



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LO FANTÁSTICO EN ARTEMIO DE VALLE-ARIZPE

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

EFRAÍN ELISEO CRUZ HERNÁNDEZ



ASESOR

Dr. JUAN CORONADO LÓPEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA

DICIEMBRE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

Introducción.....	4
Capítulo 1. Teorías Fantásticas.....	8
1.1 Tzvetan Todorov.....	8
1.2 Rosalba Campra.....	11
1.3 Roger Bozzetto.....	13
Capítulo 2. Don Artemio: su entorno y las obras.....	18
2.1 El entorno.....	18
2.2 Ficción y Realidad, una convergencia “leyendaria”.....	20
Capítulo 3 Las obras.....	23
3.1 Análisis.....	23
3.2.1 <i>Sin sombra y sin dinero</i> , una doble transgresión.....	23
3.2.2 <i>La beata del callejón:</i> lo natural vs. lo sobrenatural.....	27
3.2.3 <i>Los dos retratos y El reloj agorero</i> Dos historias <i>extrañas</i>	30
3.2.4 <i>El rosario de las ánimas</i>	35
3.2.5 <i>Entre llamas</i>	39
3.5 Análisis Adicionales.....	43
Conclusiones.....	47
Bibliografía.....	57

No puede ser, pero es.
J. L. Borges, "El libro de arena"

INTRODUCCIÓN

La palabra “fantástico” proviene del adjetivo latino *phantasticus, a, um...* Este adjetivo proviene, a su vez, del griego *phantasticus* “relativo a la *phantasia*” y para comprender mejor su derivación debemos remontarnos a la palabra primitiva: el verbo *phaino*, “hacer ver, mostrar” que en voz media, *phainomai* tiene los significados de “mostrarse, aparecer” y “parecer”. De este verbo derivan las palabras españolas *fenómeno* y *fase*; es decir, en relación con la primera, lo que se muestra, como en los fenómenos meteorológicos o en los circos donde se exhiben “monstruos” y, en relación con la segunda, se dice de las maneras de mostrarse, como en las fases de la luna.¹

En la actualidad, *fantástico* (como adjetivo) es muy recurrido en el habla coloquial, se usa para referirse a los más diversos seres (objetos, animales y hasta personas) sin ahondar en el significado de la palabra: es común escuchar expresiones como “me compré unos zapatos *fantásticos*”, “mi celular es *fantástico*” o “es una persona *fantástica*”, sin considerar el real significado de lo que en verdad pueden declarar tales palabras, lo cual implicaría, con base en el párrafo anterior, que fueran seres u objetos *fenomenales*, que tuvieran alguna característica que los volviera únicos e irrepetibles, por ejemplo, que los zapatos o el celular fueran los depositarios de alguna maldición o dadores de fortuna para su propietario, o que la persona en realidad proviniera de un mundo alterno y haya llegado al nuestro en cumplimiento de alguna misión encomendada. Se entiende entonces que la palabra *fantástico* se utiliza de manera común sólo para referirse, para exagerar y sobrevaluar al objeto o a la persona que con tal adjetivo se califica, sin llegar a la naturaleza o al origen mismo del ser.

¹ Publicado el 25 de julio de 2012 en el grupo *Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica* dentro de la red social Facebook. Colaboradora del sitio, Profesora Ana María Morales Rendón.

Como menciono, éste es un suceso que ocurre en el habla común, forma de expresión en la que se permite esta licencia (calificar de *fantástico* aquello que el hablante quiera determinar como tal), no obstante, refiriéndonos al ámbito de la literatura, si llegara a ocurrir esto, si se llegara a decir que un texto o una obra es fantástica apoyándose en esta licencia del habla común, se podría caer en un absurdo y, hasta cierto punto, en un cómico error: decir que un texto es fantástico sólo porque *yo* (lector) quiero catalogarlo así, provocaría un complejo problema con lo que en literatura se determina, en verdad, como *texto fantástico*, un texto en el que se relatan situaciones, seres y personajes que realmente son *fenomenales*. En este aspecto, ahora ya no se depende de una opinión subjetiva para decretar que una obra sea fantástica o no, sino más bien, ahora importa una percepción objetiva (centrarse en el objeto), basarse en las características que tal obra reúne para ser clasificada como *fantástica*. Incluso, más allá todavía de los elementos que podrían catalogar de fantástica a una obra, también influye el tratamiento que se le dé al relato de la historia, pues como dice Fernando Savater, “un relato de fantasmas es como un truco de ilusionismo: o sale bien, o deja en ridículo al prestidigitador. Y también, como en el ilusionismo, cuando el juego tiene éxito, el espectador disfruta sin que por ello crea lo más mínimo en la intervención de fuerzas sobrenaturales”². Esto me remite a dos cosas: en primer lugar, a la película *The Prestige*³ (*El Gran Truco*, en español), en la que los personajes son dos magos del siglo XIX los que compiten entre ellos por presentar el mejor truco de la época, y en la búsqueda de ese *gran truco* que les diera fama recurren a ilusiones sencillas y conocidas que les resultaron siempre abucheadas por el público; esto me lleva al segundo aspecto en cuestión, tal como dice Fernando Savater, “un buen relato de fantasmas, o sale bien o deja en ridículo al prestidigitador”: del mismo modo en que ocurría en la película (magos abucheados por presentar “trucos baratos”), puede ocurrirle a un autor: o

² Savater, Fernando. *Misterio, emoción y riesgo*. Pág. 327

³ *The Prestige*. Dir. Christopher Nolan. Estados Unidos. 2006

entrega un buen relato de fantasmas, o puede terminar siendo abucheado en el intento: esto, finalmente, me conduce a *El fantasma de Canterville* de Oscar Wilde, relato en el que se desacraliza la figura del fantasma aterrador y en el que, por el tratamiento que se le dio al relato, acabó siendo una excelente historia cómica de fantasmas.

Retomando: ante lo ya expuesto (una obra es fantástica no por la opinión subjetiva del lector, sino por los temas tratados que corresponden a una tradición ya instaurada), el propósito del presente trabajo es analizar algunos relatos de Artemio de Valle-Arizpe pretendiendo ejemplificar las características que orientan a un texto hacia lo fantástico. Para este cometido se partirá del estudio previo de tres teorías acerca de lo fantástico, teorías aceptadas y reconocidas: en primer lugar la de Tzvetan Todorov, primer autor en analizar la estructura de lo fantástico; y en segundo y tercer lugar las teorías de Rosalba Campra y Roger Bozzetto, quienes aportan nuevos elementos a los ya presentados por Todorov, y refutan algunos otros que él había planteado originalmente. Al mismo tiempo, se intentará establecer si es que alguna de las tres teorías puede ser considerada o entendida como *definitiva*, es decir, si es que una de ellas es aplicable en general para el análisis de cualquier obra fantástica, o si por el contrario, ninguna es lo suficientemente amplia para abarcar la producción literaria fantástica. En ambos casos justificando, con base en los resultados, por qué puede ser una teoría general o qué les faltaría para serlo.

Las metas ya están planteadas, el procedimiento está ya señalado; entonces, sin más preámbulos, iniciamos con el análisis de las teorías.

1

TEORÍAS FANTÁSTICAS

1.1 Tzvetan Todorov.

En 1970, el teórico literario búlgaro Tzvetan Todorov publicó su obra *Introduction a la litterature fantastique* (Introducción a la literatura fantástica), que si bien no es la primera en realizarse en torno a la literatura fantástica, tal como lo menciona el teórico español David Roas, sí es la primera en la que se propone una aproximación estructuralista, es decir, trata de explicar lo fantástico desde dentro de la obra, desde su funcionamiento⁴; a diferencia de estudios precedentes tales como los realizados por Roger Caillois (*Au coeur du fantastique [En el corazón de lo fantástico]*, 1965) y Louis Vax (*L'Art et la litterature fantastique [Arte y literatura fantásticas]*, 1960) que se centran fundamentalmente en el aspecto temático. Por tal motivo, se ha considerado el texto de Todorov como “piedra angular” en cuanto al estudio de lo fantástico.

Refiriéndose a *lo fantástico*, Todorov lo define como **un momento de vacilación**. Todorov explica que lo fantástico está introducido por una *vacilación*, por una duda, incluso por una sorpresa, propiciadas por “algo” que puede resultar desconocido, desconcertante, para quien lo percibe:

“...En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar...”⁵

Tras la aparición de ese “acontecimiento imposible de explicar”, lo siguiente es razonar, pensar en cuál puede ser su origen, su “explicación”, a qué se debe su presencia transgresora dentro del mundo conocido:

“...El que percibe el acontecimiento debe optar por una de dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la

⁴ David Roas “La amenaza de lo fantástico” en David Roas, *Teorías de lo fantástico*. Pág. 15

⁵ Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. Pág.24

imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien, el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos...”⁶

Es en este punto donde dice Todorov que se encuentra *lo fantástico*, en el momento de la duda, de la vacilación ante la naturaleza del fenómeno: duda, vacilación ante un hecho que escapa a las leyes naturales conocidas hasta ese momento. Sin embargo, también explica que es en este mismo punto, en el que nace lo fantástico, donde también desaparece para dar lugar a dos nuevas ideas: lo *extraño* y lo *maravilloso*, y esta sustitución (lo fantástico por lo extraño o lo maravilloso) se da cuando se elige la naturaleza del suceso:

“...si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, la obra pertenece a *lo extraño*. Si por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado entramos en *lo maravilloso*...”⁷

Y aunque la vacilación, la duda, e incluso la sorpresa son fundamentales para la evocación de lo fantástico, para arribar de manera efectiva en él se deben cumplir tres condiciones:

a) La realidad del texto debe representar la realidad del lector lo más certeramente posible pues, el lector debe considerar el mundo de los personajes como parte del mundo *real*; ¿cómo dudar, cómo vacilar, si el texto difiere aunque sea un poco de lo conocido por el lector como real, si el texto presenta alguna incongruencia y no se hace mención de ella?

b) En relación directa con lo anterior, el lector se ve “representado” dentro de la obra por un personaje, el personaje que se enfrenta al fenómeno sobrenatural: la vacilación es generada en el protagonista de la historia, pero al mismo tiempo, a través de este protagonista el lector está

⁶ *Ibid.* Pág.24

⁷ *Ibid.* Pág.37

experimentando esa misma vacilación pues, como ya se dijo, el fenómeno se está dando dentro de lo que tanto el actor como el lector conocen como la *realidad*.

c) El lector debe tomar una actitud determinada ante el texto: lo que se lea o se mencione en dicho texto, no podrá ser tomado ni poética ni metafórica ni alegóricamente: lo que se lea debe ser tomado de modo literal pues de otra forma, no remitirá a lo fantástico.

Por último, Todorov propone una clasificación para los temas que se involucran con lo fantástico, los divide en dos: los *temas del yo* y los *temas del tú*.

- *Los temas del yo*. Se refieren en especial a la relación del sujeto con su entorno y en ellos se encuentran las metamorfosis, la existencia de seres sobrenaturales, el pan-determinismo (de alguna manera todo está ligado, toda causa tiene un efecto: las relaciones entre todos los elementos del mundo dejan de ser sólo mentales y ahora afectan el mundo físico), la multiplicación de la personalidad y las alteraciones del tiempo y del espacio. Estos temas tienen que ver con la percepción y por tanto, con los sentidos, especialmente con la mirada.

