer en fantasmas que vagan y atormentan a los habitantes del castillo. La explicación surge con el desenlace y se revela que todo el tiempo se trataron de piratas que, al tomar el castillo como guarida, simulaban ser fantasmas, para evitar ser descubiertos. El personaje que finge ser un fantasma puede materializar diversos equívocos, que complicarán más la trama e instaurarán la intriga, así como el suspenso.

Además del fantasma falso, están los reales. En la literatura gótica, *la Monja Ensangrentada*, dentro de la novela *El Monje*, de Matthew Gregory Lewis, es el mejor ejemplo. Pues, se le aparece cada noche a Ramón de las Cisternas, después de que éste creyera que se trataba de su amada y le prometiera ser suyo. Normalmente, los fantasmas reales vuelven de la muerte para cumplir una misión. No obstante, puede variar de acuerdo con la historia. Por ejemplo, Emily St. Aubert: la protagonista femenina de *Los misterios de Udolfo*, brinda su propia idea sobre los fantasmas: *¿Qué puedo temer? [...] Si los espíritus de aquellos a los que amamos regresan a nosotros, solo puede ser para felicidad (Radcliffe, 2001: 173).*

En la mayoría de las narraciones góticas, los fantasmas reales regresan de la muerte para atormentar a los vivos. También para obligarles a cumplir con los deberes que contrajeron con ellos. Otro motivo es vengarse, de esta forma, se librarían de su eterna condena. Como sucede con *La Monja ensangrentada*: [...] *mis huesos yacen aún insepultos [...] jamás volverá a conocer una noche sin terror a menos que se comprometa a recoger mis pulverizados huesos y depositarlos en la cripta de mi familia en un castillo andaluz* (Lewis, 2003: 276).

Sin embargo, en *Aura*, el fantasma es un tipo de Tulpa o doppelgänger. Su bilocación es explicada por la manipulación de hechizos paganos y antiguos. Consuelo los realiza para proyectar en Aura su deseo por vivir nuevamente su idilio amoroso con su difunto esposo, cuya reencarnación es Felipe Montero. El fantasma de Fuentes es una propuesta curiosa, ya que se reinterpreta a la figura, no con el esquema tradicional, sino con el compendio de experiencias literarias que tiene el autor. *Aura* presenta lecturas históricas sobre México, narrativas góticas inglesas, simbologías religiosas, paganas y sobrenaturales, así como un conocimiento claro de las aspiraciones literarias del mismo autor. Esto último, porque el estilo de Fuentes refleja un trabajo meticuloso en sus palabras. Su léxico ha sido escogido para emular los relatos de miedo ingleses, pero, la forma de la novela reproduce la técnica llevada por los autores mexicanos del siglo XIX, en donde la anécdota es vista mediante el filtro de la subjetividad sensitiva del narrador. Esto ahonda en la perspectiva que tiene el mexicano con respecto a los temas paranormales. Existe familiaridad con lo sobrenatural, porque en el pensamiento mítico todo aquello es posible; aunque, también hay desconcierto, debido a la carga cultural occidental que dilucida al mundo con objetividad y raciocinio.

Las pasiones humanas, como el deseo carnal y el amor, se vinculan muy bien con los temas sobre fantasmas, brujería y pactos sobrenaturales, porque tienen en común la contención. Desde el siglo XIX, se concibe que las emociones humanas son obstáculos para aproximarse a la verdadera realidad del mundo, asimismo, que los fantasmas no pueden existir en un universo donde gobierna lo

material. Lo mismo sucede con otras entidades paranormales. Éstos son señalados como objetos de la superstición y la mentira. El fantasma de Aura es original, porque refuta con su existencia el paradigma occidental. Fuentes, es un autor cultivado y la cultura europea ha influido en su estilo, pero, sus orígenes míticos se sumergen en la figura ambivalente de Aura/Consuelo. Simbólicamente, la mujer media entre el mundo material y el espiritual. A su vez, ella es receptora de un espacio que abraza dos tiempos: el de la madurez y el de la juventud. Tal si fuese una divinidad que pudiera abarcar parte del todo. También, como una, vive de las emociones que Montero inspira en ella. Aura es un tipo de diosa de la muerte, la cual puede presentarse de forma aterradora, por llevar consigo el final de la vida, pero, en su naturaleza femenina se manifiesta el amor, así como el deseo de servilismo, protección y cercanía. La muerte, para la cultura europea es una entidad peligrosa, cruel y déspota; pero, para la visión mexicana puede ser la encarnación de una madre o una amante. Aura no emana de los muertos, sino del amor que sienten los vivos.

Como conclusión, en *Aura* se destacan tres aspectos esenciales, que son heredadas de la literatura gótica: la paranoia, el tabú y la barbarie. Éstos se pueden observar en distintas partes y momentos, sobre todo, se destacan cuando se desarrolla la sensación de peligro, el cual se va despertando conforme avanza la trama. Otro aspecto es el rompimiento con las normas que rigen al mundo espiritual y material. El sacrificio de animales también cuenta como una transgresión y una señal de que la brutalidad y los conocimientos del pasado trascienden.

Otras características que se destacan en la obra de Fuentes tienen que ver con la estructura de este subgénero, el cual utiliza elementos comunes de éste. Por ejemplo, mostrar al personaje, a Consuelo como una señora adinerada, que no tiene problemas para pagar la traducción del diario de su esposo. También, esta atmósfera oscura y decadente, que es un rasgo que logra el efecto de lo sobrenatural. La casa es lúgubre y vieja. Su descripción asemeja a las mansiones o castillos utilizados en las narraciones góticas. Así como se encuentran estos

rasgos, se visualizan otros más cercanos a la Ghost Story británica. Por ejemplo, el protagonista es un intelectual que se gana la vida como profesor suplente y traductor. En los textos victorianos de fantasmas, era la clase trabajadora la que se enfrentaba a lo sobrenatural.

Aura, como esta figura proveniente de lo gótico, tiene una misión, pero, difiere de su legado. Incluso, también de la propuesta dada por la Ghost Story británica, cuyos fantasmas aparecen ante los vivos para recordar las faltas cometidas en el pasado. El motivo radica en que su fin no es aterrorizar, sino amar.

Este argumento apunta a considerar a *Aura* como un producto de diversas lecturas sobre el género de miedo occidental. Mas, no como una continuación que preserve las cualidades nacidas del gótico o la Ghost Story. En la novela de Fuentes se destacan más aspectos que la hacen diferente, como su mismo fantasma. Aura comienza inspirando un miedo incomprensible hacia el pasado, el cual está encarnado en la figura tétrica de la vieja Consuelo, pero, su historia termina con el amor renovado. Incluso, el protagonista y la supuesta antagonista terminan por prometerse el futuro, aun cuando se atente contra la naturaleza y lo sagrado.

Carlos Fuentes ofrece una manera distinta de ver al fantasma. A éste se le contempla de forma más actual, muy de acuerdo con el paradigma del siglo XX, porque, en este tiempo, la inquietud por el pasado no deja de existir y por ello se invierte tiempo, ciencia y tecnología para reconstruirlo. En *Aura*, el hombre no sólo hace un viaje al pasado, sino que éste lo abraza, pese a su escepticismo y sus prejuicios. Por ello, citando al autor, es una historia sobre la vida disfrazada de muerte. Cuando Felipe Montero descubre al “sí mismo” del pasado, se convierte en un individuo completo. El personaje deja de temer a la fantasmagoría que le rodea y, una vez que conoce quién es, abandona sus miedos referidos al resto del mundo, al grado de decidirse a romper con sus normas sin más que tomar en cuenta.

En Carlos Fuentes, los fantasmas vienen del pasado, pero, no para asustar a los vivos, sino para exigirles que se integren a ellos, porque la vida no es plena si se olvida a qué o a quiénes se han amado. El fantasma en la literatura mexicana, con base en la construcción propuesta por Carlos Fuentes, es una figura que representa un pasado olvidado y que busca ser amado. El fantasma es también un llamado a la nostalgia, un sentimiento que aviva el espíritu humano y que lo hace ser aún más consciente de sí mismo. Esto resulta ser adecuado con el tipo de narrador que se encuentra en el relato. La segunda persona individualiza ese enfrentamiento con el pasado oscuro y genera una experiencia más cercana con su reconciliación. No importa que tan lóbrega y terrible sea la cara de la historia, de todas formas, buscará abrazarnos. Aunque, no para perdernos ni prepararnos para la muerte, sino para prepararse para el amor y la vida.

3.3. ¿Qué hora es...?: el aparecido y la magia interna

El cuento *¿Qué hora es...?*, pertenece a la antología *La semana de colores*. Sus narraciones expresan sensaciones que llevan a arrojar a la vida y aventurarse a lo desconocido, sin darle importancia a lo que la sociedad diga. No obstante, algunos de los relatos terminan con el personaje siendo abatido por la realidad. Ésta suele estar presente en la muerte, el desencanto, el abandono y el desamor. Aunque, también se ofrece la otra cara de ella. Ésta responde a lo opuesto. Por ejemplo, si alguien es abandonado, algo sobrenatural se manifestará al personaje en cuestión. De allí que se descubran los relatos de la antología como fantásticos o del realismo mágico.

El fantasma puede ser una figura que se encuentre en estos relatos. Sin embargo, el tema puede ser debatido, ya que, de ser así, puede que no se presente como suele hacerlo comúnmente en los demás textos literarios. La razón por la cual se argumenta que hay un fantasma en el cuento *¿Qué hora es...?*, refiere a que existen ciertas circunstancias en la estructura que pueden aludir al fantasma. Pero no a aquel conocido desde el relato gótico o clásico del Ghost Story, sino desde la misma etimología y demás conceptos que hasta en la

actualidad ha adquirido. Por ejemplo, su significado desde el diccionario de María Moliner (Cfr. 1998: 1335), en donde se presentan tres las acepciones:

- 1) Persona muerta que se aparece a los vivos.
- 2) Imagen de algo negativo que nos atormenta y puede suponer una amenaza para los demás, por ejemplo, los celos.
- 3) Persona acostumbrada a asombrar a los demás con lo que hace o dice de sí mismo. También se le llama fantasmón. Algunos seudólogos podrían ser denominados popularmente como fantasmones.

Estos conceptos manejados por Moliner abarcan los distintos usos que ha tenidos la palabra, como son el tradicional, el psicológico y el social. En el cuento *¿Qué hora es...?*, se pueden presentar entre líneas los tres conceptos. Empezando por el último, éste se encuentra en Lucía Mirtra, quién encanta a los empleados del hotel “El príncipe” con su amable y extraño comportamiento. El segundo se manifiesta en aquello invisible y discreto que motiva a la mujer a refugiarse en el hotel: esperar a su amante. El tercero, el concepto más popular, el fantasma, marca el aspecto más particular del texto, porque provoca algunas preguntas: ¿Se manifestó en realidad? ¿O fue imaginado?

Responder aquellas preguntas forma parte de la interacción con el cuento. Sin embargo, ésta se mantendrá abierta para que más lectores añadan lo que crean o intuyan. Si el fantasma tradicional puede ser opcional, ¿por qué continuar creyendo que no está allí? La respuesta es porque, debido a esta apertura puede elegirse y justificarse. Entre los argumentos, el fantasma puede ser visto al tomar en cuenta la gama de significados que trae consigo la palabra. Incluso, por el contexto temporal y espacial de la antología, también se destaca que muchos elementos literarios se han resignificado. El fantasma ya no es sólo utilizado para narrar anécdotas que asusten, también se ha expandido a otro tipo de temas.

El año de publicación de *La semana de colores* fue 1964. En aquel tiempo la autora había plasmado en sus relatos varios riesgos y similitudes con textos de vanguardia que eran diferentes a las de sus coetáneos. Por ejemplo, aún se

desarrollaban elementos tradicionales en los textos, como el manejo del tiempo lineal, temas realistas y/o costumbristas y lenguaje contenido en alegorías de la cultura clásica, así como mitos occidentales. No obstante, estas características comenzaban a desvanecerse. Salvador Elizondo escribe *Farabeuf* en 1965 y Juan Vicente Melo publica *La obediencia nocturna* (1969). Asimismo, se exponen obras de la contracultura: *La tumba* de José Agustín (1964) y *Gazapo* de Gustavo Sainz (1965).

Existen más ejemplos de escritura que rompieron con los viejos moldes, aunque muchas de esas piezas fueron incomprendidas y hasta censuradas. Elena Garro, tras su exilio, no fue recordada, debido a verse involucrada en sospechas de conspiración y con el desafortunado evento de 1968. Por ello, sus obras alcanzaron popularidad posterior a las décadas de los ochenta y noventa.

En tanto, durante la década de 1960, el resto de los escritores realizaron diversos experimentos con los estilos, los temas y demás elementos literarios. De esta manera, varios autores llegan a renovar la narrativa hispanoamericana y se rompe con los modelos que eran herencia de la literatura europea y norteamericana. Elena Garro forma parte de aquella generación, sin embargo, su experimentación da resultados muy distintivos, porque, además de conocer obras clásicas y de vanguardia, sus experiencias de vida le brindaron los temas para desarrollar su propia literatura. En *La semana de colores* se presenta un lenguaje novedoso, por ser poético y nostálgico. La manera de hablar de la autora obliga a que de las estructuras temporales de sus relatos y la caracterización de sus personajes adquieran un matiz diferente, debido a que no intentan representar ni generalizar a alguien o a algo en específico. La narrativa de Garro no tiene como fin describir a la sociedad desde lo general, está cerca de lo particular, mas, es exacto observar que lo hace desde lo personal.

En los cuentos de *La semana de colores* (1964) desarrolla diversas imágenes y anécdotas aparentemente tradicionales. Las motivaciones de sus historias radican en descubrir, ante la mirada escéptica del lector, un lado distinto del mundo, que sería aquello que la autora llamaba como “la realidad verdadera”

o, en la teoría literaria, la que no es realista, la fantástica, maravillosa o mágica. Ésta puede comportarse como la realidad convencional, pero, cuenta con sus propias reglas. Quién la acepte, tal y cómo es, será testigo viviente de ella.

Garro, en su primera incursión en el cuento, muestra ejecutar sus elementos de forma tradicional, sin embargo, brinda una mirada nueva hacia varios esquemas como el absurdo, el equívoco, la imaginación, la fantasía y el sueño. Sus relatos dejan cabos sueltos y obligan al lector a tomar una decisión cuidadosa, para que concluya la historia. Este juego de recepción forma parte de una dinámica lúdica, que es la responsable de hacer sentir al lector la diferencia entre este tipo de relatos y los que poseen una construcción más habitual. En el cuento *La culpa es de los tlaxcaltecas*, uno de los cuentos más famosos de la escritora, se presenta la búsqueda del amor, el cual abre una dimensión temporal que afecta la cotidianidad de los personajes. Aunque, esta situación es más evidente que en el cuento “¿Qué hora es...?” Este último maneja de manera más tenue la intervención de un mundo sobre otro, al grado de que se duda más de la existencia de la intromisión que en el anterior relato.

Uno de los temas más usados por la autora es el tiempo. No sólo se percibe en *La culpa es de los Tlaxcaltecas* o en su novela *Los recuerdos del porvenir*, también está en *¿Qué hora es...?* El tiempo es visto como una medida que puede ser intervenida o alterada por algún tipo de fuerza inmaterial, como lo son las emociones humanas o los deseos más profundos. Éste se refleja en la trama de “¿Qué hora es...?”, como algo que debe agotarse, para que el personaje principal, Lucía Mirtre, reciba a su amado, Gabriel Cortina. La espera es lo que hace fluir a la trama y el tiempo lo mide, no obstante, llega a parecer interminable para la protagonista y el resto de los personajes. Cuanto más prologado se hace el tiempo, más pesa el lado neutral y triste de la realidad.

La historia que desglosa el relato trata sobre una mujer que se hospeda en un hotel a la espera de alguien que debe llegar en unas horas. Sin embargo, pasan los meses y parece que este personaje no llega. Todo sucede en París, en 1964. Lucía Mitre se instala en el Hotel “El Príncipe”. Se puede interpretar que el

nombre de ella no es un capricho sin sentido, porque su personalidad llama tanto la atención de los trabajadores del hotel, como una luz. Además, hay un juego de sentidos, a París se le considera la ciudad de la luz. Sin embargo, pareciera contradecirse más adelante, ya que, la protagonista muere. Lucía, como una luz que se mueve, altera a quienes laboran en el hotel, sobre todo al señor Brunier y al señor Gilbert, quienes giran en torno a ella, como si de un fuego se tratase. Lucía y la imagen de la luz, tanto en su nombre, como en la ciudad en donde está, remiten a un mito sobre ésta. Según el diccionario de Gastón Bachelard, la luz, ya sea en una vela, lámpara o antorcha, ha simbolizado el acto de disipar las tinieblas del camino. Ésta es un elemento fundamental para que alguien pueda desenvolverse o salir de su entorno arcaico; ya sea para adentrarse en la filosofía o el cristianismo, que a su vez aluden a la razón o a la divinidad.

La luz que evoca Lucía podría interpretarse como aquella que disipa las tinieblas y llama la atención hacia una epifanía de la propia condición humana. La filosofía contemporánea ha asociado la luz con el ahondo en el “yo”²⁶, para disolverlo en la verdad del ser. El ser humano no sólo es cuerpo (forma) o mente (condicionamientos y narrador interno), sino también algo más que aún el lenguaje no descifra, debido a su complejidad. En el cuento “¿Qué hora es...?”, la propuesta del ser puede entenderse mejor con la idea del espejo. En Lucía se manifiesta una naturalidad propia que recuerda a un origen bucólico y lúdico. La mención de que es sudamericana no está de más, porque, debido al contexto, esto se ajusta a las propuestas de la vanguardia: el exotismo. A su vez, Lucía personifica muy bien “lo otro”, lo que no es occidental y lo que no va con lo normal. Es “el otro” el que suele funcionar como espejo para reflejar, no sólo lo que tenemos, si no de lo que carecemos.

