



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

FANTÁSTICO Y ANTIFANTÁSTICO: LA CONSTRUCCIÓN DE LA NARRATIVA
DE FRANCISCO TARIO

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA

SALAZAR MARTÍNEZ MARCELO JESÚS

201126296

DIRECTORA DE TESIS

DRA. SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

DICIEMBRE 2018

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1 DEFINICIÓN DE LO FANTÁSTICO.....	8
1.1 Antes del s. XX: a propósito de las consideraciones históricas del fenómeno fantástico.....	8
1.2 La semántica de lo fantástico.....	19
1.3 Lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico.....	27
1.4 Después de Todorov: aportaciones teóricas modernas de la literatura fantástica..	33
CAPÍTULO 2 LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO.....	42
2.1 Espacio y tiempo: consideraciones filosóficas.....	42
2.2 Espacio y tiempo: consideraciones generales en literatura.....	46
CAPÍTULO 3 LO FANTÁSTICO Y ANTIFANTÁSTICO EN LA OBRA DE FRANCISCO TARIO.....	60
3.1 Tario: la marginalidad de la realidad desbordante.....	60
3.2 Francisco Tario: la construcción de una narrativa fantástica.....	66
3.2.1 El espacio-tiempo en la construcción de lo fantástico.....	68
3.2.3 El espacio-tiempo en la construcción de lo antifantástico.....	75
CONCLUSIONES.....	92
BIBLIOGRAFÍA.....	98

INTRODUCCIÓN

La narrativa fantástica es ambigua por naturaleza. Son diversas las teorías que han intentado definirla. La gran mayoría de ellas se han centrado en los ambientes, seres o situaciones que se consideran propios de este tipo de narración; así, es común encontrar dentro de las definiciones de lo fantástico motivos como la confusión del sueño y la vigilia, los escenarios lúgubres, seres de ultratumba y otros elementos ominosos y terribles. Si bien estos seres y situaciones forman parte del universo fantástico, no son ellos los que concretan la realidad fantástica de un texto.

De entre los muchos teóricos que han abordado el problema de la literatura fantástica, es Tzvetan Todorov quien dio un impulso mayor a los estudios de lo fantástico al distinguir en su *Introducción a la literatura fantástica* entre conceptos distintos, pero muy ligados entre sí: lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico. Para él, lo maravilloso se entiende como aquello que pertenece a una lógica distinta, que transgrede las leyes del mundo como se conoce. La aceptación de esa naturaleza por parte de los personajes es completamente necesaria. Lo extraño, por su parte, es aquel suceso o situación que en un principio se presenta como algo ajeno a las leyes de nuestro mundo, pero que resulta ser, en última instancia, parte de este. En medio de estos conceptos se halla lo fantástico. Lo fantástico se produce cuando el elemento sobrenatural es motivo de conflicto para el personaje del texto y éste vacila en definir la naturaleza del mismo. En tanto no se defina la naturaleza del hecho se estará en terreno de lo fantástico, pues su definición colocaría a lo sobrenatural del lado de lo maravilloso o lo extraño.

Por supuesto, Todorov no es el primer teórico en aproximarse a la literatura fantástica, pero sí es el de más penetración debido a que él condensó teorías previas (Roger Caillois, Pierre Castex y Louis Vax, entre otros) y añadió un elemento necesario para la generación de lo fantástico: la vacilación, la duda de los personajes en torno a la naturaleza del hecho que irrumpe en el mundo. Dicha condición será un punto de partida para el presente trabajo pues la confrontación o ausencia de ella permitirá establecer un recurso más para estudiar el fenómeno fantástico y las distintas formas con las cuales puede ser construido. Si la vacilación se encuentra en un texto, este podrá ser clasificado como fantástico sin dejar de lado, por supuesto, a cualquier otra característica que complejice esta clasificación. Si, por el contrario, la duda no estuviera presente y, por lo tanto, no existiera una confrontación de realidades, el cuento pertenecería a otra categoría. Esta última podría, a pesar de no confrontar nada, generar un ambiente o tensión fantástica, es decir generar una atmósfera sobrenatural y acechante. A esta forma de aproximarse al fenómeno fantástico se le denominará *lo antifantástico*. La explicación del funcionamiento de lo antifantástico constituye la propuesta principal de esta investigación pues se presenta cuando un texto utiliza elementos propios del universo fantástico, pero no los desarrolla del todo. En otras palabras, lo antifantástico reafirma lo fantástico en tanto lo tergiversa.

Para que lo antifantástico pueda existir es necesario la presencia de elementos que sean fácilmente vinculados con lo fantástico; el de mayor importancia para este trabajo es el espacio-tiempo. La forma en que un texto configure el espacio-tiempo permitirá el acercamiento a lo fantástico o a lo antifantástico, pues el manejo específico del espacio-tiempo permite la creación tanto de uno como de otro. De hecho, para este último es fundamental.

Otros aportes que también se revisarán, pues son importantes para el desarrollo de la presente investigación, son los planteamientos de Omar Nieto y Jaime Alazraki. Nieto propone que lo fantástico puede dividirse en tres paradigmas: lo fantástico clásico, moderno y posmoderno. Él define que en el paradigma clásico el hecho sobrenatural, que puede ser abstracto o antropomorfizado, es siempre externo al hombre. Por su parte, en el moderno lo extraño ya no es algo que viene de afuera, sino por el contrario, este surge del interior de los individuos. Por último, lo fantástico posmoderno se caracteriza por la confusión entre lo real y lo irreal donde los personajes pierden la noción del límite entre ambos.

En su estudio, Alazraki sostiene que los cuentos fantásticos del s. XX, especialmente los de Cortázar, funcionan de modo distinto a los textos decimonónicos. Debido a esto Alazraki acuña el término “Neofantástico” para referirse a las producciones fantásticas del s. XX. La primera diferencia es que las obras del s. XX no buscaban provocar miedo en los lectores, intención siempre buscada por los cuentos del s. XIX. Otro aporte de Alazraki radica en que el hecho sobrenatural parece ordinario al mundo en el que se presenta; es decir no irrumpe violentamente ni transgrede ninguna ley, antes bien aparece con toda normalidad. Estas dos características alejan a las producciones del s. XX de sus predecesoras del XIX.

Estas ideas son de gran utilidad pues el hecho de que sean un intento actual por definir lo fantástico significa que este es un terreno fértil de investigación. Así mismo, ayudan a reforzar la pertinencia del espacio-tiempo en lo fantástico ya que el cuento que se utiliza para explicar el paradigma posmoderno, donde lo real y lo ajeno se confunden, hace uso de por lo menos tres mundos distintos, reafirmando que la cualidad fantástica depende, en gran medida, del espacio-tiempo.

Para que lo antifantástico se presente, un texto debe utilizar aquellos recursos que puedan crear un ambiente de tinte sobrenatural, un ambiente que se perciba irreal y lejano. En función de lo anterior, el espacio-tiempo actúa como el marco donde el ambiente lúgubre y sobrenatural se presenta. Sin este marco, lo antifantástico no podría existir pues este necesita al menos dos condiciones: primero que haya en el universo del texto dos realidades que parezcan oponerse, pero que no se confronten, es decir, que no se concreten en términos de lo fantástico; en segundo lugar, requiere de un ambiente que permita la existencia de lo ominoso y que además lo refuerce. Esto último, mediado por el espacio-tiempo.

Para sustentar este concepto se acude a un autor cuya narrativa es profusa en los motivos que pertenecen al universo fantástico: Francisco Tario. La obra de Tario es profunda en su contenido y posee una forma muy particular de aproximarse al fenómeno de lo fantástico. Sus temas existenciales, mismos que lo alejaron de los escritores de su tiempo, así como los seres y escenarios que presenta, crean un marco ideal para realizar un análisis profundo de la literatura fantástica y aplicar a ella este nuevo concepto. Además, la obra de Tario posee un dejo de marginalidad que puede resultar benéfico para el estudio que se pretende realizar.

Con lo anterior, se puede afirmar que este trabajo permitirá contemplar los distintos niveles con los que Tario construye su universo fantástico. La forma de construcción de sus cuentos es bastante amplia y de difícil clasificación, por lo que para el desarrollo de este trabajo se toma una muestra de sus cuentos que son considerados fantásticos. Dichos relatos pueden ceñirse a tres modelos distintos: a la teoría de Todorov, al modelo de Nieto y a lo antifantástico. Lo último es la razón por la que se utiliza la obra de este escritor pues es tan amplia que no solo parece no adherirse a ningún género, sino que sus formas tan diversas de

llegar a lo fantástico permiten plantear que este género encuentra su realización a través de diversos recursos.

La intención del presente trabajo es, por lo tanto, arrojar más luz al fenómeno de lo fantástico y hacer notar que esta narrativa está vigente y que es mucho lo que aún se puede estudiar de ella. Al mismo tiempo, expone el trabajo de un autor que, pese al incremento en el número de lectores, sigue siendo un escritor a quien el tiempo debe hacerle justicia.

CAPÍTULO 1

DEFINICIÓN DE LO FANTÁSTICO

1.1 Antes del s. XX: a propósito de las consideraciones históricas del fenómeno fantástico

Como parte del prólogo a *la Antología de la literatura fantástica*, Adolfo Bioy Casares señala que: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras” (4). Esta cualidad histórica presenta un problema: la extensión de las reflexiones que se han hecho sobre este género es amplia, pues se toman en cuenta ideas construidas tanto en la Edad Media como en el Surrealismo del s. XX. Pero al mismo tiempo, esta historicidad permite analizar el modo en que el espacio-tiempo ha sido estudiado por diversos autores y configurado en torno a la definición de la literatura fantástica.

Remo Ceserani indica que Todorov se apoya en autores como Castex y Caillois para elaborar sus propuestas, y, al mismo tiempo, critica el silencio que éste guarda en torno a otros pensadores que claramente fueron estudiados por él. Es desde este punto del que Ceserani parte para hacer un pequeño recorrido de las ideas que los escritores del s. XIX elaboraron alrededor del fenómeno fantástico.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann es el primero en aparecer en la lista de autores que postularon sus ideas en el s. XIX. Este escritor define una pareja de conceptos muy parecidos a los que Todorov estableció: lo extraordinario (*Wunderlich*) y lo sobrenatural (*Wunderbar*). Estos términos pueden relacionarse claramente con lo extraño y lo maravilloso respectivamente. Lo extraordinario y lo extraño son elementos que después de parecer ajenos a nuestro mundo resultan pertenecer a él; por su lado, lo sobrenatural y lo maravilloso son

hechos de otra lógica, una lógica distinta a la de nuestra realidad. Así mismo, Ceserani afirma que Hoffman deja al lector, al igual que Todorov, la tarea de distinguir la naturaleza de los hechos y, por lo tanto, su pertenencia a uno u otro mundo.

Las ideas de Charles Nodier y Guy de Maupassant también son estudiadas por el investigador italiano. Nodier definió tres tipos de historias fantásticas. Primero se encuentra la historia fantástica falsa que funciona gracias a la credulidad del narrador y el auditorio. Después está la historia fantástica vaga que deja al lector suspendido entre el sueño y la melancolía. Por último, la historia fantástica verdadera que se basa en el relato de un hecho considerado imposible, aunque este se cree que sucede pues la opinión de todos lo admite. Por su lado, Maupassant piensa que la belleza de la literatura fantástica está en rozar el umbral de lo fantástico y así crear turbación en un lector que pierde la seguridad del lugar en donde está parado. Para concluir su estudio sobre los autores que pensaron en lo fantástico antes que Todorov, Ceserani menciona a Henry James para quien lo estrictamente importante de la literatura fantástica se centra en describir cómo esta es percibida por los sentidos, de ahí que James señale que un buen texto relaciona la conciencia central de un personaje y la reacción psicológica del lector.

Ya entrado el s. XX, Vax es quien ofrece algo nuevo a lo postulado sobre el fenómeno fantástico. Él indica que lo importante en la literatura fantástica es la seducción: “Para imponerse, lo fantástico no sólo tiene que interrumpir en lo real, también es necesario que lo real le tienda los brazos, consienta su seducción. [...] Lo fantástico se complace en presentarnos – a nosotros que habitamos el mundo real en que nos encontramos – hombres como nosotros, colocados repentinamente ante lo inexplicable” (Todorov 19). Entonces, la aportación de Vax no sólo está centrada en la irrupción de lo fantástico en el mundo real, sino

en la seducción que ésta provoca al traernos a los ojos hombres como nosotros, pero que enfrentan situaciones sobrenaturales.

Otra autora que también se centra en las reflexiones del fenómeno fantástico antes de las elaboradas en el XIX y el XX es Susana Camps; sin embargo, ella pone énfasis, más que en las teorías, en el modo en que este fenómeno fue acogido y entendido por otros momentos de la historia.

Camps inicia con la Edad Media. Reconociendo que el arte medieval es profundamente simbólico, ella propone elementos de esa época para situar el uso del arte en ese tiempo. El tetramorfos, el Beatos, entre otros, son los estilos que reflejaban un orden divino en el que el centro, por supuesto, era la divinidad¹. En medio de este orden perfecto, ¿cuál es la función del relato fantástico? Su objetivo era netamente alegórico. De acuerdo con Camps una alegoría es una imagen que representa alguna idea que se asocia con esta; de este modo, las alegorías medievales (imágenes, textos, etc.) que representaban algún principio o doctrina religiosa, eran el recurso para reflexionar sobre la fe cristiana. Sin embargo, no debe pensarse que el uso de estos elementos, y la experiencia cristiana que desarrollaban, significaba ignorancia entre el pueblo, pues como Camps lo señala: “el papel de la fantasía en estas obras no debe inducir a creer que el hombre medieval era ingenuo y crédulo” (75).

De acuerdo con la autora, en la alta Edad Media, las obras literarias tenían un gran ingrediente realista; sin embargo, en esta época se da una gran proliferación en la producción fantástica debido a la consolidación de los temas de tradición, aquéllos que eran tomados de

¹ Este último aspecto de acuerdo con la tradición judeo-cristiana.

la leyenda popular. De este modo, la fantasía consiguió su cometido en la Edad Media: liberarse un poco del sistema gobernante, característica que aún acompaña a este tipo de relatos.

Así mismo, Camps señala que, a este respecto, son igualmente importantes las novelas de caballería. Abundantes en hechos fantásticos, estas obras se vieron obstaculizadas por aquellos que las consideraban tramposas y engañosas. Otro factor que parece haber afectado a estas novelas fue el espíritu aventurero que ellas mismas generaron: en España, por ejemplo, motivados por las hazañas que contaba este tipo de narrativa, los lectores de ellas se sintieron capaces de reproducirlas en la vida real y se lanzaron en busca de ese tipo de aventuras.

Tras el dominio de la razón, el Romanticismo se instaura como una figura rebelde y renovadora. De acuerdo con Camps, “para los artistas jóvenes del XIX, la mejor manera de plasmar su deseo de ruptura con la mentalidad positiva, lo cotidiano y el racionalismo a ultranza era potenciar estéticamente lo fantástico y lo maravilloso” (93). Con un amor profundo por lo medieval, el Romanticismo trae a escena los temas y motivos que los neoclásicos rechazaban. Desde el XVIII se busca recuperar temas como las metamorfosis y los esquemas mitológicos para provocar el estremecimiento de lo desconocido. El Romanticismo se coloca, entonces, como el movimiento cuya filosofía e intereses estéticos permitía el regreso de lo fantástico al lugar privilegiado que había mantenido en las épocas anteriores. Ceserani lo expresa de este modo:

No puede olvidarse, en lo que concierne al sistema literario, la intensa renovación llevada a cabo por la literatura romántica y la reestructuración

general de los géneros que tiene lugar con el paso del siglo XVIII al XIX. En especial no se puede dejar de pensar en el florecimiento de la novela gótica en Inglaterra, en Horace Walpole, Matthew Lewis, William Beckford, Anne Radcliffe y Mary Shelly. (129)

Es así como la literatura romántica significa una renovación en los valores estéticos y culturales, mismos que favorecen la presencia de lo fantástico. Si bien Ceserani ya dio algunos nombres importantes para esta época, no se pueden omitir otros igualmente importantes como Samuel Taylor Coleridge o William Blake. Importantes también son los trabajos de Hoffman y sus cuentos de horror donde figuran personajes como los autómatas y los vampiros; y el de los hermanos Grimm y sus cuentos que recuerdan que lo fantástico en el Romanticismo está fuertemente vinculado con el folklore.