- *Los temas del tú*. Ahora se enfocan en la relación del hombre con sus deseos, en particular, con el deseo sexual. En estos temas se consideran aspectos como la sexualidad, el deseo, la sensualidad y otras diversas transformaciones del deseo: el incesto, la homosexualidad, el amor entre tres o más, o la necrofilia. Estos temas pueden relacionarse con el discurso pues es la forma por excelencia que se tiene para establecer la relación entre el hombre y su prójimo.

Son éstos los aspectos más destacados en la obra de Todorov para el

estudio de lo fantástico.

1.2 Rosalba Campra.

El segundo texto a considerar para conformar el marco teórico es *Lo fantástico: una isotopía de la transgresión*⁸, publicado por la escritora y catedrática argentina Rosalba Campra en 1981. En este texto, Rosalba Campra rescata algunos puntos de los expuestos por Todorov mientras que refuta otros y agrega nuevos postulados.

De inicio, nos dice que lo fantástico “es aquello que no es”: o sea, es lo que representado dentro del texto, no concuerda con la experiencia extratextual del lector. Con esa pequeña definición, y apoyándose en Ana María Barrenechea, Rosalba Campra determina que **lo fantástico conlleva siempre una transgresión a la realidad**, que lo fantástico siempre propondrá de algún modo, un escándalo racional pues no hay sustitución de un orden de realidad por otro, sino que más bien hay una superposición.

Con base en lo anterior, Campra realiza una crítica hacia uno de los postulados de Todorov: “...el error de Todorov está en considerar como constituyentes de lo fantástico temas que son solamente colaterales [acerca de los denominados *temas del tú*]...los temas que Todorov indica como los del yo representan el choque con el mundo dado...”⁹

Explica que los que en realidad constituyen lo fantástico son los que Todorov denominó como *temas del yo*, pues son los que implican el choque entre el mundo conocido y lo desconocido, mientras que los denominados *temas del tú*, no son elementos constituyentes de lo fantástico sino que más bien son temas que por lo general están presentes en estos textos pero no

⁸ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” en: David Roas, *Teorías de lo fantástico*. Pág. 153

⁹ *Ibid.* Pág. 160

son los que lo definen.

Al igual que Todorov, Campra presenta una categorización de los elementos que intervienen en el ámbito de lo fantástico, éstas también son dos : las *categorías predicativas* y las *categorías sustantivas*:

- *Categorías predicativas*. Se establece la oposición concreto/abstracto, siendo lo *concreto* todo lo que está sujeto a las leyes de temporalidad y espacialidad y cuya existencia está probada por una experiencia colectiva que lo afirma como real; mientras que, lo *abstracto* escapa a esas leyes (de temporalidad y espacialidad), responde a un código individual o grupal y resulta inmaterial. A la par que esta oposición, también se puede plantear otra más: lo animado/inanimado. En este caso, lo *animado* está representado por todo aquello que está dotado de movimiento, voluntad, tendencia de vida; y lo *inanimado* es lo que aparece representado como inerte. Dentro de la categoría de lo animado puede abrirse a su vez otra nueva y obvia oposición: vida/muerte.
- *Categorías sustantivas*. Son las que definen al sujeto, al tiempo o al espacio: yo/otro, pasado-presente-futuro, y acá/allá. Lo fantástico implica la anulación de las fronteras, es decir, la mezcla entre los elementos: el *yo* se confunde con el *otro* y se pierde la identidad personal; el tiempo pierde su unidireccionalidad y pasado, presente y futuro se confunden en uno solo; y, por último, el espacio se anula como distancia.

Éstos son los puntos más destacados en la propuesta de Rosalba Campra.

1.3 *Roger Bozzetto*

Por último, el tercer texto considerado para establecer el marco requerido

para este trabajo es *¿Un discurso de lo fantástico?*¹⁰ publicado por el crítico literario francés, Roger Bozzetto en 1990. En este ensayo el autor plantea algunas ideas complementarias a las ya expuestas con anterioridad por los otros autores: indica que lo fantástico debe aparecer dentro de una *narración mimética*, dentro de una narración “realista”, o sea, en un contexto que represente lo más fielmente posible la realidad, puesto que el resultado del texto fantástico será hacer pensar que lo real no sólo es racional sino que, más bien, todo lo real es representable: **lo fantástico entra para subvertir, para transgredir** ese texto mimético con el fin de dejarle la puerta abierta a lo impensable, por tanto, permitirá pensar en lo no representable: el mundo textual debe mostrarse como una representación del mundo concreto (concordando con las categorías predicativas de Rosalba Campra) para que lo fantástico llegue a alterar esa *realidad textual* que intenta funcionar como la realidad misma del lector.

Nos dice que para lograr lo anterior, el texto se habrá de apoyar en una *retórica de lo indecible* que permitirá la irrupción de lo innombrable. El texto fantástico anuncia la presencia de lo indecible pero sin poder enunciarlo: “la alteridad sólo es pensable, representable bajo la forma de lo confuso, de lo disperso, de lo fragmentario, del caos”¹¹.

A diferencia de Todorov, argumenta que la mirada es un obstáculo para entrar en contacto con la alteridad, con lo innombrable, con lo innoble¹²: “la ceguera de la mirada no implica la presencia de lo vacío, sugiere más bien, a pesar de la imposibilidad de darle forma, la presencia de lo OTRO...”¹³.

¹⁰ Roger Bozzetto, “¿Un discurso de lo fantástico?” en David Roas, *Teorías de lo fantástico*. Pág. 223

¹¹ *Ibid.* Pág. 234

¹² Lo que Todorov expone dentro de la clasificación de los *temas del yo* es que “toda aparición de un elemento sobrenatural va acompañada de la introducción paralela de un elemento perteneciente al campo de la mirada... los lentes y el espejo permiten penetrar en el universo de lo maravilloso”, por lo que queda claro que para Todorov la mirada es un factor importante para “reconocer” *lo otro*.

¹³ *Ibid.* Pág. 236

La vista es un sentido frágil y es necesaria su ceguera para el relato, así, permitirá que los otros sentidos (menos intelectualizados) se encuentren con lo indecible: “...con la mirada destituida, el texto fantástico desarrollará en pleno toda su alteridad, todo su lado amorfo, sus elementos esparcidos, su caos”¹⁴.

Como conclusión, y en concordancia con Campra, propone el elemento sexual como una característica recurrente, mas no como una característica definitoria de lo fantástico. Indica que ante el deseo sexual, hay un “antes” y un “después” que remite a la idea del castigo tras la tentación, pero que también puede resultar en la contaminación del sujeto por el objeto fantástico que el mismo sujeto, por su propio deseo, ayudó a crear. En este punto, como apoyo para sustentar su hipótesis, hace referencia a lo que propone Lovecraft: “el encuentro con lo Otro provoca el pánico, la locura, la disolución, la transformación del sujeto...”¹⁵.

Habiendo ya expuesto los puntos más destacados de los tres autores junto con sus aspectos concordantes y discordantes, es conveniente establecer un sincretismo acorde a las tres teorías que permita realizar de modo eficaz el análisis de los textos seleccionados para la elaboración del presente trabajo.

- ❖ **Lo fantástico como transgresión.** Éste es el aspecto que puede considerarse como el más importante, casi como el que puede llegar a definir lo fantástico y es que es el punto en el que los tres autores exponen una idea afín: Todorov lo determina como *vacilación*, Campra como *transgresión* y Bozzetto como *subversión*: los tres autores concuerdan en que lo fantástico es un suceso que de algún

¹⁴ *Ibid*

¹⁵ *Ibid.* Pág. 239

modo altera la realidad presentada en el texto. Para lograr esa transgresión los tres autores argumentan que el texto deberá representar lo más certeramente posible la realidad del lector para que él mismo, a través del personaje o de los personajes, perciba también el elemento subversivo. Entonces, en términos de Roger Bozzetto, el texto deberá cumplir con una *narración mimética* en la que surgirá un elemento *sobrenatural* que dará pie a la transgresión de la realidad (realidad tanto de personajes como del lector).

- ❖ **Los temas y características de lo fantástico.** El segundo aspecto a considerar de las teorías es respecto a las categorizaciones que proponen tanto Todorov como Campra. Considerando la réplica que hizo Rosalba Campra a los *temas del tú* de Todorov y aceptando que éstos son elementos frecuentes, mas no definitorios, sólo se tomarán en cuenta entonces los *temas del yo*, es decir, aquellos que deriven en la alteración a la realidad y que para poder identificarlos o reconocerlos como transgresores deben cumplir con las características mencionadas en las categorías predicativas o sustantivas de Campra.
- ❖ **El lenguaje.** Roger Bozzetto se enfoca en un punto que por los anteriores dos autores había sido, hasta cierto punto, descuidado: ¿cómo representar Lo Otro si no se conoce a ciencia cierta su origen, su naturaleza, su forma ni sus características? Para lograr esto, el texto fantástico ocupará expresiones que enfatizen la “ambigüedad” necesaria para representar lo irrepresentable, expresiones tales como: “era algo como...”, “parecía como si...”, etc.; formas que sugieran una aproximación a la idea que se quiere transmitir respecto del suceso fantástico, pero que no lo definan exactamente pues a final de cuentas, es algo que sobrepasa a la realidad (del texto y del lector

mismo).

- ❖ **La mirada.** Se presenta un segundo aspecto discordante entre los autores: Todorov dice que es necesaria la mirada para que se pueda identificar a lo fantástico; Bozzetto dice lo contrario, que es necesaria la ceguera de la mirada para que sean los otros sentidos los que entren en contacto con *lo desconocido*. Ambas posturas están bien argumentadas, y optar en este momento por una sola desechando la otra, resultaría en algo harto restrictivo (a diferencia de los *temas del yo* y los *temas del tú* en que se optó por atender el planteamiento de Rosalba Campra de no reconocer a los segundos como definitorios); por lo que considero que en este caso no es necesario hacer esto, por el contrario, lo que se puede realizar con estas dos posturas es adoptarlas a ambas, aceptando la premisa de que la mirada es un elemento esencial para entrar en contacto con lo fantástico, ya sea que nos ayude a visualizarlo, o que no nos sirva en ese momento y que sean los otros sentidos los que tengan que “entrar a escena”. De cualquier manera, lo que hay que aceptar, es que la mirada juega un papel importante dentro del texto fantástico.
- ❖ **La sexualidad.** El mayor punto conflictivo: como ya se mencionó, Todorov la ve como elemento esencial, Campra y Bozzetto como elemento frecuente, más no esencial: para efectos de la realización de esta obra se optó por la segunda postura, en este punto simplemente se analizará la sexualidad en tanto su frecuencia dentro de los textos, veremos si en realidad es tan recurrente como para haber sido tomada en cuenta como rasgo distintivo o, si por el contrario, es sólo un tema frecuente pero que no forma parte esencial del texto fantástico.

Sin más que agregar, tras haber repasado brevemente las teorías de los tres

autores y haber mencionado los aspectos más importantes que se han de tomar de cada una, es conveniente, antes de pasar a los textos, hacer alguna mención breve respecto al autor; posteriormente iniciaremos el análisis.

DON ARTEMIO: SU ENTORNO**2.1 El Entorno**

En definitiva, es el más importante exponente y más fiel continuador de la “moda colonialista” surgida entre 1917 y 1926. A diferencia de la mayoría de los autores que crearon o adoptaron esta tendencia (Francisco Monterde, Julio Jiménez Rueda, Manuel Horta, Ermilio Abreu Gómez, Alfonso Cravioto, Genaro Estrada, Manuel Toussaint, entre otros), para los que sólo fue un breve momento en su carrera literaria, para Artemio de Valle-Arizpe esta “moda” fue la que caracterizó toda su obra: su conocimiento de la historia y de las peripecias de la ciudad le han valido, con justicia, el título de su *Cronista*¹⁶.