Lucía Mitre está en el hotel “El Príncipe” y aparta, además de la suya, otra habitación, a un lado de la suya, para su “compañero” Gabriel Cortina. Ella avisa que él llegará a las 9:47. No sólo Lucía es extraña por su carácter alegre, sino que

²⁶ Este término es abordado desde la propuesta filosófica, tal como se refirió en el estudio de Pedro Páramo sobre el fantasma.

también es su misterio. Pronto las empleadas hablan mal de ella. Más adelante se revela que Lucía está enterada de la infidelidad de su esposo, Ignacio, por lo que se asume que a quién espera es a su amante. En su registro, en la recepción, se les asignaron las habitaciones 412, para ella, y 410 para él. Tras instalarse en los cuartos de hotel, la espera será marcada por el tiempo e irá debilitando a Lucía hasta conducirla a la muerte. El señor Brunier, que lleva veintitrés años como portero del hotel, y el señor Gilbert, el gerente, con quince años en el puesto, se convierten en los personajes más cercanos a Lucía. También están Ivonne y Marie Claire, que han trabajado durante cinco años en el referido lugar. Ellas, a diferencia de los anteriores, hablan mal de la extranjera. La mención de los años en cada uno de los protagonistas adquiere importancia para remarcar que nada así hubo ocurrido antes de Lucía. Asimismo, este antecedente justifica la manera de pensar de cada uno de ellos. Por tal razón, en un ambiente donde todo puede resultar monótono, la presencia de Lucía rompe con ello. Con la huésped, los empleados viven un cambio en su entorno, porque los días y los meses adquieren un nuevo sentido, el de la espera. Asimismo, las cosas materiales como el anillo y el collar de perlas de Lucía adquieren el valor de los días; esto invoca la metáfora de que cada uno de ellos se vuelve tan valioso como una joya.

Lo que conducirá al nudo del relato es el problema que tendrán los empleados del hotel, cuando noten que Gabriel Cortina no llega al lugar. Ante ello, comienzan a preguntar si el sujeto en verdad es real, ya que no aparece. Pasan dos meses y Gabriel Cortina no da señales. Lucía no sale de su habitación. La tardanza de aquel hombre provoca que la huésped se refugie en el hotel. Aunque, estar en él significa que deba pagar el servicio de alquiler de los dos cuartos. Una vez que llega el tercer mes, Lucía ya no tiene con qué pagar su estadía en el hotel y el Sr. Gilbert le comenta que debe mudarse. Ella confirma que no tiene dinero, mas, se niega a irse porque debe esperar a Gabriel Cortina. Ella insiste de que él llegará ese día en el avión de las 9:47.

La espera se convierte en un mito, se hace más larga, no hay noticias de Gabriel Cortina y poco a poco se hace más increíble. Lucía se despoja de sus

joyas y las cambia por la habitación más sencilla, la 101. El personal conmovido no se atreve a echarla del hotel. Llega a conocerse la historia de Lucía, del engaño de su esposo Ignacio, cómo conoció a Gabriel y de cómo es la personalidad de ella. Se narra que todo el tiempo pregunta: ¿Qué hora es? Llega al desenlace con la muerte de Lucía. Mientras los trabajadores están en su rutina laboral. Cuando se enteran, no están seguros de cómo tratar la situación sin que lo sepan los demás huéspedes. De pronto, en la recepción, llega Gabriel Cortina a las 9:47 minutos. El hombre pide la llave de su habitación 410 y se dirige a ella. El señor Brunier y el señor Gilbert están consternados y comienzan a pensar en cómo darle la triste noticia. Cuando van en su dirección, se encuentran con que el recién llegado ha desaparecido sin dejar rastro. De inmediato piensan que ellos mismos lo alucinaron, porque lo deseaban. Su mente, para evitar el dolor que les causó la historia de su huésped, los protegió con esa fantasía. Sin embargo, cuando acuden a la habitación 101, encuentran a los pies de la cama de Lucía, la raqueta de Gabriel Cortina, el único equipaje que éste llevaba cuando entró al hotel. La espera terminó, Gabriel llegó a las 9:47 minutos y la trama brinda el efecto de que fue a recogerla. Las palabras anteriores de Lucía explican lo que sucedió: “El amor es para este mundo y para el otro”.

“¿Qué hora es...?” es un cuento identificado dentro del realismo mágico, debido a este efecto incierto, sobrenatural o extraño. Aunque Elena Garro no lo consideraba así, tampoco a ningún otro texto de su autoría. Ella decía que escribía sobre su vida y que era real. No se han considerado las palabras de la autora al momento de analizar sus obras. Aunque, sí se ha tomado en cuenta que estas son reflejo de su experiencia, de sus ideas y de su percepción, ya que no seguía ninguna tendencia estética ni literaria. Tampoco se identificó con ninguna escuela. Una forma de acercarse a la obra de Elena Garro es adentrarse a su vida y cultura. Si bien, no pretendía seguir alguna moda, sí conoció diversas estéticas que ayudaron a perfilar su estilo.

El realismo mágico es una estética contemporánea de ella, pero, Garro ya perfilaba el carácter de su obra mucho tiempo atrás. Ambos coincidieron por la

misma dinámica de la época. Desde los inicios del siglo XX, el arte buscó actualizarse y por un lado estuvieron los avances científicos y tecnológicos. Igualmente, se halló la propuesta holística, la cual inducía a entrelazar el conocimiento occidental con otras culturas más introspectivas, como las asiáticas y las americanas. Gran parte de los efectos nacidos de esta intención, fueron compilados, comparados entre sí y clasificados dentro del realismo mágico.

El realismo mágico es conocido como un movimiento literario, cuyo origen se dio durante la década de 1930, en Latinoamérica. Tuvo su apogeo entre los años de 1960 y 1970, coincidiendo con la generación del *boom*. El escritor venezolano Arturo Uslar Pietri propuso este nombre en un libro titulado *Letras y hombres de Venezuela*, de 1947. Sin embargo, el término causó controversia, ya que Uslar Pietri explicó que el nombre lo había leído de un texto de Franz Roh, en donde lo usaba para referirse a un estilo pictórico post expresionista. La aclaratoria ayudó a que se comprendiera que no existía relación entre ambos movimientos y delimitó lo que se entendería dentro de la literatura.

Aunque, la literatura con estrategias y formas mágicas y sobrenaturales todavía necesitaba una etiqueta. Así que la propuesta se mantuvo. El realismo mágico es conocido como un parámetro narrativo en donde lo extraño y lo peculiar se presentan como algo cotidiano. También se puede decir que está basado en la observación de la realidad que permite que las singularidades y extrañezas para la normalidad ocurran. Dicha realidad es posible bajo el contexto de Latinoamérica. Su sociedad se caracteriza por alimentar el pensamiento simbólico y el pensamiento técnico modernizador. Éste es producto de la cultura occidental, el mestizaje y la heterogeneidad con las raíces americanas. Uslar Pietri separa conceptualmente el realismo mágico latinoamericano de otras estéticas que pueden ser similares, como lo maravilloso y lo fantástico. Considera que el realismo mágico no es una sustitución de la realidad por un mundo alterno, como sucede en los relatos occidentales. El realismo mágico expone un fenómeno existente como extraordinario.

Según Uslar Pietri, el realismo mágico es una contestación a una tradición literaria descriptiva e imitativa, la cual imperaba en Latinoamérica. Éstas son las corrientes del romanticismo latinoamericano, el modernismo y el costumbrismo. Asimismo, el autor señalaba que éstas aún no lograban expresar de manera completa el universo de la realidad latinoamericana. De manera contraria, el realismo mágico cuestiona “la fantasía escapista” que se presenta en la modernidad, con el pretexto de convertirlo en un ejercicio estético. El autor insiste de que el realismo mágico no es una invención, sino un “retrato de una situación peculiar”.

Algunas de las principales características del realismo mágico incluyen la observación de la realidad. También, incorpora el universo de los valores simbólicos, que forman parte de las diversas culturas latinoamericanas. La propuesta juzga como normales las peculiaridades, por ello, no sustituye la realidad por lo fantástico o lo alterno. Los narradores de este tipo de relatos no buscan explicar los acontecimientos insólitos, sólo los describen y los narran. Los personajes de estas historias tampoco demuestran extrañeza ante ellas. La percepción sensorial es muy valorada por este movimiento, porque los sentidos construyen la realidad. Otro elemento con el que se juega es con el rompimiento de la linealidad temporal del relato, pues, intenta mostrar realidades yuxtapuestas y ampliar la metaficción.

Ante las características de este movimiento, el cuento “*¿Qué hora es...?*” no parece identificarse con todas ellas, debido a que no busca mostrar una realidad generalizada, tampoco exponer una observación detallada de ella. El valor simbólico se destaca, pero, posee dos ejercicios. El primero delata el origen cultural y el segundo es una apropiación; dependiendo de cómo es descrito o narrado, el símbolo dará un significado específico. Si bien, el ejemplo de la luz tiene una ubicación que coincide con las interpretaciones en lo general, así como sucede con el color durazno, que es asociado a la ternura y a la creatividad, la raqueta puede tener otro. ¿Gabriel Cortina jugaba tenis la última o la primera vez que conoció a Lucía, o era jugador profesional? El texto no lo explica. El cuento

maneja más simbologías generales. Algunas de ellas cuentan con contextos más particulares, que pueden confundirse con algo relevante o no. Sobre juzgar un hecho extraordinario como normal, en “¿Qué hora es...?”, no parece existir una intención de aceptar un hecho como tal. Lucía da señas de poseer un pensamiento propio del realismo mágico cuando expresa: “El amor es para este mundo y para el otro” ... La aparición inesperada de Gabriel Cortina invoca lo asombroso, porque tal coincidencia es demasiado precisa, a su vez, su desaparición toca la esencia de lo extraño y de lo milagroso si se le brinda al hecho una interpretación paranormal.

Esta pieza cuenta con su ancla, algo común en la autora, para brindar la cohesión a sus textos. Esta ancla es la tensión provocada por un misterio. Su resolución debe desarrollarse de tal manera que no parezca llevarse a cabo. Esto no significa que se tenga una trama detectivesca en su profundidad, sino que los personajes son los responsables de crear el misterio. Éstos se apoyan mediante la lógica y el empirismo, tal como demanda la actualidad de la misma autora. De esta manera, se llega al efecto sorpresa. Si no hay solución en la historia o sí la hay, sucederá por algo que supera la realidad que se conoce.

En cuanto a valorar la percepción sensorial de la realidad, en el cuento de Garro destaca el sentido de la vista. Aparecen elementos llamativos que los personajes perciben como ajenas, más no sospechan que serán responsables de alterar su propia realidad. Como es el ejemplo de Lucía frente al señor Brunier. Asimismo, las imágenes, que la autora describe de forma poética y colorida, se van introduciendo en la dimensión del relato a medida que la situación es percibida por los personajes como más extraña o conmovedora. El ambiente del hotel no es descrito, tampoco la apariencia de Lucía ni de los personajes mientras sufren por la espera de Gabriel Cortina, pero, es el discurso y la acción pasiva de Lucía lo que está construyendo la tensión. La percepción no enfoca alrededor, sólo lo hace con ella. Debido a esta estrategia, sorprende la inesperada llegada de Gabriel Cortina y aún más su desaparición.

El narrador, el personaje y el lector poseen un límite de percepción, ésta es tanto física como ideológica. Garro demuestra que un receptor contará con una gama determinada de conocimientos y experiencias que lo harán interpretar y concretar los hechos que observa. La percepción es importante en Elena Garro, porque su narrador trabaja como prestidigitador, distrae al lector con asuntos controversiales, en tanto, durante la historia, algo más está ocurriendo. En el realismo mágico la percepción ayuda a configurar las imágenes, espacios y formas para efectuar una experiencia vivida sobre los elementos del relato. Mas, en Elena Garro es para jugar con el lector y hacerle pensar lo que ella desee, para luego sorprenderlo. El carácter lúdico es una característica peculiar de la literatura latinoamericana, pero, no necesariamente se relaciona con el realismo mágico en todos los textos. Incluso, podrían contraponerse. Ya que el realismo mágico busca mostrar lo irreal, lo extraño u onírico como algo cotidiano y común. Sin embargo, lo lúdico no pretende que algo extraño se vea normal, sino que la normalidad se vea extraña. Se juega con el lenguaje y por ello las imágenes narradas parecen extraordinarias, pero, en ocasiones los textos sólo revelan que la realidad es cómo es, porque depende de cómo se la perciba.

Algo con lo que el cuento coincide con el realismo mágico es con el quebrantamiento con la linealidad temporal del relato. En “*¿Qué hora es...?*” comienza con la muerte de Lucía Mirtle. Entre los instantes que surgen cuando se contempla su cuerpo, emerge el recuerdo del señor Brunier en torno a ella. A través de él, se conoce cómo Lucía llegó al Hotel “Príncipe” y por qué motivo. Se desarrolla la historia con base en la remembranza de este trabajador y con él se desglosan las experiencias que tuvieron el resto de los empleados con la estadía de la mujer. Esta inserción narrativa termina cuando Brunier llega con el señor Gilbert, el gerente, para darle la noticia. Una vez que ambos comparten la información y se ponen de acuerdo sobre qué hacer con la mala noticia, aparece Gabriel Cortina y los sorprende. Este rompimiento del tiempo es característico de Elena Garro, ya que algunas de sus obras más importantes lo describen como un espacio que contiene a sus personajes y que éstos sólo pueden sobrepasarlo cuando hacen contacto con algo que llamaba “la realidad verdadera”, que forma

parte del mundo interior, es decir, el de la memoria, el del recuerdo, el de la fantasía, el del sueño y, sobre todo, el del amor.

Esta mención de realidades lleva a exponer sobre las dimensiones yuxtapuestas que se presentan en el cuento. Se tiene la mirada y voz del señor Brunier y la del señor Gilbert. La trama está compuesta por el tiempo yuxtapuesto, que muestra la primera experiencia de Brunier con Lucía. Ésta se sobrepone en la línea temporal, dónde se desenvuelven el empleado y el gerente. Es así como se puede observar, no sólo la interacción de dos tiempos, sino también la calidad de éstos. El tiempo donde actúan Brunier y Gilbert es un tiempo concreto con secuencias de acciones lineales. Se sintetizaría de esta manera:

Gilbert encuentra a Lucía muerta, acostada en su cama, dentro de su habitación de hotel. Sale del cuarto, se dirige a Gilbert, quien atiende la recepción. Le da la mala noticia y los piensan en cómo atender la emergencia, sin que el resto de los huéspedes se enteren de lo ocurrido. De repente, aparece un hombre llamativo con sólo una raqueta. Éste les pide una habitación que supuestamente se le ha apartado. Gilbert y Brunier se confunden, porque se enteran de quién se trata... (1964).

Si el cuento contara sólo con esta dimensión de la trama, no se expondrían muchos elementos que son relevantes para el efecto asombroso, el cual se tiene destinado para el final. No obstante, la dimensión que complementa el relato es la otra línea temporal, la cual corresponde a los recuerdos de Brunier y Gilbert sobre Lucía. Este tiempo es lineal, es decir, salta de una secuencia a otra, sólo para exponer la interacción de Lucía con los dos empleados del hotel. Asimismo, estos actos corresponden al momento en que la huésped les brindó chispazos de información sobre su vida, aunque, estos datos fungieron más para alimentar el misterio sobre ella, que para satisfacer la curiosidad de Brunier y Gilbert.

También, el tiempo es impresionista, porque la mirada describe con detalle características llamativas de la mujer, pero, pasan desapercibidos otros aspectos, por ejemplo, al hotel y la gente circundante en torno a ella, éstos se ofrecen de manera difusa en el contexto de Lucía. El personaje femenino es recordado por el impacto visual que provocó en Brunier: es rubia y lleva una mascada color durazno. Gilbert recuerda a Lucía por las joyas que daba para comprar más

estancias dentro del hotel y también porque fue él quien supo algo sobre la vida personal de ella. Tanto el recuerdo de Gilbert y Brunier, más que cuantitativo es cualitativo. Esto quiere decir, que los dos empleados recuerdan a Lucía por la manera en cómo ella impactó a su sensibilidad y a su intelectualidad. De haber sido cuantitativa su memoria, recordarían datos, como horas de entrada, días y noches de estancias, joyas dadas por estadias, entre otros asuntos más concretos.

Dos tiempos construyen el relato: un tiempo concreto y otro abstracto. Ya que, al hablar de tiempo, es hablar de mundo, se puede añadir que dos mundos construyen el efecto sobrenatural en el cuento. El mundo exterior del hotel y el mundo interior de los empleados de este lugar. Ambos, parecen chocar tras la muerte de Lucía y dar como resultado la aparición extraña de Gabriel Cortina. Pero, también puede interpretarse que esa colisión, en vez de quebrar, más bien unió. Dentro de un instante imperceptible ocurrió algo asombroso, al fin Lucía Mirtle no está sola, llegaron por ella. Cuando los empleados no logran encontrar vestigio del señor Cortina, a excepción de su raqueta, situada al pie de la cama de la huésped fallecida. Entonces, el misterio se hace presente. Se mantiene abierta la opción para explicar si Gabriel Cortina llegó a la habitación o no. La raqueta invita a pensar que así fue, pero, no hay nada que asegure que Lucía no llevase la raqueta ya consigo.

La explicación no parece importar en realidad. Así como lo propone el realismo mágico, la respuesta no es lo que debe destacar si no la recepción y su impacto. Incluso, como la misma regla de la magia exhibe, si se muestra el truco, ésta desaparece, porque la fuente de su poder es mantener el misterio vivo. El efecto logrado al final hace pensar que el cuento corresponde al realismo mágico, pero, también al fantástico, ya que mantiene la duda sobre si el hecho fue real o no. Igualmente, se presenta la opción dada por la misma autora sobre sus propios textos. Ella consideraba que éstos eran reales, ¿por qué? La respuesta puede estar en la manera en cómo ella concebía la vida. Elena Garro señalaba que los románticos alemanes eran los verdaderos creadores del realismo mágico. Así que

ella y ninguno de los escritores del llamado *boom*, resultaban responsables de instaurar ese movimiento. Del mismo modo, la autora consideraba que el realismo mágico era una etiqueta mercantilista. Decía que esa propuesta representaba la esencia de la cosmovisión indígena, así que no era nada nuevo.