En cuanto a España, es notable la producción de textos fantásticos que se dan a finales de siglo XIX. Enriqueta Morales señala que existen por lo menos dos razones para entender este fenómeno: la influencia en tierras ibéricas de la obra de Hoffman y la convivencia temática entre ciencia y religión. La importancia del trabajo del escritor alemán se hace notar en el ánimo de críticos y escritores que destacaban el valor de sus cuentos para la producción de textos fantásticos en España. Mariano Baquero Goyanes, citado por Morales, se refiere a la influencia de Hoffman de la siguiente forma: “la excelencia del cuentista cuyos relatos se le aparecían rebosantes de invención, de verdad, de gracia y de misterio, capaces de proporcionar a los lectores y escritores nuevas impresiones y un campo desconocido de imaginación y belleza” (Jaume Pont 31).

La lista de cuentos creados a partir de las ideas de Hoffman es amplia e incluye algunos títulos como “Hilda” de Eugenio Ochoa de 1867, “La casa del duende y las rosas encantadas” de J. Giménez Serrano de 1846, así como “El espejo de la verdad. Cuento fantástico” de Vicente Barrantes de 1852. También incluye “Un ángel en el mundo” de Pedro Gámbara de 1854, entre otros. Las obras producidas en torno a lo fantástico permiten la creación de antologías dedicadas al cuento fantástico, así, por ejemplo, en 1874 se publica *Cuentos negros o historias extravagantes* de Rafael Serrano Alcázar. Por su parte, Pedro Antonio Alarcón, en 1880, publica *Narraciones inverosímiles* libro que fue acreedor a duros comentarios por carecer, según los críticos, de arte y estar sobrado en fantasía. El tema de los que vuelven de la muerte cobró especial fuerza a fin de siglo en España, especialmente con *Morsamor* de Juan Varela. De acuerdo con Morales, esta obra es considerada la obra más importante del período, pues desarrolla mejor que otros, temas como la filosofía, la religión y el espiritismo.

El espiritismo cobra mucha fuerza instaurándose como una doctrina filosófica que sirvió de marco para crear obras donde los temas científicos pudieran convivir con otros de tinte sobrenatural. Tanto en España como en América Latina, la difusión del espiritualismo fue de suma importancia para la construcción del relato fantástico. *Morsamor* vuelve a ser ejemplo, pues como lo señala Morales en ella se establece una relación entre el más allá, la magia blanca y su uso con fines terapéuticos.

Por sus aportes al relato fantástico, un escritor que debe ser revisado cuando se estudia el s. XIX es Gustavo Adolfo Bécquer. De acuerdo con Jordi Jové uno de los aspectos centrales en la narrativa de Bécquer es la veracidad, es decir la capacidad que maneja para que sus leyendas aparezcan como verosímiles. Para lograrlo, se vale de dos herramientas: la

construcción del espacio y el tipo de lector. En cuestión del primer aspecto Bécquer maneja una ambientación de tipo realista, donde los hechos se presentan completamente normales, pero dejan un eco que se percibe como algo más allá del mundo. Así, Jové puntualiza que incluso el rumor de las hojas movidas por el viento (elemento realista) causará que aun el más objetivo de los hombre tenga un breve estremecimiento por apreciar una forma más en que la realidad tiende a presentarse:

En “El rayo de luna” esta experiencia de lo sobrenatural y desconocido resulta impredecible. Anda perdido el protagonista, por entre la maleza, en un estado frenético. Su mente ve fantasmas. Es fácil pensar que, aunque «no la veía» (subrayo), el viento, las hojas («que parece que rezan en voz baja»; suma del carácter realista de la imagen) contribuían a su delirio nervioso. Incluso llega a oír hablar en una «lengua extranjera», con lo que este factor «fantástico» se corresponde también con los personajes. (Pont 161)

En cuanto al lector, Jové señala que Bécquer busca uno en particular, uno que sea capaz de ser movido por lo sobrenatural ya que el alcance de lo fantástico depende, en gran manera, del lector. En relación con esto último, Jové cita a Lovecraft: “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el tipo de miedo más viejo y poderoso es el temor a lo desconocido. De ahí que el lector positivista y materialista quede excluido de esta categoría de «lector de fantasía»” (Pont 158). Las ideas de Lovecraft en torno a este problema son importantes pues parece que tanto él como Bécquer buscan un mismo tipo de lector: “Lovecraft cree en un «lector-modelo» que es de alguna forma el «lector determinado» que está buscando Bécquer en sus prosas” (Pont 159). Bécquer lo llama “lector sensible”. De esta forma, la obra del escritor español pretende encontrar a alguien que

vea en lo fantástico la oportunidad para escapar de la rutina diaria. ¿Quiénes son estos lectores? Son los mismos que Lovecraft llama “seres sensibles”, aquellos que están dotados para la poesía, que son distintos de los que no solo no pueden leerla o escribirla, sino que son incapaces de sentirla. En este grupo de seres privilegiados, deja fuera a los críticos pues considera que los que escriben sobre poesía no saben nada de ella.

Es importante revisar otro aspecto clave en la obra de Bécquer: la generación de una sensibilidad moderna, misma que es capaz de violentar cualquier convención de género. Así, Pere Rovira indica que Bécquer es un autor que, al igual que Poe, revitaliza el género logrando que sus textos vayan más allá de producir en el lector un efecto anímico. Esa sensibilidad moderna implica que el lector, aunque ya no crea las maravillas que presenta el texto, pueda ponerse en el lugar de los protagonistas, sentir lo mismo que ellos.

Uno de los temas involucrados con esta sensibilidad moderna, y que representa una de las preocupaciones más importantes para Bécquer, es la pasión amorosa. En leyendas como “El monte de las ánimas”, “Los ojos verdes” y “La corza blanca” la mujer juega un papel fantástico pues está próxima a la aparición de lo sobrenatural:

Háblame; yo quiero saber si me amas; yo quiero saber si puedo amarte, si eres una mujer.

— O un demonio... ¿Y si lo fuese?

— Si lo fueses ..., te amaría ..., te amaría como te amo ahora, como es mi destino amarte hasta más allá de esta vida, si hay algo más allá de ella.

(Bécquer 174)

De acuerdo con Rovira, el esquema de estas tres leyendas es el mismo pues en cada una existen tres jóvenes enamorados, tres mujeres malignas y una consecuente tragedia final. De esta forma, estos tres relatos refuerzan la idea de que lo sobrenatural y el posible terror que genera sirve para referirse a ese misterio (la pasión amorosa) que más le interesaba.

Sin embargo, no solo las leyendas presentan este ambiente ominoso, aun algunas de sus rimas manejan elementos fantásticos donde la obsesión por alguien desencadena el terror. Se puede observar esto último en la rima XIV:

De mi alcoba en el ángulo los miro,

Desasidos, fantásticos, lucir;

Cuando duermo los siento que se cierran

De par en par abiertos sobre mí

¿Por qué Rovira utiliza estas tres leyendas y se centra en sus similitudes? Porque según sus propias palabras demuestran la obsesión e insistencia de Bécquer por ahondar en el lado destructivo del amor. Los personajes principales de los tres relatos sufren una radical conversión, de ser cazadores pasan a ser víctimas; víctimas de un hechizo amoroso causado por tres mujeres de presencia diabólica. Es en este punto donde se observa el interés de Bécquer por el poder de la pasión. Rovira lo explica de esta manera: “Esta sumisión al hechizo amoroso es, para Bécquer, el asunto inexplicable, y aquello en cuya existencia cree de veras, no la anécdota fantástica con que lo envuelve para complacer a cierto tipo de lector de revistas” (Pont 192).

En América Latina es particularmente importante el aporte de Eduardo Ladislao Holmberg y Leopoldo Lugones. Debido al creciente interés de escritores e intelectuales en los fenómenos psíquicos y parapsíquicos, tanto Holmberg como Lugones vieron en la literatura fantástica la oportunidad para integrar las ciencias espirituales y las racionales: “El arte parece ser el territorio donde concurren para transfigurar su convergencia, territorio privilegiado que se les aparece como vehículo o canal apropiado, como ámbito alquímico y mágico” (Pont 34).

“El ruiseñor y el artista” es la obra paradigmática de Holmberg, pues es el mejor ejemplo del sincretismo entre ciencia y espiritismo que se da a finales de siglo XIX en España y América Latina, así como por inaugurar, en palabras de Enriqueta Morales, la forma de narrar que desarrollará el relato fantástico de Lugones. Tanto para Holmberg como para Lugones, esta polaridad deja de lado cualquier tipo de tensión convirtiéndose en dos aspectos complementarios y la base de las narraciones de Lugones. La concurrencia entre ciencia y religión se presenta como una característica imperativa del relato fantástico en España e Hispanoamérica en dicha época:

La peculiar convivencia genérica y las tendencias estéticas sincréticas decimonónicas se intensifican en el texto de fin de siglo. Abruptamente, la mirada abarcadora concita en el mismo texto la religión y la ciencia, el saber de Oriente y el cristianismo, la magia, el animismo, los prodigios de la ciencia moderna y la presencia del fantasma. (Pont 37)

En el XIX lo fantástico tuvo auge quizá como reacción a los resultados producidos por la revolución industrial, mientras que en el XX se vio favorecido por un deseo de superar los

males latentes en ese período: la excesiva mecanización, el trabajo despersonalizado, el individualismo, etc. Como medio de escape, el artista tiene un acercamiento con lo íntimo y simbólico del hombre que aloja un miedo por el entorno que le ha tocado vivir, un miedo generalizado que nutrirá la expresión, no solo de la literatura, sino de todas las manifestaciones artísticas. Juan Eduardo Cirlot, citado por Camps, lo dice de esta manera: “En efecto, no se trata de un cambio de ambiente cultural sino de un paso de los grandes ideales a una fría renuncia, tras la Primera Guerra Mundial. La actitud del artista se orienta hacia la evasión mediante el uso de un arte plástico cada vez más abstracto [...]” (102).

Destaca el término “evasión”, pues parece ser un factor que, a pesar del cambio de lo fantástico en este siglo (ya no es el fantástico de los talismanes ni de las apariciones), se mantiene constante en la conciencia de los artistas.

De este siglo, el Surrealismo es el que más llama la atención pues tenía como apoyo el trabajo *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud. Con las ideas de Freud, los surrealistas le otorgaron al subconsciente todo el papel de motor creativo de sus obras, plasmando, a través de él, las imágenes alojadas en los sueños. Estos sueños lograban crear imágenes que presentaban lo extraño en medio de un ambiente completamente normal, esto, por supuesto, generaba mayor extrañeza. Camps dice lo siguiente en cuanto al vínculo del surrealismo y lo maravilloso: “era ésta una nueva lectura de lo maravilloso, porque valoraba la incongruencia y el absurdo en sí mismos y lograba la libertad ya deseada por los románticos” (104).

El s. XX enfrentó al hombre con un nuevo modo de entender lo fantástico. La literatura fantástica moderna se alejó de la leyenda y el folklore y se acercó a la enfermedad,

angustia y soledad del hombre. Para la literatura fantástica del XX, lo más importante descansaba en el estilo, y esto se puede notar en la consciencia que lograron los artistas de la relación del lenguaje consigo mismo y en el hecho de que todo podía convertirse en literatura; el ejemplo más claro de esto es Jorge Luis Borges quien “ficcionaliza” todo, desde la investigación hasta la crítica literaria.

1.2 La semántica de lo fantástico

Con lo revisado anteriormente, se puede concebir que la literatura fantástica supone la existencia de diversos elementos que permiten definirla: se habla entonces, de seres, animales y hechos sobrenaturales; además, por supuesto, del contexto. Pero sin duda es “el tema” el que ha despertado el mayor número de comentarios y ha llamado la atención de escritores y teóricos. El mismo Borges, como parte de una conferencia, enumera la existencia de distintos temas que son familiares a lo fantástico. Algunos de estos son: la transformación, la confusión de la vigilia y el sueño, la existencia de hombres invisibles, los juegos con el tiempo, etc.

Bioy Casares también ofrece su opinión en torno al problema: los viajes por el tiempo, argumentos que siguen con acción en el infierno, metamorfosis, acciones paralelas, fantasías metafísicas, la inmortalidad, vampiros y castillos son algunos de los temas que él señala para la literatura fantástica. Sin embargo, estos tópicos, aunque insuficientes para la definición de lo fantástico, no son meras arbitrariedades temáticas, sino que representan condiciones humanas que son motivo de preocupación para sus autores. Borges lo dice en estos términos: “¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? [...] en el hecho de que, siendo

fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía” (19).

El tema de la transformación, por ejemplo, hace referencia al cambio que sufren los individuos con el correr de los años. Enseña, por tanto, que todos cambiamos con el paso del tiempo pues estamos hechos de él. Así mismo, el tema del hombre invisible señala la soledad del ser humano y la angustia de sentirse o saberse perseguido. De este modo, los temas que Borges denomina fantásticos van más allá de una simple temática para elaborar el universo de un texto y se inscriben en una pregunta que, según el escritor argentino, todos deben hacerse alguna vez en su vida: “¿el universo, nuestra vida misma, pertenece al género real o al género fantástico?” (19).

Sin duda, estas ideas son sumamente enriquecedoras y podrían cerrar sin objeción alguna el tema de lo fantástico; sin embargo, si algo caracteriza a la literatura fantástica es su ambigüedad. De tal suerte que lo postulado con anterioridad suscita una pregunta: si lo dicho por Borges no es suficiente, ¿entonces, en dónde se encuentra lo fantástico? Para responder esta pregunta se necesita ahondar un poco más en las aproximaciones teóricas que se han hecho para aclarar este fenómeno. Todorov es, sin duda, quien sienta las bases para la construcción y posterior reflexión de este género².

Antes de introducir las ideas que Todorov suma a lo dicho en torno a la definición del fenómeno fantástico, y que lo apartan del resto de teóricos, es importante considerar sus aportaciones en cuanto al problema del tema o motivo como generador de lo fantástico.

² Es importante recordar que en *Introducción a la literatura fantástica* Todorov parte de las consideraciones de género para definir lo fantástico.

Todorov afirma que lo fantástico radica en una percepción (de la que se hablará más adelante) especial de acontecimientos extraños. Dado que esta definición abarca hechos de naturaleza extraña es importante detenerse en ellos pues, como lo señala el mismo autor, un texto fantástico no podría darse sin la presencia de algún acontecimiento sobrenatural. Es claro para Todorov que la existencia de ese hecho no es la característica determinante para la literatura fantástica, pero si ésta no existiera no habría modo de establecer lo fantástico en la literatura. Él lo establece de esta manera: “lo fantástico no consiste, por cierto, en esos acontecimientos, pero éstos son una condición necesaria para él” (67). De estos planteamientos Todorov especifica tres aspectos funcionales de los temas fantásticos: el primero tiene que ver con el efecto que los temas sobrenaturales tienen sobre el lector (se hablará más adelante sobre el efecto producido por lo fantástico debido a la naturaleza de los símbolos), el segundo se refiere a las posibilidades narrativas que ofrece lo fantástico pues estos tópicos mantienen la tensión y, por lo tanto, permiten una organización particular de la intriga. Finalmente, el tercer punto tiene una función de carácter tautológico ya que aquello que describe el lenguaje (el universo fantástico) no tiene una realidad fuera del lenguaje mismo. De esta última función, el teórico francés establece el estudio del universo semántico de lo fantástico.

