

## Las versiones de *Flor de fuego* y *Flor del dolor* de Santiago Sierra: del ocultismo al espiritismo kardeciano

Santiago Sierra's versions of *Flor de fuego* y *Flor del dolor*: from Occultism to Kardecian Spiritualism

TATIANA SUÁREZ TURRIZA  
Universidad Pedagógica Nacional  
tatianne679@hotmail.com

Maestra en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana, Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Sus líneas de investigación son la edición crítica de textos y la literatura mexicana del siglo XIX. Entre sus publicaciones recientes se pueden citar los libros *Los yucatecos pintados por sí mismos. Artículos de costumbres de Yucatán en el siglo XIX* (estudio y edición anotada, UNAM, 2017) y *Cuentos románticos* de Justo Sierra (estudio y edición anotada, UNAM-Penguin Random House, 2019), así como los artículos "Ecos y desvaríos espiritistas en *El donador de almas* de Amado Nervo" (en *Decimonónica*, 2019) y "El proceso creativo de las primeras crónicas y artículos de costumbres de Justo Sierra O'Reilly. Estudio y edición genética" en *(an)ecdótica*, 2018). Actualmente es profesora, investigadora y directora de la Universidad Pedagógica Nacional, Unidad 041, Campeche.

RESUMEN: Este artículo analiza, desde la perspectiva de la crítica textual, dos relatos del escritor campechano Santiago Sierra (1850-1880): *Flor de fuego* y *Flor del dolor*, que forman parte de la serie que publicó bajo el título "Flores". Este trabajo pretende contribuir a la construcción de la historia genética de estos textos, a través de la exposición e interpretación de las significativas variantes de autor que existen entre la primera versión, aparecida en el periódico veracruzano *Violetas*, en 1869, y la segunda y última versión publicada en las páginas de *El Domingo*, entre 1871 y 1872.

El cotejo de las dos versiones de estas “Flores” revela interesantes variantes que permiten apreciar la transición en su propuesta estética a partir de la asimilación de la doctrina de Allan Kardec. El estudio evidencia el proceso de transformación del sustrato ocultista al espiritista, como fundamento de lo fantástico o de lo sobrenatural en los relatos.

ABSTRACT: This article analyzes, from the perspective of textual criticism, two stories by the Campeche writer Santiago Sierra (1850-1880): “Flor de fuego” and “Flor del dolor,” which are part of the series that he published under the title “Flores.” This work is intended to contribute to the construction of the genetic history of these texts, through the exposition and interpretation of the significant author variants that exist between the first version, which appeared in the Veracruz newspaper *Violetas*, in 1869, and the second and last version published in the pages of *El Domingo*, between 1871 and 1872. The comparison of the two versions of these “Flores” reveals interesting variants that allow us to appreciate the transition in his aesthetic proposal from the assimilation of the doctrine of Allan Kardec. The study shows the process of transformation from the occultist substrate to the spiritualist, as the foundation of the fantastic or the supernatural in the stories.

PALABRAS CLAVE: literatura decimonónica; Santiago Sierra; variantes de autor; espiritismo; fantástico; crítica textual.

KEYWORDS: 19<sup>TH</sup> century literature; Santiago Sierra; author variants; spiritualism; fantastic; textual criticism.

Recibido: 26/09/2021

Aceptado: 15/11/2021

DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2022.33.2.7731X02>

---

## Escritor, *médium*, espiritista rabioso

En *Incógnita*, novela de trama fantástica urdida con motivos espiritistas, Justo Sierra<sup>1</sup> describe al protagonista, el doctor Rafael Montero, como un “espiritista rabioso”, que “caía en hondos arrobamientos o éxtasis”, con habilidades de magnetizador y médium (Sierra 2019: 260-261). La etopeya de este personaje —hombre de ciencia y de prácticas ocultistas— delineada por Justo Sierra, si bien es frecuente en la narrativa de tono fantástico de la época, puede valer como retrato literario de su hermano menor: Santiago Sierra.

En el escenario de las letras mexicanas de la segunda mitad del siglo XIX, Santiago Sierra encarnó, en vida y obra, una de las paradojas del *fin de siècle*: la quimera espiritista. Ya de suyo, en la historia de la literatura mexicana, el segundo hijo de don Justo Sierra O’Reilly tiene una presencia espectral. Esta condición obedece a diversas razones; una de ellas apunta a la “rareza” y peculiaridad de su obra literaria.<sup>2</sup>

A pesar de su corta y trágica vida,<sup>3</sup> Santiago tuvo una intensa producción literaria en la que se trasluce su agudeza para la renovación estética, semejante a la que caracterizó las plumas de su padre y de su ilustre hermano. Bien sabido es que don Justo Sierra O’Reilly inauguró distintos géneros literarios en el ámbito peninsular, y se situó entre los primeros forjadores de la literatura nacional. Justo Sierra, el hijo mayor, heredero de esa sensibilidad y genio, imprimió a su obra literaria —sobre todo en su narrativa— los aires de modernidad que insufló la estética modernista. Santiago optó por caminos estéticos furtivos, un tanto extraños a los cánones del realismo y del costumbrismo decimonónicos, por lo que su obra también, en ese sentido, como la de sus congéneres, evidencia un afán de ruptura, un espíritu de innovación, repentinamente coartado por las circunstancias fatales de su muerte. Rico ha afirmado que su novela *Viajes por una oreja* (1869/1874) es “la primera novela científica o de tema científico” en nuestro país. Asimismo ha advertido el eclecticismo estético de su propuesta literaria, entre “lo fantástico, el humorismo, las aventuras, el onirismo u onírico, el Romanticismo” (Rico 2019: 8).

En esa línea de acercamiento crítico, que pretende no sólo exponer la singularidad de la obra de este escritor campechano sino también su altura estética, se sitúa este trabajo sobre dos relatos de la serie que publicó bajo el título común de “Flores”: *Flor de fuego* y *Flor del dolor*, obras que cabría definir como novelas cortas en función no sólo de su extensión sino de su trama y estilo narrativo. El acercamiento a estas novelas se realiza a la luz de las posibilidades de análisis que plantea la ecdótica. Se exponen e interpretan las variantes de autor que dan cuenta de la historia de estos textos peculiares de Sierra. De esta manera, se tiene en cuenta la sugerencia de Pérez Priego de que ante la existencia de “variantes de autor”, como es el caso, el editor debe no sólo ofrecer como texto crítico la última redacción aceptada por el autor, también debe intentar restablecer la historia genética de la obra (2018: 113).

Uno de los objetivos de este trabajo, por lo tanto, es aportar a la construcción de la historia genética de estos relatos de Sierra a través de la interpretación de sus variantes, y allanar el camino para su rescate y posible edición crítica. Además, se tiene la intención de elucidar la vinculación de su “historia textual” con el poco explorado ámbito de la literatura fantástica de fundamentos espiritistas en México. Considero que el análisis de ambos relatos desde la perspectiva de la crítica textual puede contribuir al estudio y revisión, en el contexto mexicano, de la literatura inspirada en asuntos o postulados espiritistas, una tarea que, entre otros investigadores, José Ricardo Chaves ha señalado como necesaria (2005: 59).

El cotejo de las dos versiones de estas “Flores” revela interesantes variantes que permiten apreciar la transición en la propuesta estética del autor a partir de la asimilación de la doctrina espiritista de Allan Kardec como fundamento de lo fantástico o sobrenatural. Es decir, el estudio de las variantes de autor, como se expondrá, evidencia en los relatos el proceso de transformación del sustrato esotérico u ocultista a uno concretamente espiritista.

Es de recordar que el espiritismo llegó a los románticos y modernistas hispanoamericanos en su versión francesa, es decir, “kardeciana.” A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el espiritismo contaba ya con un elevado contingente de prosélitos en México, entre los que se encontraban perso-

najes de las esferas más altas de la sociedad y un gran número de intelectuales. Desde 1858 circulaba en el país la publicación francesa *Revue Esprite*, fundada por Allan Kardec; fue tal la resonancia de esta revista que en 1870 Refugio I. González funda la *Ilustración Espírita* en Guadalajara, que circuló sólo un año; el proyecto editorial lo retoma en Guanajuato, en 1871, Alfonso Denné, con una duración también de un año. En 1872 es cuando el mismo González inicia la circulación de este periódico espiritista en la Ciudad de México, ya con mayor respaldo.

En *La Ilustración Espírita* se publicaban traducciones al español de artículos aparecidos en la *Revue Esprite*, y se reportaban los “casos espiritistas” que tenían lugar en México. El periódico tenía, además, una sección literaria donde se informaba a los lectores de las últimas obras dedicadas al tema (ya fueran libros de divulgación espiritista u obras de ficción inspiradas en el pensamiento espiritista), o bien se incluían algunos poemas de escritores tanto mexicanos como extranjeros que, según el criterio de los redactores de la revista, denotaban una clara vinculación con la filosofía de Allan Kardec. Uno de los principales colaboradores de la revista fue Santiago Sierra. El escritor de origen campechano se dio a conocer como ferviente defensor de la doctrina espiritista y se ganó el reconocimiento como respetado médium en la sociedad capitalina de la segunda mitad del siglo XIX (Dumas 1992: 109).