El argumento tiene que ver con que los europeos o, la visión occidental, no veían en su realidad la magia que los latinoamericanos percibían en la suya. Mientras éstos buscaban formas de transgredirla a través del arte y el lenguaje, los latinoamericanos describían lo que observaban en ella para mostrar cuál era su normalidad y cómo se acomodaban en ella. Como el resto de los autores de América latina, Elena Garro no separaba al mundo interior del mundo exterior. Al contrario, los dos convergían y su unión era la responsable de manifestar acontecimientos milagrosos como la misma magia. Esto explica el por qué sus personajes hablan desde su interioridad, desde su experiencia y su manera de percibir su propia vida. Los individuos se interpretan a sí mismos, para afectar su realidad externa. Es así como efectúan soliloquios o identifican un efecto causal entre lo que sienten con lo que ocurre a su alrededor. Eso forma parte del pensamiento mágico y mítico.

Brunier y Gilbert hablan con el lector desde su interioridad y por ello, sin darse cuenta, ven a Gabriel Cortina llegar al hotel para estar con Lucía. Ellos mismos pudieron efectuar el milagro en tan triste y patética situación. Sin embargo, el cuento no alega aquello. Su interés es provocar al lector una sensación satisfactoria por el misterio. Asimismo, pese a que no es su propósito, la historia insta a que se piense sobre las condiciones que pudieron generar ese hecho asombroso. El lector descubre que la fantasía es un elemento esencial en las narraciones de Elena Garro, pero, más que para escapar de la realidad, es para acercarse a una más personal. De este modo, las narraciones de la autora no se detienen a reflexionar sobre los mismos textos, sino sobre la manera de narrar, que tiene, más que como objetivo distractor, el carácter lúdico y estético para formar una sensibilidad que libere al hombre de sus prejuicios y temores, como lo son los que tienen que ver con la muerte o la pobreza. La realidad para Elena

Garro va más allá de las normas sociales y atisba parte de su monstruosidad en los actos más puros como lo es en el acto de amar a alguien y esperarlo.

La propuesta del cuento no es observar que la realidad es fracturada por un hecho sobrenatural, sino que la realidad propiamente dicha ya es un evento con revelaciones extraordinarias. Únicamente, hay situaciones que llegan a develarlo, como lo es la manifestación del amor. No hay nada más normal que experimentar aquel sentimiento. Lo extraordinario radicaría en ignorarla, despreciarla y hasta en olvidarla. Con esta idea se desarrolla el ejercicio lúdico. Las realidades que insinúa la autora son monótonas, frívolas y crueles, pero, se ven infringidas cuando de repente personajes o situaciones inusuales aparecen en ellas. Como el caso de Lucía y los empleados del hotel.

Cuando se termina la historia, el lector podrá pensar que el fantasma de Gabriel Cortina pudo ser real o no. Sin embargo, el giro lúdico consiste en observar que la respuesta está en la raqueta. La motivación del relato no es imponer momentáneamente el milagro de lo mágico a un mundo aburrido, sino recordar que las personas son un milagro en sí, porque tienen la habilidad de contribuir en la creación de la realidad y que eso depende de sus aspiraciones internas. La situación que critica Elena Garro, a través del juego, es que el mundo al que pertenecen Brunier y Gilbert olvida que debe cultivar su alma y su sensibilidad para no olvidar su capacidad de asombro ni de transformación, sólo se puede acceder a “la realidad verdadera”. La cual es descrita por los indígenas como la originaria.

Observando el relato desde este punto de vista, no cumpliría con todas las características del realismo mágico. La razón es porque, mientras el realismo mágico apunta a que se manifiesten hechos extraordinarios que luego serán visto por los personajes como situaciones normales. En el cuento “¿*Qué hora es...*?”, la aparición de Gabriel Cortina sí es asombrosa, pero, no se ve normal, porque Brunier y Gilbert quedan confusos. Eso significa que no es normal aquella situación. Además, ese efecto no se lograría si de ante mano no estuviera determinado un modo de interpretar el mundo. Brunier y Gilbert ya cuentan con un

paradigma y el suceso con Lucía no entra en su lógica. A excepción de que se explique por la vía mágica, que representa una situación ajena.

La raqueta indica que alguien la dejó en la habitación, asimismo, la coincidencia es extraña, pero, el relato no da indicios de que alguien más pudo haberla portado. Si se opta por la vía de la magia, no sería como la suele interpretar occidente, es decir, que las cosas aparecen porque sí o por una entidad que no corresponde al mundo material, sino como Garro propone, desde la visión indígena. La magia para los indígenas se encuentra presente en la vida cotidiana. Pero, también trasciende al mundo numinoso de lo divino, ya que es el eje de unión e interacción entre el mundo sagrado y el profano, o entre el mundo de los hombres con las entidades etéreas. Magia y religión están estrechamente unidas, por ello la vida espiritual es importante para su cultura.

En el cuento “¿Qué hora es...?” el trasfondo mítico es el del indígena y, aunque éste la acepte con normalidad, no es así para el occidental. Incluso, por ese motivo la última etapa de la historia funciona. Garro muestra como el mundo mítico de América Latina irrumpe al espacio europeo, mas, no es que se trate de un mundo invadiendo a otro, sino de una mirada mostrando lo olvidado. Este mundo mítico y mágico no es incompresible, es mundano y familiar. Tanto que Brunier y Gilbert lo muestran al descubrirle al lector su mundo interior. Lo lúdico del texto es que no lo saben ni los personajes ni el lector.

La narrativa de Garro propone que se le considere de otra forma. Debido a su final con su grado de incertidumbre muy marcado, es posible que tenga más afinidad con lo fantástico. Todorov ha expresado que este género sólo concierne al siglo XIX, sin embargo, su legado se ha expandido hasta el XX. Para verificar si un texto puede o no pertenecer a él, es necesario observar cada elemento de él, incluyendo su contexto.

Gadamer, en su obra *La actualidad de lo bello* (2012), expresa que, al ser interpretada una obra de arte, es necesario considerar que ésta no es propiamente un símbolo, ya que no dice algo para que se piense en otra cosa. En ella misma se puede entender lo que tiene que decir. Las obras de Elena Garro, bajo el lente

de la interpretación, advierten que cada palabra, descripción, imagen y mención están allí para precisar lo que busca comunicar. Nada está sin sentido, cada elemento es importante, porque integran su totalidad. Los elementos expresados son parte de las reglas de su juego. *¿Qué hora es...?* Así como la novela *Los recuerdos del porvenir* cuentan sobre aquello que no está a simple vista.

Algo que ha caracterizado a las obras de lo fantástico es el diálogo que realiza con el paradigma que le dio origen. Cuestiona la parte racional y positivista de su entorno, para exponer sus límites y llegar de ese modo a lo que no puede tener explicación, porque puede tenerlas todas, con ayuda de la ciencia, la tecnología o lo sobrenatural. En *“¿Qué hora es...?”* se pueden imaginar diversas respuestas, incluso, se llegarían a ellas sin contar con elementos que estén en la narración. No obstante, en una interpretación con detalle, se argumentará de acuerdo con lo que proporciona el relato. Al situar al cuento en su contexto, siglo XX en Latinoamérica, las motivaciones para narrar son distintas a las del género fantástico, al menos, europeo. No se niega que todavía se continúen escribiendo relatos de este género, al contrario, pero, en el caso de este cuento, es relevante observar aquello que lo constituye, así como notar si plantea un diálogo. Al definir su esencia, más que su género, tomará claridad el argumento que justifica la presencia del fantasma en él.

La intención artística en *“¿Qué hora es...?”* (como se mencionó) parece responder al carácter de lo fantástico, más que al realismo mágico, no obstante, hay detalles que permiten indagar más sobre su estructura. Para realizar la comparación, las teorías de lo fantástico de Todorov, Campra, Barrenechea, Botton Burlá y Alazraki servirán de apoyo.

Todorov comenta que lo fantástico requiere que la historia inspire el sentimiento de duda, vacilación o incertidumbre. Los fenómenos extraños, contados en el relato, no pueden tener una explicación establecida por la misma historia, de lo contrario, el texto pertenecería al género de lo extraño o maravilloso:

Lo fantástico ocupa el tiempo de la incertidumbre; en el momento en que se elige una u otra respuesta, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser

que no conoce más que las leyendas naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural (Todorov, 2003: 48).

Además de la presencia de lo extraño, lo importante en lo fantástico es el grado de incertidumbre o vacilación. Esta estrategia puede permitir que sea el mismo receptor quien proponga la explicación de los acontecimientos, sin embargo, éstos quedarán sin concluir del todo. Las estrategias narrativas que usa este género, como la vacilación, surgen para que el lector experimente la realidad de los personajes. Durante la lectura, el receptor trasfigura su forma de ver la realidad. Ya no cuenta con la seguridad del pensamiento racional, tras conocer lo incierto. Para que el relato logre este efecto, debe insertarse la vacilación:

Lo fantástico implica pues, una integración del lector en el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir enseguida que con ellos nos referimos no a tal o cual lector particular, real, sino a una “función” de él, implícita inscrita en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes (Todorov, 2003:54).

Igualmente, el lenguaje tiene que ser objetivo. El discurso no debe permitir lo alegórico ni lo poético, para evitar la doble interpretación Todorov propone tres exigencias con la finalidad de dirigir la estructura del texto fantástico: La primera consiste en que el texto debe obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y, cuando el acontecimiento extraño ocurra, se requiere vacilar entre elegir una explicación natural y otra sobrenatural. La segunda reside en que la vacilación también puede ser experimentada por un personaje, de esta manera, el lector se identificaría con él, para ser atrapado por el efecto. La tercera es sobre la actitud que el lector requiere adoptar, éste deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética. Las tres exigencias se presentan en la mayoría de los textos de este género, pero, no tienen un valor equitativo, pues, la segunda podría no estar.

La primera condición mencionada por Todorov se refiere al aspecto verbal del texto, le llamaba las “visiones”. Lo fantástico se origina por la “visión ambigua”.

El cuento de Garro llega a la ambigüedad al final, cuando encuentran la raqueta a los pies de Lucía. El lenguaje poético en el cuento, más que ofrecer un momento alegórico, construye una realidad que es propia del narrador, por lo que puede leerse como algo literal. La poesía no afecta la intención de lo fantástico si las frases se toman de manera literal o son colocadas en el texto dentro de una escena que no afecte el significado de lo ambiguo.

Campra (2008) añade que lo fantástico es lo que no es real, por oposición a lo que ha existido o lo que existe realmente. La palabra “fantástico” está vinculada con lo falso, sobre todo, bajo la perspectiva científicista. Sin embargo, el final del cuento llega a ser subjetivo, para darle oportunidad al lector de deducir una respuesta. Esto quiere decir que, más que apuntar hacia lo que no es verdadero, se ajusta a la idea de que en la realidad existen diversas posibilidades de presentar un hecho. El *leitmotiv* del cuento es la espera y conforme ésta se prolonga, todos los personajes involucrados comienzan a presentar un estado anímico, como la depresión, la cual, a su vez, afecta la manera de influir en la realidad. “¿Qué hora es...?” muestra que la realidad es más susceptible de lo que se puede pensar. Lucía, con su carisma y su esperanza, ha sido capaz de influir en su entorno, al grado de que el resto de los personales, así como el lector, lleguen a desear o a esperar lo mismo que ella.

Lo fantástico en la obra de Garro muestra una alternativa que no es la negativa señalada por Campra. Su narrador y sus personajes no manifiestan una experiencia falsa, sino un proceder de sus fantasías, las cuales, dentro de ellos, pueden exponerse. La propuesta da soporte a la interpretación de que el cuento hace referencia a que los deseos, en la realidad, son parte de ella. Los sentimientos de incertidumbre o vacilación que llegan a sentir los personajes, se deben a que comparten con el lector un mismo paradigma que divide los asuntos de la materia de los de la mente. Lucía da por hecho que Gabriel Cortina va a llegar a su lado. Parece que así sucede y ha sido porque los trabajadores del hotel incentivaron el deseo de Lucía. La tarea que asume el lector es dudar junto con Brunier y Gilbert, pero, cuando aparece la raqueta debe replantearse otra

explicación y quizás sea la de Garro, los milagros ocurren, pero, su misterio radica en saber cómo sucedieron.

El espacio físico y el carácter de los empleados del hotel es verosímil en el marco de la realidad. Incluso, las descripciones descritas son cuidadosas y ayudan a situar al lector en el ambiente. Nada extraño ocurre, hasta que Lucía llega a la instalación. Conforme se prolonga su estadía, se llegan a descubrir aspectos de la vida de la mujer que, en vez de aclarar su situación, la complican más. La única pista clara está en la carta que ésta le comparte a Gilbert, pero, se la arrebató sin que él pueda traducirla. Estas anomalías alimentan lo que propiciará la alucinación orquestada en los dos empleados, quienes proyectarán el deseo de Lucía y lo harán realidad. Lo extraordinario de la historia es la capacidad que tienen los trabajadores mencionados de llegar a ver una alteración del entorno que conocen. La pregunta: ¿fue real o no?, puede ya no parecer importante, porque la experiencia misma brinda una lección. Lo fantástico se diluye, debido a que el contenido del cuento no busca dejar la duda sobre la realidad sino sobre la percepción misma de ésta.

La desaparición de Gabriel Cortina y la presencia de la raqueta revelan que los instantes mágicos existen, pero, importa más su misterio, porque eso alienta la transformación de los individuos, algo que la autora consideraba importante. Cuando Lucía, muere el tiempo de los dos trabajadores, que convivían con ella, se desplaza a otro que sólo ellos dos comparten. Ese tiempo tiene que ver con lo que la autora llamaba como “verdadera realidad”, la cual no es una física, sino una interior. Ambos individuos, sin darse cuenta, olvidaron sus fronteras individuales y compartieron una misma experiencia, como si fuesen uno. Esta interpretación necesita un fundamento y éste se puede hallar en la misma voz y mirada, así como el resto de los elementos que no se ven a primera vista, como la memoria y la fantasía.

La ambigüedad entre lo real y lo imaginario forma parte del estilo que esconde los elementos abstractos de la memoria y la fantasía. En el relato, desafía al lector a cuestionar la naturaleza de la percepción. Esta tergiversación es

característica de muchos textos latinoamericanos, donde los límites entre lo objetivo y lo subjetivo son difusos. Todo ello es gracias al legado mítico de las culturas mesoamericanas, pero, también debido las nuevas propuestas ideológicas que buscan maneras más originales de concebir la realidad. Por ejemplo, la exploración de lo oculto y lo subconsciente. A través de los elementos fantásticos y surreales, Garro explora temas relacionados con los sueños, los deseos reprimidos y los temores profundos. Estos temas se vuelven fundamentales para el resto de las propuestas literarias, debido a que se busca trascender la realidad tangible y explorar los rincones más oscuros y misteriosos de la psique humana.

Es así como el fantasma aparece como propuesta para explicar al aparecido del cuento, Gabriel Cortina. El fantasma no actúa como en el caso de Rulfo y Fuentes. Su objetivo es otro y es la figura que menos se expresa. Incluso, a diferencia de las ánimas en pena de Comala o Aura con su bilocación, Gabriel Cortina sólo se dirige a la recepción, da su nombre y pide su habitación. Se le caracteriza como una persona jovial y sonriente. Por ello, así como Lucía, dibuja un contraste notorio con el hotel, sobre todo, porque Brunier y Gilbert recién se enteraron de la muerte de Lucía.

Si se mira a este personaje masculino como un fantasma, es porque posee rasgos que lo definen como tal. Por ejemplo, el hecho solo de aparecer y desaparecer, tal y como una fantasmagoría lo indica; en diversas experiencias no se habla de sus motivaciones, pero, sí de lo que podría simbolizar. En la tradición oral, los aparecidos suelen ponerse a la vista de alguien para advertir sobre una calamidad futura o para dar una buena noticia. Pueden tomar la identidad de alguna persona, sea niño, joven, adulto o anciano. Asimismo, presentan la forma de un animal, un objeto o un elemento como el fuego. El mensaje que estaría dando a los trabajadores del hotel, sería que la realidad no es como la concebían. Ésta puede corresponder a la expuesta por Elena Garro, la realidad indígena.

La cosmovisión de los indígenas también incluye la creencia en la existencia de seres sobrenaturales y entidades espirituales. Pero, estos seres

poseen un atributo más que les asemeja a los fantasmas y les diferencia de las entidades de occidente contemporánea. En la época prehispánica no había una concepción exacta de "fantasmas", como las entidades etéreas que se conocen, sin embargo, sí se creía en su existencia. También se decía que habitaban diferentes niveles del cosmos y que podían interactuar con el mundo terrenal. Esto último se debía a que todos los seres vivos estaban conectados por una especie de poder divino. Se les interpretaba como entes unidos a la vida. Por tanto, los seres espirituales podían presentarse ante las personas en cualquier momento. En el caso de Cortina, más que un ser concreto es un espíritu. Puede corresponder a la clasificación de "aparecido", pero también están estas dos opciones: alma residual y alma mensajera.

La primera opción es un tipo de alma que suele considerarse como un subtipo de alma errante. Está compuesta por la energía espiritual y emociones residuales que en ocasiones dejarían el alma de una persona al morir, aunque, no sería exactamente el alma de éste. La entidad permanece en el mundo material debido a los deseos y angustias que tuvo la persona que en vida lo originó. Esta acción puede llevarse a cabo de manera consciente o inconsciente. Asimismo, su duración dependerá de la energía que se le haya atribuido, es decir, si las emociones fueron muy intensas. Del mismo modo, podrá contar con una conciencia nula, parcial o total, mas, también estriba en la fuerza de la energía que se le brindó al crearlo.

La segunda elección es la del alma mensajera; a éste se le permitió volver del más allá, para aparecer en el mundo terrenal, con el fin de despedirse o de entregar algún mensaje a los vivos, los cuales suelen ser parientes o conocidos. Su mensaje puede ser dado a través de sueños o como una aparición espiritual. En el cuento no se establece si se trata de uno o de otro, pero, la apertura simbólica invita a suponer cualquiera de esas opciones y luego descartarlas. No obstante, lo que sí está con claridad es que el mundo sobrenatural, llámase mágico, paranormal o espiritual, sí es un hecho en el relato.