Todorov centra sus ideas sobre el tema al dilucidar lo tocante a la relación de contigüidad entre la temática de lo fantástico y el de la literatura en general: los temas propios de la literatura serían los mismos para lo fantástico. Con fuertes críticas a la hipótesis del tema, Todorov señala que la lista de motivos fantásticos es muy amplia y no ofrece una sistematización clara en cuanto al asunto: “hasta ahora [...] los críticos se contentaron con hacer listas de elementos sobrenaturales sin poder indicar su organización” (75). Sus

ejemplos van desde autores como Dorothy Scarborough, pasando por Vax hasta llegar a Caillois. Cada uno de ellos es más extenso y general que el anterior.

Ahora, claro que para construir este universo semántico Todorov indica que se debe superar la dicotomía “Forma y Contenido” pues establecer la línea semántica de la literatura fantástica puede llevar erróneamente a considerar que la obra fantástica pertenece exclusivamente a uno u otro. Él señala que tanto lo que se dice como el modo en que se dice tienen el mismo peso y que el estudio correcto de una obra literaria no supone un equilibrio entre ambas posturas, sino la reformulación del concepto a través del cual se estudia al hecho literario: esta reformulación es el Estructuralismo. Todorov lo dice de este modo: “una de las razones de ser del concepto de estructura es la siguiente: superar la antigua dicotomía de la forma y del fondo para considerar la obra como totalidad y unidad dinámica” (69). Esta unidad a la que hace referencia permite hacer futuras reflexiones sobre el espacio y el tiempo en la obra fantástica debido a esa relación dinámica, como él lo menciona, entre los elementos que interesan a este trabajo.

Flora Botton también dedica unas páginas a explicar el problema del “tema”, pues éste, como ya se vio con anterioridad, fue por mucho tiempo el encargado de otorgar la etiqueta de literatura fantástica a las obras. Partiendo de Caillois, al igual que Todorov, Botton hace una lista de los temas que podrían caber en la literatura fantástica. Algunos de éstos son: “el pacto con el diablo, el alma en pena que exige descanso, la muerte personificada, los vampiros, el espectro condenado, la inversión de los campos del sueño y de la realidad, la detención o repetición del tiempo, etc.” (26-27). Con esto Botton indica claramente que lo fantástico también radica en una relación entre tema y tratamiento. Ella lo plantea del siguiente modo: “lo fantástico, ente inasible por antonomasia, reside en un juego

constante entre el tema y su tratamiento. Un tema por sí solo no puede ser fantástico o no fantástico, más que si es tratado de cierta manera” (Botton 30). Esto permite recordar que este o aquel tratamiento no se da en abstracto sino en relación con un tema dado. Es importante notar que estos temas superan en cantidad a los que estableció Borges, y este hecho sirve para confirmar que la definición temática vuelve sumamente extenso y agotador el estudio de la literatura fantástica. Este es uno de los principales problemas que aborda Botton y, al emplear lo dicho por Todorov, apunta que son realmente pocos los textos verdaderamente fantásticos.

Al igual que Todorov, Botton concluye que los temas (a los que ella llama motivos) no determinan lo fantástico, pues éstos no siempre se manejan en un ambiente como el que interesa a este trabajo y, también, porque casi todos los elementos de nuestro mundo pueden figurar en escenarios fantásticos, maravillosos o extraños. Al mismo tiempo, ella es muy clara en señalar que el tema fantástico varía de acuerdo con cada cultura por lo que es necesario considerar el aspecto cultural para hablar de un hecho de naturaleza fantástica. Como ejemplo de esto, Botton cita a Vax quien indica que no existe un tema fantástico, sino que lo que permite el desarrollo de este son las relaciones que los elementos utilizados en el texto establecen entre sí. Situaciones cotidianas o animales reales pueden relacionarse, dentro de una obra, en contextos sobrenaturales y aun fantásticos. El ejemplo para ilustrar este punto es el cuento *Bestiario* de Julio Cortázar. En esta obra se habla de la presencia y vinculación de un tigre con los habitantes de una casa. Por supuesto, ni el tigre ni los que viven en dicho lugar tienen elementos sobrenaturales, lo que vuelve insólito este acontecimiento es precisamente que estos, el tigre y los dueños de la casa, convivan en el mismo espacio. Con

esto, Botton apoya la teoría de Vax en la cual cualquier elemento, si establece las relaciones correctas con otros, puede figurar como fantástico.

Además del tema, otro elemento que se ha considerado para la definición de la literatura fantástica es el sentimiento que la obra causa en el lector. Tanto Todorov como Botton señalan que son muchos los que han utilizado esta idea: el sentimiento que se genera en el lector, o el ambiente que envuelve a este tras la lectura de una obra, es en sí el elemento vital de la literatura fantástica. No es accidental que las posturas de Todorov y Botton en cuanto a este tema se desarrollen en el mismo aparatado. Todorov cita las palabras de Lovecraft quien defendía esta postura sobre el ambiente: “la atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad (de lo fantástico) no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica” (25). Esta teoría sugiere que debemos juzgar el texto no por la intriga ni estructura de la obra, sino por la intensidad emotiva que provoca. Camps lo define así: “la fantasía impresiona por su carácter misterioso, y subyuga por su fuerza positiva o negativa, porque fascina o hace temblar, como el amor”³ (14). Entonces un texto es fantástico si el lector experimenta de manera profunda un sentimiento de temor.

Por su parte, Botton señala que los sentimientos de duda, inquietud e incertidumbre no nacen del intelecto ni del raciocinio sino de la emoción. Incluso, indica que los escritores de literatura fantástica no apuntan hacia el intelecto de los lectores como los de otros géneros, y que solo lo hacen para destruirlo. De esta manera se logra involucrar al lector en la obra en cuestión. No obstante, Todorov también aclara más sobre este asunto pues dice que lo

³ En este trabajo Camps utiliza los términos Fantástico y Fantasía de manera indistinta. Cada vez que en este trabajo se hable de esta autora, se hará alusión al segundo concepto ya que éste es el que interesa. En caso contrario, se hará la correspondiente aclaración.

sobrenatural, y el temor que éste genera, no caracterizan a las obras con precisión suficiente ya que su extensión es demasiado grande. Es así que, para él, adjudicar lo fantástico al temor provocado en el lector por lo sobrenatural es una tarea exhaustiva y vaga.

Ya que la ambigüedad es una cualidad aparentemente inherente al fenómeno de lo fantástico, es oportuno establecer las ideas en torno al papel que juegan tanto el entorno cultural como la capacidad simbólica de la literatura fantástica, pues esta idea fortalece las anteriores en cuanto al efecto que producen estas obras.

Camps señala que para Todorov lo fantástico se define a partir de la irrupción de lo maravilloso o extraño en la vida real o cotidiana, tal como la opinión común la entiende. Sin embargo, ella misma dice que no hay nada menos común que la opinión general. Al mismo tiempo, ofrece la opinión de Vax para quien lo fantástico se ve determinado por la fantasía, es decir, por los temas que tienen que ver con fantasmas y demás personajes sobrenaturales. Pero su mayor aportación la centra en Caillois quien apunta que lo fantástico es lo irreal, entendido esto como aquello que es desconocido, pero que quizá en el futuro se haga comprensible. De esto último se puede inferir, entonces, que es el contexto el que, en un momento dado, puede ayudar a definir el fenómeno fantástico, ya que de él depende lo que puede o no entenderse como cotidiano. Camps lo señala del siguiente modo:

Una caja de donde surgieran las imágenes del mundo entero sería fantástica para un hombre de la Edad Media, pero no lo es para nosotros, que tenemos un televisor en nuestra casa. A los mayas y aztecas les deslumbró la figura aparentemente maravillosa de los conquistadores españoles, pues no conocían

la existencia del caballo y creyeron que jinete y montura eran un solo y poderoso animal. (10)

Con esto se ve que lo real (y por ende lo fantástico) se entiende a partir de lo que un individuo o sociedad consideren como tal, y esto depende de lo que se conoce. Es así como, siguiendo a Camps: “lo fantástico será diferente en cada época y para cada persona” (10). Lo fantástico pierde vigencia si se liga al concepto de época pues, como ya se vio, lo que en un momento determinado se considera sobrenatural, años después podría formar parte del mundo cotidiano y perder, así, su factor sorpresa.

Para Camps el factor contextual es sumamente importante, pero no exclusivo. Al hablar de éste también hace referencia a la forma, pues indica que un texto puede presentar un hecho irracional y, para que éste sea válido, debe confiar su efecto a la forma en que se presenta, de lo contrario, se corre el riesgo de interpretar cualquier aspecto “irracional” como fantástico. Del mismo modo, Camps hace eco de las palabras que Borges cita de Herbert George Wells al proponer que es en un ambiente de apariencia realista donde el hecho fantástico cobra más fuerza: “lo fantástico no se sirve solamente de unas formas propias y peculiares, sino que puede utilizar una apariencia realista para engañar con el perfume de la verosimilitud y sorprender al lector sumergiéndole en lo desconcertante de una realidad que escapa a los sentidos. De ahí lo que Roland Barthes llama efecto de realidad” (Camps 12).

Con la cita anterior, la autora se movió del terreno del contexto para lo que ella clasifica como “desconcertante realidad”. Sea por el contexto o no, la literatura fantástica parece tener la capacidad (elemento que ya se vio con Todorov y Botton) de llevar al lector a una situación de tensión. Camps cita a Arthur Schopenhauer quien postula que existen dos

tipos de imágenes psíquicas: las que perciben los sentidos y las que se generan gracias a la actividad propia de la mente. Las segundas pueden ser casi tan intensas como las primeras (de ahí la fuerza, por ejemplo, de los sueños), pero no llegan a superarlas. Al desaparecer las imágenes de la mente, al contraponerlas con las que perciben los sentidos, éstas se vinculan con el silencio, la quietud y la oscuridad, entornos que, por supuesto, favorecen lo fantástico. Entonces, la literatura fantástica parece inscribirse en el interior de los individuos y, por tanto, los pone en contacto con lo más desconocido de ellos mismos. Así, la definición que la misma autora propone se centra en la capacidad simbólica de la literatura fantástica, pues ella dice que “lo fantástico es un sentimiento cifrado en símbolos, símbolos que parten del subconsciente y que representan o abstraen una situación o sensación del mundo que nos rodea” (Camps 16). Es así que aparecen mezclados el mundo interior y el exterior, el subconsciente y el contexto de los individuos. Por tanto, lo fantástico aparece cuando el interior de un hombre lo enfrenta a símbolos de ese mismo interior anclados o representados en un determinado contexto exterior.

Estas reflexiones en cuanto a contexto y símbolos comprueban el ya mencionado carácter ambiguo de la literatura fantástica, y, pese a lo que podría pensarse, estas aproximaciones ayudan a desarrollar el tema de este trabajo, pues lo que se pretende con su elaboración es ofrecer un poco de luz adicional al fenómeno de la literatura fantástica.

1.3 Lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico

Dejando de lado las consideraciones sobre el tema, Todorov ahonda en las observaciones de Castex, Caillois, entre otros, y las amplía al señalar que lo fantástico se produce en medio de

dos polos: lo maravilloso y lo extraño. Desde esta perspectiva lo fantástico se define como una línea divisoria entre ambos y no como un hecho más. A pesar de que Todorov supera las tesis de Castex y Caillois, es claro que encontró gran apoyo en las ideas del primero, pues éste es quien señala la importancia de la vida cotidiana en la literatura fantástica. Estas son las reflexiones de Castex citadas por Ceserani:

No debe confundirse lo fantástico con las convencionales historias de invención del orden de las narraciones mitológicas o de los cuentos de hadas, que implican un traslado de nuestra mente (*un dépaysement de l'esprit*) a otro mundo. Lo fantástico, por el contrario, se caracteriza por una intrusión repentina del misterio en el marco de la vida real; en general se relaciona con estados morbosos de la conciencia, la cual, en fenómenos como el de la pesadilla o el del delirio, proyecta ante sí las imágenes de sus angustias y de sus terrores. (Ceserani 67)

Entonces, desde el marco de la vida cotidiana, lo maravilloso se entiende como sucesos que pertenecen a una lógica distinta a la nuestra y lo extraño como aquéllos que son en apariencia ajenos a nuestras reglas pero que al final resultan ser de nuestro mundo; ambos irrumpen de manera repentina en los hechos de la vida diaria. En este sentido, lo fantástico se presenta cuando existe una duda ante la definición del acontecimiento que se presenta, dicha duda impide identificar a cuál de los anteriores conceptos pertenece el hecho (maravilloso – extraño). De tal suerte que la duda, la vacilación y la incertidumbre determinan lo fantástico, por lo tanto, la vigencia de lo fantástico es dependiente, pues en palabras del mismo Todorov: “lo fantástico lleva por lo tanto una vida llena de peligros, y puede desvanecerse a cada instante. Parece ubicarse más bien en el límite de dos géneros que ser un género autónomo”

(31). A pesar de que la vida de lo fantástico puede terminar en un instante, su existencia es clara y representa la condición ideal para hablar de lo fantástico.

Para que esta duda exista se debe partir del hecho de habitar un mundo como el nuestro, el de un entorno real y cotidiano, tal y como lo conocemos, en el que irrumpe de manera brutal lo inexplicable y sobrenatural. Sin embargo, el mismo Todorov apunta que quedarse con el simple hecho de la existencia de estos tres momentos, así como con la idea de los temas, aun si se toma en cuenta el carácter divisorio de lo fantástico, sería aún insuficiente.

Si hablar de estos tres momentos no ayuda a esclarecer este asunto, ¿cuál es, entonces, la aportación de Todorov?, ¿cómo define él lo fantástico? Para aclarar este punto, el autor parte de las observaciones de Olga Reinmann quien puntualiza que no solo se habla de la irrupción de un elemento ajeno y sobrenatural ni de la incertidumbre que éste genera, es necesario que se tome una decisión para establecer si dicho elemento insólito pertenece a lo maravilloso o a lo extraño. Es decir, en tanto no se tome una postura en torno al acontecimiento que se vive se estará frente a lo fantástico. Visto de este modo, lo fantástico corresponde con el presente, pues lo maravilloso, aquello que inaugura nuevas reglas, se traduce en una experiencia nueva, por venir, es pues el futuro; lo extraño, lo que logra definirse por nuestra lógica, se entiende como una experiencia ya vivida, es, entonces, el pasado. Surge así una nueva pregunta, ¿quién debe tomar la decisión sobre la naturaleza del hecho insólito? La primera respuesta sería un personaje de la obra. Sin embargo, Todorov esclarece que un elemento de lo fantástico radica en permitir que el lector (la instancia implícita en el texto) se involucre en la historia y tome parte en ella. Es así que hablamos de una interpretación del hecho y no solamente de una irrupción del mismo. Con esto, el

elemento que genera la incertidumbre se vuelve más profundo y sugestivo pues en tanto no exista una seguridad total, ya sea hacia lo maravilloso o lo extraño, en cuanto al hecho que se presenta, se estará frente a un acontecimiento fantástico. Dicho de otro modo, en tanto el convencimiento de lo maravilloso o lo extraño, según la decisión que se tome, no llegue a la conciencia del personaje (y del lector) se producirá lo fantástico.

Siguiendo con sus especificaciones, Todorov resume que deben existir tres condiciones para hablar de lo fantástico en un texto:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética. (24)

Dejando por el momento de lado el problema de lo poético y lo alegórico, es claro que en esta definición Todorov sigue el curso marcado en el primer capítulo de su *Introducción a la literatura fantástica*. En dicho capítulo él establece lo concerniente a la conceptualización de género, por lo tanto, las dos primeras condiciones que establece para lo fantástico son propias del género mientras que la segunda puede o no aparecer.