Sin embargo, esta corriente *colonialista* resultó hasta cierto punto, contrastante con respecto a las tendencias que se suscitaban por aquellos años ya que de una u otra manera, la intención general era representar los temas actuales de la época. Por una parte se encontraba el joven grupo de los *Ateneístas*, interesado en el conocimiento y estudio de la cultura mexicana; por otra, estaban los escritores de la Revolución que narraban dramas y escenas campesinas con una gran dosis de contenido social, fruto precisamente de la conflagración generada por el bélico evento; otro grupo es el de los *Contemporáneos*, que pretenden una “cultura actual”, que contenga la vivencia de su momento histórico y establezca una conexión no con un devenir nacional, sino más bien universal; y en aparente sentido contrario a estos grupos que pretendían enfocarse en el presente e incluso en el futuro, los *Colonialistas*. Como su nombre lo refiere, se enfocaban en una época pasada. Esta mirada al pasado puede explicarse como un movimiento de huida determinado por la angustia de la Revolución, no obstante, puede no ser la única explicación. Por los mismos años en

¹⁶ José Luis Martínez. *Literatura mexicana: siglo XX 1910-1949*, Pág.19

distintos países, diversos autores generaron movimientos similares que bien pueden relacionarse con el colonialismo mexicano (Enrique Larreta y Gabriel Miró en España; Ricardo Palma en Perú; Álvaro de la Iglesia en Cuba o Justo Pastor en Argentina).

Estos grupos culturales marcaron el inicio del “ser moderno”: se formó una perspectiva urbana, de conciencia política y social; nacional a partir de la universalidad. De estos movimientos se aprendieron cosas distintas que aunadas dieron forma a una cultura madura: de los *ateneístas* se aprendió el rigor intelectual, nuestra pertenencia a la cultura clásica occidental; generaron una cultura superior esperando que ésta pudiera ser comprendida por el pueblo. De los escritores de la Revolución aprendimos a retratar el presente sin importar que la imagen obtenida nos mostrara feos, violentos o desharrapados, pero siempre “al pie del cañón”, firmes hasta el cansancio. Los *Contemporáneos* nos formaron la conciencia de la vitalidad de la cultura, nos mostraron la relación entre hechos vitales y hechos culturales. Y el aporte de los *Colonialistas* radicó en el enriquecimiento de nuestra lengua y la difusión y comprensión de un pasado que es parte integrante de nuestra nacionalidad¹⁷.

En palabras de Julio Jiménez Rueda (partícipe de los *colonialistas*), reconoce que el movimiento “era un poco de evasión del lapso revolucionario, encaminado hacia mundos estables y apacibles”, pero agrega: “Nos afanábamos en la búsqueda de una raíz mexicana. Habíamos quedado aislados de Europa por la Revolución y la Primera Guerra Mundial: no llegaban a México libros, ni revistas ni obras teatrales[...] Comenzamos a bucear en lo propio”. Señala también que en cuanto al uso del idioma, el *colonialismo* fue una reacción contra el afrancesamiento de los Modernistas.¹⁸

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Fortino Corral Rodríguez. *Senderos ocultos de la literatura mexicana*. Pág. 295

En conclusión, el *positivismo*, la corriente “oficial” del porfiriato, había cedido su lugar a un nuevo espiritualismo (impulsado por Antonio Caso), un espiritualismo basado en los valores de la mexicanidad: la creación literaria poco a poco iba “nacionalizándose penetrando en el alma y en las cosas de México”¹⁹.

2.2 *Ficción y Realidad, una convergencia “leyendaria”*

Ya establecida la orientación literaria que siguió don Artemio, es pertinente realizar una breve observación acerca de dos aspectos que se pueden hallar en él: la *ficción* y la *realidad*.

Hay, en el análisis de su obra, un cierto riesgo que no puede ni debe ser pasado por alto: siendo un *colonialista*, don Artemio tenía la vista puesta en el pasado para referirse a él, para re-describirlo a partir de la realidad conocida y estudiada: esto podría resultar simplemente en el trabajo de un historiador²⁰ al rescatar la cronología y la mención de los antiguos sucesos de la ciudad; sin embargo De Valle-Arizpe dota a sus textos de un elemento que les da un valor literario adicional: la ficción. Como lo menciona Manuel Maceiras en la presentación de la edición española de *Tiempo y Narración* de Paul Ricoeur, “incluso la narración de ficción es mucho más rica en informaciones sobre el tiempo que el mismo relato histórico”²¹; idea que es planteada originalmente por Ricoeur y que se puede hallar más adelante en el mismo libro al mencionar que “redescripción metafórica y *mimesis* narrativa se entrelazan estrechamente hasta tal punto que se pueden intercambiar los dos vocabularios y hablar del valor mimético del

¹⁹ Carlos González Peña. *Historia de la literatura mexicana*, Pág. 260

²⁰ No estoy expresando que el trabajo de un historiador sea simple: el adverbio está referido al mérito por parte del autor al ir más allá de la sola referencia histórica en sus relatos. (N.del A.)

²¹ Paul Ricoeur. *Tiempo y Narración* (presentación por Manuel Maceiras), Pág. 27

discurso poético y del poder de redescrición de la ficción narrativa”²². Lo anterior puede tener su justificación, tal vez, en el hecho de que el relato y la evocación histórica se vuelven más amenos y agradables al receptor (el lector) por ser éste incluido en un juego imaginativo en el que además conoce y reconoce elementos del pasado quizá nuevos para él.

Entonces, entendiendo que los relatos de don Artemio tienen como punto de partida una realidad historiográfica (la Colonia) en el que se involucra un elemento de ficción, resulta evidente que estamos hablando no sólo de cuentos o relatos, sino más bien de *leyendas*, obras que pertenecen al género narrativo: la leyenda engloba dentro de su definición, todo lo ya referido: “A veces se da una mezcla de hechos reales y de ficción, aunque se parte de situaciones históricamente verídicas”²³. Por tanto, es un relato que resulta fuertemente vinculado a lo fantástico, pero cuyo principal valor no es ése en realidad, sino más bien es la inclusión de la historicidad dentro de la trama, tal como ya quedó justificado.

Para concluir este sub-apartado, debo “aterrizar” una idea que quedó inconclusa en el inicio del segundo párrafo: el riesgo que menciono al realizar el análisis de la obra. Y es que, aunque la presencia de lo fantástico es importante dentro de los textos seleccionados, no habrá que olvidar que los *colonialistas* se enfocaban en la veracidad de *la historia* para la comprensión del pasado en la nacionalidad del presente: en este caso, el autor trabaja con la verdad histórica sin dejar de lado el disfrute de las historias que el lector puede reconocer como propias. Por tanto, ante lo ya expuesto (realidad histórica + ficción = leyenda), resulta importante, para efectos de este trabajo, hacer un deslinde en cuanto a su enfoque: se habrán de considerar para la realización del análisis (y por consiguiente, del estudio completo) los temas relativos a *lo fantástico* pues es la línea tópica

²² *Op. Cit.* Pág. 34

²³ Biblioteca Virtual de Consulta. Microsoft Encarta 2003.

que se ha marcado desde el inicio; mientras que la valía histórica, a pesar de resultar igual o incluso más importante, será apreciada y valorada mas no incluida ni mencionada en los análisis ya que entonces se requeriría de una perspectiva muy distinta a la señalada para esta tesina.

DON ARTEMIO: LAS OBRAS

3.1 *Las obras*

Para el *corpus* de este trabajo se eligieron algunos textos que aparecen en la obra *Historias de Vivos y Muertos*, publicada en 1936 y que se incluyó en el libro *Artemio de Valle-Arizpe: Obras I* de la Colección *Letras Mexicanas* del Fondo de Cultura Económica. Para iniciar presentaré una sinópsis de cada uno y a continuación procederé con el análisis. Los textos seleccionados son:

- a) “Sin sombra y sin dinero”
- b) “La beata del callejón”
- c) “Los dos retratos”
- d) “El reloj agorero”
- e) “El rosario de las ánimas”
- f) “Entre llamas”

3.2 *Análisis*

Sin sombra y sin dinero, una doble transgresión.

Reseña. El protagonista, don Andrés de Moncada, era heredero de la fortuna de su familia, tenía varias propiedades y múltiples posesiones; este personaje padecía del vicio del juego y en poco tiempo había perdido en las cartas todo cuanto tenía. Un día, conoció a don Isidro de Olmos, visitante de la ciudad de Querétaro; varias noches se encontraron en casa de don Isidro para jugar a las cartas, la suerte favorecía a don Andrés, pero una noche lo abandonó; sin tener más qué apostar, don Andrés le comunicó a su anfitrión su retirada; don Isidro le replicó diciendo que si quería podía apostar su sombra: tras varias burlas y dudas por parte de don Andrés, finalmente aceptó, y volvió a perder. A la mañana siguiente, en su casa, don

Andrés sólo se preocupaba por cómo conseguir dinero, de pronto, notó que la sombra que debía proyectar su cuerpo, con el sol a sus espaldas, no estaba; desesperado, corrió a buscar la casa de don Isidro para pedir que le devolviera su sombra; al llegar, sólo había un solar en donde debía estar dicha casa; un anciano, vecino del lugar, le comunicó que nunca había habido casa alguna en ese terreno. Don Andrés, presa del pánico, salió corriendo gritando por su sombra perdida.

Este texto es bastante representativo de lo que Rosalba Campra menciona como *transgresión*, pues ésta aparece en dos momentos de la historia. El texto cumple con la condición de ser *mimético* como dice Bozzetto, pues la ambientación está en el México colonial, una época históricamente reconocible, además las situaciones pueden trasladarse fácilmente a la época actual. Tras esto, la pregunta es clara: ¿en qué consiste la transgresión? Pues la respuesta resulta igual o todavía más clara: la desaparición de la sombra de don Andrés tras haberla apostado y perdido en un juego. Basándonos en las categorías predicativas que propone Campra, resulta evidente que se está violentando la ley física que dice que un cuerpo opaco, cuando intercepta los rayos de un espectro luminoso, debe proyectar una imagen oscura (una sombra) en el espacio en dirección opuesta a aquella por donde viene la luz. En esto consiste la transgresión, un cuerpo humano capaz de obstruir el paso de luz, no emite la sombra que debiera proyectar. El reconocimiento de la alteración de la realidad es hecho por don Andrés, aunque el texto no se conforma con sólo esto sino que utiliza a otra persona como testigo para “certificar” el suceso, para dar fe de que lo que estaba pasando escapaba de aquello que se conoce como *normal*, y esta persona es el criado de don Andrés, quien al ver tan notoria violación a todo lo que él conoce se santigua y sale huyendo del lugar. Esta es la primera transgresión que aparece en el texto, mas no la única, posteriormente aparece la segunda que es la que reafirma y confirma el

acontecimiento sobrenatural de la historia: al buscar don Andrés la casa de don Isidro para pedir por la devolución de su sombra, no encuentra el lugar que había visitado en repetidas ocasiones. Estando seguro de la ubicación, sólo encuentra un terreno baldío que no se ajustaba en nada al sitio que buscaba. En este caso, el texto también utiliza a otro testigo (un anciano vecino del lugar) para validar la alteración, un testigo que afirma nunca haber visto ninguna casa en ese terreno pero del que “sí ha oído historias de sustos”. De nueva cuenta las leyes del espacio, y ahora también del tiempo, han sido alteradas: en un mismo lugar, y casi de manera simultánea, han coexistido un terreno baldío, una elegante casa y de nueva cuenta, el terreno baldío; en palabras de Campra, ha ocurrido una superposición de realidades.

