

**Ignacio Manuel Altamirano
en los límites de lo fantástico (hoffmaniano)**

Ignacio Manuel Altamirano at the Borderland
of the (Hoffmanian) Fantastic

Sergio Armando Hernández Roura

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Bibliográficas

Recepción: 25.06.2018 / Aceptación: 29.12.2018
DOI: <https://doi.org/10.22201/iib.bibliographica.2019.1.44>

- Resumen** El presente artículo es una indagación del lugar que tiene la literatura fantástica dentro de la obra de Ignacio Manuel Altamirano, particularmente sobre la influencia de la manera de entender lo fantástico de E. T. A. Hoffmann. Fiel a sus convicciones nacionalistas, el mexicano no fue ajeno a los mecanismos de lo fantástico y en diversos momentos los utiliza, siempre ubicado en las fronteras de esa tradición literaria. A partir de sus textos críticos, obras de carácter costumbrista e indicios localizados en algunas de sus narraciones, es posible conocer sus opiniones al respecto y abordar su manera de entender lo fantástico (hoffmaniano).
- Palabras clave** Recepción; Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann; Ignacio Manuel Altamirano; literatura fantástica; asimilación.
- Abstract** This article explores the role of fantastic literature within some texts of Ignacio Manuel Altamirano and, particularly, the influence of E. T. A. Hoffmann's understanding of the fantastic. Faithful to his nationalist convictions, the Mexican writer was not a stranger to the mechanisms of the fantastic; he even used them at different moments, always located on the borderlands of that literary tradition. From his textual criticism and *Costumbrismo* works, as well as other clues found in some of his narratives, it is possible to know Altamirano's opinion on the matter, and to approach his way of understanding the (Hoffmanian) fantastic.
- Keywords** Reception; Ernst Theodor Amadeus Hoffmann; Ignacio Manuel Altamirano; fantastic literature; assimilation.

Introducción¹

Con el triunfo definitivo del liberalismo en 1867, las circunstancias fueron propicias a la causa nacionalista. La tutela de Ignacio Manuel Altamirano es central al respecto para comprender el renacimiento literario durante la República Restaurada (1867-1876), así como para entender el rumbo que adoptaron las concepciones sobre lo literario. En “Revistas literarias de México (1821-1867)”² el guerrerense muestra a sus lectores un panorama de las letras mexicanas en el cual hace encomio del compromiso político que los escritores habían tenido hasta ese momento con el país. Atribuye la precaria situación de las letras mexicanas al sacrificio heroico de varios de ellos en contra del imperio extranjero:

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

Bendito sea ese cambio, porque a causa de él, la literatura abrió paso al progreso, o más bien dicho, lo dio a luz, porque en ella habían venido encerrados los gérmenes de las grandes ideas, que produjeron una revolución grandiosa. La literatura había sido el propagador más ardiente de la democracia.³

La inmolación en aras patrióticas representó una prueba de la entrega y el amor nacionalistas, términos en los que se percibe ya la conformación de un discurso en el cual está presente la idea de una religión de la patria. En este contexto, en el que la literatura es propagadora de la democracia, madre del progreso y forjadora de la nación, discurre el texto de Altamirano que –si bien centra su interés en la novela– enfatiza la importancia social de la literatura, así como su contribución a la prosperidad y moralización del país.

¹ Sergio Armando Hernández Roura. UNAM, Becario del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Asesorado por el Dr. Vicente Quiarte Castañeda.

² Publicadas originalmente en el folletín del periódico *La Iberia*, del 30 de julio al 4 de agosto de 1868.

³ Ignacio M. Altamirano, *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte. Tomo I* (México: SEP, 1988), 30.

La aparición de nociones como progreso y ciencia en el discurso crítico, con antecedentes en el de Francisco Zarco,⁴ responde a un momento en el que las ideas positivistas comienzan a circular e introducirse en el discurso estético:

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

Todo lo útil que nuestros antepasados no podían hacer comprender o estudiar al pueblo bajo formas establecidas desde la antigüedad, lo pueden hoy los modernos bajo la forma agradable y atractiva de la novela, y con este respecto no pueden disputarse a este género literario su inmensa utilidad y sus efectos benéficos en la instrucción de las masas. Bajo este punto de vista la novela del siglo XIX debe colocarse al lado del periodismo, del teatro, del adelanto febril e industrial, de los caminos de hierro, del telégrafo y del vapor.

⁴ Un texto sintomático de esta transformación lo constituye el discurso pronunciado por Zarco con motivo de la toma de posesión de su cargo como presidente del Liceo Hidalgo (1851). En él, retomando algunas ideas de sus predecesores, declara que la literatura es “la expresión del pensamiento” de una sociedad. Francisco Zarco, “Discurso sobre el objeto de la literatura”, en *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, organización y presentación de Jorge Ruedas de la Serna (México: UNAM, 1996), 164. Dado que su misión consistía en “generalizar la verdad y la moral” (Zarco, *ibid.*, 167), debería “enseñar verdades luminosas, corregir los vicios nocivos a la humanidad, dar un poco de fe y de esperanza a los que padecen en la Tierra” (*ibid.*, 173). Una de las diferencias de este discurso respecto a otros del mismo género elaborados por Luis de la Rosa, José María Lafragua o Guillermo Prieto es la consideración de que la literatura y la ciencia tienen un lugar preponderante en la lucha por “derrocar el imperio de la superstición y del fanatismo” (*ibid.*, 168); así como en la puesta en marcha del cambio social, revolucionario, que sería imposible sin su auxilio: “Para que no se crea que exagero al atribuir todos estos grandiosos resultados a las letras, suprimase en los móviles de las revoluciones útiles el adelanto de la filosofía y de la literatura, y no habrá espíritu humano que pueda comprender sus causas, su marcha, ni sus prodigiosas conquistas” (*ibid.*, 169). Dentro de sus observaciones se encuentran algunas de las preocupaciones liberales de la época; entre ellas, la más destacada es el papel fundamental del escritor en la batalla: “Aquellos agentes del gobierno imperial han confesado que temen la literatura moderna, y el fuego sagrado de la poesía, porque ven una propaganda literaria contra su poder y contra la bárbara iniquidad con que oprimen a pueblos enteros. Nadie podía hacer más grande elogio de la literatura” (*ibid.*, 172).

Ella contribuye con todos estos inventos del genio a la mejora de la humanidad y a la nivelación de las clases por la educación y las costumbres.⁵

Dada la relevancia del papel de la literatura en el proyecto nacionalista, los escritores debían retratar las costumbres propias y la esencia del espíritu nacional, eludiendo las representaciones equivocadas de lo mexicano, producto del prejuicio y el desconocimiento de la realidad del país, además de evitar aquellas que resultaran perjudiciales para su avance:

Nuestra última guerra ha hecho atraer sobre nosotros las miradas del mundo civilizado. Se desea conocer a este pueblo singular, que tantas y tan codiciadas riquezas encierra, que no ha podido ser domado por las fuerzas europeas, que viviendo en medio de constantes agitaciones no ha perdido ni su vigor ni su fe. Se quiere conocer su historia, sus costumbres públicas, su vida íntima, sus virtudes y sus vicios; y por eso se devora todo cuanto extranjeros ignorantes y apasionados cuentan en Europa, disfrazando sus mentiras con el ropaje seductor de la leyenda y de las impresiones de viaje. Corremos el peligro de que se nos crea tales y como se nos pinta, si nosotros no tomamos el pincel y decimos al mundo: "Así somos en México".⁶

En una época en que, como señala el autor, la popularidad de la novela iba en aumento, resultaba pertinente considerar su potencial para transmitir "doctrinas y opiniones que de otro modo habría sido difícil hacer que [las masas] aceptasen". Por tanto, era necesario utilizar este medio responsablemente, atendiendo en todo momento a un sentido moral, pues

aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, es necesario no confundirla con la leyenda antigua, es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa: en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas. La novela hoy suele ocultar la biblia de un nuevo apóstol o el programa de un audaz revolucionario.⁷

⁵ Altamirano, *Obras completas XII...*, 48.

⁶ *Ibid.*, 38.