De igual modo, Botton señala que lo que sucede en medio de lo maravilloso y lo extraordinario⁴, es decir, los hechos sobrenaturales que ocurren justo en ese intervalo de tiempo, es lo que genera lo fantástico. Botton denomina a este intervalo (que Todorov por su parte llama vacilación) “el tiempo de la duda”: “una angosta franja situada entre lo maravilloso, por un lado, y lo extraordinario, por otro” (19).

Es entonces en este vacío –el que se da entre lo maravilloso y lo extraño– donde surge lo fantástico, con la condición de que exista, por parte del lector y del o los personajes, un momento de duda e incertidumbre que motive, a la postre, una dificultad para decidir. Por lo tanto, si es en este momento de vaguedad y extrañamiento (configurado por el espacio de la obra) donde se da la esencia de la literatura fantástica, entonces podemos decir que el espacio-tiempo ayuda, en cierta medida, a generar lo fantástico. Este aspecto del espacio y el tiempo será estudiado más adelante.

Tras el análisis presentado se puede ahondar en si el tiempo de vacilación puede durar más allá de un breve momento. La respuesta es sí. Existen obras como *Las visitaciones del diablo* de Emilio Carballido en donde el acontecimiento que parece fantástico (la aparición del diablo) se extiende desde el momento de su aparición hasta casi el final del texto, otorgando a toda esta temporalidad la etiqueta de fantástico hasta que dicho elemento se explica mediante las reglas de nuestro mundo (las apariciones del diablo resultan ser las deambulaciones nocturnas de un integrante de la familia). Por otra parte, Todorov señala que hay obras, como *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, que mantienen la ambigüedad hasta el final de la obra, incluso que la extienden más allá de la lectura. La posibilidad de mantener

⁴ Lo que Todorov denomina extraño, es extraordinario para Botton.

hasta el final la vacilación y la duda se debe a la existencia de subgéneros que se encuentran entre lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico. Estos ejemplos demuestran que la vacilación de la que nace lo fantástico es distinta, en cuanto a tiempo, en cada obra que la presente. Lo anterior es retomado por Botton con las siguientes palabras; “sólo si la duda permanece, si el texto es lo suficientemente ambiguo para no permitir esta elección, solo entonces estaremos plenamente en el reino de lo fantástico” (20).

Es así como Todorov establece las siguientes categorías: “lo extraño puro, lo fantástico extraño, lo fantástico maravilloso, y lo maravilloso puro” (33). Se puede apreciar que los dos géneros que terminan con lo fantástico se polarizan para dar paso a otros que conviven más de cerca con lo fantástico. Visto así, la línea divisoria que marca lo fantástico estaría entre lo que Todorov llama lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso. Si seguimos estos conceptos, se encontrará que existen mecanismos que intentan aminorar, o reducir lo sobrenatural. Estos pueden ser el azar y las coincidencias, la influencia de las drogas, el sueño, la locura, etc.

Cuando un texto, al tratar de dar solución a los acontecimientos surgidos, presenta una de las causas mencionadas líneas arriba, provoca un efecto inverosímil, ya que las explicaciones sobrenaturales son más creíbles para el lector. Con esto, Todorov define que lo verosímil no está en conflicto con lo fantástico: “Lo verosímil no se opone entonces en ningún sentido a lo fantástico, el primero es una categoría que apunta a la coherencia interna, a la sumisión al género, el segundo se refiere a la percepción ambigua del lector y del personaje. En el interior del género fantástico, es verosímil que se produzcan reacciones fantásticas” (34-35).

1.4 Después de Todorov: aportaciones teóricas modernas de la literatura fantástica

Las propuestas de Todorov suscitaron múltiples críticas, la mayoría muy severas. Por ejemplo, escritores como Stanislaw Lem o Guido Almansi, por nombrar solo dos, respondieron al modelo de Todorov con posturas totalmente en contra. Sin embargo, su obra cuenta con bastantes puntos a su favor, pues otros teóricos, a diferencia de los que critican su trabajo, sostienen que el éxito de éste consiste en haber condensado toda una serie de reflexiones que ya se venían dando entre los teóricos de esta temática y que derivan en los conceptos que él propone: lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño. También están los que opinan que las categorías que él definió reducen lo fantástico a una mera línea divisoria, de muy poca duración, pues el texto tendrá que inclinarse hacia lo maravilloso o lo extraño.

De acuerdo con Ceserani una de las mayores aportaciones tras lo dicho por Todorov es lo establecido por el teórico Lucio Lugnani. Lugnani hace una crítica de Todorov señalando que no es correcto hablar de lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico desde una perspectiva de la realidad, pues esto es confuso, como ya se revisó, debido al factor cultural. Para “corregir” este punto, Lugnani propone hablar de un paradigma de realidad, es decir, una realidad que esté en conformidad con lo que cada individuo o cultura define como tal. Será entonces, dentro de este paradigma, y como desviación de él, que se suscitarán los hechos que podamos definir como maravillosos, extraños o fantásticos.

En esta exposición de perspectivas, Ceserani también menciona a autores que se centran, como ya fue revisado, en el efecto o experiencia puramente psicológica que lo fantástico puede producir. Él argumenta que centrarse en el efecto de terror o miedo que estas obras pueden causar es extremadamente limitante, pues el efecto de horror sería la causa y

respuesta a todo. Del mismo modo, examina las ideas de pensadores como Jean Bellemin-Nöel quien sostiene que lo fantástico está estructurado como el fantasma psíquico y, por lo tanto, busca en la narrativa fantástica el “valor de revelación de una verdad que podrá ser la verdad de un deseo o podrá ser la tensión misma del inconsciente” (92). De igual forma, Ceserani sostiene que esta postura también es insuficiente y niega, por lo tanto, que lo fantástico sea un reflejo de las formas del lenguaje del inconsciente.

Otra pensadora muy importante para las reflexiones del s. XX es Irene Bessiére. Para ella, la narrativa fantástica no define cualidades de los objetos ni establece un género en sí misma, pues lo que hace verdaderamente es “reflejar, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario social” (Ceserani 94). De este modo, lo fantástico no solo se define por lo inverosímil, sino por la violación y fracturas que logre de las convenciones sociales que ella misma pone a prueba. De estas ideas, Bessiére obtiene dos conclusiones:

No existe lenguaje fantástico en sí mismo. Dependiendo del período histórico, la narración fantástica puede leerse como el trastorno del discurso teológico o del discurso ilustrado, del discurso espiritualista o del discurso psicopatológico; existe sólo merced a los discursos que deconstruye desde dentro de ellos mismos. La narración fantástica no parece ser, pues, la línea de separación entre lo extraño y maravilloso, como afirma Todorov, sino más bien, por la vía de falsedad oscurecida el lugar de convergencia de la narración tética⁵ y de la no tética. (Ceserani 95-96)

⁵ Ceserani explica que, de acuerdo con la terminología de Sartre, lo tético constituye las tesis que plantean sus propios asuntos como existentes y sustanciales; lo no tético está dado por las proposiciones que no plantean un

Rosemary Jackson es otra autora que trabaja el fenómeno de lo fantástico, pero ella no lo hace solo desde la perspectiva psicoanalítica, también une a esto una seria reflexión sociológica. Ceserani cita de esta autora lo siguiente: “Lo fantástico no inventa regiones sobrenaturales, sino que representa un mundo natural trastocado en algo extraño, en algo otro. Se convierte en doméstico, humanizante, en cuanto abandona las exploraciones trascendentales y opta por las transcripciones de la condición humana” (93).

En este pequeño recuento de autores que postulan sus ideas después del trabajo de Todorov, se considera que no puede faltar la misma Botton. Quizá la mayor virtud de ella radica en hacer más accesible el trabajo de Todorov poniendo mayor énfasis en las categorías que éste establece (maravilloso, fantástico y extraño) así como apuntalar las ideas elaboradas por Vax, Castex y Caillois. Del mismo modo, y aunque la idea ya estaba presente en Caillois, ella define la irrupción de lo fantástico en la vida real como una transgresión, concepto adecuado debido a que, como lo dijo Caillois, esta irrupción es violenta y, por lo tanto, desata el caos en un “mundo” reinado por el orden.

También en los siglos XX y XXI, en Latinoamérica, destacan algunos trabajos teóricos por la novedad con que abordan el fenómeno fantástico. En esta sección se analizarán los trabajos de Omar Nieto y Jaime Alazraki por considerar que sus aportes son concretos ya que no solo establecen cómo se comporta lo fantástico, también plantean nuevas metodologías para definir y ampliar los límites conceptuales de lo fantástico.

asunto propio. De este modo, el relato maravilloso es no tético pues no enuncia aquello que representa, ya que hablamos de textos autónomos e irreales; por su parte el relato fantástico es tético ya que enuncia la realidad de aquello que representa debido a que se necesita la afirmación de un testigo que haya experimentado el suceso.

Omar Nieto, después de recapitular las teorías más importantes elaboradas sobre este género, señala que éstas no guardan vínculo alguno entre sí y que muchas de ellas son totalmente opuestas, pues fueron diseñadas para ajustarse a una obra o autor en específico, no a lo fantástico como género. Tras hacer dicho análisis, él plantea hablar de un *Sistema de lo fantástico*, es decir, de una propuesta que pueda adaptarse a los distintos autores de este tipo de textos y que, a su vez, permita entender el mecanismo de construcción de las obras. Para lograrlo, Nieto clasifica el fenómeno fantástico en tres paradigmas según el uso y la función que se le dé a este: lo fantástico clásico, moderno y posmoderno. En el primero, el hecho insólito entra de manera brusca, debido a que el referente es un entorno cotidiano donde la presencia de lo imposible causa sorpresa. Este paradigma es lineal, pues al haber un mundo cotidiano, una sola realidad, el acontecimiento extraño lo violenta de una sola forma. La mayoría de las obras fantásticas antes del s. XIX pertenecen al modelo clásico. Nieto señala que *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole es la obra más representativa del fantástico clásico. Lo fantástico moderno se da cuando el hecho sobrenatural se ha naturalizado, es decir, no genera la sorpresa y violencia del primero debido a que su existencia es normal para el ambiente del texto puesto que lo *fantástico moderno* es de carácter interno, en oposición al clásico que es externo. Nieto propone *La metamorfosis* de Franz Kafka como el libro paradigmático de este tipo de relato fantástico. Por último, lo *fantástico posmoderno* oscila entre los dos primeros logrando, desde esta perspectiva, una naturaleza intertextual. Esta naturaleza produce que en el texto lo real e irreal se confundan entre sí borrando, o al menos dificultando distinguir, el límite entre ambos.

Nieto también señala que esta propuesta no es del todo nueva pues cita las ideas de Lauro Zavala quien establece un sistema modelizante de laberintos en el que se establecen

tres sistemas de verdad. Si son tres sistemas de verdad, son igualmente, tres formas de construir, deconstruir y reconstruir la realidad. Nieto compara estos sistemas con sus paradigmas añadiendo que cada uno de ellos corresponde respectivamente con lo propuesto por Zavala: el laberinto circular con el fantástico clásico, el laberinto arbóreo con el fantástico moderno y el laberinto rizomático con el fantástico posmoderno.

La teoría de Nieto consigue definir una nueva forma de entender la literatura fantástica, pues ésta se revela ya como una manera de construcción de obra y no solo como un efecto de recepción en los personajes o el lector. Así mismo, sus paradigmas ayudan a reafirmar la particularidad de la obra de Tario pues señala que la evolución del paradigma clásico es el moderno donde los temores externos son sustituidos por los internos. Así, la literatura de Tario refleja la importancia de lo íntimo, del interior de los personajes, pues es de ahí de donde salen muchos de los tormentos de sus personajes. De este modo, su obra, aunque particular, halla un referente en el trabajo de Cortázar quien, de acuerdo con Nieto, es el ejemplo paradigmático del fantástico posmoderno⁶.

El teórico argentino Jaime Alazraki parte de la observación de que se ha abusado en el uso del término fantástico en América Latina, especialmente en Argentina, pues se aplica tanto a los textos del s. XIX como a los del XX. Él considera que esto es un error pues dichos textos funcionan de forma distinta y el modo en que se aproximan a lo fantástico no es igual. Esta diferencia radica en que las obras decimonónicas tienen como principal objetivo crear terror en el lector; se constituyen, por tanto, en textos que buscan generar ambientes que propicien el temor y lo ominoso. Para reforzar esta idea, Alazraki cita las palabras de

⁶ Mario González, como se verá más adelante, colocó en el mismo grupo de escritores a Cortázar y Tario.

Lovecraft sobre la intención, y el valor desprendido de ese tipo de literatura: “Un texto se considera fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y poderes insólitos” (Sardiñas 206).

Debido la diferencia que existe entre los textos del s. XIX y los del XX, Alazraki sostiene que estos últimos no pueden denominarse fantásticos. Por tal motivo, ¿qué hacer entonces con las obras de Cortázar, Borges o Kafka si en estas el miedo no es pretendido? Como resultado de sus observaciones en torno al diferente funcionamiento de los textos, propone un término para referirse a los relatos cuya forma de abordar lo fantástico es distinta, por ejemplo, de las creaciones de Hoffman o Lovecraft: lo neofantástico. Para el autor de *En busca del unicornio*, la narrativa neofantástica no intenta despertar terror ya que el hecho sobrenatural no se presenta como una irrupción violenta en el mundo, sino como parte de lo cotidiano, como otra cara de la realidad.

A partir de esta diferencia, Alazraki señala que las producciones teóricas pertenecientes al s. XX, especialmente las de Caillois, Vax y Todorov, son insuficientes para definir lo fantástico puesto que se basan principalmente en el impacto que las obras provocan en el lector, además de excluir una gran cantidad de obras que también pertenecen a lo fantástico⁷.

¿Cómo pues funciona lo neofantástico? La primera respuesta está relacionada con la intención de generar o no miedo. Los relatos del s. XIX estaban contruidos a partir de una configuración espacial muy peculiar, pues querían presentar escenarios que fueran amenazantes y propios para la aparición de lo sobrenatural. Por su parte, los textos

⁷ En relación con este punto, Alazraki toma las palabras de Bioy Casares quien explica que no existe un solo fantástico sino muchos, pues son bastantes las formas de construirlo.

neofantásticos carecen de este uso de espacios lúgubres o siniestros debido a que lo extraño puede aparecer en la más común de las situaciones y carece de todo tinte de terror. Como ejemplo de esto, Alazraki menciona los cuentos “Cartas a una señorita en París”, “Casa tomada” y “Bestiario” de Cortázar donde los acontecimientos prodigiosos no perturban el alma de quienes los presentan ni les causan temor. Al hablar de los textos decimonónicos, Alazraki hace eco de las palabras de Cortázar al puntualizar que la narrativa de ese siglo es sumamente artificial pues crea toda una maquinaria de fantasmas o situaciones fantasmales para provocar terror. Caso contrario ocurre en los relatos neofantásticos donde lo ajeno aparece con toda normalidad pues nace de ese espacio de lo cotidiano, de esa otra cara de la realidad que la mente no logra captar: “No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural – como se propuso el género fantástico en el siglo XIX –, sino esfuerzos orientados a intuir y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida” (Sardiñas 210).

Alazraki aterriza su propuesta y señala que los textos de los siglos XIX y XX se distinguen entre sí por su visión, intención y modus operandi. En cuanto a la visión, los relatos neofantásticos asumen el mundo como una máscara, es decir, la realidad difiere de los postulados científicos y lo sobrenatural es solo una cara más, existe una segunda realidad. La intención de lo neofantástico, como ya se dijo, está alejada de provocar el miedo, pues si este tipo de narrativa acepta lo sobrenatural como otra faz más de la realidad, el miedo debe estar ausente pues el miedo provoca vacilación en torno a los supuestos lógicos del mundo. Es así que lo neofantástico no busca dudar del mundo, sino mostrar que este tiene más de un solo rostro. Este aspecto de la intención sugiere la capacidad metafórica de lo neofantástico pues los textos, a través de ella, expresan atisbos de la realidad que escapan a categorías

racionalmente establecidas. Por último, el *modus operandi* se establece cuando el relato neofantástico, a diferencia del fantástico, introduce prácticamente desde el inicio de la historia el hecho sobrenatural, sin gradación alguna. Los textos del XIX se basan en representar la causalidad del mundo, y a partir de una degeneración de las leyes de dicho mundo, el hecho fantástico se introduce. En cambio, lo neofantástico da por hecho la existencia de ese elemento dentro de la lógica tal como se conoce. Es por ello que su presencia no necesita las leyes de la realidad como marco de acción y no produce terror en el lector.