Ya analizamos la transgresión, lo siguiente es comprobar el lenguaje ambiguo del que habla Roger Bozzetto para referirse a Lo Otro. El texto emplea dos formas que se adecúan a la idea que introdujo Bozzetto: la primera se lee en estos términos: “Se puso delante, y su cuerpo no daba tampoco sombra alguna sobre el entarimado; **parecía que** la luz pasaba a través de un cuerpo diáfano.”, mientras que la segunda aparece unas líneas más abajo: “Salió a la calle don Andrés; corrió **como si** una gran urgencia lo empujara.” Aunque ambas expresiones se ajustan al tipo de fórmula que propone el autor, cada una está funcionando de distinta manera. La primera (*parecía que*) está enfocada en tratar de establecer una analogía que permita comprender el resultado en que derivó el fenómeno sobrenatural, se puede afirmar que es el tipo de expresión del lenguaje que propone Bozzetto para referirse a lo desconocido; por otra parte, la segunda expresión (*como si*) pudiera llegar a parecer como otra forma de referirse a Lo Otro, sin embargo, la función de esta expresión es una totalmente distinta. En este caso, simplemente se está estableciendo una justificación a la reacción que tenía en ese preciso instante don Andrés, no se está

refiriendo al fenómeno sobrenatural como en el primer caso, sino más bien se está refiriendo al personaje y su reacción. Por lo anterior, podemos concluir que, aunque hay dos formas que parecen ser las que propone Bozzetto en su teoría, sólo una de ellas (la primera: *parecía que*) es la que realmente atiende al caso planteado por el autor, es la que se refiere específicamente al fenómeno transgresor pero sin poder precisarlo.

Respecto a *la mirada*, aspecto en el que vimos que Todorov y Bozzetto tienen ideas opuestas, podemos decir que resulta esencial en este texto para identificar el fenómeno que llegó a alterar la realidad del personaje pues en primera instancia, don Andrés se percató del suceso cuando volteó sus ojos hacia el lugar en que debía estar su sombra y no la vio, como tenía que ser lo normal. El hecho no se había ni siquiera mencionado en la historia sino hasta que don Andrés se percató de él, la mirada fue esencial para que lo que había ocurrido pudiera reconocerse como *fuera de lo normal*. Sin embargo, no es el único momento en que la mirada es importante dentro del texto, pues tras percatarse don Andrés de lo que estaba ocurriendo, tuvo que llamar a uno de sus sirvientes para que él verificara que el incidente en verdad estaba sucediendo: el sirviente confirmó lo que pasaba y es en este momento en que, a través de la mirada, se puede dar por completada la transgresión: la *realidad* había sido alterada no sólo para una, sino para dos personas, don Andrés y su sirviente. No obstante, sigue sin ser éste el último momento en que la mirada es importante para reconocer a *lo desconocido*, pues al final de la historia, cuando don Andrés sale a buscar a don Isidro, es a través de este sentido que se da cuenta definitiva de que había estado en contacto con Lo Otro, ya que al visitar el lugar al que tantas veces había acudido como invitado, no encontró la gran casa-palacio que él recordaba, sino que en su lugar había un terreno baldío, un solar, al que reconoció por un poste que se encontraba en el sitio y en el que tantas noches había atado a su caballo. Así que, en este caso, el texto se adecúa a

lo que propone Todorov, pues es a partir de la mirada que se reconocen todos los sucesos que se conciben como sobrenaturales, como aquellos que violentan la realidad.

La beata del callejón: lo natural vs. lo sobrenatural

Reseña. El texto está dividido en dos partes: en la primera se presenta a doña Lucía Riquelme y su lúgubre casa. Era una anciana que había querido ser monja, que quiso fundar un convento y que finalmente había optado por llevar una vida ascética y de oración; un día, doña Lucía cayó enferma (es lo que se entiende, pues no está escrito abiertamente) y falleció; los vecinos del lugar, tras la muerte de la anciana, veían y escuchaban pensando a la mujer en su casa y en la calle. La segunda parte del texto se centra en el capitán don Álvaro Viveros quien, según se dice, había enfrentado a la muerte en diversas batallas; don Álvaro, escéptico, calificaba de crédulos y supersticiosos a quienes contaban la historia de la aparición; una noche salió al callejón para esperar y enfrentar a la beata: ésta no tardó en aparecer; el capitán le gritó el alto y la mujer no atendió a la orden: se le plantó con espada en mano para detenerla; la mujer no frenaba su andar y él la atacó, llevándose mayúscula sorpresa al ver que la espada atravesaba el cuerpo como si fuera una cortina de humo. El espectro siguió su andar, emitió un gemido a un lado del capitán quien cayó al suelo sin sentido (el texto no aclara si el capitán murió o si sólo cayó desmayado).

En este segundo texto, el elemento que ahora violenta la realidad ya no tiene que ver sólo con un individuo sino que, concordando con lo dicho por Rosalba Campra en sus *categorías predicativas*, esta vez se manifiesta a un grupo de personas, en este caso, a los vecinos de la difunta doña Lucía Riquelme quienes afirman ver y escuchar por las noches su alma en pena. Al igual que el texto anterior, el elemento transgresor es evidente: la aparición de un espectro fantasmal que altera las vidas cotidianas de las

personas que llegan a estar cerca de éste pues, como dice el texto “...no se hablaba sino de aquella extraña aparición, y al hablar de ella, se santiguaba, devota y temblorosa, toda la gente...”. Hasta este punto, la transgresión no está completa pues el texto sólo ha mencionado que hay terceras personas quienes la han visto, quienes la han escuchado, pero no se dice que dicho fenómeno ha sido validado como tal, y para este efecto, se utiliza la figura del capitán don Álvaro Viveros, quien, escéptico a todo lo que ha escuchado, se habrá de enfrentar al fantasma de doña Lucía. El elemento perturbador concuerda con las características que exponen los modelos teóricos que ya revisamos: es un ser sobrenatural (Todorov) que escapa, en este caso, a las leyes de espacialidad (Campra), ya que como se lee en el texto, es un ser que puede ser atravesado por un objeto (la espada del capitán) y que no presenta el menor inconveniente ante esto, sino que es cruzado como si se estuviera atacando al aire y sigue su andar sin inmutarse. Ante la evidencia ya contundente, al capitán no le queda más opción que aceptar que aquello que estaba enfrentando en verdad era algo desconocido para él y esta impresión derivó en que emitiera un grito de terror y finalmente cayera como un bulto al suelo ya sin sentido (y tal vez sin vida).

Del segundo aspecto, el lenguaje, aparecen dos expresiones que pueden denotar lo sobrenatural del ser: “sentía [el capitán] **como si** diera las estocadas a una columna de niebla...; **parece que** la metía sólo en el aire y el bulto aquel continuaba avanzando...”, y en este caso, a diferencia del relato anterior, ambas se están refiriendo al aspecto fuera de lo normal de la aparición, pues las dos expresiones están haciendo énfasis en el hecho de que un ser, cuya materia debería ocupar un espacio físico, no fuera dañado, ni siquiera tocado, ante el embate de una espada; *como si* y *parece que*, están enfocados en resaltar en qué consiste la transgresión que conlleva la presencia de la aparición. El precepto de Bozzetto se cumple: de manera

ambigua, sin dar una idea clara ni exacta de la naturaleza del suceso se está refiriendo a él, haciendo especial énfasis en su característica más inquietante.

En cuanto a la mirada, son tres los momentos en que se hace alusión, no sólo al sentido de la vista sino que a alguno otro más. El primer momento ocurre tras la muerte de doña Lucía pues los vecinos afirman que “...se *oían* gemidos en la casa abandonada...se *miraban* luces, muchas luces...los que la habían *visto* cayeron desmayados...”²⁴. Queda claro con estas líneas que el sentido de la vista sigue jugando un papel importante en el reconocimiento del fenómeno sobrenatural, sin embargo, esta vez se hace alusión también al sentido del oído al decir que se “*oían* gemidos”, por lo tanto, en esta ocasión, no sólo es el sentido de la vista el que ayuda a identificar al espectro sino que también sirve ahora el oído, que apoya en la percepción de lo extraordinario del suceso. El segundo momento en que se ocupan los sentidos para reconocer el fenómeno es cuando el capitán don Álvaro sale, en compañía de dos amigos suyos, al encuentro del fantasma de la beata: al aparecer éste por entre las sombras del lugar, los compañeros de don Álvaro, según se lee, “...cubriéndose la cara con entrambas manos...uno de ellos se fue resbalando poco a poco por la pared y quedó al fin en el suelo, desmayado. El otro rezaba.”²⁵: en esta escena lo que importa es *cubriéndose la cara con entrambas manos*, pues con esto aplica lo que dice Bozzetto acerca de la ceguera ante el suceso transgresor: ceguera que en este caso se entiende voluntaria ante el deseo de no percibir al espectro recién aparecido. Para finalizar, el último momento en que se utiliza la mirada para el reconocimiento del fantasma es cuando don Álvaro enfrenta cara a cara al espectro: don Álvaro le grita la orden de detenerse y ante lo infructuosa que resultó su indicación, lo ataca con la espada: don Álvaro certifica que en verdad es un espectro sobrehumano pues él “...*vio*, ya con

²⁴ “La beata del callejón”, en *Artemio de Valle-Arizpe. Obras I*. Pág. 615

²⁵ *Ibid*,

enorme asombro que aquel ser ...siguió adelantando...metiéndose más y más en la espada...”²⁶, tras esto, sólo pudo ser presa del terror ante lo que sus ojos veían como algo que no debía ni podía ser. Ya con estos elementos en la historia, se puede concluir que el texto no se adecuaba sólo a una de las propuestas sino que fluctúa entre una y otra: por una parte, la mirada resulta importante en el relato de los vecinos y en el suceso que le ocurre a don Álvaro, cumpliendo con lo que propone Todorov, mientras que por otra parte, recibe el apoyo de otro sentido (el oído) y delante del hecho sobrenatural, deviene su ceguera (aunque voluntaria, como ya se explicó), cumpliendo también con lo que plantea Bozzetto.

Los dos retratos y El reloj agorero. Dos historias extrañas.

Reseña, Los dos retratos. La historia se centra en don Gonzalo García de Llerena, corregidor de México que se había formado la fama de aplicar la ley de manera rigorista y sin miramientos. Los miembros de su cabildo le obsequiaron a don Gonzalo un retrato suyo en el que se le representaba de elegante porte. A la ciudad llegaron informes de un levantamiento independentista en Guanajuato: por su mano dura se puso al frente de las tropas de apoyo a don Gonzalo para aplacar a los insurgentes; días después de su partida, llegaron noticias de que el corregidor logró someter a los sublevados y que regresaba a la ciudad. En la ciudad, en la Sala de Cabildos, los regidores planeaban una fiesta de bienvenida para don Gonzalo pero se alarmaron al ver que el retrato que le habían regalado había amanecido con la cabeza desaparecida. Intentaron repararlo de inmediato pero el pintor se negó pues estaba ocupado en casa de don Gonzalo cumpliendo un trabajo que le había encargado la esposa del corregidor y es que, el retrato que había en casa de don Gonzalo también había aparecido con la cabeza borrada. Una mañana, llegaron nuevas noticias de Guanajuato: las tropas que comandaba don Gonzalo lo habían traicionado uniéndose a los insurgentes y le habían dado muerte. Los

²⁶ *Ibid.* Pág. 616

regidores se llenaron de terror al enterarse que el día que había muerto don Gonzalo, fue el mismo día en que en México habían aparecido los retratos con sus cabezas destruidas.