Es pertinente recordar aquí la distinción conceptual que José Ricardo Chaves establece entre esoterismo, romanticismo y espiritismo: “esoterismo es el término general (el proceso), que se remonta a varios siglos atrás y que incluye distintas corrientes, y ocultismo es uno particular (la cristalización en el siglo XIX)” (2008: 105). El espiritismo es, para Chaves, una de las corrientes o expresiones sistematizadas del ocultismo decimonónico. En la investigación de las relaciones entre literatura y ocultismo en el siglo XIX se han estudiado, sobre todo, a los escritores “que recurrieron al ocultismo en tiempos de secularización, con diversos grados de compromiso, que van desde la actitud más superficial que utiliza temáticamente aspectos ocultistas pero sin compromiso personal al respecto, hasta autores cuyo involucramiento esotérico fue determinante en su carrera literaria y en su propia vida” (110). Esta categoría de “escritores metidos a ocultistas” ha

sido la más explorada, no así la de “ocultistas metidos a escritores”, aquellos autores importantes en la historia del esoterismo con obra doctrinal al respecto, y que en algún punto de su carrera ocultista “recurren a la escritura literaria para ampliar su público, pues se supone que ésta posee recursos de persuasión más amplios que el texto doctrinal” (111).

Habría que discernir en cuál de dichas categorías cabría la figura de Santiago Sierra. Considero que su caso es en ese sentido también una rareza, porque si bien es clara la intención doctrinal en muchos de sus textos, Santiago es ante todo un escritor de literatura; inicia como literato y en algún punto se convierte en catequizador espiritista, poniendo su genio artístico al servicio de la promoción de la ciencia espírita, sin sacrificar la altura estética. Podría decirse que es un “escritor metido a ocultista”, pero a la vez un “ocultista metido a escritor”, en la medida en que es un referente fundamental en la historia del espiritismo en México y de su divulgación a través de la literatura.

Gustavo Jiménez Aguirre, en el prólogo a la edición de *Flor del dolor* para la colección *Novelas en tránsito* (UNAM), opina que en esta obra se expresa la confluencia de “dos afanes constantes de Sierra: la promoción de la heterodoxa espiritualidad de nuevo cuño, enfrentada al pensamiento conservador y al catolicismo, y la renovación de la narrativa mexicana por medio de la brevedad novelesca” (2018: 7). La coincidencia de estos dos propósitos a los que se refiere Jiménez Aguirre —a saber: la intención propagandística del espiritismo y el fin estético de renovación literaria— parece inusitada en la historia de la literatura mexicana decimonónica. Al menos, así se aprecia a la luz de la catalogación que propuso Lily Litvak para el estudio de la relación entre literatura y espiritismo. Para Litvak, en los relatos espiritistas “el mensaje se teje alrededor de un núcleo anecdótico muy débil” que permite la exposición de postulados de metafísica, ciencia y ética que articuló el espiritismo y, por lo común, usan una “retórica inflada que pretende dar idea de que se aborda algo importante y solemne” (1992: 84). La estudiosa distingue, además, los relatos espiritistas (cuentos, novelas cortas) —muchos atribuidos al “dictado de los espíritus”— de aquellos relatos donde los postulados espiritistas constituyen un recurso literario, o bien un punto de partida para la invención

literaria (85). A pesar de que en algunos relatos de Santiago la exposición de los dogmas pseudocientíficos espiritistas es detallada y con una perceptible función didáctica —propagandística, si se quiere— sus núcleos anecdóticos no son débiles, es decir, el artificio, el trabajo literario, no está subordinado a la exposición del discurso doctrinal, aunque tampoco el espiritismo puede considerarse un mero recurso o pretexto para la ficción. Las “Flores” de Santiago se sitúan en el umbral entre la literatura de inspiración espiritista y la literatura al servicio propagandístico de la doctrina de Kardec a la que se refiere Litvak. Asimismo, aunque las últimas versiones aparecieron cuatro años antes del inicio de la dictadura porfiriana, en ellos ya se perfila la narrativa de consolidada vena espiritista de la época finisecular.<sup>4</sup>

Sin salirse del precepto horaciano *dulce et utile*, que reguló gran parte de la producción literaria decimonónica, Santiago Sierra se adentró en los terrenos de lo fantástico. En 1868, en su texto fundacional de la literatura nacional, *Revistas literarias de México*, Altamirano se refiere, aunque con cierto reparo, a “lo fantástico” con relación a la novela (género que consideraba esencial para forjar la literatura nacional):

Una nueva escuela, alemana por cierto, ha añadido todavía a la forma romanesca un atractivo más, lo fantástico; 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 de la ignorancia, sino lo fantástico ideal, si podemos expresarlo así. Hoffman es el padre de esta escuela, que se ha seguido en Francia y en que se han hecho débiles ensayos en España (Altamirano 1988: 55).

Si bien en su comentario Altamirano circunscribe lo fantástico a un “atractivo más” de la forma novelesca, resulta interesante que sugiera “la utilidad” —en un sentido de fin didáctico o social de este género—, aunque aclare que sólo lo fantástico de especie “ideal”. Lo fantástico, en los relatos de Sierra, adquiere este matiz “ideal” por su estrecha vinculación con la doctrina espiritista de pretensiones pseudocientíficas pero enraizada en un profundo idealismo.

## Apuntes para la historia textual de las “Flores”

Las primeras versiones de las “Flores” aparecieron en 1869, en las entregas entre septiembre y diciembre del periódico literario *Violetas*, fundado y redactado en Veracruz por el mismo Santiago Sierra —en colaboración con Manuel Díaz Mirón, Antonio F. Portilla y Rafael de Zayas Enríquez—. El periódico estaba dirigido al público femenino, y se ponía a la venta los domingos en la imprenta del “Progreso”. Su finalidad, de acuerdo con la “Introducción” firmada por Zayas, era proporcionar a las bellas lectoras “algunos ratos de entretenimiento durante los fastidiosos domingos” (2008: 3). También tenían la intención de exponer los avances de los escritores del país que, cada vez más, se afanaban en comprender “el espíritu de la época, dejar el trillado camino de las cancioncillas románticas, y conseguir la sublime fusión de lo bello y de lo útil” (3). Ángel Fernández apunta que “el elemento aglutinador” del grupo literario redactor de *Violetas* —y de su antecedente, el periódico *La Guirnalda* (1868)— fue “la querencia ritual y la práctica efectiva del espiritismo [...] y, por supuesto, junto a estas inclinaciones esotéricas, y con el mismo empuje, también los identificó su activa participación dentro de las logias masónicas” (2008: xxxi).<sup>5</sup> El periódico *Violetas* sobrevivió sólo hasta enero de 1870. La causa real de la suspensión no se hizo pública, pero se sabe que se debió a la represión del Estado (xxxvii). Meses antes, en 1869, Santiago había partido hacia la Ciudad de México al encuentro de su hermano Justo, para nunca volver a pisar suelo provinciano.

En abril de 1870, en las entregas VII y VIII de *La Revista de Mérida. Periódico de Literatura y Variedades* dirigido por Ramón Aldana, aparece en la sección de “Leyendas” *Flor de fuego*. La versión de esta novela corta publicada en el periódico yucateco —entre cuyos redactores principales se encontraba Francisco Sosa, paisano y amigo cercano de los hermanos Sierra— es la misma que apareció en *Violetas* un año antes.

El año en el que inicia la inmersión decisiva de Santiago en los misterios del espiritismo es 1871. En una carta fechada el 31 de marzo de 1872 y dirigida al barón de Gostkowski, Ignacio Manuel Altamirano refiere que el hermano menor de Justo, en los últimos meses, había estado “entregado a



las experiencias de Allan Kardec, y parece que con un éxito que le promete elevarse al pontificado de ese culto, que tiene, como todos, sus fanáticos y enemigos” (citado en Arciniega Cervantes 1997: 53). En efecto, entre 1871 y 1872, Santiago se dedicó con fervor a la lectura de la obra de Allan Kardec, pues en agosto de 1872 funda, junto con Manuel Plowes y Refugio I. González, la Sociedad Espírita Central de la República Mexicana, cuya pretensión fue la de sistematizar y regular el adoctrinamiento del espiritismo kardeciano en México, cuyas ideas ya circulaban en nuestro país, desde 1870, a través del periódico *La Ilustración Espírita*. En septiembre de 1872 empieza a editarse el periódico *La Luz en México*, órgano oficial de la Sociedad Espírita, que alterna su circulación con *La Ilustración Espírita*, apareciendo los días 8 y 23 de cada mes. En el primer número de *La Luz en México* (8 de septiembre de 1872) se difunden, firmados por Santiago Sierra y los otros dos integrantes de la Sociedad, el “Credo religioso y filosófico de la Sociedad Espírita Central de la República Mexicana” y su “Reglamento”; al inicio del Credo se declara: “1º. No hay uno solo de sus miembros que no haya debido a las obras de Allan Kardec su instrucción espiritista” (Sierra, Plowes y González 1872: 2). Y es precisamente entre 1871 y 1872 cuando Santiago publica las segundas y definitivas versiones de sus “Flores” en el periódico *El Domingo*. Respecto de esta conversión del autor campechano al espiritismo, que impacta en la reescritura de sus relatos y, en general, en el rumbo estético de su obra, Gustavo Jiménez Aguirre menciona que los “tres años de reescritura” de la primera versión a la definitiva permitieron al autor nutrirse de lecturas de autores que le dieron “coartadas fantásticas para narrar los misterios del espiritismo” (2018: 7). En mi opinión, más bien sus lecturas kardecianas le dieron coartadas espiritistas a sus narraciones fantásticas. Es decir, lo fantástico se encuentra ya en la primera versión de *Flor del dolor*, y de las otras “Flores” pero no con fundamento concretamente espiritista kardeciano, sino con raíz ocultista romántica, más cercana a lo “fantástico alemán”, a los relatos de E.T.A. Hoffman.<sup>6</sup>