⁷ *Ibid.*, 39.

Más que pretender que los escritores se limitaran a una forma específica de novela, el autor cuestiona los prejuicios hacia ella, y defiende su utilidad; además de atender los imperativos nacionalistas, los autores debían evitar que sus búsquedas estéticas dieran lugar a obras carentes de función social,⁸ o inmorales.⁹ Al respecto, es ilustrativo detenerse en la perspectiva que adopta sobre la manera para tratar el amor: en su opinión, debe representarse como un sentimiento refinado y bello, ajeno a todo conflicto, alejado completamente de la pasión y del deseo desmesurado y destructivo. El principal interés de los escritores debería consistir en la preservación del “corazón de la juventud”, “semejante a una flor de la mañana, [que] se abre inocente y puro a las primeras impresiones y las acoge y las guarda con ternura”, y apartarlo de “las exhalaciones infectas y desecantes del pantano del mundo”.¹⁰ La novela, y podríamos extender esta consideración al arte, para Altamirano debe ser “una copa de sabroso licor, que si no contenga alguna medicina desleída, al menos no produzca torpe y peligrosa embriaguez que haga daño, o tósigo que cause la muerte”.¹¹ Tal postura se opone terminantemente a sembrar en los lectores lo que el autor llama “las tinieblas de la duda”.¹²

⁸ “No hay que decir ahora que la novela es una composición inútil y frívola, de mero pasatiempo, y de cuya lectura no se saca provecho alguno, sino por el contrario, corrupción y extravíos. Verdad es que de muchas no sólo puede decirse esto, sino que son dignas de condenación, debiendo atacarse con tanta más energía sus efectos y evitarse su influencia, cuando mayor es el atractivo que tienen: pero por fortuna la reprobación pública las hiere apenas han nacido, y no faltan ingenios que se apresuran a dar el contraveneno necesario para impedir los estragos de la idea inmoral”. Altamirano, *ibid.*, 48.

⁹ “Verdad es que en este punto hay infinidad de producciones estúpidas que desconceptúan tanto al que las escribe como al que las lee; pero [...] nosotros queremos hablar de aquellas obras en las que resplandece el talento y que encierran una intención filosófica, noble y útil, no de aquellas que pervierten al buen sentido y unen la frivolidad más grande, la maldad más profunda. Descartaremos, pues, de nuestra lista las historietas de Paul de Kock, de una moral equívoca, por más que sean estudios acabados de las costumbres francesas, y los infames cuentos milesios del tiempo del Directorio, del Consulado y del Imperio en Francia, producto de la disolución de costumbres que siguió a los grandes trastornos de aquella época, y uno de los cuales valió a cierto marqués de Sade un encierro en la torre de Vincennes. Así hemos descartado también de la novela histórica las desgraciadas y soporíferas leyendas del vizconde de D’Arlincourt, que hicieron las delicias de los ignorantes hace treinta años, y así descartemos de la novela de costumbre toda esa cáfila de cuadros disparatados de la sociedad americana, pintados por charlatanes extranjeros y que no merecen mención, si no es para condenarlos al desprecio”. Altamirano, *ibid.*, 52.

¹⁰ *Ibid.*, 53.

¹¹ *Ibid.*

¹² Dicho término es empleado por Altamirano para referirse a las obras de Florencio M. del Castillo: “Sus leyendas no concluyen en matrimonio, ni en abrazos, ni en agradables

I. En los límites de lo fantástico¹³

Además de difundir las ideas antes expuestas, el texto de Altamirano es relevante para el estudio de la literatura fantástica en México, ya que le dedica algunas líneas al tema, en las cuales plasma sus conocimientos y opiniones al respecto:

Una nueva escuela, alemana por cierto, ha añadido todavía a la forma romanesca un atractivo más: lo fantástico, a que son tan inclinadas las imaginaciones del norte. Pero lo fantástico de cierta especie, no lo fantástico de los pueblos primitivos que es común a todos los países y que ha nacido del terror religioso y la ignorancia, sino de lo fantástico ideal, si podemos expresarnos así. Hoffman es el padre de esta escuela, que se ha seguido en Francia y en que se han hecho débiles ensayos en España. Los cuentos de Hoffman han adquirido gran celebridad, y nosotros no los admiramos tanto por su originalidad, como por su exquisito sentimiento.¹⁴

En este fragmento el autor se refiere a su novedad y, siguiendo la teoría de Hipólito Taine, asume que existe una relación entre la inclinación por este género y la predisposición sensible de quienes la cultivaban que, en ese momento, eran principalmente los pobladores del norte de Europa.¹⁵ Altamirano percibe

sorpresas; todas ellas se desenlazan dolorosamente como los poemas de Byron; pero diferenciándose del poeta inglés en que la desdicha de sus héroes no produce desesperación, ni deja en el alma *las tinieblas de la duda*, sino simplemente una tristeza resignada, porque Florencio no era escéptico". Altamirano, *ibid.*, 62. El énfasis es mío.

¹³ A lo largo de este trabajo se entenderá lo fantástico como el género cuyo principio estructurador es la irrupción de un fenómeno imposible percibido como amenazador, dado su carácter inexplicable e irreductible (tanto en nivel intratextual como extratextual). Los sucesos narrados están encadenados con el objetivo de preparar al lector para atestiguar la transgresión que ello supondría; es decir, el texto está construido en torno a la tematización del conflicto que dicha irrupción supone: "la problematización del fenómeno es lo que determina, en suma, su fantasticidad". David Roas, *Tras los límites de lo real* (Madrid: Páginas de Espuma, 2011), 36.

¹⁴ *Ibid.*, 55.

¹⁵ La teoría de Taine, expuesta principalmente en su Introducción a la *Histoire de la littérature anglaise* (1863), explicaba la relación entre literatura y sociedad: las obras literarias son "huellas" o "documentos" que permiten conocer la expresión de un "alma"; en cuyo caso, la tarea del historiador consistía en reconstruir este mundo subterráneo. Hipólito Taine, *Introducción a la historia de la literatura inglesa*, trad. de J. E. Zúñiga, prólogo de L. Rodríguez Aranda (Buenos Aires: Aguilar, 1977), 31. Para Taine, los hechos literarios y el estado moral son resultado de la combinación de tres factores: la raza, el medio y el momento, *ibid.*, 41-50.

la existencia de un componente sobrenatural en todas las culturas, al que considera parte de una etapa a superar;¹⁶ diferente a “lo fantástico ideal” iniciado por Hoffmann, una “escuela” que, como bien apunta, estaba expandiéndose por Europa, pero que en ese momento parecía tener poca presencia en el ámbito hispánico.¹⁷ En su opinión, lo más valioso del grupo de escritores que cultivaban esa tendencia era su “exquisito sentimiento”; la expresión resulta extraña porque, desde luego, no se refería al miedo, efecto de lo fantástico.¹⁸ Como veremos, lo “fantástico ideal” carece de un interés prioritario, aunque a veces el autor se aproxime a sus fronteras.

Antes de adentrarnos en la presencia de lo fantástico en la obra de Altamirano, conviene referirnos al lugar que lo sobrenatural tiene en su narrativa. Coherente con las ideas expuestas, su empleo responde a su planteamiento general de lo literario; es decir, que en su caso no se inserta en otros objetivos que no sean sociales. Esto puede verse en las alusiones a lo sobrenatural, particularmente de corte legendario, que tienen lugar en algunas de sus obras. De acuerdo con lo que afirma en su texto costumbrista “El Señor del Sacromonte”, publicado en *La República* (25 de marzo de 1880) y recogido en el libro *Paisajes y leyendas. Tradiciones y costumbres de México* (1880), “la leyenda es respetada

¹⁶ En la actualidad se le identificaría en el ámbito de “lo maravilloso”. Esta categoría, colindante con lo fantástico, aparece en Roger Caillois, *Imágenes, imágenes... Ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación* (Barcelona: EDHASA, 1970), y Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (México: Premià, 1987).