Reseña, El reloj agorero. Don Gil Gómez de Benavides debía resolver una querrela legal cuyo desenlace no se veía pronto; don Gil tenía esposa, Doña María Agustina, y dos hijos, Alonso y María Fernanda. Tuvo que viajar para supervisar él mismo el avance en la definición de aquella disputa dejando a su esposa e hijos en la ciudad. La noche del 20 de mayo, en su casa, doña María Agustina, aún en ausencia de su marido, les contaba algunas historias a sus hijos, de pronto María Fernanda dijo haber visto a su padre en el jardín a través de la ventana, y al instante, un reloj de péndulo que ya no funcionaba, comenzó a sonar dando diez campanadas. Algunas semanas después llegaron dos hombres de visita a casa de doña María Agustina, eran informantes que le llevaban noticias de su esposo: le dijeron que don Gil había sido asesinado algunas semanas atrás, y se sospechaba que los hombres con quienes tenía el pleito habían sido los perpetradores del crimen; que había muerto el 20 de mayo a las 10 de la noche aproximadamente.

Las historias son esencialmente iguales (dos aspectos que pueden entenderse como *coincidencias*: la imagen de un cuadro alterada de manera sorprendente el mismo día en que el hombre retratado había muerto; un reloj descompuesto suena en el momento en que su dueño era asesinado), razón por la que decidí trabajarlas juntas pues ambas siguen uno de los temas que planteó Todorov y que es, quizá, el que llega a ser un poco más complejo al momento de explicarlo, pero que tiene perfecta justificación por medio de las categorías de Campra: el *pan-determinismo*. Todorov lo explica (esto lo incluí en el primer capítulo) con estas palabras: “el pan-determinismo significa que el límite entre lo físico y lo mental, entre la

materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra, deja de ser cerrado: *todo se corresponde*²⁷. Y es lo que ocurre en estas dos historias: en la primera, el hecho de que los retratos del corregidor don Gonzalo aparecieran el mismo día con las cabezas borradas tiene su causa en que el corregidor había sido traicionado y asesinado por las tropas que él dirigía, mientras que en la segunda historia, el reloj que había permanecido descompuesto por años y revisado por relojeros para intentar repararlo sin conseguirlo, de pronto empieza a andar y a dar las campanadas de las 10 de la noche porque su dueño, don Gil, había sido asesinado en ese momento. Casos que extratextualmente se pueden considerar como “coincidencias” (ya que concuerdan en el mismo espacio temporal), en el texto fantástico están vinculados directamente. Algo más que se puede agregar al respecto tiene que ver con las *categorías sustantivas* de Campra, es decir, las que tienen que ver con la identidad, con el tiempo y con el espacio. Para estas dos historias los que resultan significativos son la identidad y el espacio, ya que son los que claramente se ven mezclados para dar el efecto de pan-determinismo: tanto don Gonzalo como don Gil se ven representados por objetos suyos, los retratos y el reloj: aquí las identidades de los personajes está también dada en sus objetos; mientras que el espacio está alterado pues lo que ocurre en un lugar con los personajes (Guanajuato y la ciudad de México) afecta lo que ocurrió a sus seres cercanos en otros lugares lejanos, el espacio está difuminado: lo que sucede aquí, se ve reflejado allá. Por estos medios se consigue que el efecto del pan-determinismo se logre y tenga una justificación válida.

Otro aspecto de interés que se puede destacar en estas historias radica en el hecho de que los fenómenos que pueden denominarse como *fantásticos* y que ya vimos que corresponden al pan-determinismo no se le presentan a los protagonistas de las historias (don Gonzalo y don Gil), sino que los

²⁷ Una relación que podría sólo denominarse como “coincidencia” en el texto fantástico tiene perfecta justificación y relevancia pues “algo” propició que “algo más” ocurriera.

sucesos transgresores o perturbadores les ocurren a las personas cercanas a ellos (los personajes secundarios), pues como sabemos, los retratos alterados los encuentran los miembros del cabildo y la esposa de don Gonzalo, y el reloj descompuesto que comienza a andar de repente lo descubren la esposa e hijos de don Gil. Esto ocurrió así puesto que, al estar los sucesos directamente relacionados con la suerte que debían correr los protagonistas, y al ser también acontecimientos vaticinantes, resultaría poco efectivo que les ocurriera a ellos; y por el contrario, el efecto fantástico se acrecenta al ocurrirle a otros personajes quienes no saben de la fatalidad que les ha ocurrido a don Gonzalo y don Gil y que al enterarse, recuerdan el suceso excepcional que les había ocurrido y al que sólo habían dado el calificativo de *raro*.

Del lenguaje empleado, en ambos casos se da la ausencia de las formas ya conocidas y que indiquen ambigüedad, la ambigüedad de la naturaleza de los hechos. Esto sucede, quizá, porque a diferencia de los anteriores textos en que ocurren cosas que violentan grandemente la realidad conocida y reconocida, en estas dos historias los sucesos no resultan tan inconcebibles, sino que incluso llegan a tener una explicación sugerida, como el hecho de que los miembros del cabildo supusieron que alguien quería causarle un daño al corregidor y había mancillado su retrato para advertirlo o, como en el otro caso, el hijo de don Gil pensaba que alguien había reparado el viejo reloj y por eso ahora marcaba ya la hora. De igual modo, en los desenlaces de las historias, cuando se relacionan los hechos y se sugiere la causa sobrenatural de los acontecimientos, no se emplea ningún lenguaje que sugiera ambigüedad pues, como menciono, la causa sobrenatural está sugerida, mas no comprobada ni verificada: es decir, aunque los hechos son perturbadores, aún pueden ser explicados de la forma en que ya lo habían sido, por lo tanto, no siendo fenómenos claramente de origen *alterno* no es necesario emplear un lenguaje vago pues sí se puede llegar a conocer la

naturaleza de los eventos.

Por último, en cuanto a la mención de la mirada o de algún otro sentido para reconocer lo extraordinario de los hechos, en la primera historia teniendo como referente el retrato de una persona, resulta imposible percibir que algo le haya sucedido si no se reconoce por el sentido de la vista, pues, a fin de cuentas, la pintura está hecha para contemplarla, no para tocarla, escucharla, olerla ni probarla, es una creación dirigida a la vista y como tal, es por éste sentido como se tenía que descubrir la transformación que había sufrido, y es así como está narrada la escena en la historia: “...sus **ojos** [de los miembros del cabildo] **fueron al retrato** de éste [don Gonzalo] y, alarmados, **vieron que** la cabeza había desaparecido por entero”²⁸. Mientras que, por otra parte, en la otra historia, ya no es enteramente la mirada la que reconoce el fenómeno sino que, tratándose ahora de las campanadas de un reloj, le corresponde a la audición la labor de percibir el extraño suceso; sin embargo, a diferencia de lo que dice Bozzetto, no fue necesaria la ceguera para que entrara en acción algún otro sentido, pues ésta no ocurrió ni voluntaria ni involuntariamente. Menciono que no le correspondió a la mirada *enteramente* reconocer al fenómeno puesto que, a la par que las sorprendidas campanadas del reloj, ocurrió algo más en ese momento: la niña, hija de don Gil, llegó a ver a través de la ventana una silueta en el jardín que ella afirmaba era de su padre: en realidad, este suceso fue tangencial e incluso irrelevante para la historia pues no modificó ni alteró en ningún sentido el efecto que había provocado el reloj. Entonces, una historia (*Los dos retratos*) se adecúa a lo que propone Todorov en cuanto a la mirada, pues la requiere para percibir el fenómeno, mientras que la otra historia (*El reloj agorero*) parcialmente concuerda con la idea de Bozzetto pues fue otro sentido el que se utilizó para reconocer el hecho pero sin necesidad de perder temporal o

²⁸ “Los dos retratos” en: *Artemio De Valle-Arizpe. Obras I*. Pág. 738

definitivamente la vista.

El rosario de las ánimas

Reseña. El Padre don Gabriel Denia era un sacerdote de edad avanzada, de gran afabilidad y apreciado por sus feligreses; aunque también era presa de la curiosidad de la gente pues cada noche, a la medianoche, se dirigía a su iglesia y permanecía allí largo rato. Un día, durante una fiesta, el licenciado don Martín Zimbrón y don Félix Salcedo de Villalba, regidor de la ciudad, se propusieron averiguar qué es lo que hacía el padre en la iglesia a tan altas horas de la noche. Entrarían furtivamente al templo y permanecerían escondidos hasta que apareciera el padre Gabriel: así lo hicieron y les resultó. El padre apareció y lo vieron preparar el altar para officiar un rezo; comenzó a rezar el rosario y para impresión y susto de los dos curiosos, en la iglesia vacía se escuchaba que contestaban la oración. Los dos hombres miraron hacia todas partes pero no encontraron a nadie más, de pronto vieron que las imágenes de los santos comenzaron a moverse bajando de sus estrados y colocándose detrás del padre para acompañarlo en el rosario; don Félix no pudo más y soltó un grito que interrumpió la oración del padre. Con ayuda de vigilantes nocturnos, los llevaron a sus casas para atenderlos en lo que se pudiera: por la impresión, don Félix murió días después y don Martín terminó recluyéndose en un convento. El padre lamentó lo sucedido, pero no cambió su práctica habitual.

Para el primer aspecto que se tiene considerado, la transgresión es evidente y no es sólo una sino que son dos: la primera, la respuesta a la oración que el padre iniciaba, contestación que según se podía percibir, provenía de una multitud y en donde “en realidad” no había nadie: transgresión correspondiente a la alteración del espacio pues, en un lugar en donde no hay nadie más que el padre Denia, don Félix y don Martín se suscita una presencia de seres incorpóreos pues se pueden escuchar y hasta sentir, mas

no se les puede ver; y la segunda, las imágenes de los santos de la iglesia que se animaron por sí solas y empezaron a bajar de sus pedestales: transgresión contemplada por Campra en su dicotomía animado/inanimado: en este caso, las figuras que funcionan como la representación de los santos, sin tener un mecanismo que les permitiera moverse y mucho menos tener vida para hacerlo, comienzan a moverse impulsadas, seguramente, por los seres incorpóreos que se habían presentado en la iglesia. La transgresión resultó tan violenta para don Félix y don Martín que no la soportaron y tuvieron que ceder ante el terror que la escena y la situación les provocaba, al grado de repercutir tal impresión en la salud de ambos y en la muerte de don Félix.

En este texto se percibe un aspecto nuevo que no había sido trabajado en ninguno de los anteriores. No hay que ir al “más allá” para comprender que don Félix y don Martín entraron en contacto con seres de la *otredad* y eso derivó en su enfermedad, y muerte en el caso de don Félix; sin embargo, no eran los únicos que estuvieron en contacto con ella, también estaba presente el padre Denia y para él todo marchaba igual que todas las noches, para él no tenía nada de raro que de la nada se escucharan los respuestas a sus rezos y que las figuras de los santos comenzaran a colocarse por sí solas detrás de él, muy por el contrario, el texto dice que sufrió un sobresalto al escuchar el grito de don Félix pues era una voz *desconocida* para él, no era parte de las voces que le respondían el rosario y que él *conocía* perfectamente. Pero, ¿por qué para el padre Denia era tan normal la situación (hasta antes del grito)? ¿Por qué no se inmutaba ante los sucesos, sin duda, extraordinarios de la historia? Esta particularidad es explicada por David Roas en relación con la religión. Nos dice que en un contexto religioso se permiten ciertas licencias a los textos para introducir un elemento extraño dentro de un argumento *mimético*, esto para darle entrada a la voluntad divina y suprahumana de alguna deidad: se le

denomina como *maravilloso cristiano*²⁹. Teniendo ya entendido esto, se puede determinar que el padre Denia, estando consagrado a la religión, está circundado por esas licencias y se permite creer en algo más allá de la “realidad” conocida, en algo que quizá no pueda ver o tocar pero que sabe que está allí. Ésta puede ser la explicación por la que el padre Denia no se impresiona ante las manifestaciones sobrenaturales que cada noche ocurren en su iglesia y de las cuales él mismo es partícipe.