Como bien advierte Ángel Fernández en su prólogo a la edición facsimilar de *Violetas*, en las páginas de este periódico veracruzano que publicó las primeras versiones de las “Flores” se dio amplia difusión a textos relacionados con la literatura alemana. El joven escritor Rafael de

Zayas Enríquez, quien recientemente había regresado de cursar estudios de filosofía y derecho en Alemania, determinó en gran parte que entre los propósitos de *Violetas* estuviera la difusión de la literatura alemana, convencido —como el mismo Altamirano— de que ésta representaba un valioso cauce para la construcción de la literatura nacional. Además, en la época en que se redactó el periódico, como también señala Fernández, los hermanos Sierra estaban muy involucrados con la masonería, por lo que probablemente de sus vínculos con esa logia también recuperaron motivos esotérico-ocultistas para nutrir sus ficciones fantásticas.<sup>7</sup>

Las coartadas espiritistas que el autor añade a las segundas versiones de sus relatos cuestionan, incluso, su raigambre fantástica, ya que los acercan al terreno de lo maravilloso. Podría decirse que, de acuerdo con la definición que ofrece Todorov de lo fantástico-maravilloso, los relatos de Sierra, en su versión definitiva, “se presentan como fantásticos” pero “terminan con la aceptación de lo sobrenatural” (Todorov 2001: 75-76). Esto gracias a la explicación pseudocientífica “espiritista” que se integra como fundamento de los sucesos sobrenaturales, y teniendo en cuenta también que se sitúan en un ámbito (textual y extratextual) en donde los hechos espíritas se plantean como una realidad plausible.<sup>8</sup>

Para entender mejor estos planteamientos sobre la transición estética, y acaso genérica, de las “Flores” de Santiago Sierra en el proceso de reescritura, me parece necesario exponer algunas de sus *variantes de autor*, voluntarias, así como analizar su motivación y resultado. Los relatos que considero que pueden ejemplificar con mayor nitidez las hipótesis planteadas son *Flor de fuego* y *Flor del dolor*, no sólo porque son los más extensos y de trama más compleja, también porque, en mi opinión, en ellos las variantes obedecen con mayor claridad a la inspiración espiritista.

### *Flor de fuego*. Del sueño al kaleidoscopio o de la mirada onírica a la visión espírita

La *editio princeps* de *Flor de fuego* se publicó en dos entregas en el periódico *Violetas* (1869) (tomo I, pp. 137-140, 149-153). Tanto en el índice

como en el cuerpo del periódico, el título de este relato, como los demás de la serie “Flores”, aparece seguido del subtítulo *Sueño (Flor de fuego.- Sueño)*. Es ésta la primera variante respecto de la versión aparecida en *El Domingo* en tres entregas, entre el 8 y el 22 de octubre de 1871 (2ª época, núms. 2, 3 y 4, pp. 24-28, 40-43, 54-57), en donde el autor eliminó el subtítulo “Sueño”, y añadió la denominación *Kaleidoscopio* como precedente al título (*Kaleidoscopio. Flor de fuego*). Es significativo que bajo el término “kaleidoscopio” Santiago Sierra haya agrupado en *El Domingo* no sólo sus relatos literarios, sus “Flores” en específico, sino también sus artículos de carácter divulgativo sobre avances científicos y sobre el espiritismo.<sup>9</sup> Alude, pues, de manera simbólica, al vínculo entre el aspecto científico, instrumental, y el fin estético. De esa manera, el autor ratifica, a mi modo de ver, que la literatura tiene un carácter “útil”, en sentido pedagógico y social, al mismo nivel que otros géneros discursivos de carácter científico, y, a la vez, deja en claro el rumbo que para él tomó esa misión educativa del ejercicio literario: la divulgación y adoctrinamiento en la ciencia espírita, para remediar o resolver “los dolores de la sociedad”, “los problemas de nuestra época” y dar aliento a las “esperanzas todas del género humano” (Sierra, Plowes y González 1872: 1). En el “Credo filosófico y religioso de la Sociedad Espírita Central de la República Mexicana”, firmado por Sierra en 1872, se expone claramente el compromiso que asumieron sus miembros de promover la doctrina de Kardec a través de “cuantos medios lícitos estén a su alcance”, así como el carácter pedagógico de esa misión, pues se proponían “explicarla, demostrarla y dilucidarla, empleando en esto los socios toda su instrucción” (1872: 4).

La suplantación del término “sueño” por “kaleidoscopio” apunta también a la transición del sustrato ocultista al espiritista. Como ha estudiado ampliamente Albert Beguin, el motivo del sueño se encuentra en las raíces del romanticismo y tiene orígenes ocultistas. La oposición entre la concepción romántica, de vetas ocultistas, y la del racionalismo se advierte mejor, de acuerdo con Beguin, en la supremacía que se otorga al sueño como medio de registro o revelación de la “realidad suprema” (2016: 111, 215). El espiritismo, con su pretensión científica, plantea la disolución de esa abierta oposición entre el espíritu (el alma) y la razón. De ahí que el

“Credo de la Sociedad Espírita”, en sus primeros preceptos, aclare: “3°. Todo en la doctrina de Kardec está de acuerdo con los alcances de la razón humana” (Sierra, Plowes y González 1872: 2). De igual manera, más adelante, subraya su distancia respecto de otras “sectas” o corrientes ocultistas en virtud de su “racionalidad”: “Las otras sectas, además de ser insignificantes, han caído en descrédito por no atender el anhelo científico y filosófico de la humanidad” (2).

En el ámbito de la literatura costumbrista la palabra caleidoscopio —junto con términos como ‘museo’, ‘almacén’, ‘panorama’, ‘diorama’ o ‘estereoscopio’— fue utilizada como título de numerosas publicaciones periódicas de carácter misceláneo, principalmente literario y científico, de amplia difusión y de intencionalidad didáctica (Cuardic García 2018: 72).<sup>10</sup> En ese sentido, sin negar su carácter simbólico afín a la concepción estética e ideológica del escritor campechano, esta variante obedece también al medio de difusión. *Violetas* era un periódico exclusivamente literario, dirigido particularmente a las lectoras, en tanto que *El Domingo* fue un periódico de carácter más misceláneo; fue, en su segunda época, un *Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales*.

*Flor de fuego* contiene en germen, desde la primera versión (1869), algunas de las ideas o creencias esotéricas y ocultistas que el espiritismo sistematizó. En la versión de 1871, para expresar las mismas creencias, el autor añade términos de la jerga espiritista determinada por la obra de Allan Kardec. Este cambio lexical se advierte desde el párrafo introductorio del relato, en donde el narrador reflexiona acerca de temas caros al romanticismo —a saber, amor y muerte— y sobre la creencia en la vida ultraterrena: “Si algo tengo de poeta, lo debo a esa consciencia sublime de una vida superior dentro de esta vida tonta y embustera que arrastramos todos por el camino de lo desconocido; verdadero sudario de la humanidad, solo otro sudario inexplicable —la tumba— la redime de ese harapo-cadena” (Sierra 2008a: 16). En la publicación de 1871 (*El Domingo*), el autor cambia la sintaxis de las últimas líneas de ese párrafo inicial: “[...] solo otro sudario inexplicable, la tumba, puede redimirla. La *existencia material* es un harapo que encadena al *espíritu*” (add. Sierra 1871a: 24, las cursivas son mías). Incorpora en esas líneas finales, como se advierte, los términos

“existencia material” y “espíritu”, comunes en la jerga pseudocientífica kardeciana, de manera que la concepción romántica de la muerte como liberación de las cadenas mundanas adquiere un matiz espiritista. Es claro que en la primera versión (1869) el lenguaje es más metafórico —la vida como “harapo-cadena”—, mientras que en la segunda (1871) estos leves cambios en la sintaxis y la introducción de esos términos bastan para dotar esta reflexión de un tono menos idealista y más cercano al estilo divulgativo de los textos espíritas.

A semejante intención, de aminorar el tono idealista en el relato y enfatizar la verosimilitud, parecen responder otras variantes. En ambas versiones, la escena que introduce el matiz sobrenatural, fantástico, en el relato es donde Enrique, el protagonista, revela a su amigo —narrador del relato— el cadáver embalsamado de Margarita, Flor de fuego, que conserva, de manera impecable y sorprendente, el esplendor y misteriosa belleza que tuviese en vida la joven.<sup>11</sup>

Esa escena fantasmal cierra, en la versión de 1869, con un párrafo, en el que el narrador nos cuenta cómo sacó, de manera abrupta, a Enrique de ese lugar de ambientación sobrenatural para regresarlo, sin conseguirlo del todo, a un escenario mundano, terrenal: “Toméle del brazo para alejarle de aquel sitio que le hacía tanto mal, y un minuto después nos hallábamos de nuevo sentados en el canapé, él con la vista fija en algo ideal que pasaba ante sus miradas y yo pensando en aquella maravilla de conservación, cuyo secreto creía perdido con los antiguos egipcios” (2008a: 139).