Al tener como trasfondo el pensamiento mágico indígena mexicano, se puede interpretar que no importan las clasificaciones de lo fantasmal en los acontecimientos sobrenaturales; únicamente, que éstas ocurren y pueden hacerlo en cualquier momento. Incluso, tanto para Elena Garro, como para sus ancestros, el fantasma no se vería como este ser atormentado ante sus ojos, sino que formaría parte de la naturaleza como otra entidad viva. Bajo la mirada occidental, Gabriel Cortina encaja con los rasgos que corresponden a los fantasmas. No obstante, para el texto y la propuesta de Garro, va más allá del lenguaje. La realidad mágica existe y el léxico resulta escaso para precisar cómo se manifiesta ésta. Es por ello que el misterio impera al final del cuento. La escritora hablaba del derecho al secreto en su novela *Los recuerdos del porvenir*. El misterio posee igual relevancia, porque debido a él, la realidad mágica o verdadera se mantiene libre.

Gabriel Cortina, en su papel de aparecido, funciona como un signo abierto que, a primera instancia, actúa únicamente para lograr el efecto sobrenatural en el relato. No obstante, lo que provoca con su presencia puede interpretarse como una sacudida del mundo de Brunier y Gilbert. El personaje fantasmal derribó creencias, pero, a su vez avivó la sensación de alivio en sus testigos, debido a que el destino de Lucía parecía concluir en el abandono. Su sola imagen le dio un giro inesperado, por lo que cambió la sensación de fatalidad. Fue un mensajero para anunciar que la realidad es más amplia y misteriosa de lo que se imagina. Además, Cortina cerró la historia dándole la razón a la mujer, ya que ella expresaba que el tiempo era la esperanza del amor y la recompensa de todo: “el amor es para este mundo y para el otro”.

En conclusión, el mundo narrado en “¿Qué hora es...?” funciona como un espacio donde la magia es posible. No obstante, resulta desconcertante, porque la percepción indígena se encuentra en el trasfondo, así que la magia no se interpretaría como un hecho ajeno a lo real, sino, al contrario, la realidad forma parte de la magia. Esta razón constituye una parte fundamental del cosmos narrativo de Elena Garro, porque expone una amplia gama de acciones intuitivas y

lúdicas que van contra los sistemas convencionales de la realidad contemporánea. Lo religioso y las fuerzas sobrenaturales desempeñaban un papel redentor cuando los personajes quedan atrapados por sus deseos y fantasías. De esta manera, el fantasma no se presenta como un ser que castigará.

Similar a lo propuesto por Carlos Fuentes, en *Aura*, el aparecido de “¿Qué hora es...?” abrazará a quien lo invoque y será íntimo. Aunque, jamás se ve llegar a Gabriel Cortina con Lucía, sí logra confortar a Brunier, a Gilbert y a los mismos lectores sólo con su presencia. Este efecto no se hubiese podido lograr sin la estrategia de prestidigitadora de Elena Garro dentro de su narrativa, ni tampoco si no hubiese entrelazado el mundo interno con el externo. En el relato, ambos mundos se unen para dar entrada a lo mágico. El amor al que se refería Lucía se interpreta como ese espacio donde lo sobrenatural se asoma y se funde con los individuos que experimentan, no sólo el amor de pareja, sino también la empatía con el otro. El fantasma resulta ser producto de lo sobrenatural, del amor y del *pathos* entre Gilbert y Brunier por Lucía.

Para Elena Garro, el fantasma se explora a través de su interacción con la obra: personajes, ambientes y símbolos. Ésta no se observa bajo la mirada de una visión objetiva del mundo físico, más bien, resulta subjetiva. El mundo del cuento es relativo, es decir, dependen de quién vea qué cosa, debido a que la visión está influida por la percepción individual, las emociones y las experiencias personales. Gabriel Cortina es conocido como alguien risueño y atlético, es similar a Lucía Mirtle. Gilbert y Brunier lo sienten extraño y luego extraordinario cuando escuchan su nombre. El fantasma, en su manifestación de aparecido, no sólo rompe con la tensión del momento, donde los empleados tratan de resolver la situación comprometedora del hotel con la fallecida Lucía, sino que revela que no importaba que la mujer dijera la verdad o no, lo relevante fue que los empleados construyeron un vínculo afectivo con ella y que eso los cambió. El afecto y el amor son las llaves que permiten al mundo mágico entrar al mundo material. En el caso de la historia, lo mágico sucedió con la aparición de Gabriel Cortina.

Los fantasmas, en las obras de Elena Garro, no son situados como tales. Más bien, son figuras que suelen tomar forma de aparecidos, almas residuales o almas mensajeras, pero, incluso, tampoco son asignadas así. Se llega a esta conclusión por la fusión que llevan en la historia. Gabriel Cortina puede ser que se trate de un alma residual, así como lo fueron Julia Andrade y Felipe Hurtado en *Los recuerdos del porvenir*, que aparecen delante de un arriero durante el amanecer y luego se desvanecen. Bien se podía interpretar que la pareja fue resultado del deseo intenso que tenía Ixtepec por escapar a la realidad cruel que les impuso la posrevolución. Sin embargo, definir al fantasma en los textos de Garro no es la preocupación de éstos, sino que quieren transmitir el mensaje alusivo a que la magia existe, pero, no como se suele especificar, es decir, como algo pueril y sin sentido, sino que ésta es una manera en la que se manifiesta la fuerza interna de los individuos. Ya sea por algún deseo, pesar o rencor, los seres humanos sí pueden afectar al mundo con las palabras. Si Gabriel Cortina no hubiese sido invocado desde el inicio del cuento, éste no hubiese aparecido.

Mayoritariamente, los fantasmas en los textos de Garro suelen ocurrir por un deseo intenso, un rencor o un pesar muy profundo. A menudo, estas figuras desafían las convenciones de la realidad tangible, cuando incitan a los personajes a explorar los límites de su cognición y luego aquellos que se encuentran entre lo real y lo imaginario, lo objetivo y lo subjetivo. El señor Gilbert indaga sobre la vida de Lucía, pero, termina con más preguntas que respuestas. Esto es porque la realidad es fluida, maleable y sujeta a interpretaciones, así como a reinterpretaciones constantes. Lucía no iba a permitir que esta afectará su encuentro con Gabriel, por ello, sólo decía lo necesario, sobre todo, repetir la pregunta ¿Qué hora es...?

La autora obliga a que sus personajes no se adhieran a una noción estática de la realidad, sino que exploren multiplicidad de dimensiones de la experiencia humana. Por esta demanda, tanto Lucía como Brunier y Gilbert revelan la complejidad y la ambigüedad inherentes a su propia condición. Brunier y Gilbert no tenían simpatía por la extranjera y les despertaba sensaciones encontradas, es

con el tiempo que aprenden a estimarla; tanto así que la ayudan a mantenerse en el hotel para seguir esperando a Gabriel Cortina. El fantasma, además de mostrar que la realidad mágica existe y que se trata de una fuerza interna humana, expone que su objetivo es de liberar la tensión en momentos trágicos. Solo así, quienes viven la circunstancia, pueden liberarse, no sólo de aquel momento, sino de sus prejuicios o temores.

A través de su escritura, Garro invitaba a los lectores a cuestionar sus propias percepciones de la realidad y a considerar la posibilidad de que la verdad y la realidad fueran más complejas de lo que parecían a simple vista. Su enfoque único la distingue como una figura importante en la literatura mexicana y latinoamericana. Su fantasma, construido en la figura de Gabriel Cortina, refleja todas aquellas cuestiones. Incluso, que sea un fantasma o no, tampoco es lo relevante. El fantasma es usado por el relato como pretexto para reafirmar la existencia de la magia y de los milagros por obra del ser humano.

Reflexiones finales sobre el fantasma en la narrativa mexicana

La literatura mexicana cuenta con numerosas historias de fantasmas que forman parte de su rica tradición cultural y literaria.

Pedro Páramo, de Juan Rufo, es una obra llena de elementos fantasmales. Como lo decíamos *supra*, la novela narra la historia de Juan Preciado, quien llega al pueblo de Comala en busca de su padre, Pedro Páramo, y se encuentra con un lugar habitado por almas en pena del pasado.

A su vez, *Aura* de Carlos Fuentes narra la historia de Felipe Montero, quien acepta un trabajo para editar las memorias de un difunto. Al llegar a la casa de la viuda, se encuentra con la joven Aura y descubre un misterio que conecta lo sobrenatural con lo real.

Por su parte, “¿Qué hora es...?”, de Elena Garro presenta una historia de amor donde la espera se vuelve el principal motivo para que lo sobrenatural emane del mundo ordinario. El cuento explora temas de identidad, realidad y

percepción del tiempo a través de una narrativa que desafía las convenciones tradicionales.

Dentro de la literatura, tanto en su producción como en su análisis, el tema de los fantasmas aparenta no ofrecer más novedad, debido a que sus historias suelen repetir elementos predecibles, por ejemplo: lo sobrenatural, las atmósferas lúgubres, el ánima en pena, el espectro que busca venganza o el sentimiento de acecho. Sin embargo, esta afirmación puede ser un poco engañosa, ya que estos textos se actualizan de acuerdo con el momento que viven sus autores. En cuanto al análisis literario, es necesario dialogar con la contemporaneidad de la figura y con sus posibles orígenes.

Los relatos de fantasmas, a la par con las narraciones sobrenaturales, surgen debido a cierta variedad de factores culturales, psicológicos y sociales. En todas las culturas, a lo largo de la historia, se ha recurrido a lo prodigioso para transmitir creencias, aliviar necesidades emocionales y explicar fenómenos misteriosos, que puedan ayudar a los seres humanos a entender mejor el mundo que los rodea. Los relatos modernos sobre estas figuras esclarecen situaciones que pasarían desapercibidas, debido al dominio de algunas ideas sobre ciertos contextos.

La explicación de lo desconocido, o de los fenómenos naturales y misteriosos, puede verse sesgada debido a que el conocimiento científico aún posee límites dentro de sus métodos de acercamiento. De esta manera, el relato de lo sobrenatural, especialmente el de fantasmas, ofrece explicaciones para circunstancias como las enfermedades y la muerte. Es así como, desde tiempos antiguos, se ha brindado sentido a lo que no tiene certeza en la vida. Asimismo, se ha justificado el peligro y el desconocimiento de aquello que la razón aún no puede descifrar.

Desde la antigüedad hasta nuestros tiempos, la figura del fantasma ha justificado y explicado fenómenos extraños, la muerte, las enfermedades y hasta los estados de ánimo. Incluso, se puede observar que el fantasma no sólo ha propuesto teorías que expliquen situaciones materiales, sino también mentales.

Las historias populares cuentan que los fantasmas se tratan de personas fallecidas, que, mediante su espíritu, permanecen en el mundo de los vivos, debido a que no pueden olvidar su identidad, extrañan a sus seres queridos o sienten una emoción tan fuerte que ésta les impide partir en paz. Se les ha descrito de distintas maneras, ya sea con la apariencia saludable que tuvieron en vida o con una macabra y perturbadora imagen, que supondría el motivo de su fallecimiento, sea por enfermedad, accidente o asesinato. También, han contado con otras representaciones: esqueletos humanos, sombras amorfas, “mortajas” flotantes u orbes de luz. Su figura personifica muchas ideas que pueden ser interpretadas tomando en cuenta “cómo se presenta”, “dónde aparece” y “qué las invoca”.

En la actualidad, de acuerdo como las personas ven a la figura, si un fantasma se manifiesta con la apariencia de cuando estaban vivos, se podría deducir que la vida más allá de la muerte existe. No obstante, si sólo se trata de una luz, una suerte de mortaja o una sombra, se plantea la duda sobre qué efecto existe en el plano material para producir esa clase de ilusión o, quizás, es posible la existencia de algún tipo de dimensión distinta a la habitada por los seres humanos.

Desde el punto de vista más racional y objetivo, la figura puede tener varias explicaciones concretas: sucedió por efecto de la gravedad o el magnetismo. También está la explicación de la alucinación o del efecto visual. Tal como se ha desarrollado en el trabajo, en los tres textos analizados, la forma que adopta el fantasma no sólo reafirma el significado que se le atribuye con respecto a la vida más allá de la muerte, si no que manifiesta una manera distinta de reinterpretar la realidad, el pasado y el presente. Las nuevas y viejas incógnitas que persisten como asuntos sin resolver para las personas también son planteadas por esta figura. El fantasma encuentra una explicación de su persistir en el mundo material a través de su imagen. Es decir, en la manera en cómo se presente se revelarán sus motivos.

En la antigüedad, fue el producto de creencias que aliviaban la situación incierta que aportaba la muerte. En occidente, considerando al continente europeo, el fantasma explicaba el propósito de la muerte. Por ejemplo, en Grecia, las personas que morían debían trasladarse al Hades y habitar en ese reinado; cuando desobedecían, servían de ejemplo para que nadie negara el aspecto divino del mundo. Esto también se vería en la religión cristiana, donde los fantasmas, al principio, eran considerados como obra del diablo, para confundir a los creyentes, no obstante, con el tiempo, se justificó que Dios enviaba como mensajero al alma de alguien para prevenir a su familiar, ante ello, se hizo a un lado su esencia demoniaca y se le atribuyó una explicación auténticamente espiritual. La forma humana del fantasma refleja un entendimiento sobre la propia condición y los límites que ésta brinda. La muerte sólo puede imaginarse como la vida misma, por ello, los fantasmas adoptan nuestra forma: los vivos estamos atrapados en nosotros mismos.

En México, para las culturas prehispánicas, la muerte también era una fase y, a diferencia de la religión cristiana, los muertos se movían hacia la tierra de los muertos para continuar con el ciclo de la misma existencia, este reino era el Mictlán. La noción de fantasma se añadió a las culturas naturales de América con la llegada del pensamiento hispano y la religión católica cristiana. Dentro de la concepción prehispánica, los muertos tenían un modo para llegar a su destino. Ésta comenzaba con la renuncia total al mundo de los vivos, por ello, no se aferraban a su vida anterior y continuaban con lo que se creía era el ciclo cósmico. Tal visión, como se mencionó durante el trabajo, es parecida a la ofrecida por la argumentación existencialista y contemplativa de Heidegger, donde expone que el hombre nace para la muerte y que ésta es sólo una extensión más de la vida. El impulso que conduce a los hombres hacia la muerte es sagrado, porque se impone a todo deseo individual o colectivo, sin importar que tan aferrado esté a la vida.

Aquello que los primeros colonizadores interpretaron como fantasmas, para los nativos se trató de poderosas criaturas, que podían trasladarse del plano divino

al terrenal, a diferencia de los seres humanos. Tras la muerte, los individuos y las criaturas terrenales debían continuar su camino hacia el reino de las sombras. Debido a la poca información que se tiene sobre relatos de fantasmas en la época prehispánica, es difícil especificar si estas entidades se trataban de difuntos en pena o seres maravillosos. Sin embargo, los que se conoce, gracias a la obra *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, del libro quinto *Los Agueros y los Pronósticos*, escrita por Fray Bernardino de Sahagún (2006), sí se explica que existían los augurios y los portentos. Por ejemplo, un presagio auguraba una buena o mala situación a futuro y se presentaba mediante una figura escalofriante o un animal con alguna singularidad. El portento también es una identidad con características singulares y/o sobrenaturales, pero, si alguien le demostraba valor o superioridad, ésta le concedía favores o le maldecía. Ambos son interpretados como fantasmas, debido a su aparición extraordinaria, ya que la similitud que existe con los fantasmas europeos es producto de una interpretación de forma, más que de contenido.

Desde la época colonial, el fantasma en México adquirió el carácter de entidad de ultratumba, que es la que más se conoce. Ésta cobró presencia en gran parte a las leyendas que las personas narraron durante sus respectivas épocas. En los relatos de fantasmas mexicanos, comenzando con el siglo XIX y terminando con el XX, la exploración de la mente humana es dada mediante la mención de temas sobre psicología y emociones.

En los textos analizados del porfiriato, los relatos sobrenaturales examinan rincones oscuros y complejos de la mentalidad de los individuos de esa época. Estos temas son la culpa, el remordimiento, el miedo y el deseo. Durante la primera etapa de este siglo, los fantasmas representan remordimientos o traumas no resueltos, por lo que persiguen a los vivos para que éstos los sanen, ya sea a través de su compasión y oficializando algún ritual, o sufriendo la muerte. Posteriormente, en la siguiente parte y llegando al siglo XX, los fantasmas se muestran como una suerte de delirio o enfermedad mental que asusta a los

sujetos cuerdos y les recuerda que existen peores infortunios que la muerte misma.

La figura del fantasma no parece explorar más temas que sean originales, así que los escritores centran su composición y reproducen lo fantástico. Más adelante, el modernismo y las vanguardias retomarán a esta figura para buscar la identidad nacional y mostrar las creencias populares. Durante el comienzo del siglo XX vienen conflictos importantes para México: la Revolución mexicana, las disputas en torno a la presidencia y la Cristiada. El fantasma adopta a mediados de este siglo un carácter triste, resentido y crítico ante aquellos eventos.

El relato de fantasmas mexicano cambia con los años y las tendencias, pero, también conserva la esencia que, incluso, caracteriza a otras narraciones a nivel mundial. Por ejemplo, entre los elementos que se aprecian está la transmisión de valores y creencias. La moral y la ética son colocadas para dar lecciones morales o de vida. Los fantasmas vengativos advierten sobre la importancia de la justicia y del comportamiento prudente. El descanso, tras el fallecimiento, dependerá de cuan correcto y religioso se ha sido en vida. En la antigüedad hasta la actualidad, ha sido común mostrar a personajes arrepentidos de la vida llevada y a otros que no pueden olvidar las faltas cometidas por su persona.

Otro aspecto que permanece dentro de los relatos de fantasmas es la firma de las tradiciones y de la cultura. Las historias sobrenaturales son una forma de transmitir las creencias de las localidades a generaciones más jóvenes. A través de ellas, las culturas mantienen viva su memoria, sus mitos y sus leyendas. Igualmente, persiste la actualidad de su visión del mundo.