¹⁷ Los trabajos de Roas muestran una producción considerable de obras fantásticas españolas a lo largo del siglo XIX, y vendrían a contradecir esta idea. Véase David Roas, *Hoffmann en España. Recepción e influencias* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2002); *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)* (Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial, 2006); *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica del siglo XIX* (Madrid: Devenir, 2011).

¹⁸ Pese a la dificultad que supone el manejo de un término que abarca un espectro difuso en el cual se mezclan términos como el miedo, terror, la inquietud, angustia, aprensión, el desconcierto, el *umheimlich* freudiano –véase Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en E. T. A. Hoffmann, *El hombre de arena* (México: Factoría Ediciones, 2007), IX-LVI–, Roas señala que en todas ellas se engloba una “impresión amenazante en el lector”, David Roas, “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”, *Semiosis*, núm. 3 (2006): 98. Esta condición de lo fantástico es compartida por H. P. Lovecraft, *El horror en la literatura* (Madrid: Alianza, 1998); Roger Caillois, *Imágenes, imágenes...; Jean Bellemin-Noël, “Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)”, en Teorías de lo fantástico*, ed. de David Roas (Madrid: Arco / Libros, 2001), 107-140; Irène Bessièrre, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en *Teorías de lo fantástico*, 83-104 y David Roas, *Tras los límites de lo real*.

ble, aunque sea infundada; ella forma la historia primitiva de los sucesos y sirve de vínculo moral a los hombres en los tiempos que preceden a la civilización”.¹⁹

Si bien reconoce la importancia social de creencias como las de la virgen de Guadalupe o el festejo de Navidad, su postura hacia ellas es escéptica y racional, por lo cual busca hacer evidente su origen histórico, antes que asumirlas como dogmas intemporales. Ese tipo de manifestaciones culturales tienen un lugar más bien nostálgico, ligado con la inocencia, pero que a su juicio es necesario superar. Así lo muestra al narrar sus recuerdos de infancia en “La Semana Santa en mi pueblo”, publicada en *La República* (28 de mayo de 1880). El ejemplo es revelador también de su opinión sobre “lo grotesco” en las representaciones de Cristo que participaban en la procesión:

En cuanto al tamaño, allí desfilan desde el colosal *Altepeocristo*, que los indios esconden en las grutas, que es casi un ídolo de la antigua Mitología, hasta el Cristito microscópico que llevan con el pulgar y el índice los indezuelos de nueve años, alumbrado con velillas delgadas como cigarros. Todas las estaturas, todos los colores, todas las flacuras, todas las llagas, todas las deformidades, todas las jorobas, todas las dislocaciones, todos los disparates que se pueden cometer en la escultura, pasan representados en la procesión. Cuando a la luz de las antorchas (porque la procesión concluye ya de noche), se ve moverse esta inmensa hilera de cuerpos colgados, cabelludos y sangrientos, se cree ser presa de una espantosa pesadilla o estar atravesando un bosque de la Edad Media, en que hubiera sido colgada una tribu de gitanos desnudos.

Callot no vio jamás en su enferma imaginación una procesión más fantástica, ni más original.

Y sin embargo, ¡ese espectáculo fue el alborozo de mis días de niño!²⁰

Es importante la mención a Jacques Callot ligado a lo deforme, delirante y falto de armonía, ya que su estilo tiene relación directa con la creación del primer libro de Hoffmann, *Phantasiestücke in Callots Manier* (1814-1815). El dibujante y grabador, al lado de otros artistas afines, también aparece en el texto dedicado al “Viernes de Dolores. Costumbres mexicanas”, publicado en *El Diario del Hogar* (18 de marzo de 1883): “Las paredes están llenas de retablos, la iglesia de devotos y el pórtico de mendigos de todas las edades y aspectos, los

¹⁹ Altamirano, *Obras completas V. Textos costumbristas* (México: SEP, 1986), 27.

²⁰ *Ibid.*, 52.

lisiados y leprosos de todo el barrio, las caras de todos los caprichos de Goya, las contorsiones de todos los mendigos de Callot, la vanguardia de la Corte de los Milagros de Nuestra señora de París de Víctor Hugo”.²¹ Su importancia radica en su vinculación constante en los textos por medio de una serie de términos próximos.

Dentro de su obra narrativa, las referencias más recurrentes pertenecientes al ámbito de lo sobrenatural son los fantasmas, pero sobre todo en manifestaciones que tienen resonancias de textos de transmisión oral; aunque el autor no se entregó, como muchos de sus contemporáneos, al rescate de leyendas, éstas se hacen presentes como parte de su prosa. En su caso, cuando hay aparecidos o fantasmas son utilizados más bien como un recurso para generar misterio, y sólo en términos de comparación. Así sucede por ejemplo en *Julia* (1870), obra perteneciente a sus *Cuentos de invierno*, cuando el inglés Bell se refiere a la aparición de la joven: “¡Singular muchacha es ésta, Julián!, me parece que es buena en el fondo; pero Dios quiera que no venga a traernos con su presencia aquí, complicaciones y dificultades que nos hagan maldecir la hora de haberla encontrado, como un fantasma, en las calles de Puebla”.²²

Ocurre del mismo modo en los textos que componen sus *Idilios y elegías*. En el caso de *Antonia* (1872), el narrador recurre a esta comparación cuando refiere los deslices de la madrina de su enamorada,²³ y el elemento fantasmagórico también se manifiesta en la descripción de la escuela en la que tiene lugar *Beatriz* (1873).²⁴

Para presentar al Zarco, en la novela homónima (1901), el autor emplea descripciones que pertenecen al mismo campo semántico: “Era mucha plata aquélla,

²¹ *Ibid.*, 318-319.

²² Altamirano, *Obras completas III. Novelas y cuentos. Tomo I* (México: SEP, 1986), 63.

²³ “Sin embargo, ella parecía preocupada frecuentemente, y algunos días su mal humor inmotivado me causó una viva impresión. Antonia me confió por su parte, que varias veces la había recibido con extraña frialdad, a la que había seguido luego un arranque de afecto entusiasta. Atribuimos, como era natural, esa variedad de humor, a los cuidados y pesares que debía tener una señora como ella, que se permitía conservar relaciones amistosas con un amante que venía a verla cada mes como un fantasma, y que partía a la medianoche galopando en un caballo negro, como lo había yo visto muchas veces”. Altamirano, *Obras completas IV. Novelas y cuentos. Tomo II* (México: SEP, 1986), 100.

²⁴ “Es preciso decir lo que era entonces un colegio, para hacerlo conocer bien a los muchachos que hoy disfrutaban el beneficio de educarse a la moderna, y más todavía a los que mañana no encontrarán en las escuelas ni un solo espectro de los que espantaban a los jóvenes de mi época, ni una sola ranciedad de las que nos fastidiaron a nosotros sin lograr por eso hacernos amar las antiguallas”. Altamirano, *ibid.*, 66.

y se veía patente el esfuerzo para prodigarla por dondequiera. Era una ostentación insolente, cínica y sin gusto. La luz de la luna hacía brillar todo este conjunto y daba al jinete el aspecto de un extraño fantasma con una especie de armadura de plata; algo como un picador de plaza de toros o como un abigarrado centurión de Semana Santa”.²⁵

Lo mismo ocurre en la construcción del conjunto formado por Manuela y el plateado, al momento de emprender la fuga: “Si algún campesino supersticioso hubiese visto a la luz de los relámpagos pasar, como deslizándose entre los árboles azotados por la tempestad, aquel grupo compacto de jinetes envueltos en negras capas, a semejante hora y en semejante tiempo, de seguro habría creído que era una patrulla de espíritus infernales o almas en pena de bandidos, purgando sus culpas en noche tan espantosa”.²⁶

Así, lo sobrenatural en los casos expuestos siempre remite a apariciones espectrales ligadas a las creencias populares. Otra de ellas, perteneciente también a esta novela, se basa directamente en textos legendarios, aunque sólo cumple la función de crear la atmósfera en la que habitan los bandidos:

La Calavera era una venta del antiguo camino carretero de México a Cuautla de Morelos, más famosa todavía que por ser paraje de recuas, de diligencias y de viajeros pedestres, por ser lugar de asaltos.