Como se ha visto son muchos los caminos que se han tomado para abordar la literatura fantástica. Las teorías que se han formado abarcan problemas como el tema, la forma y el contenido, el lector y su papel en la obra, entre otros. Si bien tanto las consideraciones de Nieto como las de Alazraki son pertinentes y presentan una mejor estructura para organizar el paradigma fantástico y serán de gran utilidad para abordar los textos que el presente trabajo estudia, son los postulados de Todorov los que servirán de base para el análisis que se busca realizar. Las razones para inclinarse por los postulados de Todorov radican en que la mayoría de las teorías elaboradas después de él son un resumen o una simplificación de las suyas. Así mismo, muchas de las críticas que se han hecho a su modelo no han propuesto nada nuevo que invite al investigador del fenómeno fantástico a utilizarlas con frecuencia. Además, se considera que la idea central de Todorov, la que indica la relación entre el fenómeno sobrenatural con el personaje o lector del texto, sigue siendo pertinente para el análisis de la literatura fantástica. Del mismo modo, en cuanto a las ideas de Alazraki y Nieto, a pesar de ser novedosas y sumamente útiles, se considera que el trabajo de Todorov ha funcionado como la base desde la que muchos teóricos han partido para elaborar sus respectivas propuestas.

Es así que, sea como medio de retorno al pasado, de placer por el horror o como evasión de la realidad, sin importar lo que motive verdaderamente la narrativa fantástica, es evidente que ésta es parte de la conciencia del ser humano pues es, recordando a Casares y a Camps, tan antigua como las letras y tan vigente como nuestros miedos.

CAPÍTULO 2 LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO

2.1 Espacio y tiempo: consideraciones filosóficas

Las consideraciones en cuanto al tiempo y el espacio han sido motivo de reflexión entre distintos pensadores. En sus *Confesiones*, San Agustín ahonda en el tiempo de Dios y cómo se le concebía a éste antes de la creación. Concluye que es inútil pensar en eso pues la menor vacilación en el quehacer divino negaría la cualidad eterna de Dios. Tras estas consideraciones, dilucida sobre la naturaleza del tiempo y, al contraponer el tiempo consecutivo con la eternidad, señala que las categorías de pasado y futuro son, en esencia, una ilusión y una vana esperanza, pues el pasado ha dejado de ser y el futuro aún no existe. En cuanto al presente, indica que éste se concreta cuando ya no es más, es decir, el presente existe en tanto no es, pues, de siempre existir, el presente pertenecería a la eternidad y ya no al tiempo:

Pero de esos dos tiempos, pasado y futuro, ¿cómo pueden existir si el pasado ya no es y el futuro no existe todavía? En cuanto al presente, si siempre fuera presente y no se convirtiera en pasado, ya no sería tiempo, sino eternidad. Luego, si el presente para ser tiempo es preciso que deje de ser presente y se convierta en pasado, ¿cómo decimos que el presente existe si su razón de ser estriba en dejar de ser? No podemos, pues, decir con verdad que existe el tiempo si en cuanto tiende a no ser. (San Agustín 326)

Así mismo, San Agustín expone sus ideas sobre la duración del tiempo. Contrario a la costumbre popular, él señala que no puede hablarse de tiempo largo ni corto, pues el tiempo pasado ha dejado de existir, no puede ser largo ni corto lo que ya no es. Del mismo modo, el futuro, lo que aún no existe, tampoco puede medirse de esa forma pues aún no es. En cuanto al presente, quizá la categoría temporal más compleja, señala que éste no está del todo presente, pues en cualquier sistema medible (sean años, semanas o incluso horas) tan solo un elemento estará en el presente, los demás estarán en el pasado o en el futuro (un instante dentro de la hora, un instante dentro de un minuto). De este modo, San Agustín establece que el presente se da en el instante:

De hecho, el único tiempo que se puede llamar presente es un instante, si por tal concebimos lo que no se puede dividir en fracciones por pequeñas que sean. Y un instante tan corto como éste pasa tan rápidamente del futuro al pasado que su duración es apenas imperceptible. Si su duración se prolongara podría dividirse en pasado y futuro. Cuando es presente no tiene duración o extensión. (329)

Por su parte, Ernst Cassirer señala que “el espacio y el tiempo constituyen la urdimbre en que se halla trabada toda la realidad. No podemos concebir ninguna cosa real más que bajo las condiciones de espacio y tiempo” (271). Con esta idea de base, Cassirer define las diferencias de experiencia espacial y temporal entre los animales y los seres humanos. Así, para el filósofo existen diversos niveles de espacio y tiempo; uno, que él llama orgánico, se describe como el más básico pues se refiere al entorno en el que todo ser vivo se encuentra. El otro, al que denomina simbólico, tiene que ver con un espacio abstracto o que se puede establecer a partir de las formas que éste toma en medio de las expresiones culturales de una determinada

sociedad. Dicho de otro modo, no se puede llegar a una comprensión plena de la relación espacio-tiempo sin un análisis de las formas culturales que esta conforma.

Borges propone que el tiempo es un problema que atañe a todos los seres humanos y es, en definitiva, el mayor de todos los que la metafísica estudia. Al hablar sobre el *Timeo* de Platón, el escritor argentino señala que el tiempo es una imagen, la imagen móvil de la eternidad, pues ésta está hecha de la esencia o sustancia de aquél. Así mismo, señala que la idea de sucesión de pasado a futuro puede ser tan lógica como la que indique una dirección contraria pues, para él, lo mágico del concepto del tiempo radica en su naturaleza simultánea. La historia que Borges establece para la eternidad inicia, si es que lo eterno tiene un inicio, con los arquetipos platónicos, se mueve hacia la Trinidad cristiana y termina con el concepto del propio autor quien apunta que lo eterno se materializa cuando se observa una esquina, alguna calle o cualquier otro elemento y éste se conserva del mismo modo en el que estaba la primera vez que fue visto.

Hablar de las consideraciones filosóficas sobre el tiempo lleva, sin duda, a exponer las ideas de Martin Heidegger. Este pensador establece que el ente, en su concepción ontológica, es susceptible a distintas posibilidades de realización; esta postura difiere del significado tradicional ontológico de “ser ante los ojos”, pues la tradición, especialmente griega, señala que la esencia (*essentia*) de un objeto, ese “ser ante los ojos”, es más importante que la existencia (*existentia*) del ente. Heidegger llama a estas posibilidades del ser el “ser ahí” (*dasein*):

Y el “ser ahí” es mío en cada caso, a su vez, en uno u otro modo de ser. Se ha decidido ya siempre de alguna manera en qué modo es el “ser ahí” mío en

cada caso. El ente al que en su ser le va este mismo se conduce relativamente a su ser como a su más peculiar posibilidad. El “ser ahí” *es* en cada caso su posibilidad, y no se limita a “tenerla”, como una peculiaridad, a la manera de lo “ante los ojos” (54).

De este modo, Heidegger señala que esas posibilidades de realización tienen preminencia sobre los límites ontológicos del ser pues, para el ser heideggeriano, la vida fáctica es de mayor importancia que la esencia de las cosas. En otras palabras, las posibilidades que tiene el ser para “ser ahí” son más importantes que la *essentia*, entendido este último como “lo que el ente es”:

Este ente no tiene nunca la forma de ser de lo simplemente “ante los ojos” dentro del mundo. De donde que tampoco pueda darse temáticamente en el modo del encontrar delante lo “ante los ojos”. Su justa manera de darse es tan poco comprensible de suyo, que la determinación misma de ella constituye una porción esencial de la analítica ontológica de este ente. Según que se consiga o no asegurar que este ente se dé en su justa manera de darse, se tiene o no la posibilidad de hacer comprensible, pura y simplemente, el ser de este ente. (55)

Entonces, ¿en qué radica la temporalidad en Heidegger? La respuesta señala dos puntos: el primero alude a la temporalidad histórica del “ser” pues el trabajo de este autor es una crítica al pensamiento tradicional (Aristóteles y Husserl principalmente) para el cual el tiempo no constituye un problema propio del ser. El segundo punto propone que cada posibilidad del ser se da en un tiempo específico, renovándose o siendo otro en tanto las distintas

posibilidades que pueda concretar el ser. De este modo, el “ser ahí” es una concreción del ser en un tiempo específico, y este tiempo puede ser tan amplio como las realizaciones de existencia del ser.

2.2 Espacio y tiempo: consideraciones generales en literatura

La historia de la teoría literaria demuestra que ésta no ha sido ajena a los problemas del espacio-tiempo. Se le ha concebido desde las ideas aristotélicas que vinculan al espacio con una unidad mimética; desde la perspectiva del realismo y su búsqueda de la descripción fiel del medio social y los objetos que lo integran hasta los conceptos netamente clasicistas que hablan de una unidad de lugar. José Valles explica que cada una de estas apreciaciones teóricas ha desligado al espacio del aspecto temporal y lo ha reducido a un lugar o marco físico donde se lleva a cabo la acción de los personajes. Sin embargo, las reflexiones, tanto de filósofos como de matemáticos, han demostrado que espacio y tiempo son dos elementos interdependientes uno del otro. Para comenzar con sus ideas, Valles cita a Hegel, quien al postular que el espacio es una abstracción y sólo tiene existencia real en tanto se hable de un punto en el espacio que constituye (o se instaure) en un ahora, considera que el espacio y el tiempo están completamente ligados. También habla de las reflexiones de Henri Bergson en cuanto a que ambas nociones solo existen en nuestra conciencia organizando en ella de manera sucesiva lo que se da de forma simultánea en el exterior.

Este crítico español también se remite a lo propuesto por otros autores. En primer lugar, cita a Mijaíl Bajtín y su cronotopo e indica, al mismo tiempo, que el cronotopo forma parte importante de las reflexiones en torno al fenómeno espaciotemporal. Además de Bajtín,

Valles retoma las ideas de Joseph Frank y su *spatial form*. Para Frank la literatura moderna se construye en torno a nuevas formas que se enfocan en el espacio más que en el tiempo. Ejemplo de esto son el *Ulises* de James Joyce, algunos fragmentos de *Madame Bovary* y la obra *Nightwood* de Djuna Barnes. Estos textos ofrecen una yuxtaposición (como lo llama el mismo Frank) en la estructura discursiva mostrando, entre otras cosas, acciones de modo simultáneo en planos distintos.

Una especial mención se hace sobre el trabajo de Gilbert Durand, Jean Burgos y Mircea Eliade. A través de la persistencia de los mitos e imágenes arquetípicas, estos autores sostienen que son éstos los que ocupan la angustia del hombre en cuanto al tiempo. También han definido que los símbolos ofrecen categorizaciones opuestas que se reflejan como ejes de construcción en las obras literarias: el caso más significativo es Friedrich Hölderlin quien crea su literatura a partir de la contraposición simbólica de lo etéreo y lo terrestre como representación de los mundos inferior y superior.

El trabajo de Bachelard no es ignorado por Valles. En su *Poética del espacio* Bachelard señala la importancia de ciertos espacios como lugares de intimidad y refugio, estos lugares son sostenidos por la presencia y acción de las ensoñaciones. Jugando con el contraste entre lo mínimo y la inmensidad, lo íntimo y lo externo, el trabajo de este autor estudia al espacio en su relación con el hombre.

Valles también se detiene en las aportaciones de Gabriel Zoran quien, apoyado por los trabajos de Bajtín y Edward Forster, aunque ciertamente distinto a ellos, plantea que la conexión del espacio con el tiempo es uno de los aspectos de un funcionamiento que él entiende como complejo y variado. En este trabajo, Zoran propone distinguir tres niveles de

estructuración del espacio en el texto que están conectados, respectivamente, con la realidad, la trama y la organización textual: 1) el nivel topográfico, entendido como el nivel donde el espacio se presenta como una entidad estática; 2) el nivel de la estructura cronotópica que es entendido como la integración “tempoespacial” en tanto ligada al movimiento y el cambio; 3) el nivel textual, que se refiere a una estructura impuesta en la configuración espacial mediante la organización textual que se logra mediante tres criterios, los efectos de la selectividad del lenguaje, la ordenación y duración del tiempo y la visión y percepción del espacio a través del punto de vista.

Dentro de las teorías que hasta ahora se han revisado sobre la configuración del espacio, existe una tendencia que lo define como un plano estrictamente topográfico, como marco en el que los sucesos y seres se presentan dentro de una localización espacial, otorgando al espacio una cualidad de coordenada donde se emplazarán los hechos y los personajes. De este modo de ver al espacio, nacieron algunas reflexiones que distinguen entre “lugar” y “espacio”. Para éstas, el lugar se relaciona con la forma física, medible dentro de una dimensión espacial y, por lo tanto, puede definirse como “la posición geográfica en que se sitúa a los actores y en la que tienen lugar los acontecimientos” (Valles 189). De esta distinción, y del amplio número de posibles lugares concretos de localización, tan amplios los ficticios como los reales, surge una postura en la que se busca clasificar en géneros a las obras a partir de las coincidencias en el uso de ciertos espacios:

El cuarto cerrado en la novela criminal de enigma, sea en campo o ciudad, frente al movimiento itinerante de protagonista por las calles en la novela negra, el castillo en la novela de terror o gótica, el salón en la novela realista, el desplazamiento o itinerancia geográfica del héroe – de distintos modos – en

la novela bizantina, picaresca, caballeresca o de aventuras son algunos de estos ámbitos topográficos reiterados y reclamados por determinados géneros.

(Valles 190)

Otro acercamiento a la función del espacio en relación con los acontecimientos y los personajes es aquél que lo define como un ámbito de actuación, como una extensión en la que, en primer lugar, los acontecimientos aparecen en su desarrollo y ejecución procesal, y, en segundo lugar, los personajes aparecen en su papel de seres que se sitúan y desplazan a través de ese espacio definiéndose por medio de relaciones vinculadas al movimiento y al reposo. Así mismo, el espacio también es entendido como “topos”, es decir, como una atmósfera en cuanto a los personajes y la captación sensorial que de ellos tiene el espacio. De este modo, el espacio puede casi corporeizarse obteniendo mayor significación al transformarse, de modo simbólico, en un ambiente que influya y determine las acciones de los personajes.

La conexión espacio y acontecimientos se hace clara en cuanto a un ámbito geográfico donde se llevan a cabo los hechos. Se trata del “topos”, la función (también architextual) que liga el lugar y los acontecimientos: es el caso, por ejemplo, del castillo y la aparición fantasmal en los relatos de terror, la repetición del misterio en el cuarto cerrado en novelas policiales o las escenas de la tradición amorosa en la naturaleza idílica.

Existe un caso que ha llamado poderosamente la atención de los teóricos, y es la relación metonímica entre el espacio y el personaje. Los distintos espacios y lugares de actuación de las obras son generalmente presentados y seleccionados en relación metonímica a partir de la proyección de un rasgo de ellos. Es así que tenemos, por ejemplo, el castillo

donde habita el noble, el arrabal para el criminal marginado, las esquinas o locales para las prostitutas, etc. Esta relación metonímica vincula u opone al espacio rasgos, ideas o deseos del personaje. Sin embargo, el espacio también puede ser un reflejo de las pasiones que vive el personaje; tenemos, como ejemplo, al *Werther* de Johann Wolfgang Goethe donde el desbordamiento del río que tanto amaba el personaje refleja el interior devastado que este tenía.