En esta versión primera, si bien se alude a los secretos o misterios del embalsamamiento de “los antiguos egipcios” como explicación posible del hecho sobrenatural, no se percibe de manera contundente la pretensión de dar fundamento o explicación “razonable” al suceso. En cambio, en la versión de 1871, el autor suple ese párrafo en el que el narrador reflexiona sobre la “maravilla” que acaba de presenciar, con una “Advertencia” a los lectores, donde los “invita” a dilucidar el misterio, a despejar la incredulidad sobre el hecho fantástico:

Advertencia.- Aquellos de mis lectores que duden de la posibilidad de conservar un cadáver en tan buen estado, y cuyo secreto yo también creía perdido con

los antiguos egipcios, pueden consultar a Enrique, que parte mañana a Suez, de secretario particular de Mr. de Lesseps (1871a: 27).

Esta “Advertencia” parece tener la intención no sólo de enfatizar la verosimilitud del suceso de carácter sobrenatural en el relato, sino también de involucrar al lector, a través de este juego metaficcional, en la reflexión sobre el fundamento científico, o verdadero, de los hechos referidos. De ahí la alusión a un personaje histórico: Ferdinand Marie de Lesseps (1805-1894), empresario francés que fue diplomático en Egipto y llevó a cabo la construcción del Canal de Suez de 1859 a 1869, precisamente en la época en la que se contextualiza el relato, que es el mismo tiempo de su publicación. Además, la presentación de este párrafo como una “Aclaración” o “Advertencia” irrumpe el estilo narrativo del relato, y lo acerca a textos de otros géneros no ficcionales, como la crónica o los artículos divulgativos.

Otra variante. En la versión de 1869, mientras se relata la trágica historia de amor entre el protagonista y Flor de fuego, el narrador [Santiago], de manera inesperada, refiere que “Enrique cayó en un abatimiento sombrío”, y que durante ese tiempo en que permaneció extenuado y en silencio “no se oyó en el aposento más que el débil chisporroteo, perceptible apenas, de los cirios encendidos en el *sagrario* [donde yacía el cuerpo embalsamado], como si el alma de la infortunada Margarita llorara aún sobre aquellas llamas consagradas a su memoria” (2008a: 17).

La imagen de las llamas chispeando al ritmo del llanto de la muerta adquiere en la versión de 1871 mayor semejanza con una escena de manifestación espiritista: “Más que sus palabras, se oía el débil chisporroteo, perceptible apenas, de los cirios encendidos en el *sagrario*: *por momentos, aquellas bujías temblaban como si el espíritu de Margarita pasara a través de las llamas*” (1871a: 41, las cursivas son mías). De nuevo, se cambia el término “alma” por “espíritu”, y se concreta la configuración de la escena espírita con la referencia al contacto perceptible del espíritu con las llamas de los cirios. Recordemos que mucha de la popularidad del espiritismo kardeciano radicó en la creencia de la manifestación tangible de los espíritus en el mundo real. En *El libro de los espíritus*, Kardec define el espíritu como un ser autónomo, que puede, en ocasiones, mate-

rializarse y adquirir una apariencia muy parecida a la realidad; en otras, por mediación del “periespíritu” (órgano transmisor de las sensaciones), logra experimentar modificaciones que le hacen accesible al tacto, dando lugar a los famosos fenómenos de ruido, movimientos y escritos, registrados en las sesiones espiritistas. Kardec asevera que, por ser una “entidad inteligente”, el espíritu es capaz de transmitir y recibir impresiones, pensamientos y sensaciones.

La variante más notable entre las dos versiones de *Flor de fuego* es la adhesión de un extenso pasaje que sugiere una “explicación” distinta, espírita, a la historia de amor de Margarita y Enrique. En la primera versión, Margarita confiesa con osadía a Enrique que lo ama, de viva voz, durante una conversación que sostienen en el bosque: “Yo, Enrique mío, yo no puedo hacer versos, pero créemelo, te lo dice mi idolatría: todo lo bueno que hay en mí, es el poema que canto sin cesar ante la imagen tuya, que tiene un templo en la Aurora inmortal de mi cariño...” (2008a: 151). Ante esa declaración, Enrique besa a Margarita y la conduce a la orilla de un estanque, un *locus amoenus* “de aguas clarísimas, en cuyo borde se inclinaban graciosamente primorosos ramos de fuchsias y campánulas. Allí nos estuvimos mirando los ojos en el agua hasta que la noche cerró completamente su manto con las últimas rosas del crepúsculo” (151). De pronto, la escena amorosa se irrumpe con un accidente: “al querer apartarnos de aquel sitio, [Margarita] resbaló de súbito, tendió los brazos hacia mí y cayó al agua”. Enrique la salva de ahogarse y la escena amorosa finaliza con Margarita desmayada, con los “vestidos llenos de agua, [que] dibujaban perfectamente los contornos admirables de su cuerpo” (151).

Después de ese pasaje nodal, se rebela la razón del remordimiento que agobia a Enrique: se dejó vencer por la cobardía y, a pesar de su atracción hacia Margarita y la certeza de ser correspondido, continuó su cortejo amoroso hacia Juanita. Acorde con el destino trágico de las protagonistas románticas, ante el desamor de Enrique, Margarita se apaga poco a poco hasta la muerte, víctima de tuberculosis: “En su última vibración, Margarita se levantó como impelida por un resorte, me miró con angustia, tendió los brazos convulsivamente y un mar de sangre inundó las teclas del piano. Se había roto un vaso interior” (153).

Desde mi perspectiva, en la versión de 1869 es más compleja la caracterización del personaje femenino, Margarita: sus asomos de rebeldía, su manifiesta sensualidad y su actitud sarcástica que se advierte al referirse con sorna a la vulgaridad de las cartas amorosas de su prima Juanita son rasgos que resquebrajan el ideal femenino romántico, y que se diluyen en la segunda versión. En la primera versión (de 1869), aunque se mantiene el motivo romántico del destino trágico de los amantes, Margarita no sólo se atreve, como se ha expuesto, a confesar su amor, también critica la banalidad y sosería de los requiebros amorosos de su prima, la traiciona:

—¿Quiere Ud. mucho a Juanita? —La adoro pero es muy tonta. —¡Ah! Y Margarita deshojó lentamente la *flor-de-fuego* que llevaba en la mano. Luego, como si el volcán tanto tiempo contenido en su corazón se abriera por fin en un cráter inmenso, exclamó: —¡Ah! No es así como debe amar la mujer; esa carta parece hecha bajo el célebre modelo de la que Víctor Hugo pone en su *Ruy Blas*: *Madame: il fait grand vent, et j'ai tué six loups*.<sup>12</sup> ¡Dios mío! Tener por esclavo a un hombre de corazón, a un poeta, y salirle con esas ocurrencias! (2008a: 151).

En cambio, en 1871, Margarita ya no se atreve; la burla y el sarcasmo que en la primera versión recaen en su voz, se atribuyen ahora al personaje masculino, a Enrique:

—¿Quiere Ud. mucho a Juanita? —La adoro pero es muy tonta. —¡Cómo! —Sí; la mujer no debe amar así, ¡pardiez! Cualquiera diría que el modelo de esta carta es aquella que Víctor Hugo pone en el *Ruy Blas*:  
*Madame: il fait grand vent, et j'ai tué six loups* (1871a: 43).

De tal manera que la *Flor de fuego* de 1869 representa un eterno femenino más terrenal, menos etéreo y, por supuesto, no espiritista. En la segunda versión, se suprime casi por completo la escena de la confesión y encuentro amoroso. En su lugar, se adiciona un pasaje que es medular para la conversión de este relato “extraño”, de reminiscencias esotéricas y ocultistas, en uno explícitamente espiritista. La historia de amor y muerte de Margarita, en 1871, tiene una indiscutible raigambre espiritista. Asi-



mismo, en la segunda versión se acentúa la ambientación sobrenatural, fantástica, si bien con una explicación fundamentada en la doctrina de Kardec.

En 1871, Enrique no se entera del amor que Margarita le profesa en ese encuentro cerca del lago, sino después, cuando ella ya se encuentra enferma, “tocada de muerte”. Se lo dice primero el doctor que atiende a la moribunda Margarita: “—Salvadla, Enrique, aún es tiempo; cuando os ha visto, he oído latir su corazón de una manera violenta. Pronunciaba tu nombre mientras dormía. Os ama” (1871a: 54). Y, enseguida, el protagonista encuentra, de manera azarosa, la confesión de amor que Margarita escribió en uno de los “anchísimos márgenes” de un libro que leía. El solo título de esa obra que Enrique descubre en el aposento de su amada enferma, con las anotaciones confesionales, no deja lugar a dudas de las raíces espiritistas de la historia: “*Espírita* de Teófilo Gautier”, novela encomiada por el propio Allan Kardec como fuente de inspiración. Los “renglones reveladores” que halla Enrique no contienen sólo la confesión amorosa, también refieren las experiencias espíritas de Flor de fuego:

Es extraño. Buscaba yo en la biblioteca una novela que distrajese un poco mi ánimo de la terrible preocupación que me embarga, y apartase mi cansada vista de esa mirada fascinadora que a dondequier me sigue; ¡ay! Como si nuestros ojos pudieran resguardarse con sus párpados de la visión íntima, de la tremenda verdad que se lee en los ámbitos de la conciencia. ¡Pobre Espírita! ¡Pobre hermana mía! ¿Fue el acaso quien puso tu historia entre mis manos? ¿Fue la *afinidad simpática* de nuestros padecimientos lo que ha acercado a mi corazón a esta lánguida queja de ultratumba?... Por instantes me sobresaltan vagos terrores, siento no sé qué en el pecho que extenúa mis fuerzas y engrandece mi pensamiento. *No estoy bien segura de que algunas de estas líneas hayan sido escritas por mí*, y aunque sonrío con esfuerzo reflexionando que este libro es meramente fantástico, *no sé por qué creo á veces que ha sido dictado expresamente para mí, y me estremezco de espanto, sobre todo, cuando llega la noche, y en medio del silencio que me rodea percibo su voz, sí, su voz, que me llama de muy lejos: ¡rara alucinación!* Se diría que no es la música de sus palabras la que se aleja de mi oído, sino que yo me alejo de ella. *Cuando vuelvo en mí, me parece que*

*caigo del cielo...* Esta noche una estrella, Sirio, estaba muy azul; la imagen de Espírita con sus adornos de baile se me presentó a la memoria, sonreí, y he visto no sé qué palpitación de placer, de inteligencia, en esa luz incomparable. Ligeros celajes blancos formaban a aquel diamante animado un engaste diáfano, como si en la atmósfera se hubiera condensado una suprema mirada de amor... acaso reflejo de la mía... (1871a: 54-55, las cursivas son mías).