En efecto, no en la venta propiamente, pero sí un poco más acá o un poco más allá, siempre había un asalto por aquella época. Y es que por allí las curvas del camino, lo montuoso de él y la proximidad de los bosques espesos, y de las barrancas ofrecían grandes facilidades a los ladrones para ocultarse, emboscarse o escapar.

Por eso los pasajeros de la diligencia o los arrieros no se acercaban a La Calavera, sino santiguándose y palpitando de terror. El nombre mismo del paraje es lúgubre. Probablemente allí había habido, en los antiguos tiempos, una calavera clavada en los árboles del camino y que pertenecía a algún famoso bandido ajusticiado por las partidas de la Acordada en la época colonial; o tal vez había habido muchos cráneos de ladrones, y el vulgo, como tiene costumbre en México, había singularizado el nombre para hacerlo más breve.²⁷

²⁵ *Ibid.*, 119.

²⁶ *Ibid.*, 144-145.

²⁷ *Ibid.*, 225.

Una vez situado el lugar y con la finalidad de predisponer al lector, el narrador presenta a los bandoleros otorgándoles, en correspondencia con el sitio, características de seres de ultratumba:

Casi todos estos soldados parecían jóvenes, muy robustos, y tenían un gran aire marcial; pero su uniforme y su equipo les daban el aspecto lúgubre y que infundía pavor. Parecían fantasmas, y en aquella venta de La Calavera, y a aquella hora, en que los objetos iban tomando formas gigantescas, y cerca de aquellos montes solitarios, semejante fila de jinetes, silenciosos y ceñudos, más que tropa, parecía una aparición sepulcral.²⁸

Si bien se han señalado estas muestras de lo sobrenatural procedentes del ámbito legendario como un elemento marginal, un texto que permite comprobar que Altamirano entendía el concepto de lo fantástico y que agrega más pistas sobre los autores que identificaba con esta “escuela” es “Los inmortales”, contenido en su libro *Paisajes y leyendas* (1886). En esta crónica en la cual se introducen elementos sobrenaturales, la lectura de *Le Mort et le Diable* de Pompeyo Gener en un día de muertos, lleva al autor a visitar cementerios. El contexto, como observamos en el siguiente fragmento, cambia de la tradición alegre y colorida a una situación envuelta en una atmósfera gótica:

En efecto, me dirigí a San Fernando; pero ya al caer la tarde, y cuando las sombras obligaban a la gente a abandonar aquellas mansiones de la muerte y del lujo.

Habían dado las ocho, la hora de los sufragios católicos. Junto a algunas tumbas los cirios chisporroteaban todavía, y los criados que cuidaban los candlabros de bronce y los adornos de luto, se inclinaban soñolientos, avinados y fastidiados, esperando la hora de salir.

El guardián del panteón sonó las llaves. Esa fue la señal de quitar esos arreos del dolor oficial y de abandonar a los muertos. Los criados y criadas recogían los crespones, las flores de trapo y las coronas de inmortales; apagaban los cirios y vaciaban los braserillos de perfumes en el sueño, no sin empinar el último trago de pulque en el jarro que sacaban de un macetón de flores. Movíanse disputas acá y acullá por la pérdida de un moño de crespón, o por la posesión de un cabo de cirio, y aquella servidumbre, indiferente e irritada por el sol y el fastidio, se abandonaba a escenas de risa y de burla, semejantes o peores que las de los sepultureros de Hamlet.

²⁸ *Ibid.*, 226.

Por último, desfiló hasta el último criado; el guardián cerró el panteón, dieron las once de la noche, el silencio y la sombra llenaron aquel recinto lúgubre e imponente, en el que sólo se escuchaba el rumor de los árboles del jardín vecino, que mecía el frío viento de la noche.

Yo me había quedado más bien que intencionalmente, clavado por la curiosidad al pie de un sepulcro, cuya masa negra me ocultó de las miradas del guardián, que se retiró pronto a su domicilio. Cuando quise salir era tarde, y me resigné a meditar, en aquella hora y en aquel sitio, sobre los grandes misterios de la muerte, eterno tema de todas las filosofías, y de todas las religiones, fuente perenne de las preocupaciones humanas y espanto y consuelo de las conciencias.²⁹

A continuación el narrador, consciente del territorio (físico y literario) donde se encuentra, hace la siguiente reflexión, que parece invocar la tradición en la cual se inserta lo fantástico dentro de la literatura europea, momentos antes de vivir la macabra experiencia:

Entonces vinieron a mi memoria en confuso tropel todas las teorías y todos los dogmas, todas las historias y todas las leyendas, los cuentos de trasgos de mi niñez y las explicaciones de la alucinación de mis estudios juveniles; el espectro de César, la víspera de Filipos, las sombras de Banquo y del rey de Dinamarca en los dramas de Shakespeare, los espantajos de Ana Radcliffe, las historias de aparecidos de Walter Scott, las visiones de Nataniel de los *Cuentos* de Hoffman y, sobre todo, la horrible *danza de los muertos* de Goethe.³⁰

Después de citar algunos fragmentos en alemán del mencionado poema de Goethe, *Der Totentanz* (1815), tiene lugar el encuentro con lo sobrenatural:

Creía ver los esqueletos de san Fernando, agitándose en esa danza frenética con un choque de huesos espeluznante.

Y con el cerebro exaltado y trastornado por tantos pensamientos e imaginaciones, con los cabellos erizados, como Hamlet a la aparición de la sombra de su padre, azorado por aquel silencio de muerte, esperé alguna cosa extraordinaria y maravillosa.

²⁹ *Ibid.*, 111-112.

³⁰ Altamirano, *Obras completas V...*, 112.

Eran las doce, la hora de los fantasmas.

De súbito escuché un ruido extraño, como de losas que se abrían. Alcé la cara y vi, en efecto, la tumba de don Melchor Ocampo abierta y, al pie del muro sepulcral, a un hombre vestido de negro, densamente pálido, con la frente ensangrentada y con sus ojos sombríos.³¹

Tras este reconocimiento, el miedo se esfuma para dar lugar a la expresión de un *memento mori* actualizado a las circunstancias políticas de su época:

—¿Y el poder y la ambición? Me atreví a preguntar yo.

—¡El poder! ¡La ambición! Contestó Ocampo: ¿Qué es el poder ante esta gran niveladora que se llama la muerte...? ¿No te acuerdas?

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar
que es el morir...
Allá van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir...

Pregúntaselo a Guerrero, a Miramón, a Juárez, tres presidentes muy adulados en su tiempo, muy olvidados hoy, a pesar de la inmortalidad.³²

Aunque “Los inmortales” no es un texto fantástico, puesto que la aparición espectral queda normalizada, indudablemente permite ver que para Altamirano —lo mismo que ocurre con las alusiones a lo sobrenatural en sus obras— los deslices de la imaginación se subordinan a otros fines, incluso cuando su prosa está más próxima al género.

II. Altamirano y Hoffmann

El uso de la categoría “fantástico” referida a un texto literario se debe a Jean-Jacques Ampère, quien la utilizó como epíteto (*fantastique*) para denominar los cuentos de Hoffmann.³³ Con ello el filólogo francés quería destacar la diferencia existente en el tratamiento de los hechos sobrenaturales del escritor alemán con

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, 114.