Sin duda, al hablar de tiempo en la obra literaria, se debe pensar indiscutiblemente en su organización en el discurso, y, en este punto, es más que claro su vínculo con el orden temporal. Las reflexiones sobre este punto han sido numerosas; sin embargo, se puede hablar de un punto en común entre todas ellas: la diferencia, en la enunciación, de un aquí/ahora de un allí/en otra parte. Valles lo formula del siguiente modo:

Los diferentes espacios, se conciben bien como localizaciones bien como ámbitos de actuación, se presentan y configuran en este nivel de una determinada manera a través de la verbalización y de los códigos narrativos y representativos, pero además son ordenados y dispuestos en una concreta sucesividad sintáctico-discursiva en la que cada uno de los espacios presentados se opone al resto por una relación de cercanía/lejanía respecto al acontecimiento que ocurre, la actuación del personaje y la misma actividad lectora que usualmente ha sido representada con el sistema mostrativo aquí/allí. (Valles 194-195)

De esta postura se vislumbra la gran conexión del espacio y el tiempo pues los hechos emplazados en un espacio determinado corresponden a un tiempo determinado,

distinguiendo, como ya se dijo, el aquí del allí consiguiendo, en palabras de Greimas, el espacio cero, es decir, el espacio que opone el “ya/aquí” del “ya no y aquí no” (Valles 195).

De acuerdo con lo expuesto en relación con el espacio, Valles señala que las reflexiones hechas sobre el tiempo han sido igualmente profundas. Sin embargo, deja en claro que el tiempo es el componente básico del texto narrativo pues ha reflejado los nuevos procedimientos constructivos de la novela contemporánea.

Es así que inicia con la propuesta de Benveniste, para quien existen distintos tipos de tiempo: el tiempo físico o experiencial, entendido como el que resulta de la comprensión humana de las leyes naturales; el tiempo crónico o convencional, generado por las divisiones a que se somete el tiempo físico para parcelarlo y ser utilizado por el hombre; el tiempo psicológico, que son las formas vivenciales de captar y organizar el tiempo físico; el tiempo lingüístico, relacionado con el sujeto de la enunciación (yo-ahora); y el tiempo figurado, que es el de la imagen del tiempo generado por la ficción literaria. Precisamente, en el caso de la ficción narrativa, el tiempo lingüístico y el figurado son fundamentales, ya que el primero afectaría a la comunicación narrativa, y el segundo a la imagen temporal suscitada por el texto.

Para Paul Ricoeur el tiempo es el carácter determinante de la experiencia humana, de modo que, tanto el texto o relato histórico (que tiene pretensión de verdad) como el ficticio, tienen en común el carácter temporal de la existencia. Es por lo anterior que la importancia de la narrativa radica en que “[...] el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que es articulado en un modo narrativo, y que la narrativa alcanza su plena significación cuando se

hace condición de la existencia temporal” (Valles 200). En otras palabras, el tiempo existe cuando es narrado.

Del mismo modo, Ricoeur analiza las diferencias entre dos textos que abordan la problemática del tiempo: *Las confesiones* de San Agustín y *La Poética* de Aristóteles, y de éstas destaca la ficcionalidad verosímil, con la que replantea la noción de mimesis y la ve, ya no como una reproducción de la realidad, sino como representación y figuración de ésta como invención creadora. Así, Ricoeur establece o distingue tres etapas en el concepto de mimesis: prefiguración, aquella que contempla el mundo real como comprensión de la acción del hombre; configuración, representación o creación de una nueva realidad y refiguración, momento en el que se produce el sentido cuando el mundo de la obra y el del receptor se unen.

Valles también alude a las ideas de Algirdas Julius Greimas y señala que para éste el problema del tiempo también afecta a las instancias intratextuales. Por un lado, se tiene el tiempo real del autor y de la escritura del discurso, por otro, el tiempo del narrador y la narración. Entonces, Greimas alude a un “desembrague” temporal producido entre el autor y la proyección de las categorías constitutivas de su discurso. De tal suerte, las categorías representativas del sujeto enunciador (autor)⁸ yo/aquí/ahora sufrirán una disjunción de esos mismos órdenes, es decir, un no yo (de orden actancial), no aquí (de orden espacial) y no ahora (temporal), dándose, por lo tanto, una diferenciación entre sujeto, espacio y tiempo reales de la comunicación narrativa con las marcas discursivas del relato que se refieren a esos mismos elementos.

⁸ Esto de acuerdo con Greimas quien distingue entre el sujeto enunciador —autor— y la proyección de sus categorías para constituir los elementos fundadores del discurso.

En cuanto a las reflexiones del tiempo real y los problemas que suscita, Valles concluye con las propuestas de Gérard Genette. Éste señala que el tiempo discursivo del narrador y el relato diegético de los personajes y acontecimientos es igualmente distinto. De este modo, Genette considera que existe un tiempo de la narración, una diferencia entre la posición temporal de la instancia narrativa con respecto a la historia que cuenta. Con este concepto (tiempo de la narración) Genette señala que existen cuatro tipos de relatos (mismos que se oponen a la concepción más tradicional que indica que toda narración es posterior al relato que cuenta): el relato ulterior, el más frecuente, se construye en pasado ya que la instancia narrativa se encuentra en una posición temporal de posterioridad frente a los hechos que narra; el relato anterior, construido generalmente en futuro, como un relato predictivo; el relato simultáneo, el más simple pues el relato se realiza desde el presente mismo de la acción, de este modo, se igualan la acción narrada y el acto de narrar; finalmente el relato intercalado, el más complejo pues el momento de narrar se intercala entre los momentos temporales de la acción.

Por último, es importante señalar algunos aspectos sobre la organización temporal del relato. Por un lado, se tiene el segmento de tiempo real, utilizado por el proceso comunicativo, por el otro existe el tiempo de la ficción narrativa, un pseudotiempo ya que es una imagen construida por el texto narrativo que sirve para ubicar el propio universo textual.

En esta línea, son decisivas las aportaciones de Genette. Genette propone las categorías de orden, duración y frecuencia. En el caso del orden, se plantean las distintas formas mediante las cuales el relato altera la organización lineal de la historia. De acuerdo con esta teoría, los medios para alterar el tiempo son la analepsis (un *flashback*, un salto al pasado) y la prolepsis (una anticipación, un salto al futuro). Estos recursos reciben el nombre

de anacronías. Por su parte, la duración es la categoría que establece la identidad o la diferencia entre las dimensiones cuantitativas del relato y la historia. De este modo, existen tres aspectos que rigen la duración del tiempo: elipsis, aquellas omisiones en el tiempo de la historia; pausas, altos en el tiempo en función de cuadros descriptivos; sumarios, resúmenes de corte narrativo; y escenas, sincronías temporales entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato representado por cuadros dialogados. La frecuencia designa la relación de repetición entre los hechos narrados en la historia y enunciados en el relato. Según la ocurrencia entre los hechos de ambos estratos, Genette hace la siguiente clasificación: relato singulativo, éste consiste en contar una vez lo que ocurrió una vez o en contar varias veces un hecho que ocurrió ese mismo número de veces; repetitivo, si se cuenta varias veces lo que sucedió solo una; e iterativo, si se cuenta una vez lo que ocurrió más de una ocasión.

De este modo, las ideas de Genette estudian de forma directa la temporalización. Ésta se define como “el proceso de conversión de la organización cronológica de la historia – lineal, sucesiva y graduada, medible en categorías horarias– en una determinada disposición discursiva –desordenada, cuantitativa, y rítmicamente medible en unidades editoriales” (Valles 204).

Pimentel señala que la realidad narrativa de todo relato está construida en función del tiempo, y este puede ser visto desde tres distintas perspectivas: el medio verbal, es decir, el tiempo perteneciente a la naturaleza lineal, de sucesión, del lenguaje; la del tiempo del discurso, el tiempo inherente al discurso que tiene como función narrar; y el tiempo de la historia, el tiempo representado por el relato. Sin embargo, y de acuerdo con lo ya revisado, el espacio es un elemento que no se puede obviar pues funciona, entre otras cosas, como el marco de acción para los hechos y personajes. Al respecto de lo último, Pimentel señala lo

siguiente: “No se concibe un relato que no esté inscrito, de alguna manera, en un espacio que nos dé información, no solo sobre los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional; no se concibe, en otras palabras, un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio descrito” (7).

Lo revisado hasta ahora coincide con lo dicho por Pimentel: el espacio es donde se emplazan los hechos. Entonces, a pesar de considerar que es una tarea difícil construir un espacio en territorios dominados por el tiempo (ya que la característica mayor de la narrativa es el tiempo pues se encarga de los sucesos y no de los espacios diegéticos), también supone que del conflicto espacio-tiempo surge la vitalidad de la obra pues, en último término, no se puede concebir un acontecimiento de índole narrativo que no esté presente en un espacio descrito.

Si se piensa, desde esta primera perspectiva, en la relación espacio-tiempo surge, entonces, una serie de paradojas, la primera: el universo textual se da al vincular dos elementos que dependen de formas diferentes, la narración, que es predominantemente temporal, y la descripción, en la que domina lo espacial. Si es verdad esto, ¿cómo funciona la relación espacio-tiempo que genera el texto narrativo? La respuesta yace en una de las formas ya mencionadas: la descripción, debido a que ésta supone una imposibilidad de dar cuenta de acontecimientos, pues existe en ciertas formas lingüísticas un elemento inscrito que las vincula con la dimensión espacial. De este modo, la narrativa (lo temporal) queda subordinada a lo descriptivo (lo espacial) pues, como lo dice Genette, citado por Pimentel: “la descripción es más importante que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir – quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos” (8).

La segunda paradoja se encuentra en el papel principal que puede tomar cualquiera de los dos en función del otro. Si bien la relación del espacio-tiempo ya quedó establecida, Pimentel replantea lo dicho y señala que, en una perspectiva narrativa-funcional, el espacio diegético queda subordinado a la narrativa debido a su principal función de marco.

Ahora, la importancia del espacio no está solo en que funciona como marco para el emplazamiento de las acciones, sino también en la capacidad que tiene de crear modelos-reflejos, es decir, ilusiones de realidad donde se pueda encontrar una clara correspondencia con lugares e ideologías del mundo real. ¿Cómo se genera esta ilusión de realidad? Se debe partir del supuesto de que esta ilusión es un fenómeno intertextual debido a que entran en juego semióticas distintas, la del texto, por un lado, y las del mundo real, por otro. De este modo, la referencia que se usa en el universo textual siempre va anclada hacia un objeto que es significativo, no solo en el texto, sino a otros objetos del mundo real; dicho de otro modo, debe existir una correspondencia significativa entre los objetos del texto (que causan la ilusión de realidad) y los del mundo tangible. Pimentel llama a esta configuración del espacio, y a su efecto ilusorio, contrato de inteligibilidad. Ella define esto último de la siguiente manera: “el contrato de inteligibilidad implica no sólo modelos de conducta social e individual sino modelos de espacialidad que interactúan, para producir la significación narrativa, con los lugares del mundo real” (Pimentel 10).

La tercera paradoja radica en la naturaleza misma de la descripción. Más allá del papel temporal de la narrativa y el espacial de la descripción, ésta última tiene la capacidad o vocación de espejo pues hace creer que las palabras son los objetos mismos. Con esta afirmación se pondera la capacidad de la descripción de colocar ante la vista la representación de un objeto ausente, pero al mismo tiempo se entra en un conflicto: esta

representación es contradictoria, pues aunque se ajusta al aspecto sensible, y por ende simultáneo de los objetos, la descripción realiza una enumeración de los elementos constitutivos de dicho objeto, destruyendo, por lo tanto, esa cualidad simultánea, pues la enumeración, eminentemente sintagmática, se contrapone a esa cualidad por completo.

Por su parte, Valles también hace mención a este tratamiento del espacio y a las posibilidades que ofrece para la generación de ambientes en el texto literario en donde se le ofrece mayores oportunidades al lector para que pueda cooperar y así interpretar los aspectos espaciales no descritos. Siendo así, la configuración del espacio y del tiempo (no solo del espacio) constituye, en primera instancia, el marco ambiental y el ámbito de actuación y, en segundo lugar, al estar organizado de un modo determinado, posibilita la coherencia del texto y permite, por lo tanto, la creación de las dimensiones realistas o fantásticas del mundo narrativo. Esta última función es sumamente importante para este trabajo.

A pesar de estas paradojas, y de que los sistemas para dar cuenta del espacio en literatura están superando los modelos tradicionales, lo propuesto por Pimentel resulta importante para este estudio, pues la configuración descriptiva, pese a su cualidad analítica, apunta hacia la reproducción de un objeto. De esta forma, si el objeto representado es el espacio fantástico, se podrá dar cuenta, mediante una descripción detallada, de la unión específica de espacio y tiempo en la literatura fantástica, pues, como lo señala la misma autora: “[...] la forma paratáctica es siempre subyacente al modelo de organización elegido, con lo cual se ofrecerá mayor número de detalles del objeto descrito” (Pimentel 22).

Al vislumbrarse una noción más concreta de las teorías del espacio-tiempo en literatura se puede identificar una postura de corte tradicionalista. Esta forma desvincula al

tiempo del espacio y, al mismo tiempo, definen a éste como un topos, es decir, como un mero escenario donde las acciones de la obra se llevan a cabo. Para el estudio en cuestión, las ideas sobre la relación espaciotemporal deben superar las ideas tradicionales (sin dejarlas completamente de lado) y definir esta relación en un todo inteligible y concreto, y deben, también, otorgarle al problema espaciotemporal una carga tanto valorativa como funcional que ayuden a entender al hombre en un espacio-tiempo histórico y cultural, y no solo a obtener una imagen global del texto narrativo.

Las observaciones revisadas en torno al espacio-tiempo son fundamentales para este trabajo debido a que resulta ser un factor de suma importancia para el universo fantástico que se propone. La configuración del espacio-tiempo en la obra de Tario permite la articulación de dos formas distintas de generar lo fantástico. En primer lugar, el espacio-tiempo usado en su narrativa genera un fantástico ceñido al modelo establecido por Todorov, es decir, un mundo natural donde el fenómeno sobrenatural irrumpe de forma violenta. En segundo lugar, el escritor mexicano crea uno propio que se aleja de las formas tradicionales de la literatura fantástica pues hace un uso distinto de los elementos pertenecientes a ella. Este concepto sobre la forma diferente en que Tario se aproxima a lo fantástico se denomina lo antifantástico.

Se entiende lo antifantástico como la forma particular en que Tario aborda la literatura fantástica. Se genera cuando un texto presenta y despliega los elementos fantásticos propuestos por Todorov, pero sin llegar a concretarse; es decir, no existe la irrupción de un hecho que violente las leyes del mundo. Lo que existe es la creación de una atmósfera que provoca tensión, pues anuncia la aparición de algún mal, pero este mal nunca aparece. De

este modo, la cualidad fantástica no radica en la definición del suceso sobrenatural, sino en otro elemento: en el espacio-tiempo y la tensión que produce.

Las razones anteriores sirven de base para establecer que ciertos cuentos de Tario son antifantásticos, pues los escenarios que se presentan son propios de este tipo de narrativa: cementerios, casas abandonadas, calles solitarias y fantasmales, ataúdes, etc. Del mismo modo, el tiempo es propio de lo fantástico, pues gran parte de los cuentos se desarrollan en la noche intensificando el espacio al volverlo oscuro y lúgubre. Además, la vacilación todoroviana también se hace presente como elemento temporal, pero más como una tensión que como una duda⁹. Así, lo fantástico se puede percibir a pesar de que no esté completamente desarrollado, es decir, de que no cumpla con las características esenciales expuestas por Todorov, por esta razón, podemos decir que lo antifantástico niega a lo fantástico.