En México se cuentan relatos como La Llorona, El indio triste, La mulata de Córdoba, El difunto ahorcado, entre otras leyendas para entretener, emocionar y enseñar. Éstas sirven como base para el resto de las narrativas, incluso, de las contemporáneas. Si bien, no se calca la leyenda de manera fidedigna, sí se plantea el argumento y la visión de mundo. Por ejemplo, los autores creativos de la segunda etapa del siglo XIX rescataban las historias orales y las transcribían para

fortalecer la identidad cultural del mexicano, pues, estas historias enseñaban los orígenes de la población, valores éticos y morales, asimismo, entretenían. En el siguiente siglo, hay más interés por la inventiva, debido a las vanguardias artísticas y al auge de medios informativos masivos, así como de descubrimientos científicos, es de este modo, como surgen relatos de esencia onírica, mítica y antropológica.

El entretenimiento y la catarsis, así como el *suspense* y la emoción son algo que se mantienen unidos a los relatos de miedo y de fantasmas. Por esa razón se les considera inherentemente emocionantes. Al ofrecer una forma de entretenimiento, que juega con la curiosidad y la sospecha del lector, pueden lograr la catarsis, permitiendo que se experimente el miedo en un entorno controlado y seguro. Los relatos de fantasmas pueden asustar, pero, no todos están obligados a hacerlo. El despertar de emociones tan intensas como el miedo surgen debido a un buen manejo de la imaginación y la creatividad.

Los relatos sobrenaturales estimulan la imaginación, la cual insta a explorar mundos y posibilidades que van más allá de la realidad cotidiana. Si bien, pueden infundir miedo, también despertarían otros sentimientos, incluso, llegarían a inspirar ideas. De allí que la reflexión sobre la existencia y la muerte adopte un aire fantástico y sentimental. No es coincidencia que para los románticos sea importante alentar las historias locales y que se tomen como símbolos de identidad, así como de libertad, las narraciones tradicionales.

La filosofía y la reflexión sobre la existencia son abordados en los relatos sobrenaturales con frecuencia. Entre sus temas, se incluyen preguntas profundas sobre la vida, la muerte y lo que puede existir más allá de nuestra comprensión. El fantasma, dentro de la ficción, logra ofrecer consuelo o inspirar temor, dependiendo de la interpretación. Por ejemplo, el fantasma en México ha atravesado por diferentes cambios, pues, además de contar con voz propia y reír como los vivos, puede empatizar con ellos e imaginarse estar en sus ojos y moverse con su cuerpo. No obstante, además de que el fantasma siempre invita a especular sobre la existencia y el universo, en los relatos mexicanos, los

fantasmas también convocan a mirar la propia identidad y cuestionar el trabajo que uno tiene en el mundo, con base en quién ha sido y quiénes lo han formado.

De esta manera, en el contexto histórico y social, se vuelven importantes para observar qué hace diferente a la figura del fantasma en México de otras que se encuentran plasmadas en diversos textos del mundo. El reflejo de la sociedad es también un elemento inherente en los relatos, no sólo en los pertenecientes a lo sobrenatural, sino en general, y esto hace que la literatura sea un espejo de la vida de los seres humanos. A menudo, los relatos de fantasmas reflejan las ansiedades y preocupaciones de su tiempo y lugar. Por ejemplo, durante épocas de gran incertidumbre o cambio social, el número y la popularidad de estos tipos de historias tienden a aumentar, reflejando y canalizando los miedos colectivos.

Cada etapa importante de la historia de México ha ido manifestando, mediante el arte y los medios informativos, cuáles han sido los deseos y temores de las comunidades. A finales del siglo XVIII se expandía un deseo progresista y un miedo al atraso moral debido a la *ilustración*; pronto eso se transformó en algo distinto tras vivir las enfrentas de independencia. Durante la primera etapa del siglo XIX hasta mediados de ésta, el miedo se tradujo en hambre, guerras y olvido; debido a ello, en la segunda etapa de esta época, un nuevo romanticismo conquistó las ideas de los intelectuales y se miró al pasado colonial español, para recuperar la identidad, mas, también se miró adelante para saber a dónde se debía dirigir la nación. Por ello, la locura que nubla la razón, más que el vicio sobre la moral cobró importancia y rechazo. No obstante, fue sensible a causa de un tipo de fervor hacia lo nostálgico como el primer amor, la esperanza de vivir mejor o la búsqueda de la verdad tan ansiada por los eruditos.

El romanticismo tardío mexicano surgió cuando otras ideas dominaban, éstas eran el positivismo, el pragmatismo y el empirismo. La figura del fantasma necesitaba actualizarse, por ende, la duda de su existencia o su afirmación debía pasar por el filtro de la ciencia y la materialidad. Esta entidad, al ser etérea podría pasar por otras averiguaciones, por ejemplo, ser interpretado bajo el lente de la medicina o la psicología. En la literatura mexicana del porfiriato, el fantasma

invocó la nostalgia por el mundo colonial, ya que la mayoría de sus relatos trataron sobre aquellos tiempos de prosperidad de la Nueva España y se reconstruyó la identidad nacional. Pero, también, a través de él, se criticó la superstición y las creencias mágicas que persistían pese al auge del desarrollo industrial y científico.

La espiritualidad y la fe en muchos relatos sobrenaturales germinaron por la necesidad humana de creer en algo más allá de lo tangible. La esperanza, el consuelo o una sensación de conexión con algo más grande se convirtió en motivo para que los personajes buscaran lo desconocido o lo encontraran por casualidad. Los relatos sobrenaturales, si bien plantean formas originales de percibir la realidad, también contaron con el prejuicio de que sólo lectores ingenuos o demasiado jóvenes podían sentir atracción por ellos, pese a la variedad de contenidos culturales. Sin embargo, permanecen en el tiempo porque continúan cumpliendo múltiples funciones en la sociedad. Ofrecen elucidaciones para lo inexplicable, permiten la exploración de la mente, así como de las emociones, transmiten valores y creencias culturales, facilitan entretenimiento y catarsis al mismo tiempo que reflejan contextos históricos y sociales concretos.

Diversos relatos asombrosos sirvieron como una forma de crítica social y utilizaron lo fantástico para comentar problemas reales y contemporáneos, ya no sólo sobre espiritualidad y supersticiones. Autores como E.T.A Hoffman y Edgar Allan Poe lo efectuaron para explorar temas sobre el sueño, el terror, la decadencia y el miedo a lo desconocido. Los relatos de terror criticaban aquellas ideas y exacerbaban la racionalidad, así como al espíritu práctico. Estos ideales coincidieron con las aspiraciones de desarrollo, que se adoptaron debido al contexto anteriormente mencionado. Europa y América pasaron por la misma circunstancia. Muchos de los fantasmas narrados en las historias de ambos continentes no eran almas en pena o vengativas, sino productos de la imaginación o de la locura. Esta actualización del relato añadió a su composición elementos del género que se conoce como narrativa fantástica.

Una característica particular del relato fantástico, además de narrar anécdotas extraordinarias, es la de implementar la duda o el grado de

incertidumbre. No se plantea una explicación de los sucesos extra normales, de hacerlo, perdería esta clasificación. Si el relato desarrolla una resolución extravagante, aunque, posible, entonces, concierne al mundo de lo extraño, ya que el hecho no atenta contra los parámetros del mundo real. Igualmente, si el relato opta por motivaciones sobrenaturales, se identificará con el mundo de lo maravilloso.

Otra peculiaridad del relato fantástico es que insta a que los lectores se involucren con las historias y decidan la explicación de los sucesos, sean por causas racionales o sobrenaturales. La duda, implementada en estos tipos de narrativas, también orilla a pensar sobre las causas más sencillas y lógicas. En México, la literatura de fantasmas del siglo XIX contiene tres aspectos si se toman en cuenta estas bases para entender el relato sobre eventos asombrosos:

El primer aspecto expone que el hombre debe temerse a sí mismo. Las condiciones de la mente y el cuerpo afectan la percepción del mundo. Aquello que inspira miedo podría tratarse de una interpretación errónea de la realidad, gracias al sesgo de información, a la superstición, a las pasiones desbordadas, a una enfermedad o a la locura. Esta deducción, a ojos de los eruditos del siglo XIX, da peso a la idea de que los fantasmas, así como otras entidades sobrenaturales, deben contar con alguna explicación racional.

El miedo a estos seres resulta ser infundado, por lo que el ser humano se vuelve creador de sus propios demonios, así como de sus ángeles. Con el pensamiento pragmático y positivista, se concluye que el hombre es el verdadero responsable de todo tipo de anormalidades que ve en el mundo, así como de desastres y que una manera de superarlos es a través de la disciplina mental, el empirismo y la ciencia. Con este tipo de soluciones, la humanidad del siglo XIX, sin proponérselo, también le quita poder a Dios, situación que los lleva hacia la crisis espiritual. Por ello, las personas, en vez de abrazar ciegamente las nuevas ideologías de su momento, se aferran con mayor fuerza al mundo del esoterismo, del ocultismo y del espiritismo.

En Europa, sobre todo en Inglaterra, los fantasmas adquieren mayor presencia en las narrativas, por ejemplo, ya no sólo en los relatos de carácter fantástico, sino también dentro de los universos de lo maravilloso. Los fantasmas se vuelven protagonistas y con ello adquieren complejidad en su construcción como personajes. En México, igualmente, éstos adoptan elementos particulares. La validación de su existencia, a través de lo maravilloso, es uno de ellos. No obstante, los fantasmas cumplen otras demandas, debido a que el paradigma cientificista cobraba fuerza junto a los nuevos ideales nacionales en el país. Esto conduce al siguiente aspecto.

El segundo momento apunta a que los relatos espectrales no se inclinan hacia la explicación de lo extraño, porque la figura no es una entidad concreta dentro del paradigma dominante de la época. El método científico no avala la existencia de los fantasmas ni su probabilidad. Sin embargo, a causa de la tendencia espiritista de Alan Kardec y el surgimiento de pseudociencias, como la parapsicología, la figura mantiene su enigma. De acuerdo con los argumentos de estas mismas tendencias, tampoco se ha fundamentado su “no-existencia” y plantean que el ser humano no sólo es cuerpo; la mente y el alma lo complementan. Esta misma idea la conjeturarían las religiones dominantes, a las que difícilmente se les contradeciría. Por esta razón, la mayor parte de los relatos sobrenaturales, que tienen como elementos relevantes a los fantasmas, se proyectan hacia el efecto fantástico.

La ciencia y la fantasía sólo acrecientan a la figura fantasmal. La reflexión ante tal persistente figura implementa la duda sobre la existencia de ésta y el lector la mantendrá viva en tanto piense en todas las posibilidades que puedan resolver su misterio. Este tipo de literatura que estamos analizando, no sólo adquiere ese carácter de entretenimiento, sino que se vuelve un instrumento de reflexión, sobre todo, para las personas más jóvenes o que no tuvieron fácil acceso a lecturas más cultas. De allí que a estas narraciones se les consideraran sólo para este tipo de público: joven y despreocupado. Diversos escritores mexicanos usaron su talento para promover, mediante un lenguaje ameno y con

anécdotas interesantes, la identidad nacional, así como para impulsar las ideologías filosóficas y políticas de la época porfirista.

El tercer aspecto exhibe que estas figuras son inherentes a los seres humanos y que, al no formar parte del mundo físico, es admisible que entonces pertenezcan al de la memoria o la mente. Los fantasmas, en la literatura mexicana del siglo XIX, se plantean de forma similar a los narrados por los ingleses victorianos: son recuerdos poco favorables que deben irse, mas, se resisten al olvido. Bajo esta interpretación, se podría observar que, más que una leyenda, son un mito, porque han trascendido al tiempo y se remontan, incluso, desde que el ser humano tuvo consciencia de sí mismo.

Tomando en cuenta las ideas del pensador Gastón Bachelard (1994), se entiende que el mito se presenta mediante una estructura narrativa, cuya función es, a su vez, ordenar y clasificar la experiencia humana, para evitar el caos, el cual también es inherente al pensamiento humano. La figura del fantasma revela algo importante para quién le ve. De allí la pregunta: ¿Qué quiero decir cuando digo que vi a un fantasma? Si se presenta esta figura, supone una identificación entre el “yo” y el “otro”, incluso, entre lo que se es uno en el momento y lo que ya no se es, del mismo modo, un saber sobre lo que es real para otros y lo que es para uno.

El fantasma es algo que difícilmente sea posible, para el pensamiento técnico-científico. No obstante, basándonos en Bachelard, el mito ejemplifica la experiencia humana de forma ordenada para hacerla entendible, por lo que se puede interpretar que el mito del fantasma narra sobre cómo los seres vivos están conscientes dentro de un plano y que, al fallecer, pasan a otro. Su conciencia, sin cuerpo físico que le aprisione, es el fantasma que revela el conocimiento que tienen los seres humanos sobre “lo que no es la muerte”, es decir, hasta dónde ha experimentado el ser humano ha sido hasta donde ha sentido su consciencia, la cual es asociada con la vida. La muerte es desconocida y cuando se la imagina es mediante la efigie de otro tipo de vida.

El fantasma revela que estamos atrapados en nuestra propia consciencia, pero, a su vez, nos deja ver que la experiencia de no tener cuerpo puede imaginarse mediante el recuerdo de algo que no sea un organismo y el cuadro que lo suplanta es el de la experiencia de la consciencia hacia sí misma. Similar a un juego de imágenes superpuestas, el fantasma de un conocido o de alguien ajeno es la efigie de esta experiencia de la consciencia de sí, pero, cubre la noción de saber que “el otro” guarda en sí la misma información que uno tiene: ese otro es consciente de la experiencia que tiene su consciencia de experimentarse a sí misma. Lo que a su vez lleva a deducir que vemos al otro como uno mismo y la diferencia de rasgos que se ven en ese otro es un signo de que se descubre que, a su vez, uno mismo es una interrogante que carece de respuesta y eso es poco para decir que se topa con pared o con la nada.

El miedo que inspira el fantasma surge desde el fondo más oscuro de esta misma consciencia, porque choca con un sinsentido, una contradicción o algo que supera a ésta, debido a que el lenguaje se contrae y regresa hacia donde inició. El saberse que no se sabe uno, conduce a una situación de extravío total. Esa sensación de estar perdido y al borde del acantilado es lo que inspira ver a un fantasma. Por ello, esta figura jamás dejara de impactar en las historias, ya sean inventadas o que se crean reales. Ante ello, ha sido una buena elección para que los escritores mexicanos del siglo XIX que la usen para hablar de la identidad nacional, pues, al poner en cuestión la existencia de esta identidad, se halla un tanto de consuelo en saberse sensatos gracias al conocimiento de otros mundos materiales como lo es la patria.

No se expone que esto sea malo, nada de eso. Sin embargo, durante el auge del pensamiento positivista, las historias de fantasmas no disminuyeron su impacto, por el contrario, así como tampoco se dejó atrás el sentimiento nacionalista. La marca, producida por la figura del fantasma, inicia en el lector una catarsis que brinda una agradable sensación de realización, debido a que el sentido regresa y el proceso de resignificación abre un nuevo discurso. La literatura de fantasmas, como en general los relatos de miedo, incomodan a los

lectores, debido a esa sobrecarga inquietante de “sin sentido” aparente, no obstante, tras enfrentar aquel lapso, se regenera la percepción que se tiene del mundo. Esta situación tiene que ver con la memoria y los recuerdos, los cuales se ven afectados por la confrontación de significados. Mas, cuando termina la recepción, éstos se reinterpretan y regeneran el sentido. Por ejemplo, el tema de la muerte adquiere un nuevo juicio para el receptor tras conocer el relato de fantasmas. La resignificación de los temas humanos no sólo nace con el disfrute de una historia de fantasmas, sino también con cualquier obra de arte en general.

El filósofo francés, Henri Bergson, en *Memoria y olvido* (2016), considera que la realidad del espíritu y el de la materia existen sin suprimir la distinción entre ellos. Él argumenta que la memoria tiene que ver con la vida del espíritu, puesto que trasciende los límites del cuerpo; además, es por ella que el ser humano no únicamente es un ser físico, sino que también es un ser espiritual. La actualización del fantasma, en los relatos del siglo XIX, coincide con esta reflexión, ya que la entidad adquiere nuevas fases que apuntan a reforzar las ideas que ya se tenían, desde tiempos antiguos, sobre la existencia de un mundo esencial además del terrenal. Con ello, se marca una diferencia importante sobre qué aspectos corresponden al mundo físicos y que otros al espiritual.

El fantasma, al tratarse de una entidad anímica, actuaría de acuerdo con las reglas del mundo al que pertenecería y su referente sería la memoria. Bergson distingue dos tipos de memoria. Por un lado, está la relacionada con los hábitos y las acciones repetitivas del pasado. Ésta no consiste sólo en almacenar y representar el pasado, sino que reutiliza las acciones de éste para que el sujeto actúe en el presente. Se interpreta como una memoria automática, ya que el cuerpo la registra con un fin utilitario. Un ejemplo es el aprendizaje de poemas o instrucciones, éstos deben de repetirse de forma mecánica y no reflexiva para llevar a cabo la acción. En tanto, la memoria pura representa y reconoce la información que debe retener, porque registra el pasado mediante la observación de “semejanza” en las imágenes. Por ello, Bergson la considera que es de naturaleza contemplativa y espiritual, además, brinda al sujeto la libertad de

recrear lo que trabaja su reminiscencia. La memoria pura insta al examen que fue aprehendido en el pasado y que no puede ser repetida, puesto que su información no es propia del cuerpo.

La entidad espiritual, que es el fantasma, se rige por esta lógica y se observa en los relatos. El fantasma es recordado y permanece en el mundo de los vivos, porque ellos invocan su imagen una y otra vez. Mediante la memoria lo hacen repetir lo que hizo en vida. Asimismo, cuando los fantasmas son quienes deciden quedarse en el plano terrenal, efectúan un tipo de memoria. En el caso de las ánimas en pena, suelen repetir lo último hecho en vida de forma mecánica, sin dar cabida a la recreación para poder ser libres de su tormento.

El positivismo estaba acaparando el paradigma de aquella etapa, por lo que manifiesta cierta resistencia a aceptar que todo puede ser explicado mediante los métodos de la ciencia. La figura del fantasma se fortalece como una señal de resistencia, ya que, si bien los científicos pueden explicar el origen y funcionamiento del mundo material, no pueden calmar las inquietudes del espíritu, cuyos orígenes se remontan a tiempos muy difusos. Sólo la intuición de su resolución se obtendría a través de los mitos o los sueños. Gastón Bachelard expone que los mitos se acomodan de acuerdo con el tiempo y el espacio, pues, son un “flujo de sentido”, que aprovecha diversos conductos que les conceden particularidades que aseguran su “diseminación”. De esta manera, las historias universales se suministran a sí mismas pese al tiempo. En México, el fantasma muestra a personajes que son víctimas de sus propias pasiones y que por ello terminan en la locura o la muerte; asimismo, ironiza la inocencia o ignorancia de la colectividad en plena época de avances tecnológicos.