³³ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (París: José Corti, 1962), 7.

respecto a sus contemporáneos, entre quienes se encontraban Ludwig Tieck, Friedrich de la Motte Fouqué o Franz Brentano, así como los exponentes de la novela gótica.³⁴ La dimensión interior y psicológica de los fenómenos eran rasgos que lo separaban de "l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle".³⁵ Para conseguir que esta intromisión fuera verosímil, además de la aportación señalada, el alemán recurrió a la ambientación cotidiana del fenómeno, próxima al mundo del lector:³⁶

Si la novela gótica había abierto las puertas de las regiones de la oscuridad, Hoffmann situó (como después hará Poe) al lector ante el abismo de lo irracional, de lo invisible, de lo desconocido, de todo aquello que habita en las zonas inexploradas de la mente humana y tras esa realidad cotidiana que cree conocer tan bien. Eso justifica la escasa presencia en sus relatos de fantasmas, resucitados y otras figuras ya típicas del universo sobrenatural. Hoffmann prefiere explorar la dimensión interior de lo fantástico, entendida como manifestación de los miedos y pasiones más ocultos del ser humano, contemplados siempre como una amenaza para éste. Así, la mayoría de sus historias desarrollan el tema de la alteración de la personalidad en todas sus manifestaciones: sueños, delirios, locura, influencia magnética y el motivo del doble.³⁷

Como se ha visto en el apartado anterior, Altamirano era consciente de la importancia y significación de las obras de la literatura fantástica, en particular de Hoffmann, a quien consideraba el "padre de esta escuela" y, sobre todo, de "El hombre de arena" ("Der Sandmann"), uno de los relatos que mayor influencia tuvo en su desarrollo. Habría que agregar la mención a Berthold, el personaje de "La iglesia de los jesuitas de G." ("Die Jesuiterkirche in G."), perteneciente también a los *Nocturnos* (*Nachtstücken*, 1817) y mencionado en la crónica "La vida de México", publicado por primera vez en *Paisajes y leyendas*: "De otro modo, el cronista por más entretenido que encuentre ese trabajo infecundo en México, acabará al fin por fastidiarse de él y arrojar la pluma, como Bertoldo

³⁴ Roas, *Hoffmann en España...*, 26.

³⁵ Castex, *Le conte fantastique...*, 8.

³⁶ Roas, *Hoffmann en España...*, 25.

³⁷ *Ibid.*, 32.

el loco del cuento de Hoffmann arroja sus pinceles fatigado del colorido y del eterno embrollo de su tarea”.³⁸

Es muy posible que el escritor guerrerense haya tenido acceso a diversas ediciones de las obras de Hoffmann, ya que además de leer en alemán, tuvo a su disposición las traducciones francesas que comenzaron a circular a finales de la década de 1820, así como las españolas, cuya difusión inició en la de 1830. Con estos antecedentes de consagración, las obras se difundieron en México en el decenio de 1840.

La cercanía entre Altamirano y el alemán se manifiesta también en la publicación del libro *Álbum de Navidad*, impreso por Ignacio Escalante y Compañía (1871). Componen esta antología relatos, crónicas y poemas en cuya escritura participaron Luis G. Ortiz, Manuel Sánchez Mármol, Francisco Sosa, J. Rosas, Manuel Flores, *Facundo* (José Tomás de Cuéllar), José Peón Contreras, González de la Torre, Fidel (Guillermo Prieto) y Altamirano. La obra resulta importante porque al lado de los textos de este grupo de mexicanos que buscaban acercarse literariamente a esta festividad, aparece “La noche de Navidad”, adaptación teatral de una obra de Hoffmann realizada por George Sand, como única obra extranjera antologada.

Altamirano presentó para esa publicación su *Navidad en las montañas* (1871), considerada por la crítica su mejor obra. La narración no se relaciona directamente con el autor alemán o lo fantástico, ya que la imposibilidad del fenómeno planteado, en este caso la existencia de una utopía social que reconcilia los principios liberales con la institución religiosa local, no transgrede leyes naturales; sin embargo, es destacable por tratarse de un asomo a la irrealdad. A diferencia de lo que ocurre con *El Cascanueces y el rey de los ratones* (*Nussknacker und Mausekönig*), donde durante la noche de Navidad se hace un viaje al reino de las muñecas, en el caso de Altamirano el paso hacia otro mundo no llega hasta esas fronteras. Pese a ello, el texto no deja de ser interesante pues, de acuerdo con las convicciones del autor, se trataría de una fantasía en la cual expresó sus buenas intenciones:

En su estudio sobre la novela, Sol reúne pruebas de la hispanofobia de Altamirano para recalcar el carácter utópico y ficticio de la ideología del texto. Por mi parte añado que quizás sea más significativo su odio hacia la iglesia católica en su papel de opositora ideológica del proyecto liberal. ¿Cómo insertar, enton-

³⁸ Altamirano, *Obras completas V...*, 86.

ces, la bella representación del cura de *La Navidad en las montañas* dentro de la trayectoria ideológica de Altamirano, cuyo radicalismo liberal era tan notorio que se le conocía con el mote de *Marat de los puros*? La respuesta más fácil es ver la novela como una simple fantasía sobre lo que debería ser la iglesia católica dentro de una república liberal: en vez de enemigo y contrapeso del progreso, podría ser un verdadero aliado y transmisor de valores republicanos.³⁹

Hasta ahora hemos presentado algunos asomos de Altamirano a la obra de Hoffmann, pero el trabajo en el que su presencia e inspiración se hace más evidente es *Clemencia* (1869), su primera novela, en la cual puede observarse claramente a qué se refiere Altamirano con el “exquisito sentimiento”. Dos citas procedentes de obras del alemán son el punto de partida de la narración que el médico, quien fuera testigo de la historia, hace una noche de invierno a sus invitados; la primera pertenece a “El corazón de ágata / Das steinerne Herz” (“Ningún ser puede amarme, porque nada hay en mi de simpático ni dulce”) y la otra a “La cadena de los destinados / Der Zusammenhang der Dinge” (“Ahora que es ya muy tarde para volver al pasado, pidamos a Dios para nosotros la paciencia y el reposo...”).⁴⁰ De acuerdo con Luzelena Gutiérrez de Velasco, las obras pudieron ser leídas del alemán o de la traducción *Contes fantastiques* de Pierre Christian, impresa por Lavigne (1843) y Morizot (1861).⁴¹ Esto no sólo se concluye por el cotejo entre el alemán y el francés que llevó a cabo Juan Antonio Rosado,⁴² sino también porque esa edición contiene algunos de los textos a los que se refiere Altamirano, como “Berthold le fou”, “Le coeur d’agate”, “La chaîne des destinées” y “Coppélius”. La castellanización de estos títulos permite ver que no proceden de la traducción directa del alemán.

Es necesario destacar que los cuentos citados no responden al género fantástico. “Das steinerne Herz” presenta a la joven Julia en medio del amor de Max y Reutlinger, el consejero de la Corte. Este último pronuncia las palabras citadas por Altamirano al referirse a la concepción que tiene de sí mismo. “Der

³⁹ Christopher Conway, “El libro de las masas. Ignacio Manuel Altamirano y la novela nacional”, en *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX*, ed. de Rafael Olea Franco (México: El Colegio de México, 2010), 50.

⁴⁰ Altamirano, *Obras completas III...*, 158.

⁴¹ Luzelena Gutiérrez de Velasco, “El proyecto novelístico de Ignacio Manuel Altamirano”, en *Ignacio Manuel Altamirano. Para leer la Patria diamantina. Una antología general*, ed. de Edith Negrín (México: FCE / Fundación para las Letras Mexicanas / UNAM, 2006), 369.

⁴² Juan Antonio Rosado, “Altamirano y E. T. A. Hoffmann”, *Siempre* 42, núm. 3237 (28 de junio de 2015): 80-81.

Zusammenhang der Dinge" muestra una oposición entre los caracteres de los personajes: por un lado está Euchar, retraído, introvertido, soñador; del otro, el extrovertido y fanfarrón Ludwig. A esta oposición hay que añadir que, de la misma manera como ocurre en *Clemencia*, la narración se desarrolla en dos planos, el del ser y el del parecer. Así, al final del cuento de Hoffmann descubrimos que el alemán que se ha unido al pueblo español en contra de Francia, cuya historia conocemos por boca de Euchar, es él mismo. Muy probablemente la narración haya llamado la atención de Altamirano porque, independientemente de la evocación de una España exótica, quedan representadas las muestras de rebeldía de un pueblo, y de un joven extranjero, en favor de la libertad. La frase citada por Altamirano es pronunciada por Viktorine, quien se ha dejado llevar por las apariencias, algo que también le pasa a la protagonista de la novela del mexicano.