Respecto al lenguaje empleado, ya no se ocupan las fórmulas conocidas sino que ahora se utilizan, como sustitutos, a los adjetivos que son los que nos indicarán lo desconocido que resulta el acontecimiento. Estos aparecen en el siguiente modo: “de repente, **confusas**, salieron **infinidad** de voces...”³⁰. Ambos adjetivos se refieren a la misma cosa, al mismo suceso: el hecho de que las voces que escuchan don Félix y don Martín no tienen un origen claro, y que también llegan a ser confusas debido a “todos” los seres que en ese momento se habían reunido pero que no se sabía dónde estaban. Considerando un precepto de Todorov, quizá el adjetivo más importante de este texto sea el segundo, *infinidad*; el autor nos dice que la exageración conlleva a lo fantástico, y es lo que ocurre en este texto: “infinidad” refiriéndose a una cantidad inconcebible, se aplica no solo a las voces, sino a los sujetos que emiten esas voces y, por más grande que fuera la iglesia, difícilmente cabría una *infinidad* de personas. Así que, sí: la exageración nos ha remitido a lo fantástico, una *infinidad* de voces en un espacio tan restringido puede entenderse y reunirse en un mundo ajeno, en un mundo diferente al nuestro.

En cuanto a la mención de los sentidos, esta vez sí hay una concordancia con la propuesta de Bozzetto pues la mirada no resultó efectiva ante la presencia de lo desconocido dentro de la iglesia ya que no percibía nada:

²⁹ Op. Cit. “La amenaza de lo fantástico”. Pág 13-14

³⁰ “El rosario de las ánimas” en *Artemio De Valle-Arizpe. Obras I*. Pág. 647

“las velas sólo descubrían sombra y sombra, y entre ella, vasta soledad”³¹. En esta ocasión ocurre una nueva ceguera, ya no es voluntaria ni involuntaria, como las ya vistas anteriormente, sino que resulta ser circunstancial pues es la misma situación la que provoca este estado de “ceguera momentánea” al no poder verse nada más que el vacío, la oscuridad. Ante esta “ceguera” son otros los sentidos que entran en acción para percibir los sucesos extraordinarios: en primera instancia “sintieron que al lado suyo continuaban el rosario”³², no está explicada pero la forma que se tiene de entenderlo es que *escucharon* los rezos a su lado, mención del sentido de la audición; mientras que otro sentido mencionado es el tacto: “sacaron con temor las manos para tocar a las personas que rezaban”³³, aunque no tuvieron éxito ya que no lograron palpar nada más allá del vacío en que estaba sumergida la iglesia, ahora se hace mención del sentido del tacto. Entonces lo propuesto por Bozzetto, esta vez sí se cumple: ante la ceguera (circunstancial) fueron los otros sentidos (oído y tacto) los que intentaron percibir los sucesos, aunque no lo hayan logrado.

Entre llamas

Reseña. Don Desiderio Nájera era un hombre con una fama terrible: hombre de posición acomodada en la ciudad y de trato casi imposible. Viudo, sólo le interesaban los placeres carnales de aquellas jóvenes que se le antojaran, y los obtenía siempre a la fuerza: cuando esto ocurría, nunca más se volvía a ver a las chicas que habían sido secuestradas y ultrajadas. Uno de estos “antojos” le dio al ver a Lucinda, la joven hija de Pedro Azuara e Inés Rebollo, familia humilde y honrada. Lucinda fue secuestrada y días después, el cuerpo sin vida de la joven les fue arrojado a los padres en su propiedad. Tiempo después, don Desiderio amaneció muerto en su recámara, tal parecía que víctima de una venganza. A los pocos días la

³¹ *Ibid*

³² *Ibid*

³³ *Ibid*

gente comenzó a contar que por las noches se escuchaba un carruaje como el del difunto y siempre entraba en una de sus propiedades; tras esta visión, un mayordomo del difunto se presentó en dicha propiedad sólo para encontrar la aparición de don Desiderio y las jóvenes que había ultrajado rodeados de llamas. Los curiosos y más valientes se atrevieron a esperar el carruaje esperando contemplar con sus propios ojos este suceso. El carruaje apareció y entró por donde siempre, los testigos se llenaron de horror con lo que vieron. Estaba rodeado de jóvenes mujeres desnudas (que reconocieron como las muchachas que fueron víctimas suyas); se veía con su carácter frío y hostil de costumbre: un círculo de fuego marcaba el límite de espacio de estas apariciones. Un día un sacerdote fue a bendecir y exorcizar el lugar, encontrando también los cadáveres de dos personas que después fueron identificadas como Pedro Azuara e Inés Rebollo.

Historia en la que los elementos transgresores se manifiestan, al igual que en *La beata del callejón*, no a un individuo sino a un grupo, en este caso, la gente vecina a las tierras de don Desiderio. Refiriéndonos a los “temas del yo” de Todorov, tenemos la presencia de seres sobrenaturales, y la alteración del tiempo y del espacio de la que habló Rosalba Campra; respecto a esos seres sobrenaturales, está claro que se trata a la aparición de don Desiderio y las muchachas que lo acompañaban, mientras que a la alteración de tiempo y espacio, se alude al hecho de que, al ya estar muertos estos seres, están ocupando un tiempo en un espacio que ya no les pertenece, por eso es que resultan tan perturbadores para el resto de la gente.

Del lenguaje empleado para referirse a *lo desconocido*, de nueva cuenta, ya no ocupa los comparativos que se habían encontrado en los demás textos, sino que se vuelve a hacer uso de adjetivos que denotan la naturaleza desconocida e inconcebible de la situación. El primer adjetivo que se

encuentra se menciona cuando los pobladores relatan la historia de lo que habían visto y oído desde que don Desiderio murió: “aún mucha gente, diz que lo miró, pálido y solemne, iluminado por una suave luz **irreal**”³⁴; el segundo adjetivo se menciona cuando la gente ve el grotesco espectáculo que ofrecía la aparición y, refiriéndose al fuego se decía que “ardía silencioso y no irradiaba calor, sólo una **extraña** luz anaranjada...”³⁵. Ambos adjetivos indican lo desconocido, lo inquietante, de la situación: el primero (*irreal*) se refiere a la naturaleza del suceso: se sabía que era imposible ver a don Desiderio en su carruaje pues él estaba ya muerto, que no podía ser real la visión, y sin embargo la estaban contemplando y escuchando, con todo eso, no la validaban como verdadera, como real; el segundo adjetivo (*extraña*) sirve para señalar lo extraordinario de la visión pues, a pesar de estar cerca del fuego, no se podía percibir calor alguno, era un fuego diferente pues sólo iluminaba, mas no quemaba. Entendiendo esto, y a pesar de no estar ocupando ningún comparativo para dar una idea aproximada que trate de aclarar el suceso, se puede afirmar que el precepto de Bozzetto se cumple también pues por medio de adjetivos se puede transmitir la noción de extrañeza, de desconocimiento ante lo que se está viendo o escuchando.

Ahora, respecto a la mirada, de nueva cuenta resulta importante este sentido para el reconocimiento del fenómeno pues no es sino hasta que lo ven que pueden los vecinos verificar que es un suceso sobrenatural, pues mientras permanecían escuchándolo podía ser explicado de algún modo, sin embargo para ir más allá, para poder otorgarle la naturaleza de “extraordinario” había que verlo. Para este texto, lo que realmente resulta interesante de destacar es que la percepción se va haciendo de modo gradual: en primer lugar tenemos una alusión dudosa: “...mucha gente diz

³⁴ “Entre llamas”, en *Artemio De Valle-Arizpe. Obras I*. Pág. 716

³⁵ *Ibid.* Pág. 717

que lo **miró...**³⁶, en la que no se asegura que la visión haya sido certera o comprobada, por lo que aún cabía la duda de si podía ser verdadera la aparición o si sólo era producto de una superstición. Líneas más abajo se lee la segunda mención del sentido de la vista: “**contempló** a don Desiderio rodeado de mujeres desnudas...”³⁷, refiriéndose al mayordomo que, al ir a atender el supuesto fuego que se había desatado en el terreno, fue el primero en ver la aparición de manera fidedigna; y por último, ya habiendo un testigo que diera fe de lo que realmente sucedía, tuvo que ir la multitud, el colectivo, para verificar lo que ya se había dicho: “...fueron muchos **ojos curiosos a ver...**”³⁸ y en este último enunciado está mencionada la importancia de la mirada para el reconocimiento del fenómeno. Éste es el aspecto importante de resaltar en este texto: la gradación de la mirada, pues, como hemos visto, en las anteriores historias bastaba con ver el suceso una sola vez para reconocerlo, mientras que en este caso se necesitaron tres momentos para dar la seguridad: en el primero, aunque ya se mencionaba que “alguien” había visto la aparición, no se podía afirmar pues sólo se hacían vagas menciones, nadie las podía comprobar: en el segundo momento, ya hay un testigo presencial, pero no bastaba con su testimonio, había que verificarlo, y para eso fue necesario el tercer momento, en que ahora fue la multitud a comprobar lo que se decía para despejar cualquier duda al respecto. Después de todos estos momentos, de nueva cuenta la historia concuerda con la propuesta de Todorov, pues para reconocer, para validar que en verdad resultara algo fuera de lo común no bastaba otro sentido, necesitaba ser visto, y como vimos, tenía que ser visto y además comprobado: había que verlo para creerlo.

Breves análisis adicionales.

³⁶ *Ibid.* Pág 716

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid*

Vimos y analizamos los textos de acuerdo a lo que se había planteado, tomando en cuenta las teorías estudiadas, sin embargo, existen algunos aspectos que también pueden ser revisados de manera rápida sobre temas que no fueron considerados en un principio y que pueden ser aclarados en un análisis breve. Específicamente, me refiero a tres puntos: el primero, tiene que ver con Todorov y su división de lo fantástico en extraño y maravilloso; el segundo tiene que ver con el conflicto entre la postura de Todorov contra las de Campra y Bozzetto en cuanto a la sexualidad; y finalmente, analizar la teoría que Howard Phillips Lovecraft propuso con respecto al género fantástico (y revisar si resulta aplicable para las obras de don Artemio) ya que tanto Todorov como Bozzetto la retoman, en un momento dado, dentro de sus teorías.

De lo extraño y lo maravilloso.