La referencia a la novela de Gautier es un indiscutible guiño espiritista. En el número de noviembre de 1872, *La Ilustración Espírita* publicó una nota a causa del reciente fallecimiento de Théophile Gautier en la que se leía: “Una de las obras que más popular le hicieron fue la novela *Espírita*, que se basó sobre algunos hechos mediumnísticos relativos a nuestra doctrina para forjar la fantasía más preciosa y original que produjo su elevado espíritu” (“Théophile Gautier” 1872: 163). Queda claro que, entre la sociedad mexicana de la época, la *nouvelle* de Gautier era una obra reconocida como de inspiración espiritista. Además, es claro que el autor incluye en ese pasaje nociones entresacadas de la imaginería espiritista:

- a) La *simpatía de los espíritus*,<sup>13</sup> que se expresa en la inexplicable atracción de Margarita hacia Espírita, o en la absoluta afinidad que dice sentir entre sus “padecimientos”.
- b) El fenómeno de la mediumnidad, que se manifiesta en las cualidades mediumnísticas de Margarita: “No estoy bien segura de que algunas de estas líneas hayan sido escritas por mí”, “cuando llega la noche, y en medio del silencio que me rodea percibo su voz, sí, su voz, que me llama de muy lejos”.<sup>14</sup>
- c) Como médium,<sup>15</sup> Margarita parece tener la facultad de liberar momentáneamente su espíritu de su propio cuerpo, durante una suerte de sueño extático, y elevarse al espacio donde contempla a los astros y su “alma gemela” (el *espíritu simpático* de Espírita), por eso cuando vuelve en sí dice “me parece que caigo del cielo”.<sup>16</sup>

Como se ha expuesto, las variantes autorales en *Flor de fuego*, de 1869 a 1871, claramente motivadas por lecturas de la obra de Kardec, no sólo

transforman el relato en una obra de inspiración espiritista, si no que inciden en la naturaleza genérica del relato, y en la configuración de los personajes. El personaje femenino, como se ha explicado, pierde fuerza en su caracterización ambivalente que, en la primera versión, fisura el ideal angelical. Es decir, en 1869, la protagonista haciendo honor a su sobrenombre, Flor de fuego, es un “volcán” que se abre con un “cráter inmenso”; en 1871, en cambio, es etérea, espiritual, sin asomo de rebeldía.

Respecto de lo fantástico, considero que en la versión de 1869 hay menos irrupción de lo sobrenatural. La única escena de tintes fantásticos es la que abre el relato, cuando el narrador descubre con asombro el cuerpo de “Flor de fuego” embalsamado, e increíblemente conservado, en un escenario ya de suyo fantasmal. Pero, en ese caso, sí hay una aceptación de la “maravilla” por parte de los protagonistas, se ofrece una explicación “pseudocientífica” (que se refuerza en la segunda versión) relacionada con las antiguas técnicas egipcias, estudiadas por Enrique. En contraste, la inserción en 1871 del pasaje espiritista sobre la confesión de “Flor de fuego” respecto de sus experiencias mediumnímicas enfatiza, a mi modo de ver, lo fantástico en el relato. A pesar de que el espiritismo en la época en la que se sitúa la historia es una posibilidad de explicación de los fenómenos sobrenaturales que se refieren, en el texto se mantiene la duda, el principio de incertidumbre. Dicho de otro modo, si bien este pasaje sugiere una “explicación” desde el espiritismo a la historia de amor y destino trágico de Flor de fuego, por su conexión mediumnímica con Espírita, cuando ésta refiere, en sus anotaciones al margen de la novela de Gautier, sus experiencias espiritistas lo hace siempre en términos de incertidumbre, de duda: “no sé por qué creo...”, “me parece que...” (1871a: 55). La misma protagonista se cuestiona si lo que le acontece o percibe es verdad o una “¡rara alucinación!” (55).

Además podría también sustentarse que la primera versión se trata de un cuento, mientras que la segunda es una novela corta, no sólo porque esta última es más extensa (comprende una entrega más), sino también por la complicación de la trama y la focalización del relato. Como señala Luz Aurora Pimentel, si bien es cierto que en el género novela corta la concentración en una sola línea narrativa “propicia un relato focalizado,

ya sea en un personaje o en un yo-narrador-personaje; si es cierto que la focalización en una conciencia excluye la perspectiva de los demás, la novela corta también rompe con esa prisión focal al hacer del discurso de los otros un contrapunto, si no es que un yo acuso, a la perspectiva dominante” (2014: 119). En *Flor de fuego*, la versión primera no presenta ese discurso “otro”, de los “otros”, que establezca el contrapunto respecto de la perspectiva dominante. En la segunda versión, en cambio, la introducción del pasaje que expone las “notas-confesiones” escritas por Margarita al margen de la novela de Gautier rompen las barreras de esa focalización del relato en una sola conciencia —la de Enrique—. En la versión extensa, de novela corta, se expone otra mirada que cuestiona la perspectiva dominante de Enrique, al sugerir que el destino trágico de Margarita no se debe sólo al desamor de éste, sino, acaso, a la suerte de conexión espiritista que ésta estableció con el alma de la protagonista de la obra de Gautier, *Espírita*, al leer su historia.

### *Flor del dolor*, la escritura como dictado del espíritu

Gustavo Jiménez Aguirre, en el prólogo a la edición anotada de la segunda versión de *Flor del dolor*, valora con justeza la importancia de esta obra del escritor campechano en el contexto de la modernidad decimonónica: “En el ámbito de la heterodoxia religiosa y espiritual que corre al parejo de la modernidad de la novela corta en México durante el periodo 1872-1922, *Flor de dolor* es un relato tan fundacional de la narrativa de media distancia como *La Navidad en las montañas* (1871) y *Antonia* (1872) de Ignacio Manuel Altamirano” (2018: 11). La estrecha vinculación del ámbito literario con el religioso y espiritual es clave para entender y apreciar la propuesta estética de Santiago Sierra. El espiritismo, más que inspiración, es fundamento o fin en gran parte de su narrativa. Jiménez Aguirre define esta novela como “gótica-espiritista”, y destaca su estructura compleja en círculos espacio-temporales que conforman una espiral narrativa.

El *codex optimus* de la edición preparada por Gustavo Jiménez Aguirre es la versión publicada en *El Domingo*, en seis entregas, del 3 de diciem-

bre de 1871 al 14 de enero de 1872. La *editio princeps* de *Flor del dolor*, la publicada en *Violetas* en 1869, es ciertamente una historia gótica pero con motivos esotérico-ocultistas. Como sucede con las otras “Flores”, el matiz espiritista se concreta en la segunda versión, y contribuye a enriquecer la complejidad narrativa, espacio-temporal, que bien advierte Jiménez Aguirre.

Ciertamente, el cotejo entre las dos versiones de *Flor del dolor* arroja menos variantes autorales que en el caso de *Flor de fuego*. En su mayoría, esas variantes parecen responder también a la intención de dotar de “coartadas espiritistas” a lo gótico-fantástico. Quizá, la mayor filiación fantástico-ocultista de esta novela —mayor en comparación con *Flor de fuego*— haya contribuido a esta circunstancia. Es decir, en la primera versión de *Flor del dolor* (1869) la trama se urde con motivos ocultistas y esotéricos que ya de suyo son afines a la doctrina espiritista. Por ejemplo, desde ahí ya se tematiza el motivo ocultista del magnetismo o mesmerismo, en cuyos principios se sustenta gran parte de las teorías de Allan Kardec sobre el fenómeno de la mediumnidad.<sup>17</sup> Baste recordar la escena donde la protagonista, la sensual joven musulmana Lanikina (llamada Koralira en la versión de 1871-1872), después de escuchar de su padre que está sentenciada a muerte por sus amores con el cristiano Emmanuel, cae en una suerte de sueño magnético que le permite acceder a otro tiempo y espacio. A través de su ventana contempla en el horizonte la colina y la roca por la que debían despeñarla; aquella vista le provoca una “impresión horrorosa” y da pie a sus visiones premonitorias:

Mis miradas parecían *magnetizadas* en aquel punto. Los mismos latidos de mi corazón me llenaban de sobresalto, y a cada instante creía ver presentarse en mi busca al terrible ejecutor de la ley de Mahoma. Un vértigo sombrío se apoderó de mi alma; mi imaginación comenzó a *dar vueltas en torno de un mundo fantástico, en el que se agitaban seres extraños y confusos, larvas de lo desconocido que me miraban con odio. Veíame yo a la orilla del abismo, conducida por un genio infernal sobre un caballo sirio; y sin poder sofrenar al corcel que me conducía, rodar, atravesar el aire sin aliento, con las ropas en desorden y la sangre en la cabeza; y caer, caer sin cesar en aquella horrenda sima, y, después*

de un siglo de ansiedad, ir a dar mi último beso, al estrellarme, sobre la frente de un cadáver... el cadáver de Emmanuel. Di un grito y me desplomé en un diván bañada en llanto, desfallecida (2008b: 208; 1871b: 192, las cursivas son mías).