Los fragmentos proceden de un libro de cuentos de Hoffmann que cae en manos del protagonista antes de ser fusilado injustamente. Cabría preguntarse si acaso es el mismo que leyó Altamirano, traducido por Pierre Christian, o si se trata de otro. Las citas en la novela cumplen con la función de ser el legado del personaje, como él mismo explica:

Deseo que me haga usted un favor. He escrito esa carta para mi padre. Tenga usted la bondad de enviársela para que sepa que su pobre hijo ha dejado de existir. Hoy me han traído un libro para leer. Eran los *Cuentos* de Hoffmann. He leído dos; y como un desgraciado busca siempre en lo que lee los pensamientos que están en consonancia con sus penas y sus propias ideas, he copiado en ese papel esos dos; guarde usted ese papel en su cartera, y cuando le vea, recuérdeme. Me es grato pensar que usted me recordará. La memoria de un alma compasiva es la más santa de las tumbas.⁴³

La referencia al alemán nuevamente está presente en una nota, al final de la novela, que sirve para aclarar la idea que Altamirano tenía respecto de su trabajo y en la que se plantea como problema teórico la diferencia entre el cuento y la novela corta:

⁴³ Altamirano, *Obras completas III...*, 305.

El menor de los defectos de esta pobre novelita, es que para cuento parece demasiado larga. Pero no hay que tomar formalmente la ficción de que el doctor relate esto en una noche. Es un artificio literario, como otro cualquiera, pues necesitaba yo que el doctor narrara, como testigo de los hechos, y no creí que debía tener en cuenta el tamaño de la narración. Además, a pesar de mi pequeñez, me amparan, para hacer perdonable lo “largo del cuento”, los ejemplos de Víctor Hugo en *Bug-Jargal*, de Dickens en varios de sus Cuentos de navidad, de Erkmann-Chatrian en sus Cuentos populares, de Enrique Zschokke en sus Cuentos suizos, y de Hoffmann en muchos de los suyos. En lo que sí no tengo amparo es en lo demás, y no me queda más recurso que apelar a la bondad de los lectores.⁴⁴

Como vemos, la influencia del alemán tiene un lugar central en esta novela; sin embargo esta presencia es aún más patente en *Atenea* (1935), obra en la cual Altamirano se aproxima todavía más a la estética de Hoffmann y a la de Poe.⁴⁵ El texto, escrito en forma de diario, narra la estancia en Venecia de un hombre que ha perdido a su mujer. En la ciudad italiana –rodeado al principio por una atmósfera sobrenatural y nocturna, semejante a la de “Aventuras en la noche de San Silvestre” (“Die Abenteuer der Sylvester-Nacht”)–, el protagonista, venido de América, conoce a la joven cuyo nombre da título al relato; nombre que, dicho sea de paso, corresponde al de la efigie en la cual se posa el ave de Poe. El siguiente fragmento sintetiza la idea que el personaje tiene de la ciudad italiana: “¡Venecia! ¡Venecia es la ruina y el sepulcro! Aquí encuentro los vastos palacios

⁴⁴ *Ibid.*, 311.

⁴⁵ Pese a que, como hemos visto, Altamirano estaba al tanto de las modas literarias, no sucumbió a ellas cuando no tenían claros fines sociales. Tal es el caso de su relación con la obra de Edgar Allan Poe. Si bien la primera publicación de “El Cuervo” en México tuvo lugar en la revista *El Renacimiento* (1869), bajo su dirección, el guerrerense no se refirió a este autor en su obra crítica y ni siquiera lo incluyó en el panorama literario de Estados Unidos que recrea en su prólogo a la traducción de Joaquín D. Casasús de *Evangeline* de Longfellow (1885). Su silencio probablemente se debió a que no compartía las mismas concepciones estéticas con el bostoniano, quien nunca mostró abiertamente su nacionalismo, además de que quizá el mexicano llegó a considerar que sus obras eran el producto de la imitación de los modelos alemanes, acusación difundida por contemporáneos de Poe, de la cual se defendió en el prefacio de *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (1840): “If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul, –that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results”. Edgar Allan Poe, *Poetry and Tales*, ed. de Patrick F. Quinn (Nueva York: The Library of America, 1984), 129.

con las apariencias de la vida y que no son más que mausoleos; en ellos puedo meditar y agonizar, reclinando mi frente enferma, en cualquiera de esas ojivas de mármol en las que parece reinar el genio del silencio y de la muerte”.⁴⁶

Es relevante la ciudad; en este caso no se trata de un mero escenario, ya que influye en el desarrollo de las acciones y, por supuesto, se convierte en un reflejo del interior del personaje:

Vea y no miraba: oía sin comprender, y no escuchaba más que la voz quejosa de mi alma atormentada por implacables recuerdos. ¡Oh, si ella estuviera aquí! Pero ella no vivía ya, y yo cruzaba, solitario y meditabundo, aquellas calles iluminadas por el sol de la tarde, pero en que las sombras de los palacios comenzaban a enlutar las aguas de las lagunas. Pensaba en ella, como siempre... sentía mi soledad, mi hastío y mi espíritu se enlutaba también.⁴⁷

La descripción del encuentro con la misteriosa y encantadora mujer con quien coincide en el *palazzo* Capello resulta bastante elocuente respecto a la obsesión y el quebrantamiento de la salud del narrador. Precisamente en ella el autor se refiere de forma explícita al fenómeno de distorsión que los lentes de Coppelius ocasionan al protagonista de *El hombre de arena*:

Dormí mal; me despertaba a ratos, como presa de una inquietud febril. Atribuía esto a mi irritabilidad nerviosa. Acaso también sea cierto que Venecia, a pesar de la ponderada salubridad en la que creen algunos viajeros, sea realmente tan malsana, como lo son todas las marismas. ¿Por qué las lagunas del Adriático habían de ser la excepción? Hay viajeros que han sido atacados aquí de fiebres palúdicas, y la verdad es que la humedad nocturna aquí ocasiona frecuentes enfermedades, especialmente a los que no están aclimatados. Tal vez mi inquietud, mi insomnio, no serían más que los síntomas de esas fiebres paroxismales que suelen anunciarse así en las costas de mi América.

Pero entonces, ¿por qué al despertar, en vez de pensar en este peligro, he pensado en la joven alta y enlutada del palacio Capello?

Luego volvía a dormirme con un sueño pesado y bochornoso y aun soñaba; ¿qué?, la misma imagen inclinándose en su balcón y contemplándome con sus ojos que brillaban en la sombra.

⁴⁶ Altamirano, *Obras completas IV...*, 243.

⁴⁷ *Ibid.*, 245.

¡Por fin amaneció! Y en el primer rayo de sol que al través de los cristales y de las cortinas alcanzó a penetrar hasta los pies de mi cama, no vi más que la misma imagen pertinaz y hechicera.

Diríase que tenía yo la visión fija en los ojos, como en los lentes del pobre enamorado de Hoffmann.⁴⁸

La ciudad decadente por excelencia, la obsesión enfermiza del protagonista, la peculiar forma de mujer que se dibuja al principio, el culto a la belleza como principio poético, así como la atmósfera crepuscular de la obra, contradicen algunos de los planteamientos estéticos de Altamirano; sobre todo si consideramos que, en este texto, la patria ha pasado a segundo término y, en cambio, el mundo interior del personaje se ha ensanchado, agregando a su psicología pasiones mórbidas. Este giro es más explícito cuando el personaje le expresa a la racional joven de la que está enamorado algunas ideas cercanas a las planteadas por las estéticas de *fin-de-siècle*: "El amor vive de los sentidos, ellos suministran su savia al árbol; ellos soplan el fuego de la hoguera. Sin ellos, el árbol se seca y la llama se extingue".⁴⁹

En este caso, si bien el personaje no enloquece tras descubrirse enamorado de una muñeca, se hace referencia al autómatas al presentar a Atenea como una máquina racional, carente de sentimientos.

III. Altamirano y lo fantástico hoffmaniano⁵⁰

En los apartados anteriores hemos visto a Altamirano bordear lo fantástico, además de algunos testimonios significativos de su conocimiento sobre la "escuela" y el "estilo", que reconocía encabezado por Hoffmann;⁵¹ sin embargo, el texto en

⁴⁸ *Ibid.*, 249-250.