Como ya brevemente se había explicado, Todorov establece la definición entre lo fantástico, lo *extraño* y lo *maravilloso*, siendo lo extraño aquello que, por más raro que sea, puede ser explicado por alguna regla o ley de la realidad; mientras que lo maravilloso no puede ser explicado de tal modo, sino que necesita una regla o ley particular y que, por tanto, no corresponde a la realidad en que está apareciendo: lo *fantástico* corresponde al límite que puede establecerse entre lo *maravilloso* y lo *extraño*. Con estos preceptos, podemos afirmar que el *corpus* de este trabajo está constituido por cuatro textos de tendencia maravillosa (*Sin sombra y sin dinero*, *La beata del callejón*, *El rosario de las ánimas* y *Entre llamas*) pues en ellos se pueden encontrar situaciones o seres que no concuerdan con la realidad de los personajes (ni con la del lector) sino que su naturaleza corresponde a algo plenamente diferente a la conocida; y dos textos que pueden catalogarse como *extraños* (*Los dos retratos* y *El reloj agorero*) pues aunque las historias son muy perturbadoras, los sucesos pueden tener una explicación realista que incluso está sugerida dentro de los textos: en *Los*

dos retratos los miembros del cabildo sugieren que alguien que quiere hacerle daño a don Gonzalo injurió su retrato como advertencia, y en *El reloj agorero* el hijo de don Gil, Alonso, sabiendo que ya se había intentado reparar el reloj anteriormente, supone que finalmente alguien había logrado hacerlo. Esto respecto a la separación que hace Todorov respecto a lo fantástico, maravilloso y extraño.

De la sexualidad: Campra y Bozzetto vs Todorov.

Aspecto del que ya se ha hablado: Campra y Bozzetto dicen que el elemento sexual es común mas no constituyente en las obras fantásticas: Todorov dice que es elemento constituyente. Como se acordó, para este trabajo se atendió la postura de Campra y Bozzetto pues en realidad la sexualidad no es un aspecto que defina a lo fantástico. Aplicando lo que dice Bozzetto a este *corpus*, se nota claramente que lo sexual no resultó tan común como propuso, pues sólo el texto *Entre llamas* lo contiene de manera explícita, y lo maneja como un aspecto mancillador pues tras la muerte, no sólo don Desiderio sufre tormento sino también aquellas jóvenes que habían sido víctimas suyas y que él se había encargado de “desaparecer”; otro texto que alude a un elemento sexual (aunque muy vago) es *Sin sombra y sin dinero* pues don Andrés de Moncada (protagonista) acudía a un burdel, mas no para cometer actos libidinosos sino para jugar a las cartas, vicio del que padecía el hombre. Ninguno de los otros textos ocupa el tema sexual como integrante, así que la postura de Campra y Bozzetto surte efecto, desplazando a la de Todorov.

Todorov, Bozzetto y Lovecraft.

Tanto Todorov como Bozzetto, en algún momento, mencionan la propuesta de Howard Phillips Lovecraft (Todorov la refuta; Bozzetto la sostiene), y ésta se resume de la siguiente manera: “El encuentro con Lo Otro provoca el pánico, la locura, la disolución, la transformación del sujeto en un

elemento del mundo inmundo”. Es decir, los personajes, humanos, no son capaces de soportar el contacto con lo desconocido y son consumidos por éste. ¿Ocurre en los textos del *corpus*? En *sin sombra y sin dinero*, don Andrés de Moncada al percatarse de la ausencia de su sombra simplemente es presa del pánico, pánico que se acrecenta cuando sale a buscar la casa de don Isidro y sólo se entera de la desaparición de ésta; en *La beata del callejón* el capitán don Álvaro también es presa del pánico, del terror al comprender la naturaleza sobrenatural del fantasma y termina abatido en el suelo; en *Los dos retratos*, a pesar de ser un fenómeno *extraño*, el efecto es poco notorio, simplemente los miembros del cabildo, al notar la relación de los sucesos se santiguan sorprendidos; en *El reloj agorero* el texto no menciona la reacción de la esposa e hijos de don Gil al enterarse de su muerte; en *El rosario de las ánimas* don Félix y don Martín caen enfermos tras el contacto con las voces y las figuras animadas, don Félix muere tras ésto y don Martín, enfermo, se recluye en un convento; finalmente, en *Entre llamas* no existe tal efecto, al contrario, al enterarse de lo extraño del suceso, en la gente se despierta una sensación de curiosidad que tienen que satisfacer yendo a ver la aparición con sus propios ojos. Este último caso quizá tenga su explicación a través de Campra pues ella indica que en un texto fantástico la anécdota, el hecho debe ocurrirle a una persona o un grupo (que se debe entender como pequeño), aunque en esta historia, es toda la ciudad la que se entera y sale en busca del fenómeno: esta posibilidad cobra fuerza pues el mismo texto menciona que sí hubo quienes lo enfrentaron solos y sí cayeron enfermos o muertos por la impresión. Entonces, este corpus contiene en su mayoría textos que se adecúan también a la teoría de Lovecraft y que retoma Bozzetto, son sólo *El reloj agorero* y *Entre llamas* (parcialmente este último) los que funcionan de manera diferente. Siendo el caso, es comprensible esta postura, pues, como el mismo Bozzetto explica, ante lo desconocido, el primer instinto es el de supervivencia y para esto, nos sirve el miedo.

Son los tres aspectos finales que había que mencionar, y habiendo ya completado el análisis de los textos, es tiempo de pasar a las conclusiones.

CONCLUSIONES

Tras haber concluido ya los análisis de las obras seleccionadas para este trabajo, se pueden determinar algunas cuestiones en general.

¿Qué es lo fantástico, cómo reconocerlo?

Uno de los primeros y más importantes asuntos al respecto; fue brevemente abordada esta cuestión durante el estudio de las teorías de los tres autores considerados como los referentes teóricos para la elaboración del presente trabajo: Todorov dice que lo *fantástico* está marcado por un momento de vacilación ante un suceso aparentemente fuera de lo normal, vacilación (duda) al no poderse determinar la naturaleza del hecho, si puede ser explicado por las leyes naturales conocidas (fenómeno *extraño*) o si, por el contrario, el suceso rompió dichas leyes naturales y se justifica por medio de un nuevo sistema de reglas que resulta desconocido (fenómeno *maravilloso*); por su parte, Campra lo refiere como una transgresión a la realidad conocida, y Bozzetto como una subversión hacia esa misma realidad que ha sido reproducida dentro del texto (texto mimético). Aparentemente, Campra y Bozzetto tienen una opinión similar (si no igual), mientras que Todorov difiere; pero como señalé, sólo es en apariencia. Realizando un poco de interpretación, puede hacerse la pregunta ¿por qué se presentaría una *vacilación* dentro de un texto? Pues la respuesta tiene que ver con los otros dos autores: se da la vacilación pues un suceso ha transgredido, ha subvertido la realidad que el personaje de la obra conoce, por tanto, la vacilación planteada por Todorov como la esencia de *lo fantástico* tiene su explicación en exactamente la misma idea desarrollada por los otros dos teóricos: la realidad alterada, transgredida. Entonces, para responder a la pregunta hecha, se puede decretar que *lo fantástico* de una obra radica, más que en la vacilación, en la *transgresión* de la realidad, realidad que debe concordar lo más exactamente posible con la del mundo extratextual (el mundo del lector) para que el efecto de la

transgresión sea aceptado plenamente como tal. Lo fantástico es ese suceso, ser o fenómeno que resulta inquietante por ir en contra de lo “normal”, por ir en contra de lo común e incluso de lo cotidiano.

¿Cuál es la función de lo fantástico en la obra de Artemio de Valle-Arizpe?

Como ya se mencionó en el segundo capítulo (subtema 2.2), lo fantástico tiene cabida en estos relatos para volver más amena y atractiva la mención histórica que de la época Colonial hizo el autor, pues no se queda exclusivamente en esa mención, sino que con la incursión de lo fantástico le agrega un elemento inquietante, asombroso e imprevisto. Los elementos que se han dado en clasificar como fantásticos ya han sido expuestos a lo largo de mi investigación, por tanto, considero que ahora resultará pertinente dar una breve referencia de esos datos históricos que el autor incluyó dentro de las historias.

Acerca de *Sin sombra y sin dinero*, sin duda lo más interesante es la alusión que se hace a lo que tendría que ser un burdel colonial, ya que se da testimonio de un lugar furtivo al que llegan los caballeros a probar suerte con las cartas y demás juegos de azahar exponiendo grandes cantidades de dinero, al tiempo en que se alude (mediante elegantes eufemismos) a la práctica de la prostitución e incluso de la explotación sexual que algunas mujeres realizaban con sus propias hijas, mientras que jóvenes adiestrados le vaciaban sigilosamente los bolsillos a los clientes descuidados del lugar; en fin, toda una escena que incluso no resulta tan ajena para el lector actual.

La beata del callejón es una historia muy breve en la que no hay una nota histórica tan profunda como en el caso anterior, quizá el aporte más significativo que se le pueda rescatar es la descripción de la zona y del caserón de doña Inés:

“...callejón silente, con paz de aldea feliz...casas viejas...largas

tapias...barrio de San Sebastián...casa de piedra con tupidas rejas, macizo portón de guijo y zambullo...en todas las vastas y dismanteladas estancias había innumerables mesillas con santos o profusos altares con imágenes...³⁹

De *Los dos retratos* se puede retomar la jerarquización del poder que había en la época colonial, pues Don Gonzalo (el protagonista de la historia) era corregidor en México y a su cargo tenía a varios regidores, mientras que sobre él estaba el virrey, un aproximado a lo que en la actualidad serían el gobierno federal y las dependencias estatales y municipales; se da ya un indicio de burocracia (por no mencionarla como “tramitocracia”) en *El reloj agorero* pues don Gil, estando en medio de una querrela legal, tuvo que desplazarse para atenderla personalmente ya que “maleantes curiales y golillas mohatrereros enredaron con finas triquiñuelas y artilugios todo el negocio”⁴⁰. Al mismo tiempo se expone un episodio de convivencia familiar que, si bien es fácil vislumbrarlo mentalmente en la época colonial novohispana, resulta casi imposible (podría ser hasta una escena utópica) poder hallarlo en la vida real de nuestra época por las diversas actividades e intereses de los miembros de las familias contemporáneas, y es que tras la cena se presenta a la madre realizando una lectura en voz alta para sus hijos, mientras éstos escuchan atentamente lo relatado por la señora.

En *El rosario de las ánimas* se aprecia el respeto y devoción que había para con representantes de la iglesia, pues a más de la extraña costumbre que el padre Denia tenía (ir a la iglesia a media noche), y aunque toda la gente se desconcertaba, jamás nadie le recriminó esa práctica habitual del padre. Por último, en *Entre llamas* se muestra el grado de impunidad que puede ejercer una persona teniendo un cierto cargo de poder (un cacique en este caso) en sus manos, ya que todo el pueblo sabía de las fechorías de don Desiderio, pero por ser el cacique nadie podía reclamarle ni negarle nada, hasta que de manera anónima alguien ejerció una venganza (según se

³⁹ “La beata del callejón” en *Artemio de Valle-Arizpe. Obras I*, Pág. 612

⁴⁰ “El reloj agorero” en *Artemio de Valle-Arizpe. Obras I*. Pág. 748

sugiere en el texto) y asesinó a don Desiderio.

Como se puede notar, muchos de los antecedentes históricos que se abordan en los relatos han cambiado y se han adaptado para perdurar hasta nuestros días, mientras que otros han disminuido su práctica o incluso puede decirse que han dejado de realizarse. Pues bien, el elemento fantástico (una sombra que desapareció, una monja fantasmal, objetos que presentaron alteraciones ante el infortunio de sus dueños, un rosario rezado por espíritus y una aparición espectral como castigo por las fechorías cometidas en vida) aparece para enriquecer, para volver más amena e interesante la evocación histórica que se hace en los relatos.

¿Puede clasificarse la obra de Artemio de Valle-Arizpe como extraña o maravillosa?