El sueño magnético de Lanikina continúa, el objeto que le sirve ahora como “umbral” para acceder a las visiones y romper las barreras espacio-temporales es el espejo de su habitación que refleja “perfectamente la luz de la luna, pero como un incendio lejano” (2008b: 208; 1871b: 192). A través del espejo, contempla con agonía la escena de muerte de su amado Emmanuel:

[...] en el espejo que la reflejaba [a la luna], podía yo asistir a aquel asalto del palacio papal. Emmanuel portaba una bandera roja y animaba con la voz y el ejemplo a los amotinados; al poner el pie en la última grada, una serpiente roja fulguró en toda la fachada el Vaticano y oí distintamente la descarga de la mosquetería. Al disiparse el humo, vi a mi amante envolverse en los pliegues de su bandera y caer sin vida desde la eminencia en que se hallaba (2008b: 208; 1871b: 192).

La escena finaliza con un hecho fantástico, la materialización de un “vapor azul”, reflejado en el espejo, en un ramo de flores de *no me olvides*: “Sentí en las manos una sensación suave y delicada, como si una mariposa hubiera venido a posar en mis dedos con sus alas. Bajé la vista y temblé de pavor. Estaba yo estrechando un ramo de *no me olvides*” (2008b: 209; 1871b: 193). Esta irrupción de lo sobrenatural en el plano de realidad de la protagonista a través de la percepción tangible, material (las flores), del fenómeno no se explica del todo por las teorías ocultistas respecto del magnetismo animal, pero sí desde la perspectiva espiritista. De tal modo que lo fantástico en esta escena se diluye en la segunda versión cuando el autor añade fundamentos espiritistas a la trama. En el espiritismo, como es bien sabido, los fenómenos de mediumnidad relacionados con el magnetismo, involucraban la manifestación sensible del mundo de los espíritus; las famosas mesas de madera (u otros objetos materiales o naturales) sirvieron como medios de contacto entre los dos mundos.<sup>18</sup>

Si bien el pasaje citado se mantiene idéntico de una versión a otra, las variantes que se introducen en otros momentos del relato, que apuntan a la tematización de los fenómenos magnéticos desde la perspectiva espiritista relacionada con el concepto de *mediumnidad*, invitan a leer ese pasaje de manera distinta —a saber, bajo la óptica de la lógica pseudo-científica kardeciana.

Una de las variantes más evidentes es la eliminación, en la versión de *El Domingo* (1871-1872), de dos extensos párrafos que referían la vuelta de la protagonista, Lanikina, a sus andanzas de amores, cuando Emmanuel parte a la guerra:

Cuando los primeros llantos de la separación se hubieron agotado, quedé sumida en una profunda tristeza que nada conseguía distraer, y sin embargo, mi antigua corteza de coquetería se fue renovando poco a poco. [...] Así, pues, aunque mi pasión por Emmanuel se aumentara en cada minuto de ausencia, me dejaba yo cortejar por cuatro o cinco jóvenes. Es preciso que me perdones, Emmanuel, bien has debido pensar que aquello, era la falta que tu amor me hacía, y que en vano busqué entre aquellas almas mezquinas la fragancia de castidad que rebosaba la tuya... (2008b: 207-208).

En ese pasaje suprimido se describían también los sensuales encuentros de la protagonista con un nuevo amante:

Uno de los donceles que me enamoraban me propuso tener una entrevista con él por las azoteas. Esta proposición me hizo temblar; pero como temí que negándome se retirara de mi corte aquel joven por quien había yo llegado a tener un capricho, acepté después de mil vacilaciones [...]. Con mil riesgos, envuelta apenas en una sábana, descalza, estremeciéndome incesantemente, subía yo necia y confiada a aquel suplicio de mi pudor y mi honra. Las citas nocturnas se sucedían sin interrupción (2008b: 208).

Como sucede con *Flor de fuego*, en la segunda versión de *Flor del dolor*, el personaje femenino es menos complejo; incluso cambia de nombre de Lanikina (1869) a Koralira (1871-1872). Lanikina se define a sí misma

como una “mujer hermosa y casquivana” que, a pesar de amar profundamente a Emmanuel, no le guarda fidelidad en su ausencia; en cambio, Korallira, la segunda *Flor del dolor*, carece de esta proclividad a dar rienda suelta a sus deseos carnales, se transfigura en una mujer más espiritual, y pierde, desde mi perspectiva, la ambivalencia que enriquece la caracterización de Lanikina. Esta variante, si bien pareciera no relacionarse con el tema espiritista, podría entrañar una explicación, como en *Flor de fuego*, que sí se vincula con la doctrina de Kardec.

Hay que recordar que las mujeres representaron un papel fundamental en el espiritismo, fueron las líderes, las médiums portavoces de los mensajes de los espíritus. Como explica Lucrecia Infante, “de acuerdo con la teoría espírita al respecto [de la mediumnidad], la relativa facilidad con que las mujeres establecían aquel contacto respondía tanto a su carácter emocional y sensible como a la convivencia con diversas expresiones de la pasividad, entre otras *el silencio, la espera, la resignación, la prudencia y la serenidad*” (2003: 285, las cursivas son mías). En ese tenor, las cualidades con las que el espiritismo define a las mujeres médiums son acordes con la caracterización de las protagonistas de los relatos de Santiago Sierra en sus segundas versiones.

La variante más significativa, vinculada al espiritismo, es el desenlace diferente que el autor añade a la versión de 1872. En la versión de 1869, Lanikina finaliza el relato de su historia de amor de ultratumba confesando a su interlocutor que murió: “Su cadáver [de Emmanuel] sonreía aún cuando yo espiré” (2008b: 222). La sorpresa del narrador ante esta confesión se expresa en ambas versiones con la misma pregunta: “—¿Cómo?... ¿Espirásteis?” Pero la incógnita sobre este hecho fantástico no se disipa en la primera versión, Lanikina tan sólo responde afirmando su cualidad fantasmal: “—Sí, yo también perecí, Iván; pero pude averiguar dónde sepultaron al infeliz Ismail-ben-Ra, que resultó ser, según declaraciones tomadas, Emmanuel Zimbrakakis” (222). Enseguida se sugiere una explicación posible al prodigio; el sultán Abdul Mejid le dice a Iván que *Flor del dolor* es mexicana y que está “loca, loca sí [...]. La infeliz cree que está muerta” (222). Pero esta “explicación” no parece convencer al narrador-protagonista, y la incertidumbre, principio de lo fantástico, se mantiene.



La espiral narrativa se complejiza en la segunda versión. Al inicio del relato, el narrador se identifica como el protagonista de la historia: “Hace veinte años estaba yo en Constantinopla, paseándome en el cementerio de Gálata” (1871b: 143). Y líneas adelante asume también la identidad de escritor del texto, se dirige a las lectoras del periódico *Violetas* y de *El Domingo* —“Mis lectoras sabrán que...” (1871b: 144)—. Conforme se bifurca en la trama el sentido del espacio y del tiempo, la identidad de este narrador se vuelve compleja, ya que se convierte también en “personaje” del relato de Koralira, Iván, el amigo de Emmanuel. Hacia el final de la novela, el narrador revela una última identidad: es un espíritu libre que ha reencarnado en diversas vidas, ha tenido múltiples existencias.<sup>19</sup> En contraste con la versión de 1869, el desenlace de la segunda versión sugiere una extensa y detallada explicación espiritista del prodigio. Koralira se presenta como una manifestación espírita, y el narrador-protagonista no sólo acepta sin reparos el hecho sobrenatural sino que también forma parte de esa maravilla con fundamento espiritista:

Y Koralira se *diafanizó* ante mis ojos asombrados, y del interior de su pecho empezó a brotar una luz blanca que hirió mis párpados cerrados, haciéndome volver a la vida como de un letargo secular. —Pues entonces, ábrete, cielo; las estrellas van a tener otra compañera. Volemos, Koralira. Hasta hoy hemos vivido en la tiniebla. Vamos a identificarnos con la Aurora. ¿Me amas, Koralira? Entonces me hallé de nuevo en el cementerio de Gálata: aún tocaba con crispada mano la fría media luna de alabastro de un sepulcro turco, y a pocos pasos delante de mí otaba indecisa y vagamente una forma nebulosa, a cuyo través las miradas de la luna penetraban en profusos cambiantes de ópalo. Koralira se había desvanecido de los abismos de mi imaginación, donde tanto la había yo contemplado absorto, y se aparecía ahora bajo su verdadera forma. *El periespíritu la hacía sumamente sensible* a las caricias de las auras nocturnas, y sonreía mirándome. Nunca podría yo decir de dónde vino, ni cómo la oí, ni qué grado de armonía tuvo esta palabra suprema que cayó de lo ignorado junto a mis oídos: —Ruega. Arrodilleme sobre el césped, y entre las maravillosas formas de mi éxtasis pude distinguir la transfiguración de Koralira en una rosa, blanca como la candidez. Otra sombra brotó de los espacios, y el éter

ocultó entre sus misterios la aspiración que del alma de Koralira hacía el alma de Emmánuel Arkángelo, el amigo de mi infancia, el que me había revelado una de mis existencias cuando estudiábamos bajo los frisos del Partenón las sublimes inspiraciones de Fidias y Praxíteles. Tres días después, mi cadáver era sepultado en Gálata, junto a las tumbas de aquellos dos *promessi sposi* (1872: 220, las cursivas son mías).