Los cuentos antifantásticos hacen uso de lo fantástico desde dos formas: primero, el elemento violentador que se presenta en el texto no corresponde necesariamente a una naturaleza sobrenatural, es decir, puede ser o no fantástico; segundo, si llegara a existir un hecho prodigioso no existe confrontación entre este y el mundo natural. La aplicación de esta propuesta se verá en el siguiente capítulo.

⁹ Este punto se ahondará en el siguiente capítulo al hablar de *Un inefable rumor, Asesinato en do sostenido mayor* y *La noche de Margaret Rose*.

CAPÍTULO 3

LO FANTÁSTICO Y ANTIFANTÁSTICO EN LA OBRA DE FRANCISCO TARIO

3.1 Tario: la marginalidad de la realidad desbordante

De tintes más desmesurados que sobrenaturales; de mundos desbordantes, transgresores y ominosos, la obra de Francisco Tario ha ganado terreno en el gusto de los lectores contemporáneos y ha comenzado a labrarse un lugar en la escena literaria nacional. A pesar de la marginalidad que ocultó su trabajo, los cuentos de Tario forman parte de la historia literaria de México, una historia que, si bien no fue el foco de atención de las élites intelectuales, sí es parte fundamental para entender la literatura de nuestro país. De hecho, la obra del mexicano tuvo el interés de personajes como Octavio Paz, José Luis Martínez, Alí Chumacero entre otros. Un ejemplo de lo anterior es el prólogo de Mario González para los *Cuentos completos de Francisco Tario*: “Si Tario no hubiera nacido en México hoy lo veríamos incluido en el canon de la literatura hispanoamericana.” (9). Y en otra parte del mismo prólogo sostiene lo siguiente: “De haber aparecido en Buenos Aires o en París, *La noche y Aquí abajo* (ambos de 1943) se habrían unido al torrente de las vanguardias” (16).

Francisco Peláez Vega, nombre verdadero de Francisco Tario, fue contemporáneo de Juan Rulfo y Juan José Arreola; sin embargo, la crítica literaria lo marginó de aquellos al no comprender su obra dentro del marco nacionalista en el que ellos fueron colocados. Fue el poco interés que Tario mostró por los temas que el proyecto nacional demandaba, específicamente los que ayudaron a construir una identidad mexicana, la razón por la cual su obra no gozó de la debida atención ni de la fama que tuvieron otros escritores. Sin embargo,

y a pesar de que Christopher Domínguez Michael señala que no se puede entender a Tario aproximándolo a otros escritores o incluyéndolo en una antología, su obra es muy cercana a la de Rulfo y Arreola, pues los tres autores crearon una literatura y estilo personal, distinto a lo sistemas literarios politizados de su época. Mario González lo señala de la siguiente forma: “Tario, Rulfo y Arreola, tienen en común que se atrevieron a crear un universo personal y fueron demiurgos de sí mismos” (13).

Entonces, la marginalidad de Francisco Tario (quien nunca recibió premio ni beca alguna) no significa que su obra carezca de valor literario, por el contrario, demuestra el carácter de una sociedad literaria mexicana que exagera (con fines políticos muchas veces) su gusto por definir un canon e incluir en él todo aquello que se ajusta o parece ajustarse a lo dictado por las instituciones que controlan la literatura. De este modo, parece que lo distinto, único y original no tiene lugar más que en los márgenes de la vida cultural de nuestro país. En palabras de González:

Creo que el medio literario mexicano está alcanzando la mayoría de edad porque hoy nos resulta indiscutible que oficialmente se ha ponderado una cierta literatura que habla de “lo nuestro”: lo que en términos narrativos es el denominado realismo, género que posee una gran eficacia didáctica y demagógica pues crea la ilusión de que hay una coincidencia entre lo escrito y la realidad. El realismo es —más que una forma— la doctrina que mejor casa con los intereses y objetivos políticos del Estado. (10)

Francisco Tario ha sido clasificado como un escritor fantástico; sin embargo, cierto es que su obra no es de fácil clasificación y que la amplitud de los temas que trata vuelve aún más complejo cualquier intento de definición. Su narrativa es profusa en situaciones que abordan el drama del hombre y su existencia. De hecho, la gran mayoría de los cuentos de *La noche*, libro publicado en 1943 y contemporáneo a *la Antología de la literatura fantástica*, aborda temas de tinte existencialistas¹⁰. De contenido similar es su novela *Aquí abajo* también de 1943. Esto demuestra que una de las grandes preocupaciones de Tario no era la identidad mexicana o ahondar en “lo mexicano”, sino en exponer la crisis del hombre y su existencia. Esto último también apunta que la clasificación de Tario como escritor fantástico no es, al menos, del todo correcta:

Varios cuentos de *La noche* parecen la transcripción de signos que se leen en una pesadilla, por eso resultan inquietantes, ominosos y hasta insanos, como quien se burla de un muerto. Su regodeo en lo esperpéntico y el humor macabro configuran su sello característico, cualidades ambas que parecieron inapropiadas para el “gusto” literario nacional. (17)

Incluso, el mismo Mario González equipara a Tario con otros escritores de compleja catalogación y los coloca dentro de un mismo grupo: “La lectura actualizada de los primeros cuatro libros de Francisco Tario nos autoriza a incluir su nombre en la familia literaria de Macedonio Fernández, Horacio Quiroga, Benjamín Subercaseaux, Felisberto Hernández, Roberto Arlt, Julio Cortázar, Virgilio Piñera... (17)”

¹⁰ Alejandro Toledo señala que la *Antología de la literatura fantástica* pudo ser de gran influencia para Tario pues la fecha de publicación de *La noche* supera solo en tres años a la de la Antología.

A pesar de lo anterior, también es cierto que los entornos, personajes y situaciones que utiliza rozan con la estética fantástica. De este modo, el mundo literario que nos presenta se aproxima a todo lo que la imaginación fantástica aprecia: encuentros inexplicables, seres y situaciones tormentosas, confusión del sueño con la realidad, enfermedades horribles y terribles males, entre otros. Cada uno de esos motivos genera una literatura única y, parafraseando a Toledo, inclasificable¹¹:

La originalidad de Tario es la natural consecuencia del riesgo que corrió al atreverse a enunciar su versión del mundo y de la vida. Su prosa es la de un ángel que cae mientras se eleva su consciencia, insobornable y vehemente, enemiga de cualesquier optimismo fácil, ideología o distractor que le impida al hombre dar fe de su existencia por sus propios medios. (Tario 17)

Con tal condición, lo fantástico en Tario resulta más una expresión de su propia visión del mundo y de la vida que la construcción de un universo donde lo sobrenatural tenga el mayor peso pues aun los cuentos que se centran en los problemas del hombre están enmarcados en escenarios oscuros e inquietantes. Caso particular son los cuentos “La noche del loco”, “La noche de los cincuenta libros”, “La noche del traje gris” y “La noche de Margaret Rose”, todos de *La noche*.

En 1946, Tario publica otros dos libros, *Equinoccio* y *La puerta en el muro*; ambos, en palabras de González, inclasificables. El primero oscila entre el aforismo y el tratado filosófico; es un libro irreverente; según Mario González: “un prontuario de maldades muy necesarias para nuestra salud mental” (21). *La puerta en el muro* es una obra en prosa muy

¹¹ Véase el prólogo de Alejandro Toledo a *El hilo del minotauro*.

próxima a la poesía que, a pesar de su estructura, no es un libro de relatos unidos por un título o tema común a ellos.

Las obras mencionadas *La noche*, *Equinoccio* y *La puerta en el muro* conforman la primera etapa de Tario, misma que, como lo señala González, está a la altura de la literatura europea, simultánea a la obra de Tario¹². Además, sintetizan la preocupación de su autor en torno a la pesadez de la vida del hombre:

[...] es universal, hermana del existencialismo, aunque no es nihilista ni atea. No es nihilista porque cree en una existencia mejor cuyo punto focal son la dicha y la consciencia. No es ateo porque requiere la presencia de Dios para dirigir contra ella sus imprecaciones; esta ingente figura es más bien un vacío que el hombre debe llenar, ser él mismo la divinidad. (21)

En la década de los cincuenta, Tario publica una serie de obras que conformarían su segunda etapa: *Yo de amores qué sabía*, *Breve diario de un amor perdido*, *Acapulco en el sueño* y *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*. Cada uno de estos libros se aleja de lo fantástico, o al menos de las pretensiones de serlo, para confrontar la realidad de la vida con la realidad de la pasión. Al menos las tres primeras y en especial *Breve diario de un amor perdido* dan cuenta del amor de Tario por quien se convertiría en su esposa: Carmen Farell. El caso de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* es distinto al del resto, pues el texto permite vislumbrar que el elemento unificador de la narrativa de Tario es el fantasma. Este personaje es ya utilizado en *La noche*, reforzado en *Tapioca Inn.* y completamente realizado en *Una violeta de más*. Para Tario, el fantasma no es un ser de ultratumba, condenado a perturbar la

¹² La clasificación de la obra de Tario que se presenta corresponde a lo propuesto por Mario González.

mente del hombre, es, por el contrario, el hombre mismo quien al ser arrojado a esta existencia busca trascenderla para así llegar a una humanidad distinta. La mujer en el patio y La noche del hombre son dos ejemplos de lo anterior. En el caso del primero, perteneciente a *Una violeta de más*, el fantasma es una reminiscencia, un eco del pasado que persiste en un entorno que lo encierra y, a la vez, se ve afectado por él. Caso contrario ocurre con el segundo, que pertenece a *La noche*, donde uno de los personajes, no el protagonista, pero sí sobre quien gira la acción del texto, es un fantasma aun antes de morir, develando que el ser humano es un ser borroso, presente y al mismo tiempo ausente en un mundo que lo desconoce y con el que no sabe armonizar.

Para 1968, Tario publica, ya en Madrid, *Una violeta de más*, obra que define su tercera y última etapa. Este libro es el responsable de que Tario sea catalogado como escritor fantástico pues contiene quizá el cuento mejor logrado en dicho terreno: “Entre tus dedos helados”. Los textos de este libro retoman la consciencia sobre el estar vivo que ya había expresado en su primera etapa, aunque se despojan de la pesadez y la horripidez que esta provoca. En su lugar las situaciones e historias contadas están llenas de nostalgia y melancolía.

Las etapas en la obra de Tario muestran un panorama sumamente amplio en cuanto a su producción literaria. A pesar de ello, la imagen que se ha formado de él con el correr de los años se debe, en parte, a que muchos de los lectores que tuvo, así como gran parte de la crítica, desconocían el resto de su trabajo. Sin embargo, no importa qué imagen se haga uno de este escritor, ésta es inasible, compleja, pues ese espectro tan amplio en su carrera refleja la evolución de un escritor que entendía la literatura como la creación de un universo personal:

De su primera época son las audaces obras del compromiso con la consciencia, las del poseído, inteligente y burlón. En la segunda época, que coincide con una felicidad familiar y personal, produjo obras divertidas, no tan concentradas, aunque originales. La última época, que se suscitó en España, es la de la alucinación y la melancolía; tan rica como la primera, pero se yergue aligerada de preocupaciones existenciales. (24)

Si lo presentado hasta ahora muestra que Tario, a pesar de tener cuentos fantásticos, no es un escritor que haya cultivado ampliamente el género, ¿por qué, entonces, centrarse en él para ofrecer un panorama en torno a la construcción de la literatura fantástica? La respuesta se halla en la naturaleza de su obra: la obra de Tario es ambigua y compleja, como la literatura fantástica misma, y eso permite palpar cada uno de los matices que el fenómeno fantástico puede presentar¹³.

3.2 Francisco Tario: la construcción de una narrativa fantástica

La naturaleza de la obra de Tario rompe con la concepción general de lo fantástico y, al mismo tiempo, la reafirma. El uso de lo sobrenatural crea una forma de literatura que está más cerca de lo maravilloso que de lo fantástico. Sin embargo, muchos de sus textos consiguen rozar la estética fantástica y hacer de ella una expresión de sus preocupaciones más existenciales. Así mismo, las estrategias espaciotemporales utilizadas por Tario permiten la construcción de un universo fantástico bastante complejo. Por un lado, el espacio-tiempo

¹³ Al respecto, Mario González señala que se puede aceptar dicha aseveración siempre y cuando se entienda la literatura fantástica como “aquella derivada de la asunción de la propia experiencia y del profundo escepticismo hacia los valores de la sociedad en que ha surgido” (Tario 17). En ese sentido, la obra de Tario es fantástica.

que él conforma se ajusta a las teorías más generalizadas sobre la narrativa fantástica, siendo la propuesta de Todorov la más común. Por otro lado, parte de su obra atiende a elementos muy particulares en torno al espacio-tiempo con los que Tario aborda la literatura fantástica. En este sentido, su uso de la configuración espaciotemporal se establece como marco de acción donde lo sobrenatural pueda tener cabida, pero sin que llegue a presentarse. Debido a que hasta donde se ha investigado no se encontró un concepto que defina esta característica de la obra de Tario, se propone un término que sugiere que lo fantástico se presenta en el texto a pesar de no concretarse. Dicho concepto es lo antifantástico.

Esta aseveración de que lo fantástico no se concreta se refiere a que, según el modelo todoroviano, no existe confrontación entre dos realidades: el mundo como se conoce y aquel elemento que lo transgrede. Es así como los textos que se consideran antifantásticos construyen un ambiente donde lo sobrenatural se siente como una amenaza, algo que está por suceder y que de hecho puede suceder, pero que no se traduce en una irrupción violenta de uno sobre el otro. A pesar de no existir la condición que Todorov estableció como fundamental para lo fantástico éste se realiza, pero más como una tensión que como una violación de las leyes naturales.

Dado lo anterior, se utilizará un cuento para señalar la construcción de lo fantástico, según Todorov, y así llegar a la explicación de lo antifantástico. Se usará esta metodología, debido a que lo antifantástico parte de la tergiversación del modelo todoroviano; es decir el modelo de Todorov es la base de donde se parte para aterrizar en lo antifantástico. Para ahondar en el modelo de Todorov se analizará “Entre tus dedos helados”. Por su parte, “La noche de Margaret Rose”, “Un inefable rumor” y “Asesinato en do sostenido mayor” serán de ayuda para explicar el concepto que el presente trabajo propone puesto que atienden a las

características de lo antifantástico ya que presentan varios elementos espaciotemporales asociados con lo fantástico (cementerios, viejas mansiones, lo onírico, la noche, etc.), pero sin permitir que se concreten, generando un ambiente fantástico a partir de la tensión que generan y no del hecho mismo. Por otro lado, la noche es el elemento temporal donde el argumento de los tres cuentos se lleva a cabo. Lo onírico también se hace presente pues como en el caso de “Entre tus dedos helados” el mundo de los sueños vuelve aún más compleja la situación sobrenatural del texto. De este modo, las situaciones de los tres se sienten inasibles, como un eco, como salidas de algún resquicio de la memoria.

3.2.1 El espacio-tiempo en la construcción de lo fantástico

“Entre tus dedos helados” narra la historia de un joven que al quedarse dormido es transportado a un mundo nocturno: un bosque de altos árboles y espesas hojas. El lugar parece estar vacío, pues él camina durante varias horas sin que el bosque tenga variación alguna. Sin embargo, la monotonía se rompe cuando una jauría y un grupo de tres hombres se cruzan en su camino. Los animales se muestran hostiles y los hombres, a quienes se identifica como policías, son amables, pero firmes en querer interrogarlo para saber por qué se encuentra en ese lugar. Él explica que se ha quedado dormido y los hombres no conformes con esa explicación le piden que los siga. Los cuatro se introducen en un estanque y llegan hasta lo que parece ser la estatua de una joven decapitada. Los policías lo interrogan sobre la joven a lo que él responde que nunca la había visto. Después de unos minutos el joven descubre que es el principal sospechoso de un crimen pasional.