No obstante, la diferencia entre ellos se observa que, en México, si bien, también hay una crítica hacia las costumbres antiguas como creer en supersticiones o en la magia, así como un impulso hacia la claridad y sinceridad intelectual, los fantasmas se presentan con un lenguaje propio. En ellos se detectan la poesía, la historia propia (o no contada) y el humor. Asimismo, los relatos de fantasmas remiten a la época colonial, por lo que su estructura imita la

esencia narrativa de la leyenda, pero, combinada con la sensación lúdica que, incluso, se percibe en el relato moderno occidental, como el tiempo fragmentado y el narrador intradieético que favorece el efecto de lo fantástico.

Para que se pueda optar por el desarrollo y no por el estancamiento, según la practicidad del siglo XIX, las personas se deben liberar de los recuerdos que no aportan a las nuevas experiencias. El fantasma proyecta ese cúmulo aparentemente inútil, obtenido del mundo y por ello se convierte en un obstáculo para la vida. El hombre racional presenta una lucha constante contra sí mismo, debido a todo lo que ha resignificado en su vida. Ante ello, los relatos de fantasmas reflejan el intento de los individuos por alejar aquellas experiencias dolorosas, culposas o inconclusas dadas en el pasado; por ejemplo, el personaje enamorado se vuelve loco, debido a que no desea dejar ir al amor y, por ello, el fantasma de la amada permanece a su lado hasta consumirlo y destruirlo. Del mismo modo, se puede exponer al fantasma de aquel que no sabe que ha muerto o que lo sabe, sin embargo, no partirá hasta que un sacerdote tome su confesión.

La literatura de fantasmas en el México moderno, es decir, aquel que atravesó por los ideales tecnológicos y pragmáticos de los siglos XIX y XX, comparte con la de occidente aquellos tres aspectos mencionados, que se pueden sintetizar como: primero, el temor del ser humano hacia sí mismo; segundo, el enigma de la identidad del fantasma; y tercero, el fantasma como producto de la memoria. Los fantasmas están con los vivos porque son ellos quienes sienten aprensión, miedo, culpa o dolor; y las manifestaciones exacerbadas de estos sentimientos, que son recordados con insistencia, obstaculizan el progreso del individuo, a su vez que lo harían con una colectividad que se aferra a su pasado y/o a las historias maravillosas de éste; al menos, así lo señalaría un progresista del presente siglo.

Además, plasmar al fantasma en el arte como un doble del sujeto, que es víctima de sus pasiones, expone un conflicto espiritual que atañe a la Iglesia. La religión mantenía la unidad del sujeto como la de la sociedad. Las creencias de la vida más allá de la muerte podían cuestionar a la ciencia, pero, no a la Iglesia, al

menos no totalmente. El fantasma pierde su lado temible y se convierte en una mentira, una ilusión o un efecto físico. Es así como el hombre irracional ocupa su lugar para inspirar temor en el hombre cultivado del siglo XIX que después se transformaría en el tecnólogo del siglo XX.

Durante el resto del siguiente siglo, México pasó por nuevas situaciones que concretaron su historia. Durante el siglo XIX, la imagen del colono español y del criollo fueron los pilares que edificaron la identidad del mexicano, aunque, posterior a ese siglo, el indígena y el revolucionario ocuparon ese lugar. Los fantasmas adquieren nuevas características, entre ellas, una versión actualizada de lo que la tradición oral y la globalización han aportado. Se tiene como ejemplos para la tesis a los textos de Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Elena Garro.

Los tres autores exponen una noción particular del fantasma. Cada figura refleja las visiones del mundo de sus respectivos autores, por lo que presentan aspectos muy diferentes entre sí. Esto tiene que ver mucho con el tiempo que los tres autores compartieron. Durante su contemporaneidad, México se abría al mundo y su población comenzaba a disfrutar de la economía, la ciencia y la cultura trabajados después de sufrir tantos años de caos y desorden político. Entre las novedades, está la inquietud por la multidisciplinariedad de las ciencias junto a las humanidades, el arte y hasta la magia. Esta última, no se veía sólo como un fraude o un tipo de mito, sino que su misterio encerraba un razonamiento oculto, que podría ser discernido, no sólo mediante el lenguaje y los parámetros de la ciencia, sino que podría concebirse a través de un entendimiento que estaría liado con el mundo de las emociones, de la memoria, de la experiencia y de la intuición.

No se habla de ocultismo en estos tres autores, si no de magia y quizás de una suerte de intuición esotérica desde lo etimológico, es decir, la palabra proviene del griego “ἑσωτερικός” (esōterikos), que significa “interior” o “interno,” y se refiere a algo que es accesible, únicamente para los iniciados; aunque, en este caso, más que adeptos es un asunto de atención al mundo interior. Incluso, las narraciones de estos tres autores aluden también a un ejercicio hermenéutico. Rulfo, Fuentes y Garro elaboran un pensamiento filosófico que observa al espíritu

de lo que sería su narrador, basados en memorias, recuerdos y fantasías, que a su vez abordan temas como la naturaleza, la sociedad, su mente y su construcción como sujetos.

Esta suerte de intuición trabaja como una fuerza vital que está en el individuo. A través de este potencial, los autores hacen reflexionar a sus personajes y narradores sobre ellos mismos; simultáneamente, el lector descubre su mente, cómo funciona y cómo con ella logra entenderse a sí mismo. Con aquel trabajo de introspección, tanto el lector como los actores del relato, pueden concebir su alrededor y ver que el mundo que les contiene puede cambiar aspectos de ellos mismos, es así como la magia se hace presente. El narrador, el lector y el espacio que contiene la historia construyen un mundo donde la magia impera y lo sobrenatural se manifiesta. La introspección de ese mundo, o marco, es similar a un ejercicio hermenéutico, cuya inventiva descifra el significado profundo y oculto de lo que acontece, para volverlo comprensible para el lector. La hermenéutica, como método, va más allá de la interpretación literal y se adentra en niveles más hondos de significado, los cuales contienen una verdad relevante.

Los tres autores exponen en sus obras que el mundo interno de sus narradores y personajes se proyecta mediante fenómenos concretos como una imagen, un sonido, un aroma o una sensación física. Estas proyecciones son el fantasma del siglo XX dentro de la literatura mexicana. La propuesta se justifica mediante la observación de la etimología fantasma, que proviene del latín "phantasma," (*cfr. supra*), a su vez tiene su origen en el griego "φάντασμα" (phántasma). El término griego deriva del verbo "φαίνω" (phaínō), que significa "mostrar" o "hacer visible." En su origen, "phantasma" se refería a una aparición o visión, especialmente, de seres no corporales.

El término "fantasma" ha mantenido su relación de algo que se muestra o aparece, posteriormente, se la ha atribuido el carácter sobrenatural, esto puede ampliar la manera de observar el contexto sociocultural de los tres escritores. Además, las similitudes que tienen apuntan a su origen en común. Para los creadores del género de miedo, es factible seguir estas repeticiones como si

fuesen guías, mas, el reto consiste en hallar un modo distinto de abordar el tema del fantasma sin que éste pierda su esencia terrorífica o conmovedora. En el caso de Latinoamérica, la literatura de miedo nace de la mezcla de distintos factores, como son las influencias de la cultura occidental, el mestizaje y las creencias nativas, entre otras. En México, la situación es la misma, no obstante, en el caso de los textos que se desentrañaron para la tesis, el miedo se presenta de forma similar a la tradición occidental, mas, cuenta con un contenido propio y hermético. Además, autores como Rulfo, Fuentes y Garro, no usan la figura del fantasma para inspirar temor, sino para referirse a la memoria y al pasado que suelen acompañar y afectar a los sujetos durante todo el transcurso de su vida, asimismo, lo pueden hacer con las generaciones siguientes. En Fuentes, *Aura* toma la forma de elementos góticos, pero, si bien inspira horror y desconcierto, el contenido que representa se direcciona hacia el mismo punto: el pasado y la memoria. No obstante, las apariencias en *Aura* no son usadas de manera arbitraria. Existen dos motivos que pueden justificarlos. El primero, es resultado de los experimentos narrativos del autor y el segundo que, mediante aquella atmósfera gótica se muestre lo aterrador y atemporal que es el entorno de los personajes.

Aura de Carlos Fuentes, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y “¿Qué hora es...?” de Elena Garro –insistimos– son tres obras fundamentales de la literatura mexicana que, aunque muestren distintos estilos y narrativa, comparten varios elementos y temas. Por ejemplo, el manejo de lo sobrenatural, que pueden colocar a los textos dentro de lo maravilloso o lo fantástico, de acuerdo con el manejo de éste.

En la novela de *Pedro Páramo*, se presenta un lenguaje preciso, coloquial, pero, sencillo; el desarrollo, las imágenes y los símbolos corresponden a una raíz costumbrista, pero, también vanguardista, de acuerdo con las tendencias como el surrealismo; además, lo que apoya a esa forma es la raíz mítica.

El ambiente es un espacio indefinido y en él se presentan fantasmas y espectros, que son los que marcan los límites de la zona. Comala es un pueblo habitado por almas en pena, que sólo se lamentan y recuerdan el daño sufrido por

el cacique del lugar. También, interactúan con la única persona viva y recién llegada, Juan Preciado. Cuando el visitante descubre que está rodeado de fantasmas, muere de espanto y se vuelve uno más de ellos. Resignado por su situación, no le queda otra opción que escuchar los asuntos del resto de las ánimas y olvidar que debía encontrar a su padre. En tanto, Pedro Páramo vive como el resto de las ánimas; aprisionado en los recuerdos sin poder hallar paz para olvidar. Las ánimas funcionan para simbolizar la carga del pasado y de cómo este afecta cualquier etapa en la vida.

En *Aura*, la historia se desarrolla dentro de una atmósfera oscura, claustrofóbica y misteriosa, muy similar a los ambientes creados por la literatura gótica occidental. En el lugar, los elementos sobrenaturales y fantasmales brindan pistas para que Felipe Montero, el protagonista, desentrañe el misterio de Aura y la anciana Consuelo, sin imaginar que éstos lo involucran.

El desarrollo de la historia lo conducirán a que no sólo descubra el pasado de Consuelo, para liberar a Aura, sino que desvele al mismo tiempo quién es él. La historia concluye con el amor de Felipe y Aura realizados, pese a que el futuro se torne maligno al romper con distintos reglamentos, como el de la naturaleza y el de la religión, debido al uso de prácticas mágicas. Aura trabaja como un fantasma, pero en específico, como una tulpa o doppelgänger. El tema parece relacionarse con la propuesta de Rulfo, sin embargo, toma otra dirección.

El fantasma, pese a su naturaleza ambigua y terrorífica, no es el enemigo del ser humano. Muy al contrario, éste le espera para amarle. Simbólicamente, el pasado de Comala tiene voz para ser escuchada, pero, en el caso de *Aura*, el fantasma tiene forma de mujer para ser amada. El fantasma es el amor mismo, el cual es concretado por los anhelos de Consuelo para volver a estar con su esposo, reencarnado en Felipe Montero. Los fantasmas no sólo buscan ser escuchados sino también comprendidos y amados. En el relato se muestra que irán tras esto último, pese a que rompan con leyes naturales y religiosas. Los fantasmas pueden ser violentos por odio o venganza, pero, por amor transgreden de forma inimaginable.

El cuento “¿Qué hora es...?”, parece menos explícito en su tratamiento de lo sobrenatural, sin embargo, la obra de Garro también juega con la percepción del tiempo y los recuerdos, creando una sensación de atemporalidad y fantasía. Tales efectos llegan a hacer dudar al lector sobre los hechos que se muestran y se insinúan, si estos realmente ocurrieron o no. Sin embargo, existe un debate si el texto debe ser juzgado como realismo mágico, fantástico o sólo mágico. Lucía Mirtre llega al hotel Príncipe, para esperar a su amante Gabriel Cortina. Los empleados, Brunier y Gilbert, son testigo de su espera. Ella se acerca a ellos y les pregunta todos los días “¿Qué hora es?”. Esto despierta la empatía de los trabajadores, así como su consternación, ya que no saben nada de aquella mujer. Cuando Lucía muere, aparece Gabriel Cortina en medio de la sorpresa, pero, después éste se desvanece de acuerdo con lo ya comentado *supra*.

Los empleados no están seguros de si el hombre realmente estuvo presente o no. Gabriel Cortina es un fantasma del tipo “aparecido”, pero, también, de acuerdo con cómo se presenta en el relato y parte dejando la raqueta, incita a mirarlo también desde una lectura que tome en cuenta la visión del mundo de la autora. De hacerse así, se verá, que más que un texto perteneciente al realismo mágico o fantástico corresponde a la reinterpretación de la cosmogonía mexicana, una nacida del pensamiento mítico prehispánico y de la percepción histórica como contemporánea.

Las tres narrativas usan elementos sobrenaturales para hablar sobre el pasado y cómo éste, pese al tiempo, aún vive en la memoria de los personajes. Los hechos que los marcaron han construido a los sujetos que son. Esto justifica que las vicisitudes no sean concretas, sino subjetivas, debido a que no se exponen desde el punto de vista de un historiador, quien ordenaría y elegiría los eventos de acuerdo con documentos y pruebas.

Las diégesis, de las tres obras, se presentan como hechos atestiguados o vividos de forma directa. Esto explica que haya interrupciones en la temporalidad y que los espacios sin información se completen con imágenes poéticas,

maravillosas y sobrenaturales, imaginadas o aplicadas por quienes todavía sufren por el mal recuerdo y desean superar el trauma, o resaltarlo para no olvidar.

El ayer en *Pedro Páramo* se muestra como un elemento de gran importancia. En Comala no hay futuro ni presente, porque el pasado los absorbe. El hijo no logra mostrar una identidad propia, ya que sus acciones fueron moldeadas por el deseo de la madre.

Ella le pide, antes de morir, que busque a su padre en Comala, para reclamar su herencia. También, la personalidad de Preciado no se desarrolla plenamente, debido a que es minimizada por los distintos arrojados de las ánimas y fantasmas que le hablan sobre sus vidas. Juan Preciado únicamente llega para morir y habitar Comala como el resto de las ánimas y fantasmas que fueron víctimas, directas o indirectas, de Pedro Páramo.

Simbólicamente, el pasado de su padre consume su vida y sus acciones son lo suficientemente atroces como para no vivir con su herencia. De esta manera, la última memoria de Páramo es la que cierra la historia, mas, aunque sea para añorar a Susana San Juan, al final, el cacique reconoce el dolor que provoca mirar al pasado sólo para sentir nostalgia. Los elementos sobrenaturales, es decir, los fantasmas, están allí para no olvidar el tiempo que fue. Sienten arrepentimiento y no pueden pasar a otro plano, debido a los pecados que cometieron o sufrieron. Por esta razón, están condenados a revivir sus memorias.

No importan las vivencias felices durante la infancia o con el ser amado, la vida es abuso, codicia, conflicto y tristeza. Se refleja la sociedad mexicana afectada por la corrupción y la desigualdad. Los muertos son testigos y víctimas de aquel sistema opresivo. Las ánimas de Comala también representan el pasado del pueblo y de México, el cual tiene memoria de injusticias, sufrimiento y represión. Los muertos están atrapados en el tiempo, incapaces de encontrar paz, pero, hablan para descubrir aquellos hechos.

Los muertos se mantienen en la existencia para recordarlo y, por ello, el exceso de los recuerdos de estos eventos imposibilita que la vida material

prolongue su duración. No obstante, pese al dolor, mantienen vivo el duelo y con él la noción de existencia. Tal cual, para las culturas prehispánicas, que creían que era una dimensión espiritual o sagrada en dónde se manifestaba el verdadero individuo.

Comala es un lugar cerrado, aquí los personajes parecen atrapados en un ciclo eterno de repetición y sufrimiento. Mas, es porque refleja con libertad su esencia real. Asimismo, la narrativa no lineal y fragmentada refleja la desorientación y la naturaleza atemporal de la historia. A través de la historia de Comala y sus habitantes, Rulfo muestra como la opresión y la corrupción atrapan a la sociedad, no sólo mexicana, sino humana, por eso los fantasmas no dejan de aparecer, para narrar.

Sobre la ambigüedad entre la vida y la muerte, la línea que los separa es borrosa. Los personajes muertos hablan y actúan como si estuvieran vivos y el protagonista mismo se convierte en un espectro al final.

En *Aura*, el tema del pasado se presenta a través de la figura de Consuelo y su conexión con Aura en la trama. Ambas representan un tiempo ya ido que no puede ser dejado atrás. El espectro de la anciana manipula el presente para revivir su juventud y amor perdidos. No obstante, debido al arrepentimiento por su juventud perdida, asimismo por las decisiones pasadas, se exterioriza su intento de revivir esos instantes amorosos con su esposo, a través de Aura.

La historia se despliega como un recuerdo para Felipe, el protagonista. La casa de Consuelo es una zona cerrada y oscura, casi un personaje en sí mismo. El espacio asiste a la atmósfera de misterio y encierro. Aunque menos fragmentada, la narrativa de Fuentes también juega con la percepción del tiempo y la realidad. Fuentes también explora temas de poder y manipulación, aunque de una manera más personal e introspectiva.

La manipulación es el arma que usa Consuelo para que Aura cumpla su fin. Ella afecta, no sólo a la joven sino también a Felipe y a la realidad atrapada en la casa. Los fantasmas, pese a su aspecto muerto y decadente, manifiestan que

están vivos porque aman y se aferran a lo que desean. Aunque menos directamente política, la obra de Fuentes critica el poder y la manipulación, mostrando cómo los fantasmas del pasado pueden controlar el presente.