⁴⁹ *Ibid.*, 284.

⁵⁰ La categoría es empleada por Roas para referirse a las obras que responden a la forma de entender lo fantástico de Hoffmann. El aire de familia que analiza está más vinculado al concepto de intertextualidad, se aleja de la concepción clásica de influencia, con la finalidad de enfatizar el carácter creativo y activo de la recepción de este autor en España. Roas, *Hoffmann en España...*

⁵¹ Se refiere a "estilo" al comparar la obra de José María Ramírez con la del francés Alphonse Karr: "Como Karr es un excéntrico y no parece sino que escribe, en ocasiones, sentado en el umbral de un hospital de locos, nuestro Ramírez que ha formado su imaginación en sus leyendas y que tiene por sus estudios la misma escuela literaria que ese Hoffman francés, ha acabado por producir obras que tienen una forma extraña pero que dejan adivinar un fondo luminoso y magnífico". Altamirano, *Obras completas XII...*, 75.

el cual se manifiesta plenamente lo fantástico es “Las tres flores” (1867), cuento que, por otra parte, se podría considerar aún en el borde. Si bien Altamirano se encargó de señalar que se trataba de una traducción, esto no ha sido confirmado y ha sido fuente de polémica.⁵²

Resultaría bastante extraño que un autor tan consciente del trabajo de escritura, hubiera decidido omitir el nombre del creador y callar su fuente; aunque la inclusión de la obra dentro de sus *Cuentos de invierno* demuestra que le concedió una importancia especial dentro de su obra narrativa. Ya sea una traducción o un texto autógrafa, existen elementos en el texto que responden al proceso de “transferencia genérica”, es decir, el de la entrada, acoplamiento y asimilación de un género que es ajeno a un ámbito cultural.⁵³

Ante tal situación resulta apropiado retomar la idea de Gutiérrez de Velasco de mirar el cuento más bien como parte de un proceso,⁵⁴ en cuyo caso podría considerarse una obra de transición, tendiente a la consolidación de esta influencia, que utilizará la escenografía y elementos de la tradición idealista

⁵² En la introducción a los *Cuentos de invierno* de la edición publicada por Filomeno Mata en 1880, el autor señala: “Las novelillas que contiene este volumen han tenido fortuna; *Habent sua fatali belli*. La primera [“Las tres flores”], que es una traducción que hice cuando era estudiante, no fue publicada sino hasta 1867 en *El Correo de México*, con el título de *La novia*; después reproducida en *El Renacimiento* con el nombre que lleva aquí, *Las tres flores*, y luego ha dado la vuelta a la república impresa de nuevo, ya en los folletines, ya en las columnas de varios periódicos, que muchas veces se olvidaron de poner el nombre del traductor y de indicar el origen de la novela”. Altamirano, *Obras completas III...*, 23. Entre los especialistas existen discrepancias al respecto: Carlos González Peña supone que se trata de un texto original, en tanto que José Luis Martínez lo considera una traducción. Óscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX* (México: UNAM / UAM, 2003), 66. Ana María Morales, junto con Mata, se ubicaría en una posición intermedia al afirmar que es “de Altamirano” y que “el propio autor firma como traducción”. Ana María Morales, *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo* (México: Oro de la Noche Ediciones, 2008), xxvi. Aunque se explica en una nota introductoria la situación del texto, aparece vinculado al nombre de Altamirano en las siguientes antologías: Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX* (México: Factoría Ediciones, 2005), 128; José María Martínez, *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano* (Madrid: Cátedra, 2011), 197.

⁵³ Miriam López Santos, quien estudia la introducción de la novela gótica en España, divide el proceso de transferencia genérica en tres etapas: asimilación, adaptación y consolidación; en ellas es posible ver los cambios ocurridos desde la aparición incipiente de elementos pertenecientes al género introducido, pasando por su adaptación al ámbito de acogida, para terminar en la aparición de obras originales. Miriam López Santos, *La novela gótica en España (1788-1833)* (Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010).

⁵⁴ Gutiérrez de Velasco, “El proyecto novelístico de Ignacio Manuel Altamirano”, 368.

alemana, representada por los contemporáneos de Hoffmann mencionados, en combinación con los recursos correspondientes a la idea de lo fantástico del autor de *El hombre de arena*.

Desde la perspectiva señalada sería importante recordar que para Altamirano "lo fantástico ideal" respondía a las inclinaciones de "las imaginaciones del norte". Así pues, no sería extraño que, para legitimar el texto frente al *horizonte de expectativas*⁵⁵ que planteó en "Revistas literarias de México (1821-1867)", texto publicado el mismo año que "Las tres flores", podría haberlo hecho pasar por obra de un autor extranjero. A lo cual ayudaría la ubicación de la historia en la zona de Bohemia, cerca de Praga, el empleo de nombres de lugares y personajes de origen germano castellanizados,⁵⁶ al igual que el uso de términos que se refieren a la tradición, por ejemplo *wiedorcomo* o *Tokay*.

En esta narración no sólo están presentes el "exquisito sentimiento", el "clima de brumoso y melancólico idealismo que debió seducir a Altamirano"⁵⁷ junto con la idea de moral que defendió el autor, sino también la conjunción de la ambientación rural, el sentido simbólico y la dimensión psicológica del evento. La obra plantea además un triángulo amoroso, estructura constante en la narrativa del autor. En este caso Ludwig intenta disuadir a Lisbeth de que se case al día siguiente con Enrique, el pretendiente que ha sido elegido para ser su esposo. Ella le pide que asista a la boda y le conceda el primer vals después de medianoche. Él la abandona y deambula triste. Esa noche la joven es incapaz de conciliar el sueño. Su tranquilidad es interrumpida por un suspiro que parece escucharse exactamente al sonar las campanadas y que tiene como consecuencia que el miedo no le permita conciliar el sueño fácilmente.

Al día siguiente, antes de la ceremonia, la caja de ébano en la cual habían colocado el ramo blanco contiene tres flores: una primavera, una verónica azul y una inmortal, a las que se concede un sentido simbólico: la esperanza, la fidelidad y la constancia, respectivamente. Se suceden hechos imposibles relacionados con la desaparición de cada una de ellas: primero el galope del que supone que es Ludwig y la presencia frente al altar de "un hombre vestido de

⁵⁵ Hans Robert Jauss, "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", en *La historia de la literatura como provocación* (Barcelona: Península, 2000), 166.

⁵⁶ Ya Roas ha hecho hincapié en la ambientación en territorio alemán o la recurrencia a personajes de origen germano para intensificar la dimensión fantástica (o misteriosa). Roas, *Hoffmann en España...*, 160-161.

⁵⁷ José Luis Martínez, "Altamirano novelista", en Altamirano, *Obras completas III. Novelas y cuentos. Tomo I* (México: SEP, 1986), 10.

duelo"; posteriormente, la desaparición del contenido de la copa tradicional antes de que el novio la beba, y la complicidad que parece establecer la joven con alguien invisible. La última flor desaparece en circunstancias no menos extrañas: Cuando inicia el baile ella rehúsa las invitaciones. Al dar la medianoche, con notoria alegría valsea sola, ante las miradas de los sorprendidos invitados. Cuando ella asegura haber bailado con Ludwig, Enrique, su marido, le revela la imposibilidad de tal cosa, dado que el cuerpo del joven había sido encontrado esa mañana. Con ello no sólo descubre que la última flor ha desaparecido, sino que también cae muerta.