Esta confesión final de índole espiritista trastoca el sentido de todo el relato. Aún más, el último párrafo establece una suerte de juego metadiscursivo cuando el narrador sugiere que la escritura de la obra obedece también a un fenómeno espiritista:

Algún día, Manuel de Olaguíbel os referirá otro episodio de mi existencia, que tuvo lugar en Patagonia, cuatro siglos antes del sitio de Troya, cuando yo, autóctono del país —me llamaba Herobroas—, quité la vida a Briopy, argonauta, por la divina Areto. Santiago Sierra (1872: 220).

Es decir, se le confiere al autor la calidad de médium y, por lo tanto, a esta novela la de una obra “dictada por un espíritu”, igual, acaso, que otra más escrita por Manuel de Olaguíbel, escritor que fue amigo de Santiago Sierra y también colaborador en el periódico *El Domingo*. De manera simbólica, a partir de ese año, 1872, Santiago Sierra firmará varios de sus textos bajo el seudónimo de *Eleutheros*, el nombre que adoptó como médium espiritista.

El tema espiritista en estos relatos no es pre-texto para la fantasmagoría, constituye el fundamento y contenido de su propuesta estética. Fiel a la concepción horaciana de la literatura como “útil y bella”, la narrativa del autor campechano encontró ese equilibrio en su fin didáctico, acaso propagandístico, de la doctrina espiritista, que desde su perspectiva constituía una propuesta filosófica-científica convincente y plausible para alcanzar los ideales de Progreso y modernidad.

El estudio de las variantes autorales de índole espiritista en estas dos novelas de Sierra ha pretendido reafirmar que el vínculo de la literatura hispánica decimonónica con el ocultismo y el espiritismo, como ha suge-

rido José Ricardo Chaves, no debe interpretarse como una “suerte de extravagancia o moda”, sino como “elementos fructíferos considerados hasta ahora marginales pero que, vistos de otra forma, y en adecuado contexto, enriquecen las posibilidades hermenéuticas de obra, autor y sociedad” (2013: 146).

## Bibliografía consultada

- Altamirano, Ignacio M. *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte*, t. I. México: Secretaría de Educación Pública, 1988.
- Arciniega Cervantes, Margarito. “Cartas de Ignacio Manuel Altamirano al barón de Gostkoski”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*. II (1997): 117-150.
- Beguín, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Chantaca Sánchez, Claudia. “Ficción y maravilla en *El donador de almas* de Amado Nervo”, en *Les Ateliers du SAL*. 9 (2016): 35-45.
- Chaves, José Ricardo. “Espiritismo y literatura en México”, en *Literatura Mexicana*. XVI-1 (julio-diciembre 2005): 51-60.
- Chaves, José Ricardo. “El espiritismo y su expresión romántica”, en *Acta Poética*. 29-2 (2008): 101-114.
- Chaves, José Ricardo. *México heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Bonilla Artigas Editores, 2013.
- Cuvardic García, Dorde. *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Éditions Publibooks, 2012.
- Cuvardic García, Dorde. “El caleidoscopio y la literatura española”, en *Káñina*. Universidad de Costa Rica. 42-1 (2018): 65-87.
- Dumas, Claude. *Justo Sierra y el México de su tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

- Fernández, Ángel José. "Rafael de Zayas Enríquez, redactor y editor de Violetas", en *Violetas. Periódico Literario (Veracruz, 1869)*. Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura, 2008. xxiii-xxxvii.
- Gautier, Théophile. *Fortunio-Partie carré. Spirite*. Paris: Gallimard, 2013.
- Geraldo Camacho, Diana. "En busca de una definición genérica: los cuentos espiritistas de Octavio Mancera", en *Literatura Mexicana*. XXXII-1 (julio-diciembre 2021): 121-141.
- Infante Vargas, Lucrecia. "De espíritus, mujeres e igualdad. Laureana Wright y el espiritismo Kardeciano en el México finisecular", en Marcela Terrazas y Felipe Castro (coords.). *Disidencia y disidentes en la historia de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2003. 277-294.
- Jiménez Aguirre, Gustavo. "La novela de un fantasma", en Santiago Sierra. *Flor del dolor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018 (colección Novelas en tránsito). 5-12.
- Kardec, Allan. *El libro de los espíritus*. Trad. Gustavo N. Martínez. Brasilia: Consejo Espírita Internacional, 2008.
- Litvak, Lily. "Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX", en *Anthropos*, 184-185 (1992): 83-88.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. *Historia del libro y edición de textos*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2018.
- Pimentel, Luz Aurora. "Voz y perspectiva en la novela y en la novela corta", en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1891-2014)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2014. 105-126.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta de Don Manuel Rivadeneyra, 1869.
- Rico Alonso, Jonathan. *Rescate, estudio y edición crítica de Viajes por una oreja (1869), de Santiago Sierra*. Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2019.
- Sierra, Justo. *Cuentos románticos*. Edición y notas de Tatiana Suárez. México: Penguin Random House / Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

- Sierra, Santiago. "Kaleidoscopio. Flor de fuego", en *El Domingo. Semanario Político y Literario*. 2ª época, núms. 2, 3 y 4 (octubre de 1871a): 24-28, 40-43, 54-57.
- Sierra, Santiago. "Kaleidoscopio. Flor de fuego", en *El Domingo. Semanario Político y Literario*. 2ª época, núms. 10, 11, 12 y 14 (diciembre de 1871b): 143-146, 155-158, 169-171, 191-194.
- Sierra, Santiago. "Kaleidoscopio. Flor de fuego", en *El Domingo. Semanario Político y Literario*. 2ª época, núms. 15 y 16 (enero de 1872): 203-205, 215-220.
- Sierra, Santiago. "Flor de fuego. Sueño", en *Violetas. Periódico Literario*, t. I [1869]. Edición facsimilar de Ángel José Fernández. Veracruz: Imprenta del Progreso, 2008a. 137-140, 149-153.
- Sierra, Santiago. "Flor del dolor. Sueño". *Violetas. Periódico Literario*, t. I [1869]. Edición facsimilar de Ángel José Fernández. Veracruz: Imprenta del Progreso, 2008b. 193-197, 205-210, 217-222.
- Sierra, Santiago, Manuel Plowes y Refugio I. González. "Credo religioso y filosófico de la Sociedad Espírita Central de la República Mexicana", en *La Luz en México. Periódico de la Sociedad Espírita Central de la República Mexicana*. 1-1, 8 de septiembre de 1872. 2-7.
- "Théophile Gautier", en *La Ilustración Espírita*, México. 19 (noviembre de 1872): 163.
- Todorov, Tzvetan. "Lo extraño y maravilloso", en *Teorías de lo fantástico*. Compilación de David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. 65-82.
- Zayas Enríquez, Rafael de. "Introducción", en *Violetas. Periódico Literario*, t. I. Edición facsimilar. Veracruz: Imprenta del Progreso, 2008.

## Notas

<sup>1</sup> Justo Sierra mostró interés por el espiritismo como fuente de inspiración literaria. En algunos de sus *Cuentos románticos* (1896) se advierten motivos espiritistas. "Nocturno" es la historia de un amor fantástico, ultraterreno, con matices espiritistas. "Incógnita" es otro cuento de la colección donde lo fantástico también proviene del maridaje paradójico entre ciencia y ocultismo; ese relato prelude la trama de inspiración espiritista de *El donador de almas* de Amado Nervo.

<sup>2</sup> Entre los escasos estudios académicos sobre la obra de este autor campechano, destaca la investigación de tesis realizada en 2019 por Jonathan Rico; se trata de un acucioso trabajo de rescate y crítica textual sobre una de las novelas de Santiago Sierra, *Viajes por una oreja* (1869/1874). La investigación de Rico, que comprende la reconstrucción biobibliográfica de Santiago Sierra, devela varias facetas del escritor campechano —como la de editor o la de divulgador de la ciencia—, y deja en claro su relevancia en el escenario literario de la segunda mitad del siglo XIX. También abre el camino para nuevas vetas de investigación que pueden echar luz sobre la importancia de la obra del escritor campechano para repensar los cánones estéticos de la literatura del XIX. Me refiero en particular a la tradición de la narrativa fantástica decimonónica.

<sup>3</sup> No me voy a detener en este trabajo a documentar la vida de Santiago Sierra, esa labor la ha cumplido de manera cabal el estudio de Jonathan Rico (2019), quien, con justeza, se ha autonombrado su primer biógrafo.

<sup>4</sup> Chaves distingue, en la relación entre espiritismo y literatura en México durante el siglo XIX, una etapa inicial y otra de madurez, que coinciden con el porfiriato y el modernismo respectivamente. Esta última puede considerarse como el momento dorado del espiritismo, cuando junto con el modernismo forma parte “de un proceso de renovación cultural finisecular” (2005: 55).

<sup>5</sup> José Ángel Fernández, para fundamentar esta afirmación sobre la “práctica efectiva del espiritismo”, del grupo de redactores de los periódicos veracruzanos, entre los que se encuentra Santiago Sierra, remite al lector al libro de José Mariano Leyva, *El ocaso de los espíritus. El espiritismo en México en el siglo XIX*. Sin embargo, considero un poco imprecisa esta afirmación en el caso de Santiago Sierra. Ciertamente en los años en que emprendió estos proyectos editoriales en Veracruz, Santiago se encontraba muy involucrado, como su hermano Justo, en las logias masónicas y en el esoterismo, pero su conversión efectiva al espiritismo parece datar de unos años después, cuando se sumerge de lleno en la doctrina de Kardec.