La ambigüedad sobre la vida y la muerte es central en la trama. Consuelo y Aura aparentemente existen simultáneamente, pero lo que las va desdibujando es la línea entre el mundo etéreo con el mundo material. El primero es joven, en tanto el segundo, siempre está cerca de la muerte. La purga de la anciana consiste en vencer todo lo que sus recuerdos le atestiguan para estar con Felipe Montero.

Fuentes usa un lenguaje cultivado y occidental, en cuanto a imágenes, desarrollo y símbolos. Mas, su argumento posee la raíz mítica del mexicano, aquel que intuye otros mundos, además del material.

“¿Qué hora es...?”, se centra en la memoria y en demostrar que el pasado afecta el presente. La figura del fantasma está presente en el personaje de Gabriel Cortina para provocar el efecto de ambigüedad, pero (cómo anteriormente se había mencionado) también está revelar cómo el mundo interno afecta al externo. Todo es ejecutado a través de un lenguaje íntimo y poético, el cual refuerza aún más la sensación de irrealidad.

La presencia ambigua se manifiesta en Gabriel Cortina, pero, también, cuando Lucía llega al hotel Príncipe. Con su imagen se ostenta una sensación de irrealidad, que Brunier y Gilbert sienten invasivo. La pregunta *¿Qué hora es...?*, cada vez que aparece en boca de Lucía, parece desconectar a los personajes del tiempo y del espacio. Esto sucede de acuerdo con lo estructurado en el cuento, ya que cuando se muestra a Lucía haciendo la pregunta, en realidad se presenta un recuerdo de ella dirigiéndose al personal. Esta ambigüedad es lo que logra que el fantasma se manifieste sin tener que nombrarlo explícitamente. La razón es porque los fantasmas también pertenecen al mundo humano y al de los vivos.

En cuanto al tiempo y su distorsión, en muchos relatos de fantasmas, el tiempo no fluye de manera lineal, y en este caso, la figura del fantasma está

íntimamente ligada a esta distorsión temporal. No se trata sólo de alguien que supuestamente no pertenezca al mundo material, Gabriel Cortina afecta el tiempo cuando aparece para reclamar la habitación que le reservaron. El tiempo experimentado en Brunier y Gilbert es inconstante, porque ambos recuerdan desde lo emocional, por ello no hay una linealidad cuando viene Lucía a su memoria. La pregunta ¿Qué hora es...? afecta el correr del tiempo, debido a que se ve interferido por la calamidad que simboliza Lucía.

En los relatos del siglo XIX, hasta principios del XX, los personajes como fantasmas no suelen tener una presencia definida ni una conexión clara con la realidad de los protagonistas. Sus diálogos y comportamientos son extraños y descontextualizados, lo que sugiere que podrían ser entidades etéreas o seres atrapados en una realidad alterna. No obstante, en el relato de Garro, Gabriel Cortina aparece una sola vez y a diferencia del resto de los huéspedes del hotel comparte palabras alegres con Brunier y Gilbert, en sólo un momento. Garro reinterpreta a los fantasmas. Los actualiza y les brinda una cara más afable.

Para sintetizar, en el cuento, la figura del fantasma se manifiesta a través de la distorsión del tiempo, el ambiente onírico y los personajes confundidos. Brunier y Gilbert simbolizan un espacio donde el tiempo está suspendido y el fantasma de Gabriel Cortina trae consigo, no sólo la memoria o el pasado de Lucía, sino que les revela de lo que es capaz de suceder en la realidad cuando el amor es intenso y dura en el presente. De esta manera, los fantasmas adquieren una nueva cara o interpretación, gracias a la autora. Éstos no coexisten con la realidad, sino que la crean. Los vivos y los fantasmas están más unidos de lo que se puede imaginar.

Garro, al actualizar su fantasma, desafía las percepciones convencionales que se ha tenido de él. Incluso, sin necesidad de nombrarle, se ha valido del tiempo y la realidad, para mostrar su naturaleza y observar que su existencia se debe a la memoria, a la fantasía y al deseo.

El realismo intuitivo es una propuesta que explicaría el por qué “¿Qué hora es...?” no se inscribe en el realismo mágico y que quizás no sea fantástico. El relato apunta a ver y sentir una realidad existente que no es notada a simple vista.

Esta realidad es la de la intuición y la del mundo interior, aquella que la escritora apuntaba cómo la realidad verdadera.

Lo mismo puede decirse con las obras de *Aura*, de Carlos Fuentes, y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. No obstante, lo único que distingue a los relatos entre sí es el lenguaje, pero, incluso sus fantasmas componen una secuencia de percepción con respecto a sí mismo como figura.

Los fantasmas de Juan Rulfo se lamentan, quejan, lloran y fantasean debido a su experiencia con la historia. Asimismo, su percepción abarca el recuerdo de lo colectivo, ya que Pedro Páramo fue padre y verdugo de todo Comala. Carlos Fuentes propone una reconciliación con el pasado y su visión lo representa en la relación de pareja o en la interacción con aquel que es diferente, el otro. En el caso de su fantasma, que corresponde a la clasificación de la tulpá o el doppelgänger, simboliza que el pasado se mantiene con vida. Se desplaza y se sitúa en diversos espacios, asimismo, éste no busca dañar, sino amar. Elena Garro le da una nueva cara al fantasma, éste engloba al pasado, pero también al futuro, por ello, es una figura atemporal; puede estar en cualquier época. También, no sólo manifiesta la imagen del ser querido, sino que lo origina gracias a la fuerza psíquica del deseo. Los fantasmas construyen la realidad y son ellos quienes prueban que lo mágico existe, mas no se trata de rescatar objetos y sujetos de la nada, sino de invocarlos a través del poder de la memoria, de la imaginación y del amor.

Conclusiones

México aporta una rica variedad de elementos al mito del fantasma, desde sus tradiciones culturales y religiosas hasta su folclore popular y su producción artística. La representación del fantasma en la cultura mexicana se halla profundamente arraigada en la historia y en la identidad del país, y continúa siendo una fuente de inspiración y fascinación tanto a nivel nacional como internacional.

Las narrativas mexicanas sobre este tema ofrecen una ventana profunda y rica a la cultura de nuestro país, reflejando sus valores, creencias, historia y su cosmovisión. A través de estas diégesis, se pueden identificar varios aspectos culturales distintivos que revelan mucho sobre la identidad y la psicología colectiva de México. Aquí se detallan algunas de los factores que estas narrativas subrayan acerca de la cultura mexicana:

Los fantasmas, en la literatura mexicana, indican que en nuestra cultura hay aceptación de lo inexplicable. Asimismo, se manifiesta la familiaridad con lo espiritual, porque se constituyen en la manera de concebir la realidad del mexicano.

Los tres autores, Rulfo, Fuentes y Garro hacen que la figura del fantasma aporte algo al resto de los relatos. No argumenta que sea una muestra de falsedad sino de realidad. Los tres sostienen en sus relatos que la ficción no es sinónimo de mentira, sino de sublimación. El fantasma encumbra aquello que repudiamos, pero, también revela lo que añoramos. El mexicano opta por mostrar lo segundo. Aquello que añoramos es lo que permanece. Son los vivos los que parten y dejan de ser, sobre todo, cuando los fantasmas los abandonan. Las similitudes y conexiones que muestran los tres escritores abordan temas universales y específicamente mexicanos a través de sus narrativas valiosas y únicas —si se nos permite la hipérbole—, creando obras que resuenan profundamente en el lector y reflejan la realidad social y cultural de México.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola (2004). *Diccionario de filosofía*: aumentado por Giovanni Fornero, Trad. José Esteban Calderón, Alfredo N. Galleti, Eliane Cazenave Tapie Isoard, Beatriz González Casanova, Juan Carlos Rodríguez, México, Fondo de Cultura Económica.
- Adorno T. (1997). *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Altaya.
- Adorno T. y M. Horkheimer (2001). *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Trotta.
- Agamben G. (2002). *Estancias*, Madrid, Editora Nacional.
- _____ (2005). *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editor.
- Alighieri, Dante (1987). *La Divina Comedia*, México, Espasa Calpe [Col Austral # 1056).
- Aguirre Lara, María Esther; Leticia Flores Farfán, Luis Garagalza, Patxi Lanceros, Eduardo Milán, Andrés Ortiz-Osés, Eugenio Trías, María del C. Valverde Valdés (2001). *Los lenguajes del símbolo, Investigaciones de hermenéutica simbólica*, Barcelona, Anthropos Editorial del hombre.
- Alonso Fernández-Checa (2001). *Diccionario de ciencias ocultas* Madrid, Espasa Calpe.
- Anónimo (2021). *El poema de Gilgamesh*, edición y traducción de González Zamudio. Madrid, Cátedra [Letras Universales].
- _____ (2019). *La odisea*, versión de Pedro Tapia Zúñiga, México, UNAM [Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana].
- Austen, Jane (2016). *La abadía de Northanger*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial SA de CV.
- Aristóteles (2000). *Poética* (2da edición), México, Universidad Nacional Autónoma de México. _____ (2005). *Ética a Nicómaco*, Trad. José Luis Calvo Martínez, Madrid, Editorial Alianza.
- Arriarán, Samuel (2010). *Filosofía de la memoria y el olvido*, México, Universidad Pedagógica Nacional.
- Augé, Marc (1998). *Las formas del olvido*, Barcelona. Gedisa. - Bachelard, Gaston (1999). *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Awadh, Boaram Abdullah Ali (2005): *Thesis PhD Philosophy in English: The influence of gothic tradition on the major romantic poets*, India, Department of English Faculty of Arts Aligarh Muslim University, Aligarh.
- Ayala Calderón Javier (2019). *Fantasmas de la Nueva España: Discursos y representaciones políticas y sociales de las apariciones de ultratumba en*

documentos novohispanos de los siglos xvi y xvii, Universidad de Guanajuato, México.

- Bachelard, G. (1994). *La poétique de l'espace*. Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige.

- _____ (2015). *La Llama de una vela*, Trad. Carlos Schilling, Argentina, El cuenco de plata: teoría y ensayo.

- Bajtín, Mihael M. (2005). *Estética de la creación verbal*, duodécima edición, México, Siglo XXI editores. - Barthes, Roland; A.J. Greimas; Umberto Eco... (2004). *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán.

- Baudelaire, Gautier, Ducasse, Barbey, Richepin, Villiers de L'Isle-Adam, Huysmans, Moréas, Schwob, Louÿs, Bloy, Mallarmé, Mirbeau, Lorrain, Lansdown, Stenbock, Beerbohm, Wilde, Beardsley, Crowley (2017). *El lector decadente*. Selección y prefacios Jaime Rosal y Jacobo Siruela. Reino Unido. Ediciones Atalanta.

- Barjau, Luis (1991). *Tezcatlipoca, elementos de una teología nahua*. Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México.

- Bergson, Henri (2016) *Memoria y vida*. Trad. Mauro Armiño, Madrid, Editorial Alianza.

- Beristáin Helena (2006). *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.

-Bertran, Pierre (1977). *El olvido. Revolución o muerte de la historia*. México, Siglo XXI. - Blumenberg, Hans (1979). *Trabajo sobre el mito*, Madrid, Paidós Ibérica.

- Botton Burlá, Flora (1983). *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de hispanoamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Bravo, Víctor Antonio (1988). *La irrupción y el límite: hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, México, UNAM.

- Breton, André (1973) *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard.

- _____ (1973). *Antología (1913-1966)*, Selección y prólogo de Marguerite Bonnet, trad. de Tomás Segovia, México, Siglo XXI.

- Bueno Chávez, Raúl (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

- Burke, Edmund (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Alianza Editorial.

- Campra, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción: Lo Fantástico*, España, Editorial Renacimiento.
- Carmelo Lisón Tolosana (2004). *La Santa Compañía. Fantasías reales. Realidades fantásticas*, Madrid, Akal Ediciones.
- Caro Baroja, Julio (1990), *Ensayo sobre literatura de cordel*, Madrid, Ediciones AKAL.
- Cashdan, Sheldon (2017) *La bruja debe morir: de qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*, trad. Martín Sacristán. Barcelona, Editorial Debate.
- Copleston, Frederick (1987). *Historia de la filosofía*, 9 volúmenes, Barcelona, Ariel [Volumen 7. Parte II: "La reacción contra el idealismo metafísico"].
- _____ (1987). [Volumen 5: "De Hobbes a Hume": 276-298].
- Chevalier, Jean; Alain Gheerbrant (2007). *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder Editorial.
- Chiampi, Irleamar (2000). *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- De Mendieta Gerónimo (1980), *Historia Eclesiástica Indiana*, t. II, lib. 4, cap. XXVII, México.
- De Torre, Guillermo (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia*, III volúmenes, Madrid, Guadarrama [Volumen II: "Superrealismo: 15-111].
- Del Prado Biezma, Javier (1999). *Análisis e interpretación de la novela: Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Díaz Alarcón, Soledad (2017). Estudio de los rasgos del fantástico real en Miroirs obscurs: treize contes fantastiques de Jean-Baptiste Baronian, desde un enfoque traductológico, Revista Hermenus, España, Ediciones Universidad Valladolid.
- Dickens, Charles (1951). *Obras completas*, traducción, ensayo biográfico y notas de José Méndez Herrera, 6 tomos, Madrid, Aguilar [Tomo I: "Canción de Navidad" pp. 971-1026].
- Domínguez Hidalgo (1974). Antonio, *Iniciación a las estructuras literarias*, México, Editorial Porrúa.
- DRAE (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23ª. edición, Madrid, Espasa Calpe.
- Ellis, Markman (2003). *The History of Gothic Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Filinich, María Isabel (1999). *La voz y la mirada: Teoría y análisis de la enunciación literaria*, México, Plaza y Valdés.

- Fuentes, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*, (Decimoquinta edición 2003), España, Planeta DeAgostini.
- _____ (2013). *Aura*, México, Era.
- Frank, Frederick (1987). *The First Gothics: A Critical Guide to the English Gothic Novel*, Nueva York: Garland Publishing.
- Fray Toribio de Benavente (1989). “*Motolinía*”, *El libro perdido: Ensayo de reconstrucción de la obra histórica extraviada de Fray Toribio*, dirección de Edmundo O’Gorman, México, Conaculta.
- Fray Bernardino de Sahagún (2006). *Historia General de las Cosas de Nueva España*, 11ª edición, México, Porrúa.
- Frazer, James George (2012). *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund (1981) *El malestar de la cultura*, Obras completas tomo 3, Madrid, Biblioteca nueva.
- _____ (1994). *Los sueños*, Trad. Luis López Ballesteros y de Torres, México, Alianza Editorial, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gadamer, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Editorial Paidós.
- _____ (2012). *Verdad y método Vol. I*, Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, España, Hermeneia.
- _____ (2015). *Verdad y método Vol. II*, Trad. Manuel Olasagasti, Salamanca, España, Hermeneia.
- _____ (2015) *El giro hermenéutico*, Trad. Arturo Parada, Madrid, Cátedra.
- Garro, Elena (1964) *La semana de colores*, México, Universidad Veracruzana.
- Galeano, Eduardo (1981). *Memorias del fuego I: Los nacimientos*, México, Editorial Siglo XXI.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Gibson, Charles (1977). *Los aztecas bajo el dominio español (1519/1810)*, México, Siglo XXI.
- González Alcantud José A. (1989). *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, España, Anthropos Editorial del hombre.
- Grondin, Jean (1999). *Introduction á Hans-Georg Gadamer*, Paris, Les Éditions du Cerf.

_____ (2002) *Introducción a la Hermenéutica Filosófica*, Trad. Ángela Ackermann Pilári, Barcelona, Herder.

- Gutiérrez, Guillermo León (2012). *Literatura Mexicana Del Siglo XX. Estudios Y Apuntes*, México, Casa Juan Pablos.

- Guirand, Félix (1965). *Mitología general*, traducción y prefacio de Pedro Pericay, Barcelona, Labor [“Mitologías de las dos Américas”].

- Halbwachs, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos Editorial del hombre.

_____ (2004). *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza. 28 de 31

- Heidegger, Martin (1983). *El ser y el tiempo*, Trad. José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica.

- Hernández Roura, Sergio (2022). *E. T. A. Hoffmann en México (1840-1922)*, México, UNAM.

- Hoffmann, E.T.A. (1962). *Cuentos fantásticos*, trad. de Fco. Payarols, Barcelona, Labor.

- Hume, David (1992). *A treatise of Human Nature I*, 2da ed, Oxford, Clarendon Press.

- Irving, Washington (2017). “El diablo y Tom Walker”, CreateSpace Independent Publishing Platform.

- Iser, W. (1978). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus.

- Jensen Ellegard Adolf (1996). *Mito y culto entre los pueblos primitivos*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Jung, Carl (2008). *Arquetipos e inconsciente colectivo*, trad. de Miguel Murmis, Barcelona, Paidós.

- Kaufman, Jaclyn (1986), *Tesis para examen profesional de maestra en Letras Modernas: El romanticismo en la Literatura mexicana*, México, UNAM.

- Kerenyi K; E. Newmann, G. Scholem y J. Hillman (1994). *Arquetipos y símbolos colectivos*, Círculo de Eranos I (Cuadernos de Eranos - Cahiers- D`Eranos), Barcelona, Anthropos Editorial del hombre.

-Kristeva, Julia (2019). *Historias de amor*. Trad. Araceli Ramos Martín, México, Siglo XXI editores.

- Kerenyi K; E. Newmann, G. Scholem y J. Hillman (1994). *Arquetipos y símbolos colectivos*, Círculo de Eranos I (Cuadernos de Eranos Cahiers- D`Eranos), Barcelona, Anthropos Editorial del hombre.