Ya Gutiérrez de Velasco se ha referido a la recuperación de la tradición medieval y la influencia de los hermanos Grimm,⁵⁸ aunque la descripción del baile responde al gusto decimonónico. La mezcla de repeticiones características de los cuentos de hadas y el simbolismo moral de las flores es cercana a la literatura tradicional y, por supuesto, a las alegorías religiosas. Con respecto a las flores y su simbolismo, Martínez ha destacado su importancia para el romanticismo, y en particular se refiere al libro de flores con figuras femeninas *Les fleurs animées* (1847) del grabador J. J. Grandville, publicadas en el *Álbum Mexicano* (1849) como fuente de inspiración de este cuento.⁵⁹ Estos aspectos lo aproximan a la literatura cultivada por los contemporáneos de Hoffmann; sin embargo, la obra también posee rasgos marcadamente hoffmanianos: la pregunta de si en verdad Lisbeth ha bailado con Ludwig o todo es producto de su imaginación vendría a ser la manifestación de la interiorización del fenómeno, de la que ya se ha hablado; pero además la coexistencia de dos realidades –una cotidiana y vulgar, frente a otra etérea, ideal, inalcanzable, incorpórea, que se manifiesta en el ensueño o la alucinación– es otra característica de la poética hoffmaniana.⁶⁰ En este caso la joven, en estado febril, ha accedido a ese plano que está vedado al resto de los invitados a la fiesta, y cuya puerta de acceso han sido la sensibilidad y el sentimiento amoroso.

Es evidente que no todos los recursos empleados en la construcción de esta narración responden completamente al relato tradicional de la aparición de un fantasma, aunque la ambientación comparta algunos rasgos con él. En este sentido, es interesante notar que el carácter dramático otorgado por los diálogos aproxima las acciones al lector, además de que brinda una sensación de simultaneidad y dota al texto de mayor realismo y al suceso extraordinario

⁵⁸ Gutiérrez de Velasco, "El proyecto novelístico de Ignacio M. Altamirano", 368.

⁵⁹ Martínez, "Altamirano novelista", 10.

⁶⁰ Roas, *Hoffmann en España...*, 160.

de mayor verosimilitud.⁶¹ Es notable que el narrador se distancia de la mirada de Lisbeth y sólo permite que el lector conozca los hechos externamente: “Enrique lo ofreció a su joven esposa; pero apenas Lisbeth hubo tocado su borde con su rosado labio, cuando la copa se vació como por un bebedor invisible. Ella se volvió. —¿Qué vería?—. Yo no lo sé; pero puso un dedo sobre la boca, con ese gesto que dice: ‘Silencio y cuidado’”.⁶²

El clímax se construye en torno a la revelación de la muerte de Ludwig y de una serie de coincidencias que permiten observar el cumplimiento de una trama oculta, la boda de Lisbeth con Ludwig, en la que la dimensión fantástica ha ganado lugar frente a las motivaciones morales o religiosas características del cuento legendario.⁶³

Además de las características de “Las tres flores” señaladas, este cuento plantea un doble interés:

Como traducción sería un testimonio del conocimiento de Altamirano sobre la literatura alemana, en particular de textos de difícil acceso no sólo para su época, sino también para los lectores del siglo XXI; constituiría una muestra de su interés por difundir la obra de un autor que maneja recursos procedentes de la literatura tradicional, de los tópicos románticos y de estructuras modernas, además de poseer ciertos elementos de particular interés para el guerrerense, como el conflicto provocado por el triángulo amoroso o el simbolismo floral, próximo a la alegoría moral.

De tratarse de una obra suya, podría verse en ella a un Altamirano interesado por experimentar con formas y contenidos pertenecientes a otras latitudes, evocador de un mundo germánico propicio para ese tipo de historias que, consciente de la novedad que la literatura fantástica suponía, decidió presentar este texto al público mexicano como ajeno. En cualquiera de ambos casos, se trata de un escrito fundamental para estudiar la asimilación en México de lo fantástico en general y de las aportaciones de Hoffmann en particular.

⁶¹ Este recurso, empleado en varios de los cuentos de Gustavo A. Bécquer, como “Los ojos verdes” (1861) y “El rayo de luna” (1862), obras influenciadas por Hoffmann, junto con la eliminación del marco narrativo en el que se inserta el relato legendario, sirven para hacer olvidar al lector que se trata de una leyenda. Roas, *Hoffmann en España...*, 201-206. No deja de ser curioso que la joven no pueda dormir la media noche anterior a su boda al oír un suspiro cerca de ella, a la misma hora en que la protagonista de “El monte de las ánimas” de Bécquer (1861) escucha susurrar su nombre. En ambos casos, el fenómeno se atribuye al viento.

⁶² Altamirano, *Obras completas III...*, 30.

⁶³ Roas, *Hoffmann en España...*, 202.

Conclusiones

Como se ha comprobado a lo largo de estas páginas, el autor de *El Zarco* no fue ajeno a los mecanismos de lo fantástico y en diversos momentos de su obra se asomó a ellos desde la frontera de esa tradición literaria.

Tras revisar sus concepciones sobre la literatura fantástica y ubicar su conocimiento de este género, tanto en textos críticos –en los que da muestra de conocer esta tradición–, como en sus obras de creación –en las que estos elementos son utilizados como recursos– es posible discernir claramente el lugar que tiene lo “fantástico ideal” en su obra, aunque su paleta de colores no es oscura, como la del autor de *El hombre de arena*, y no se haya visto seducido por un abismo.

Fiel a sus convicciones, en la obra de Altamirano es posible observar la confluencia de la tradición representada por Hoffmann, en particular ciertos rasgos pertenecientes a la impronta de este autor, en combinación con su propio interés nacionalista.

Referencias

- Altamirano, Ignacio Manuel. *Obras completas III. Novelas y cuentos. Tomo I*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Altamirano, Ignacio Manuel. *Obras completas IV. Novelas y cuentos. Tomo II*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Altamirano, Ignacio Manuel. *Obras completas V. Textos costumbristas*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Altamirano, Ignacio Manuel. *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte. Tomo I*. México: Secretaría de Educación Pública, 1988.
- Bellemin-Noël, Jean. “Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)”. En *Teorías de lo fantástico*. Edición de David Roas, 107-140. Madrid: Arco / Libros, 2001.
- Bessière, Irène. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. En *Teorías de lo fantástico*. Edición de David Roas, 83-104. Madrid: Arco / Libros, 2001.
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes... Ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación*. Barcelona: Editora y Distribuidora Hispanoamericana S. A., 1970.
- Castex, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. París: José Corti, 1962.

- Conway, Christopher. "El libro de las masas. Ignacio Manuel Altamirano y la novela nacional". En *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX*. Edición de Rafael Olea Franco, 39-58. México: El Colegio de México, 2010.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro". En Hoffmann, E. T. A. *El hombre de arena*, IX-LVI. México: Factoría Ediciones, 2007.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena. "El proyecto novelístico de Ignacio Manuel Altamirano". En *Ignacio Manuel Altamirano. Para leer la Patria diamantina. Una antología general*. Edición de Edith Negrín, 365-379. México: Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Jauss, Hans Robert. "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria". En *La historia de la literatura como provocación*, 137-193. Barcelona: Península, 2000.
- López Santos, Miriam. *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
- Lovecraft, H. P. *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza, 1998.
- Martínez, José Luis. "Altamirano novelista". En Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas III. Novelas y cuentos. Tomo I*, 7-18. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Martínez, José María, ed. *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Mata, Óscar. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- Morales, Ana María, comp. *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México: Oro de la Noche Ediciones, 2008.
- Poe, Edgar Allan. *Poetry and Tales*. Edición de Patrick F. Quinn. Nueva York: The Library of America, 1984.
- Roas, David. *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel Editorial, 2006.
- Roas, David. "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico". *Semiosis*, núm. 3 (2006): 95-116.
- Roas, David. *Hoffmann en España. Recepción e influencias*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Roas, David. *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica del siglo XIX*. Madrid: Devenir, 2011.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

- Rosado, Juan Antonio. "Altamirano y E. T. A. Hoffmann". *Siempre* 42, núm. 3237 (28 de junio de 2015): 80-81.
- Taine, Hipólito. *Introducción a la historia de la literatura inglesa*. Traducción de J. E. Zúñiga, prólogo de L. Rodríguez Aranda. Buenos Aires: Aguilar, 1977.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premià, 1987.
- Tola de Habich, Fernando y Ángel Muñoz Fernández. *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*. México: Factoría Ediciones, 2005.
- Zarco, Francisco. "Discurso sobre el objeto de la literatura". En *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. Organización y presentación de Jorge Ruedas de la Serna, 163-174. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 