<sup>6</sup> En las narraciones fantásticas de Hoffman se encuentran ya muchos de los motivos que inspiran lo “fantástico espiritista”, pero influidos por el ocultismo romántico y no por la doctrina de Kardec. Baste citar su famoso cuento titulado “El Magnetizador”, cuyo protagonista es un hombre que posee la maravillosa facultad de atraer y someter a su voluntad el espíritu de las personas que él desea. Como ha señalado Chaves, “buena parte de la conexión literaria entre ocultismo y ro-

manticismo se da en el ámbito de lo fantástico, un género muy propicio para tratar los asuntos misteriosos e inciertos, pues permite desdoblamientos, proyecciones, espejos, monstruosidades, es decir, una exploración imaginaria de la otredad” (2008: 112).

<sup>7</sup> Ese esoterismo y ocultismo decimonónicos, presentes en la masonería, como ya se ha mencionado al citar a Chaves, contienen en germen muchos de los postulados o de las creencias que la doctrina espírita sistematizó y pretendió dotar de racionalidad.

<sup>8</sup> Varios son los estudiosos que han propuesto denominaciones particulares a la expresión de lo fantástico en los relatos con temas o motivos espiritistas de diversos autores decimonónicos. José Ricardo Chaves y Gustavo Jiménez Aguirre, en sus estudios sobre este tipo de narrativa, en particular la obra de Nervo, se han referido a un “fantástico espiritista”. Claudia Chantaca, en un trabajo sobre el mismo autor, con base en las teorías de Todorov propone que en la novela de Amado Nervo, *El donador de almas*, de inspiración espiritista, se expresa un “fantástico-maravilloso”, que responde a una lógica paradójica “basada en la convivencia de lo racional con el fenómeno extraordinario”, en tanto que “el fenómeno se muestra poseedor de sus propias leyes sin pretensiones de dominio y se convierte en herramienta que amplía la perspectiva de quienes lo experimentan. Se trata de un modo de complementariedad epistemológica”, es decir, no “existe fisura de lo real” sino una manifestación de “sectores hasta ese momento desconocidos, pero posibles” (2016: 36-37). Recientemente, Diana Geraldo ha propuesto otra definición genérica para los cuentos “fantásticos” de inspiración espiritista, a partir de su análisis de los relatos de Octavio Mancera: “realismo espiritista”, entendido “como una subcategoría del género maravilloso que consiste en un texto en el que lo maravilloso, en cuanto género discursivo dominante, está vinculado con el espiritismo” (2021: 133). En este trabajo no me propongo discernir sobre la categorización genérica de estos relatos de Sierra de corte fantástico, pero sí evidenciar que las variantes de una a otra versión, que obedecen a la intención autoral de divulgación espiritista, plantean la reconfiguración genérica del relato fantástico.

<sup>9</sup> Aunque el término era ya usado en el medio literario, es precisamente en 1869 cuando el *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española de la Lengua lo incorpora por primera vez y señala su utilidad lúdica, recreativa y estética. *Caleidoscopio*: “Instrumento óptico, que generalmente sirve para recreo,

y por medio del cual, a merced de cierto mecanismo, aparecen muchas figuras vistosas y simétricas” (RAE 1869: 135).

<sup>10</sup> Baudelaire, en su ensayo “El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño” (1863), al describir al Sr. G. (el dibujante y pintor Constantin Guys), define la actividad visualmente perceptiva del artista callejero (personificación del *flâneur*) desde la metáfora del caleidoscopio. Este aparato óptico, patentado en 1817 por David Brewster, será utilizado de manera frecuente en la literatura romántica y costumbrista para aludir a los paisajes urbanos fluctuantes cuya belleza y sentido captura el artista, el *flanêur* (Cuvardic García 2012: 92-94).

<sup>11</sup> La descripción del refinamiento exacerbado del escenario y de la belleza irreal de la muerta parecen preludiar la estética decadente, de cara al modernismo. Asimismo, en esta escena, de manera velada, se sugiere el tema de la necrofilia que también será motivo en la literatura modernista, por inoculación del decadentismo.

<sup>12</sup> En una escena de la obra dramática romántica *Ruy Blas* (1838) de Víctor Hugo, la reina de España recibe una carta del rey, su indiferente esposo obsesionado con la caza, y en ella lee, en vez del mensaje de amor esperado, la insulsa frase: “Señora: hace mucho viento, y maté seis lobos”.

<sup>13</sup> Para Kardec, los espíritus *simpáticos* son aquellos que se sienten atraídos por nosotros con motivo de afectos particulares y de cierta semejanza de gustos y sentimientos, ya sea en el bien o en el mal. La simpatía entre dos espíritus, como en el caso de Margarita y Espírita en esta novela, es resultado de la perfecta concordancia de sus inclinaciones, de sus instintos, de sus sentimientos. Las experiencias de mediumnidad se relacionan con esa atracción simpática entre los espíritus (Kardec 2008: 222-225).

<sup>14</sup> En términos kardecianos, los médiums “son las personas aptas para sentir la influencia de los espíritus y transmitir su pensamiento”. Las comunicaciones ostensibles de los espíritus con los hombres “tienen lugar por medio de la escritura, la palabra u otras manifestaciones materiales, la mayoría de las veces a través de los médiums que les sirven de instrumento” (Kardec 2008: 36).

<sup>15</sup> Kardec define, en su obra, una extensa clasificación de tipos de médium. Entre ellos se refiere a los médiums inconscientes, aquellos que entablan comunicación con espíritus sin proponérselo; se supone que la iniciativa de contacto viene de parte del espíritu.



<sup>16</sup> En la novela de Gautier, el uso de ideas relativas al fenómeno de la mediumnidad y de la manifestación mediante la escritura son más patentes y abiertas. Baste recordar el pasaje donde, inmediatamente después de escribir una carta, Guy de Malivert, protagonista de la historia, advierte que el tipo de escritura no corresponde a la suya, y tiene la impresión de no haber sido el auténtico autor de ella, como si una “voluntad extraña” se hubiese servido de sus manos para redactarla: “Guy regarda attentivement le billet et il lui semble que le caractère de l'écriture n'était pas tout à fait le même qu'il employait d'habitude” [...]. Une autre circonstance intriguait Malivert: c'était cette lettre qui s'était écrite pour ainsi dire toute seule, comme si une volonté étrangère à la sienne eût guidé ses doigts” (Gautier 2013: 7-11). [Guy miro atentamente el billete y le pareció que el carácter de la escritura no era enteramente el suyo [...]. Otra circunstancia intrigaba a Malivert: que aquella carta, por decirlo así, se había escrito sola, como si una voluntad extraña hubiese guiado los dedos]. La traducción es mía.

<sup>17</sup> El fenómeno del *magnetismo animal* no es privativo de la doctrina espiritista, es más bien un caso de índole ocultista y de reminiscencias científicas relacionado con la práctica del hipnotismo, que el espiritismo adecúa a su teoría sobre la existencia y la manifestación de los espíritus. En la terminología espiritista, un *magnetizador* es aquel individuo cuyo “fluido espiritual” posee una potencia superior respecto de otros, lo cual le permite adueñarse de la voluntad de algunos espíritus. Puede concebirse, según los espiritistas, como una persona que se sirve de su “fuerza magnética” para dominar los espíritus, provocando, para ello, el sueño hipnótico en determinados seres con facultades de médium, quienes le sirven de intermediarios en su contacto con el “mundo invisible”. Además, la figura del magnetizador guarda cierta correspondencia con el concepto griego de “hierofante”, ya que puede convertirse, como este último, en un iniciador en el mundo de los misterios (que en la filosofía espiritista corresponde al “mundo invisible” de los espíritus). Así, el *magnetizador*, como el hierofante, puede concebirse como un maestro de los secretos que revelan los dioses o los espíritus.

<sup>18</sup> El asunto del mesmerismo o magnetismo animal fue tratado literariamente antes de la aparición del espiritismo como sistema; un ejemplo es el cuento de E.T.A. Hoffmann, antes mencionado, “El Magnetizador” (1814). Un antecedente más cercano al tratamiento de este motivo ocultista en la novela de Santiago Sierra es *El sueño de la magnetizada*, de su coterráneo y amigo Francisco Sosa. En la

novela corta de Sosa, la protagonista, merced a las prácticas pseudocientíficas del magnetismo animal que practica su padre médico, cae en sueños hipnóticos que le revelan el destino trágico, la muerte en el mar, de su amante ausente. Aunque la edición más conocida de este relato es la que publicó en 1877 como parte de su libro titulado *Doce leyendas*, “El sueño de la magnetizada”, junto con varios de los relatos que ahí compila, aparecieron por primera vez en la prensa entre 1871 y 1873.

<sup>19</sup> El espiritismo ofreció una respuesta al problema del temor a la condenación eterna, heredado del catolicismo. Sus teorías sobre la infinitud de mundos habitados y de existencias del hombre, así como la de la reencarnación de las almas, suponían la posibilidad de que el hombre alcanzara el perfeccionamiento espiritual, ya que planteaban que podía expiar sus culpas a través del paso por diferentes vidas. De ese modo el espiritismo refutó el dogma católico de la condenación perpetua.