- Ledesma Fernández, Enrique (1939). *Galería de fantasmas: años y sombras del siglo XIX*, México, Secretaría de Educación Pública (CREA Letras Nuevas) / México Nuevo.
- León Portilla, M; Garibay, A.M.; Beltrán, A. (2007). *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista* (29 edición). Volumen 18 de Biblioteca del estudiante universitario, México, UNAM.
- Lévi-Strauss, Claude (1958/1974), *Antropología estructural*. Barcelona, Altaya 1994.
- Lewis, M. G. (1796): *The Monk*; Traducción de Molina Foix, V. (2003): *El Monje*. Madrid, Cátedra.
- Llopis, Rafael (1974). *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid, Júcar
- Locke, John (1982). *Ensayo sobre el entendimiento humano II*; México, F.C.E.
- López Austin, Alfredo, Leonardo López Luján (1996). *El pasado indígena*, México, Fondo de Cultura Económica.
- López-Austin, Alfredo (1995). *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE.
- _____ (2008). "Los mexicas ante el cosmos" en *Arqueología Mexicana*, México, Editorial Raíces-INAH, vol. 16, núm. 91, mayo-julio.
- López-Portillo Romano, Paulina (1999). *El Horror*, México, Editorial Diálogos.
- Malinowski, Bronislaw (1995), *Estudio de psicología primitiva*. Barcelona: Altaya.
- Marcuse H. (1984). *El hombre unidimensional*, Buenos Aires, Hyspamérica.
- Marx Karl, Federico Engels (1974). *La ideología alemana*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, S. A.
- Michel Meslin, (1988). *Experience humaine du divin: fondements d'une anthropologie religieuse*, París, Editions du Cerf.
- Mircea, Eliade (1998). *Lo sagrado y lo profano*, Trad. Luis Gil Fernández, Barcelona, Paidós.
- _____ (1999). *Mitología de la memoria y el olvido, en Mito y realidad*, Barcelona, Kairos.
- _____ (2004). *El mito del eterno retorno*, Barcelona, Alianza.
- _____ (2000). *Tratado de historia de las religiones*, Ed. Cristiandad, Madrid.
- _____ (1973), *Mito y realidad*, Madrid, Ediciones Guadarrama S.A.

- Moliner, María (1998). *Diccionario del uso español*, España, Editorial Gredos S.A.
- Montes Villalpando, Argelia et.al. (2012). *Cuicatl y tlahtolli: ciclo de vida de la mujer común nahua*, México, Eón y UTEP.
- Morales, Ana María (2000). *Las fronteras de lo fantástico*, México, UNAM.
- _____ (2008). *México Fantástico: antología del relato fantástico mexicano*, el primer siglo, México. Qro. de la noche ediciones.
- Neumann E., M. Eliade, G. Durand, H. Kawai y V. Zukerkandl (1997). *Los dioses ocultos, Círculos Eranos II*, Barcelona, Anthropos Editorial del hombre.
- Norton Leonard, Jonathan (2007). *América precolombina*, México, Ediciones culturales internacionales [Las grandes épocas de la humanidad. Historia de las culturas mundiales].
- Nyenhuis, Gerald (2009). *Hermenéutica y Literatura*, copiladora Gloria Vergara, México, Editorial Jus.
- Paredes, Alberto (1987). *Las voces del relato*, México, Universidad Veracruzana.
- Paz, Octavio (1972). *El arco y la Lira*, Última edición, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1988). *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI.
- Pimentel, Luz Aurora (2008). *El relato en perspectiva, Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI editores
- Poe, Edgar Allan (1983). *Cuentos completos, dos volúmenes*, prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar, México, Círculo de lectores.
- Pujals, Esteban (1988). *Historia de la literatura inglesa*, s/trad., Madrid, Gredos [Capítulo VII. 2. La novela del siglo XVIII. "La novela gótica"].
- Punter, David (1980). *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, London and New York: Longman Group.
- _____ (2000). *A gothic Companion*, Oxford: Blackwell.
- _____ (2013) [1996]. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day. Vol. II: The Modern Gothic*. London: Routledge.
- Quiroga, Horacio (2012). *Cuentos*, edición de Leonor Fleming, Madrid, Cátedra [Letras hispánicas].
- Radcliffe Ann (2012). *Los Misterios de Udolfo* (2da edición), Trad. Carlos José Costas Solano, Madrid, Valdemar.
- Ricoeur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, España, Universidad Autónoma de Madrid. 29 de 31

_____ (2001). *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*, Trad. de Agustín Neira, México, Siglo XXI editores.

_____ (2006). *Teoría de la interpretación, discurso y excedente de sentido*, (6ª edición), trad. Graciela Monges Nicolau México: Siglo XXI editores.

_____ (2006). *Sí mismo como otro*, Siglo XXI editores, México.

_____ (2008). *Tiempo y narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. Trad. Agustín Neira. Siglo XXI editores, México.

_____ (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, F.C.E.

_____ (2010). *La Historia, la Memoria, el Olvido* (2da edición), Fondo de Cultura Económica, México.

- Roas, David (2002). *Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica, Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Universitat de Lleida.

- Rodríguez Sánchez de León María José, Joaquín Álvarez Barrientos (1997), *Diccionario de literatura popular española*, Colegio de España Salamanca: Ediciones Colegio de España.

- Rosas Lopátegui, Patricia (2008), *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro*, 50 años de dramaturgia, México, Editorial Porrúa.

- Rulfo, Juan (1993). *Pedro Páramo*, México, Anagrama.

-Sahagún, Fray Bernardino de (2001). *Historia general de las cosas de Nueva España* (Crónicas de América tomos 1 y 2 edición). Madrid, Dastin Historia.

- San Agustín (2010). *Confesiones*, Introducción, traducción y notas de Alfredo Encuentra Ortega, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

- Sleighthon, Jonathan (2006). *Los fantasmas existen*. Barcelona, Edicomunicación.

- Spinoza, Baruch (1986). *Tratado teológico-político*, Trad. Atilano Domínguez, Madrid, Alianza Editorial.

- Steiner, George (2016) *La poesía del pensamiento: Del helenismo a Celan*, Trad. María Condor, México, Fondo de Cultura Económica/Siruela.

-Tablada, J. J. (2008). De ultratumba. En Morales, A. (Ed.). México fantástico. *Antología del relato fantástico mexicano*. El primer siglo. (pp. 111-117.). Oro de la noche ediciones-CILF

- Taylor, Charles (2005). *Las fuentes del yo*, Barcelona, Paidós.

- Todorov, Tzvetan (1995). *Los abusos de la memoria*, París, Paidós.

_____ (2003). *Introducción a la literatura fantástica*, Trad. Silvia Delpy. México, Ediciones Coyoacán.

- Verduzco Garza, Raúl C. (2014). *Memoria y resistencia: representación de la subjetividad en la novela latinoamericana de fin de siglo XX*, México, Bonilla Artigas editores.
- Virgilio (2019). *La Eneida*, México, UNAM, versión de Rubén Bonifaz Nuño [Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana].
- Virno, Paolo (2003). *El recuerdo presente: ensayo sobre el tiempo histórico*, Barcelona, Paidós.
- Weisz, Gabriel (2013). *Rituales literarios*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Yañez, Adriana Vilalta (2011). *El Tiempo y Lo Imaginario*, México, Fondo De Cultura Económica.
- Wilde, Oscar (1958). Recopilación, traducción y prefacio de Julio Gómez De la Serna, *Obras completas*, Madrid, Aguilar ["El fantasma de Canterville", pp. 287-308].
- Zambrano, María (1996). *Filosofía y poesía* (4ª edición), México, Fondo de Cultura Económica.

Páginas de internet

- Alazraki, J. (1990). *¿Qué es lo neofantástico?*, Mester, Vol. XIX, No 2. Columbia University. Disponible en: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Que%20es%20lo%20n> consultado el 18 de abril 2022
- Alemán, Maldonado Manuel (2010). *Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica*, Universidad de Sevilla. Disponible en <https://revistas.ucm.es> consultado el 04 de enero 2022.
- Bach Mauricio (2023), *La memoria y los fantasmas*. Revista online. Disponible en <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20230819/9169035/modiano-le-tan.html> consultado el 22 de octubre 2023.
- Baxmeyer, Martin (2015). *El fantasma de la frontera. La Llorona como símbolo nacional de la cultura chicana y del norte*. Revista online iMex. México Interdisciplinario/Interdisciplinary México. Consultado el 02 de abril de 2022.
- Barrenechea, Ana María (1972). *Tipología del texto fantástico*, Revista Iberoamericana. Disponible en <http://revista-> 30 de 31

iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/article/viewFile/2727/291
Consultado el 22 de octubre del 2021.

- Brandoli, Javier (2016). *Elena Garro: la madre maldita del realismo mágico*, Revista El mundo, Disponible en <https://www.elmundo.es/cultura/2016/10/30/5814d0a5e2704e58258b45ba.html> Consultado: 22 abril, 2022.

- Concepto: Conocimiento filosófico (2013-2022). *Existencia*. Disponible en: <https://concepto.de/existencia/#ixzz8gYXmPfSp> Consultado 20 de marzo, 2022.

- Ceballos, Esmeralda (2008). *Elena Garro: La Magnificencia de la Palabra*. Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/10_iv_ago_2008/casa_del_tiempo_el_V_num10_47_48.pdf Consultado el 22 abril, 2023.

- Decadentismo (2010). *Literatura comparada*, Gpo4´blogs. Disponible en: <https://literaturacomparadagpo4.wordpress.com/category/decadentismo/> Consultado el 10 de febrero del 2021.

- De Vivanco Roca, Lucero (2009). *El saber de los fantasmas: imaginarios y ficción*. Revista Alpha n.29, pp.217-232. ISSN 0718-2201. Disponibles en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-22012009002900015&script=sci_abstract&tlng=p consultado el 09 de marzo del 2021.

- *Diccionario de la Lengua Española* (2015), Real Academia Española, s.v., “agreste”. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=19Z5l8p> consultada el 02 de noviembre 2021.

- Echegoyen Olleta, Javier (2015). *Historia de la Filosofía*. Volumen 3: Filosofía Contemporánea. Editorial Edinumen. Disponible en Torre de Babel: Filosofía contemporánea: consultada el 12 marzo, 2021.

- Escobar, Antonio (2004). *Del dualismo étnico colonial a los intentos de homogeneidad en los primeros años del siglo XIX latinoamericano*, Alteridades. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/747/74702803.pdf> Consultado en 24 febrero, 2022.

- Fanjul Sergio C. (2016). *¿Por qué nos dan tanto morbo los fantasmas?* Revista El País online. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2016/03/15/tentaciones/1458064248_251336.html.

Consultado 23 febrero, 2022.

- Fuentes, Mabel (2008), *I. ¿Fantasía o fantasma? Consideraciones terminológicas*, Disponible en: <https://www.elpsicoanalisis.org.ar/old/numero4/resenafantasma4.htm> consultado el 01 de marzo del 2022.

- Gadamer, Hans-Georg (1975), *The Problem of Historical Consciousness. Graduate Faculty Philosophy Journal* (5:1). *The new school*. Disponible en: <https://blogs.newschool.edu/graduate-faculty-philosophy-journal/category/1-10/51-hans-georg-gadamer/> consultado el 8 de febrero del 2022.
- Goicochea, Adriana (2021), *Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez*, disponible en: https://revistalindes.com.ar/contenido/numero15/nro15_art_GOICOCHEA.pdf consultado el 21 de febrero del 2022.
- Glantz Margo (2006). *Los fantasmas en la obra de Carlos Fuentes*. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-fantasmas-en-la-obra-de-carlos-fuentes--0/html/38475250-f955-45e0-9f32-cbab2d15f923_2.html Consultado el 22 de abril 2023.
- Gröne Arne (1995), *El concepto de la angustia en la obra de Kierkegaard. Universidad de Copenhage*, Disponible: <http://institucional.us.es/revistas/themata/15/02%20Grom.pdf> consultado 08 de diciembre, 2018.
- Joshua, J. Mark (2014). *Los fantasmas en el mundo de la antigüedad*. Disponible en <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-13359/los-fantasmas-en-el-mundo-de-la-antigüedad/> Consultado el 30 de abril 2022.
- Karam, Tanius (2007). *Lenguaje y Comunicación en Wittgenstein*. Disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n57/tkaram.html> Consultado el 01 de enero del 2022.
- Larrauri Olguín Gibrán (2018). *Poe, Baudelaire y los decadentismos literarios francés y mexicano. Letras negras del siglo XIX*. Disponible en: https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v18/caidal_1.html Consultado el 12 de febrero del 2021.
- ... (2017) *La leyenda del Charro Negro (que también se incorporó al misticismo indígena)*, Más de México. Disponible en <https://masdemx.com/2017/06/leyenda-charro-mexico-huicholes-dio-leyendas-mexico/> Consultado el 16 de abril de 2023.
- Maribel Elsa (2015), *La imagen del indio en tres estudios críticos latinoamericanos*. Disponible: consultado el 24 de marzo del 2019.
- Martínez Pineda, René (2004). *Sí, los Fantasmas...* Disponible en: https://www.lareferencia.info/vufind/Record/SV_82a8bc970ecc5fce8f0282140c8a273e/Description#tabnav Consultado: 14 de mayo, 2021.

- Martos García Alberto, Martos García Aitana (2015) *Nuevas lecturas de la llorona: imaginarios, identidad y discurso parabólico*. Revista online SciELO Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762015000200011 consultado el 01 de junio 2023.
- Neurath, Johannes (2005). *Máscaras enmascaradas. Indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos*. Relaciones: Estudios de historia y sociedad. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/137/13710101.pdf> Consultado el 14 de febrero de 2023.
- Noel Lapoujade María (2007). *Mito e imaginación a partir de la poética de Gastón Bachelard*. Revista de Filosofía online SciELO Analytics. Disponible en http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712007000300004 consultado el 22 de abril 2023.
- Noragueda César, *La narrativa de terror según Stephen King*, disponible en: <https://hipertextual.com/2016/01/la-narrativa-terror-segun-stephen-king> visto el 12 de febrero del 2022.
- Norman, Pablo (2012), Tesis de posgrado, *Fantasmas en la literatura: de la antigüedad al siglo XV*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa División de Ciencias Sociales y Humanidades. Disponible en <https://bindani.izt.uam.mx/concern/tesiuams/4t64qn41j> Consultado el 15 de junio 2022.
- Martínez Ruiz, Rosaura (2008-2009), *Memoria y psique freudiana en el juego de la fantología*, Disponible en : http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632010000300009#:~:text=A%20lo%20largo%20de%20toda,cualquier%20%C3%B3rgano%20anat%C3%B3mico%20materialmente%20aprehensible. Visto el 04 de febrero del 2022.
- Oliva López José Carlos (2021), *Bernardo Esquinca: “Por más incrédula, mucha gente no pasa por debajo de una escalera”*, disponible: <https://elpais.com/mexico/2021-10-31/bernardo-esquinca-por-mas-incredula-mucha-gente-no-pasa-por-debajo-de-una-escalera.html> consultado el 01 de febrero del 2022.
- Palazón Mayoral María Rosa, José Luis Balcárcel Ordoñez (2013). *El símbolo, la parte filosófica del mythos*. Revista online Redalyc.org. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/1411/141131696005.pdf> consultado en 17 de mayo 2022.
- Platón. *Crátilo o de la exactitud de los nombres*. Disponible en: www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS Consultado el 14 de noviembre del 2018.

- Poe, Edgar Alla, *El gato negro*, disponible en: [https://ciudadseva.com/texto/el-gato negro/](https://ciudadseva.com/texto/el-gato-negro/)
- Poe, Edgar (1839), *La caída de la casa de Usher*.. Disponible en <https://ciudadseva.com/texto/la-caida-de-la-casa-usher/> Consultado el 10 de febrero del 2021. 31 de 31
- Pozos Pedraza Iván, *Curso: Literatura de terror, psicología del miedo (1ª parte)*, Disponible en: <http://ec.filos.unam.mx/2021/12/09/literatura-de-terror-psicologia-del-miedo-1a-parte/> consultado 12 abril 2022.
- Revilla Diego Miguel y María Sánchez-Agustí (2018), *Revista de estudios sociales*: Disponible en <https://journals.openedition.org/revestudsoc/10383> consultado el 19 de mayo 2022.
- Rivas, Helena (2003). *La Llorona o la desesperanza de un pueblo*. Revista electrónica Razón y Palabra. Disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n33/hrivas.html> Consultado el 19 de octubre de 2022.
- Robichaux, David (2008), *Identidades indefinidas: entre “indio” y “mestizo” en México y América Latina*. Disponible en: <https://alhim.revues.org/1753> consultado el 20 de abril del 2022.
- Rodolfo, J.M. *La literatura de terror en México*, disponible en: [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/73 vi nov 2013/casa del tiempo eIV_num 73 19 21.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/73_vi_nov_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_73_19_21.pdf) visto el 28 de febrero del 2022.
- Robles Soto, Augusto Antonio, *Análisis literario del cuento de terror contemporáneo en Ecuador*, Disponible en <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/23169/1/tesis.pdf> visto el 28 de febrero del 2022.
- Sánchez, Giordano y Verín Carlos Arturo (2012). *Dualidad y política en México-Tenochtitlan. La importancia del Cihuacoatl en la cosmovisión nahuatl*, Sitio H-México, Disponible en <http://www.h-mexico.unam.mx/node/8304#:~:text=El%20universo%20mesoamericano%20se%20caracteriza,en%20conceptos%20contrarios%20y%20complementarios.> Consultado el 02 de mayor 2023.
- Sierras, Javier (2015). *Entrevista al padre Cristóforo Bove, relator de las Causas para los Santos*. Archivado desde el original el 6 de mayo de 2015. Disponible en <https://forosdelavirgen.org/> Consultado el 22 de abril de 2023.
- Universia (2015). *4 teorías científicas que explican la existencia de fantasmas*. Revista online Universia. Disponible en: <https://www.universia.net/mx/actualidad/actualidad.vida-universitaria.4-teorias>

cientificas-que-explican-existencia-fantasmas-1128736.html consultado el 23 de febrero del 2022.

-https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632017000100123 consultado el 27 de mayo del 2023.

- Morosini, Irma, *Fantasía / Fantasma*, Psicoanálisis & intersubjetividad, [https://www.intersubjetividad.com.ar/fantasia-fantasma/#:~:text=El%20fantasma%20\(fant%C3%B4me\)%20es%20aquello,de%20alg%C3%BAn%20antepasado%20y%20que](https://www.intersubjetividad.com.ar/fantasia-fantasma/#:~:text=El%20fantasma%20(fant%C3%B4me)%20es%20aquello,de%20alg%C3%BAn%20antepasado%20y%20que) consultado el 12 de marzo del 2023.

- Wittgenstein, Ludwig (1921). *Tractatus Logico-Philosophicus*, Disponible en Edición Electrónica de www.philosophia.cl /Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Consultado 22 abril, 2022.