Considerando la clasificación propuesta por Todorov y, tomando como referencia los textos elegidos para este análisis, se pueden establecer dos cosas importantes: en primer lugar, la mayoría de los textos de Artemio de Valle-Arizpe tienen que ver con lo maravilloso, ya que son sucesos que transgreden la realidad y que se explican por leyes desconocidas para los personajes y para el lector (un hombre que apuesta su sombra y la pierde; la aparición del fantasma de una monja; un rosario rezado por espíritus en pena; la visión espectral de un capataz fallecido y que aparecía circundado por fuego y acompañado por las muchachas que había ultrajado y asesinado), mientras que los textos que se ajustarían a lo extraño son los menos (“Los dos retratos” y “El reloj agorero”): textos en los que se presentan situaciones fuera de lo común pero que incluso dentro del mismo relato trata de dárseles una justificación que no resulta completamente satisfactoria. Se cumple la idea que Todorov rescata de Montague Rhodes James acerca de que los acontecimientos sobrenaturales o irracionales puedan tener una puerta de acceso a lo natural o racional, sin embargo

dicha puerta es lo bastante estrecha como para no poder ser utilizada.

Otro aspecto importante es que de los textos que concuerdan con la idea de lo maravilloso, hay algunos que se clasifican, por su parte, como *maravillosos cristianos*⁴¹, ya que contienen situaciones anormales y cuya explicación está dada por reglas desconocidas que en este caso tienen que ver con una voluntad divina (el dios cristiano) que permite estas transgresiones, aunque no por eso dejan de ser percibidas precisamente como transgresiones, el ejemplo es “El rosario de las ánimas”, relato en el que son los mismos penitentes fallecidos los que acuden a la medianoche a la iglesia para rezar pidiendo por el perdón de sus pecados.

En conclusión, los textos de de Valle-Arizpe corresponden, en su mayoría, a lo maravilloso, y de éstos, algunos tienen que ver con lo maravilloso cristiano; mientras que los menos de los textos, por sus características, pertenecen al género de lo extraño; en estos textos, lo fantástico reside en los momentos en que los personajes expresan la vacilación, duda y hasta sorpresa o interés ante los sucesos *extraordinarios* (transgresores, perturbadores: así pertenezcan a lo maravilloso o a lo extraño) que se presentan a lo largo de las historias.

De las tres teorías estudiadas, ¿hay alguna lo suficientemente amplia como para anular a las otras?

La respuesta es (a mi parecer) sencilla: NO. Cada teoría aporta elementos lo suficientemente completos para ser tomados en cuenta de modo particular; sin embargo, tienen algunas erratas que son cubiertas o contradichas por alguna otra teoría. En primer lugar, la propuesta de Todorov: como ya se mencionó, la primera obra estructural acerca de lo fantástico, desarrolla y explica ideas muy importantes tales como la

⁴¹ David Roas. *Teorías de lo fantástico*. Pág. 13

división entre maravilloso y extraño, introduce la idea del “texto realista”, explica que la lectura de un texto fantástico debe hacerse de modo literal, dejando de lado cualquier interpretación poética o alegórica pues eso anularía el efecto fantástico; y, lo más importante, la clasificación de los temas de lo fantástico, los “temas del yo” y los “temas del tú”. Es en este punto donde se suscita un conflicto pues, como dice Rosalba Campra, son solamente los “temas del yo” (la relación del sujeto con el entorno: las metamorfosis, la existencia de seres sobrenaturales, el pan-determinismo, la multiplicación de la personalidad y las alteraciones del tiempo y del espacio) los que constituyen lo realmente fantástico, mientras que los “temas del tú” (la sexualidad) son un elemento recurrente mas no es un elemento que defina por sí solo a los textos fantásticos, basten como ejemplo los textos estudiados en este análisis, no apareció uno que manejara la sexualidad como un elemento constituyente, ni siquiera recurrente, salvo quizá “Entre llamas” en que sí aparece un elemento sexual pero más acorde al concepto de Roger Bozzetto como un “antes” y un “después”, en el que el “después” está marcado como un castigo por la tentación o, en este caso, por las infamias que don Desiderio cometió en vida. Sin embargo, la idea de Campra sigue manteniéndose intacta: los “temas del tú”, la sexualidad, son un elemento recurrente, mas no es un elemento definitorio de lo fantástico. En esto reside el error de Todorov: considerar un elemento como esencial cuando en realidad no lo es, propuesta que es objetada por Campra y, hasta cierto punto, también por Bozzetto.

La de Rosalba Campra, es quizá una propuesta más completa e incluso mejor “aterrizada” que la del propio Todorov: retoma la idea del texto realista, le refuta en específico la clasificación de los “temas del tú”, demarca lo fantástico no como una vacilación sino más bien como una transgresión a la realidad, e incluso da también su propuesta de

clasificación de los temas fantásticos, que es donde tiene su único punto flaco: las dicotomías que plantea (concreto/abstracto, animado/inanimado, yo/otro acá/allá y la triada presente-pasado-futuro) no llegan a estar lo suficientemente definidas ni lo debidamente ejemplificadas y para ayudar a comprender estas divisiones se puede recurrir a los “temas del yo” de Todorov. Por tanto, el problema que puede presentar la teoría de Campra es la manera tan ambigua en cómo aplicación su clasificación: para poder realizarla se necesitan las aportaciones teóricas de otro autor como punto de apoyo.

Ahora, acerca de la propuesta de Roger Bozzetto: no abunda en los temas ya mencionados por Todorov y Campra sino que más bien se preocupa por mencionar algo relativamente nuevo, y para esto introduce la idea del “texto mimético”: el texto debe apegarse a la realidad del lector y así lo fantástico podrá aparecer para transgredirla, y con esto llegar a mencionar un aspecto que Todorov no desarrolló lo suficiente: la “retórica de lo indecible”. Ludwig Wittgenstein dijo que “lo que no puede ser dicho, más vale callarlo”⁴², así que, si lo fantástico es algo que transgrede, que altera o violenta la realidad, es algo desconocido que como tal no puede enunciarse claramente, por tanto debe ser referido del mismo modo, como algo desconocido y difícil de describir. Para complementar esta idea de Bozzetto, Fernando Savater escribe (acerca del estilo de H. P. Lovecraft) algo que concuerda con lo anterior:

“...la fantasía desemboca siempre en lo indecible; las palabras se agotan mucho antes de que la imaginación pura haya terminado su fulgurante viaje. Aún más, las palabras son obstáculos, tropiezos que dificultan o estancan la creación de lo realmente fantástico, remasándolo en tópicos conocidos, espantos vulgares, maravillas usuales.”⁴³

En última instancia, entra en dos conflictos con Todorov pues Bozzetto dice que para entrar en contacto con lo fantástico se necesita la pérdida de

⁴² Savater, Fernando. *Misterio, emoción y riesgo*. Pág. 363

⁴³ Ibid.

la mirada para que sean los otros sentidos los que lo identifiquen (en palabras del autor, los sentidos menos intelectualizados), mientras que por su parte, Todorov dice que es la mirada la que habrá de reconocer al fenómeno fantástico y la que entrará en contacto con él. Pues bien, considerando de nueva cuenta los textos analizados, la relación se da prácticamente en un 50-50, pues en la mitad de los textos es la mirada la que reconoce el fenómeno transgresor, mientras que en la otra mitad de los textos sí se produce una ceguera (temporal o voluntaria) ante la presencia de dicho fenómeno: por tanto, en este caso lo mejor es mencionar que la mirada es importante ya que de una forma u otra resulta afectada por lo fantástico: o sufre un efecto de ceguera o es la que reconoce la transgresión. El segundo conflicto vuelve a ser con respecto a los “temas del tú”: al igual que Rosalba Campra, defiende la idea de que la sexualidad es sólo un elemento recurrente mas no constituyente del texto fantástico. En resumen, el “pro” de la teoría de Bozzetto es que aporta nuevos elementos para el análisis de lo fantástico, mientras que el “contra” es que se centró tanto en dar estos nuevos principios que aporten nuevas cosas al análisis del género que dejó de lado los aspectos que ya son imprescindibles y que fueron manejados por Todorov y Campra, básicamente las clasificaciones de los temas⁴⁴.

Por todo lo anterior es que digo que no existe teoría alguna que sea lo suficientemente completa como para desechar a las otras; más bien, rescatando los puntos a favor de cada una se puede realizar una teoría que sincretice a las tres:

a) de Todorov retomar la lectura literal de las obras, sin considerar

⁴⁴ Lo menciono como un “contra” no porque esté mal el hecho de aportar algo nuevo, sino más bien por el hecho de descuidar lo que ya estaba determinado previamente: si bien no sería necesario abundar en las clasificaciones de los temas fantásticos, sí sería pertinente mencionarlos para posibles nuevos investigadores del tema cuyo primer acercamiento teórico resultara ser el texto de Bozzetto, pues siendo así, habrán grandes lagunas que deberían haberse despejado con anterioridad.

ninuna interpretación poética ni alegórica y, los “temas del yo” que son los que constituyen a lo fantástico.

- b) de Campra retomar la refutación a los “temas del tú” de Todorov y la clasificación de los temas de lo fantástico apoyándose en los temas del mismo Todorov.
- c) de Bozzetto, el texto mimético y la retórica de lo indecible.
- d) y como un punto discordante pero relevante, la mirada: siempre habrá de resultar afectada por el fenómeno fantástico, ya sea que resulte en su ceguera o que sea el sentido que entra en contacto con el fenómeno.

Por último, destacar una sentencia que hace Todorov acerca del texto fantástico y con el que no estoy de acuerdo: indica que el género fantástico es propio del siglo XIX y que no sobrevivió al siglo XX pues todos los miedos y los temas tabú que secretamente englobaba lo fantástico fueron develados por el psicoanálisis. Refutando esta idea, concluyo citando un fragmento de la publicación *Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica* de Teodosio Fernández:

“...lo fantástico habla de las zonas oscuras e inciertas que están más allá de lo familiar y lo conocido. El movimiento de esas fronteras no implica su desaparición: los avances científicos no terminan con los misterios, como el desarrollo de la teología no anuló lo insólito de los milagros, ni el psicoanálisis ha puesto fin al horror de las pesadillas.”⁴⁵

⁴⁵ Teodosio Fernández “Lo real maravilloso en América y la literatura fantástica” en David Roas, *Teorías de lo fantástico*. Pág. 296

BIBLIOGRAFÍA

- BOZZETTO, Roger. “¿Un discurso de lo fantástico?” en David Roas, *Teorías de lo fantástico*.
- CAMPRA, Rosalba. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” en: David Roas, *Teorías de lo fantástico*.
- CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino. *Senderos ocultos de la literatura mexicana*. Madrid, Editorial Pliegas, 2011.
- DE VALLE-ARIZPE, Artemio. *Obras I*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 770pp.
- *Libro de estampas*. Espasa-Calpe, Madrid, 1934, 352pp.
- FERNÁNDEZ, Teodosio “Lo real maravilloso en América y la literatura fantástica” en David Roas, *Teorías de lo fantástico*.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. *Historia de la literatura mexicana*. México, Porrúa, 1966, 349pp.
- HOWLAND BUSTAMANTE, Sergio. *Historia de la literatura mexicana*. Trillas, 2ª Ed., 1964, México, 283pp.
- MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura mexicana S. XX, 1910-1949*. Cultura, México, 1949, 360pp.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (trad. Agustín Neira, presentación por Manuel Maceiras). Siglo Veintiuno Editores, México, 1995, 371pp.
- ROAS, David, comp. *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 2002, 307pp.
- “La amenaza de lo fantástico” en David Roas, *Teorías de lo fantástico*.
- SAVATER, Fernando. *Misterio, emoción y riesgo*. Editorial Ariel, Barcelona, 2008, 439pp.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de Silvia Delpy, 2ª ed., México, Ediciones Coyoacán, 1995,

143pp.