El primer atributo fantástico del cuento está en la transportación del joven al mundo onírico. Ya Borges sostenía que este tipo de motivos son propios de la literatura fantástica; además, este elemento presenta un conflicto para el personaje del texto, quien cree estar soñando. Esto último sitúa al cuento en la categoría fantástica según las condiciones propuestas por Todorov. Pero ¿es este motivo la cualidad realmente fantástica del cuento? Su éxito como texto fantástico va más allá de la confrontación entre la vigilia y el mundo de los sueños. Si bien este trabajo se ciñe, de modo general, a los preceptos de Todorov, las apreciaciones que realiza Nieto en su *Teoría general de lo fantástico* son de utilidad para reforzar el punto sobre la cualidad fantástica de este texto. Nieto establece tres paradigmas fantásticos: el clásico, dado por la presencia exterior de un elemento sobrenatural; el moderno donde dicho elemento es interno, es decir, sale del interior de un personaje; y el posmoderno donde lo real e irreal se confunden entre sí. Siguiendo este esquema, “Entre tus dedos helados” muestra, no solo la presencia del mundo onírico, sino también la confusión que éste significa para el personaje:

Estoy casi seguro de que pasé allí la noche entera, reflexionando. O no sé si, en realidad, me quedé dormido, porque, en un momento dado, comencé a dudar ya seriamente de si aquello que venía ocurriendo era un simple sueño o, por el contrario, lo que era un sueño era lo que yo trataba de recordar ahora. Sucedió así: me veía yo en mi cama, en la cama de mi casa, ya de día, profundamente dormido. Veía la lámpara de mi mesita de noche, el libro que había dejado sobre la alfombra, la ventana entreabierta. Alrededor de mi cama estaba toda mi familia, mientras el doctor me levantaba con cuidado un párpado y se asomaba a mirarlo. Tenía el semblante muy pálido y no me gustó

la expresión de sus ojos. Todos se mantenían muy quietos, al pendiente de lo que él veía en aquel párpado. Mi padre tenía las manos en los bolsillos y mi madre daba vueltas sin cesar a su pañuelo. Estaban también mis hermanos menores, que acababan de llegar de la escuela. Y cuando el doctor me dejó caer el párpado, unos y otros le rodearon en grupo, conteniendo el aliento. Entonces él me observó con preocupación desde lejos y se volvió hacia ellos. Dijo únicamente: "Está atrapado. Seriamente atrapado". "¿Es grave?", preguntó mi madre. Y el doctor repitió: "Está seriamente atrapado". Mi padre salió en compañía del médico, y mi madre, para darse ánimos tal vez, expresó en voz alta este pensamiento: "Acaso necesite dormir. Ha trabajado mucho últimamente". (Tario 66)

La confusión del sueño y la vigilia es quizá el mejor atributo fantástico de este cuento, pues se ajusta a las teorías revisadas previamente. Por un lado, acepta lo dicho por Todorov al significarse como un evento que causa conflicto con el personaje del texto. Por otro lado, entra en la clasificación que Nieto elaboró al ser un texto en donde ambos mundos se mezclan a tal punto que no es fácil distinguir dónde comienza o termina cada uno de ellos. Más aún, existe en el mundo onírico la presencia de recuerdos y personajes de antaño, personajes de distintos espacios y tiempos, y éstos parecen convivir entre ellos o tomar posesión del espacio actual.

Lo anterior es el terreno idóneo para abordar el problema del espacio-tiempo que ofrece este texto. En primer lugar, la descripción del espacio físico es importante para la construcción del ambiente fantástico. Se debe recordar lo que estableció Pimentel al hablar

del espacio como escenario donde las acciones del texto se emplazan permitiendo, no solo el marco de acción de los personajes, sino también la generación del clima propicio para cada obra:

Caminaba yo por un espeso bosque durante una noche increíblemente estrellada. Debía de ser el otoño, pues el viento era muy suave y tibio, y caía de los árboles gran cantidad de hojas. En realidad, las hojas eran tan abundantes que me impedían prácticamente avanzar, que mis pies se sumergían en ellas y quedaban temporalmente apresados. Tan luego arreciaba el viento, otras nuevas hojas se desprendían de las ramas, formando una densa cortina que yo me esforzaba por apartar. Despedían un fuerte olor a humedad, como si se tratara de hojas muy antiguas que llevasen allí infinidad de años.
(Tario 64)

Este fragmento hace alusión al escenario donde se desarrolla lo que el personaje parece interpretar como un sueño. Destaca el ambiente nocturno tan utilizado por Tario. Sin embargo, esta radiografía espacial no sirve únicamente para enmarcar las acciones del cuento, también permite, recordando las palabras de Valles, la cooperación del lector quien aprueba la coherencia del texto y esto genera como consecuencia la creación de una dimensión narrativa, en este caso de tipo fantástica:

Había un gran silencio alrededor y noté que los perros continuaban allí, a la expectativa [...] Cruzaron unas nubes por el cielo y nos quedamos repentinamente a oscuras. Pero tan luego apareció la luna, aquel hombre dijo: “si es así, baje usted y acompáñenos”. El agua era muy tibia y despedía un

olor nauseabundo. Eran unas aguas tibias y espesas, en las cuales no resultaba fácil abrirse paso. [...] Era muy sorprendente la luz que iluminaba aquel recinto, como si el resplandor de la luna, al penetrar en las aguas, adquiriese una vaga tonalidad verdosa, muy grata a la vista [...] Entonces llegaron a un rincón del estanque donde el hombre que sostenía la vela se inclinó para levantar una sábana que ocultaba algo. "¿La reconoce usted?", me preguntó con voz muy ronca. Era la estatua de una jovencita desnuda, que aparecía decapitada. Comprendí al punto que se trataba de un horrendo crimen del cual yo debería resultar sospechoso. No sé desde qué tiempo estaría allí la estatua, pues toda ella aparecía recubierta de limo, como una estatua verde. (Tario 64-65)

La descripción del espacio-tiempo posee relevancia en tanto define el marco de acciones del cuento. La confusión que el personaje presenta se complejiza cuando el texto parece introducir, sin una distinción clara, hechos ocurridos en otro tiempo:

Mi habitación estaba a oscuras, pero supe al punto de quién se trataba. No tuve ni la menor duda. Atravesaba ella mi cuarto pisando suavemente sobre la alfombra, deslizándose sin ruido sobre ella, como a través de una infinidad de años. "¿Eres tú?", pregunté, por preguntar, muerto de miedo, a sabiendas del tremendo riesgo que corríamos. Adiviné que se llevaba un dedo a los labios, incitándome a callar [...] Todo ocurría misteriosamente, en mitad de un gran silencio. Así continuamos largo rato, sin que yo me atreviera a respirar o a moverme, muy atento, en cambio, a lo que venía aconteciendo, hasta que ella

rompió a reír de improviso apartando de mí su cuerpo. "¿De qué te ríes?", le pregunté, avergonzado. "De nada —replicó maliciosamente—. De que tienes los pies muy fríos". A partir de este incidente, casi ya no dejó de reír, encogiendo y estirando las piernas y cambiando sin cesar de postura. "O procuras estarte quieta —le dije— o acabarán por descubrirnos". "Ya me estoy quieta", repuso; y estrechándose todavía más contra mí, fingió que empezaba a dormirse. "No sé por qué has hecho todo esto —seguí diciéndole—. Jamás deberías haber venido aquí". Levantando un poco la sábana, me preguntó si sentía miedo. Le respondí que sí y que no tenía por qué ocultarlo. Entonces ella me aseguró que ese miedo que yo sentía no le disgustaba en lo más mínimo, sino que, por el contrario, la divertía y la hacía casi feliz. (Tario 325)

Este fragmento es evocado mientras el personaje principal permanece encerrado a causa de la sospecha en torno al crimen. Es un acontecimiento pasado, pues se entiende que él y la joven asesinada tuvieron una relación, misma que parece ser la clave de todo. Este juego con el espacio-tiempo es sumamente importante para la construcción del cuento pues dentro de uno de tipo onírico (el sueño del protagonista), se mezcla otro espacio-tiempo distinto, de otra naturaleza: el de la memoria. Esta inclusión de uno y otro no parece ser la evocación de un personaje ni la nostalgia que el recuerdo produce, es la presencia de un mundo dentro de otro, complejizando, a su vez, la naturaleza espaciotemporal del cuento y la estructura de este, reforzando la naturaleza fantástica de este texto.

Lo acontecido al personaje, es decir, su experiencia con el espacio-tiempo onírico, es también un ejemplo de otra propuesta teórica con que se puede reforzar el modelo de Nieto:

el cronotopo, de modo que la representación artística que se realiza determina la construcción de un cronotopo y, de este modo, contribuye a la estructura y contenido de la obra. “Entre tus dedos helados” es un caso para hablar de la definición de Bajtín, pues si él propuso que el tiempo es condensado por el espacio, y el espacio es medido por el tiempo, lo que acontece con el sueño del personaje puede encajar en las características del cronotopo, pero no es uno de los cronotopos planteados por él en su obra, se trata de uno distinto, de carácter fantástico, donde la vigilia y los sueños se mezclan reforzando la atmósfera onírica propia del cuento. Así, la naturaleza del tiempo es entendida y condensada por el espacio pues éste es un tiempo de orden onírico, mismo que establece al espacio como determinante para la vida del personaje. Esto último abre otro aspecto del cuento, la bifurcación de cronotopos. El primero de ellos, donde los anteriores se encuentran y del que parecen surgir, es el que representa la vida normal del personaje del cuento en su habitación y con su familia. El segundo es el onírico, donde el joven es el principal sospechoso del asesinato; el tercero es el del recuerdo, pues dentro del cronotopo del sueño se introduce el del recuerdo, y estos parecen mezclarse entre sí.

Esta rápida alusión al cronotopo ayuda a reforzar el modelo de Nieto, pues la combinación de ellos sugiere su confusión; de este modo, la cualidad de lo fantástico posmoderno, donde lo real e irreal se confunden, se ve reforzada. Al mismo tiempo, el uso del cronotopo unifica la idea del espacio-tiempo como generador de lo fantástico en este cuento: sin la configuración espacial que presenta, sin la confrontación de los espacios y sin la contraposición de esos tres cronotopos, el cuento perdería su cualidad fantástica.

Dado lo anterior, es posible establecer que “Entre tus dedos helados” corresponde a la categoría de lo fantástico pues presenta, según Todorov, un elemento sobrenatural que confronta al mundo real: la irrupción de lo onírico. Esta cualidad fantástica se ve reforzada cuando el límite entre ambos espacios ya no es tan claro para el personaje del cuento, característica de lo fantástico posmoderno según Nieto. Incluso, el hecho de que lo fantástico no genere terror sino parta de una aparente normalidad acerca a este texto a las ideas de Alazraki, confirmando así las tres posturas que sobre lo fantástico se han abordado. Entonces, se puede afirmar que este cuento es fantástico debido a que puede ser estudiado desde tres distintas teorías de lo fantástico.

3.2.3 El espacio-tiempo en la construcción de lo antifantástico

El último libro publicado por Tario, *Una violeta de más*, condensa los temas que había desarrollado a lo largo de sus publicaciones anteriores: problemas existenciales, uso de la figura del fantasma y los textos de marcada orientación fantástica. A esta obra pertenecen dos cuentos que representan una forma de la construcción de lo antifantástico: “Un inefable rumor” y “Asesinato en do sostenido mayor”.

“Un inefable rumor” es un cuento que parece estar más apegado al esquema todoroviano de lo maravilloso-fantástico-extraño, pues en un marco cotidiano ocurre algo que parece ser ajeno a lógica de este mundo, pero que se resuelve en un hecho común para él. Sin embargo, la forma de abordar ese acontecimiento sobrenatural y la construcción del espacio que lo rodea rompe con el modelo de Todorov obligando a clasificarlo de otra forma.

Este cuento narra la historia de don Marcelino, jefe de ventas de los almacenes La Alegría del buen Vestir. Por motivos de trabajo, se hospeda en un cuarto de hotel donde se desarrollan los acontecimientos sobrenaturales. Durante la noche, don Marcelino escucha un suave ruido, un rumor que no lo deja dormir; poco a poco el sonido se vuelve cada vez más molesto y perturba, no solo su sueño, sino también su cordura. El mismo narrador sostiene que la imaginación del personaje dota de una naturaleza sobrenatural a dicho rumor:

Algo muy peculiar de nuestra conciencia es forjarnos imagen de lo que no existe y aceptar, sin más ni más, la evidencia de dicha imagen. Don Marcelino daba por seguro que tan pronto encendiese la luz y se iluminara su cuarto, el rumor se haría visible y, al considerarse en desventaja, corretearía asustadamente por entre los muebles y escaparía después a través de cualquier resquicio [...] Pero, sin darse cuenta, lo que don Marcelino parecía echar en olvido era que quien se hallaba en inferioridad manifiesta era él mismo, en virtud de que no tenía ni la más ligera idea acerca de la naturaleza del rumor, y esto siempre pone al hombre en entredicho. (Tario 222)

El rumor, como acontecimiento, no rompe la lógica del mundo; sin embargo, la postura del narrador frente a él es poner en duda su naturaleza logrando que el cuento adquiriera una atmósfera fantástica. Resulta entonces que el hecho de que el narrador señale la aparente naturaleza del rumor es lo que en primera instancia genera la tensión fantástica. Todorov postula que la vacilación frente al acontecimiento debe venir de uno de los personajes o del lector, pero ¿qué pasa con el narrador? ¿Él también puede cumplir esa función? En este sentido, el narrador cumple dicha función pues es él quien se encarga de transmitir la sensación de extrañeza, de comunicar la palpable amenaza en la que se encuentra don

Marcelino debido a la aparente naturaleza del rumor. Entonces, es el narrador quien señala que el rumor parece pertenecer a la esfera sobrenatural y es por esto por lo que, a pesar de no saber qué es o de dónde viene el rumor, se siente como un ser amenazante. Así, la duda de éste igualmente le otorga un peso sobrenatural al hecho, por lo que la condición parece cumplirse. A pesar de que es un tercer elemento quien lleva a cabo la función, ésta se cumple y, por lo tanto, el cuento podría clasificarse como fantástico.

Además de la intervención del narrador quien sugiere que el rumor es producto de lo sobrenatural, existe otro hecho que también ayuda a la generación de un ambiente fantástico: la descripción del rumor. El texto presenta al rumor más como un ser autónomo, incluso con naturaleza animada, que como el resultado de la imaginación del personaje o aun el sonido producido por un animal. En este último sentido, la personificación del rumor lo convierte en un ser acechante, elemento que al parecer incrementa la tensión fantástica del cuento: “Mas el rumor no se dio por enterado y continuó allí, indiferente a cuanto ocurría [...] Aún más; pareció, en aquel momento, aproximársele, provocarlo casi y hasta dejarse sentir físicamente” (223). Esto último permite apreciar una cualidad de la obra de Tario, misma que sirve como base para lo antifantástico: que lo fantástico puede radicar más en el ambiente (y por lo tanto en la tensión que provoca) que en el hecho mismo.

Todo lo descrito con anterioridad es mediado por la configuración del espacio-tiempo, pues es ésta la que contribuye a generar el ambiente de incertidumbre:

Y, de pronto, despertó, sentándose con mirada estupefacta en la negrura abismal de su cuarto [...] Ni un rayo de luz ni el más leve ruido exterior penetraban en el cósmico recinto del durmiente. Dijérase una celda

abandonada o el último confín de un planeta muerto [...] Frente a él estaba el armario —lo recordaba— y, detrás, el muro. Un poco más allá, el vacío. Era justamente un quinto piso. (Tario 221)

Se puede vincular este último fragmento con las propuestas de Pimentel quien distinguió entre la naturaleza temporal de la narración y la naturaleza espacial de la descripción. Para ella, una narración es eminentemente temporal, pues los hechos, y la evolución de estos, se ejecutan en un periodo de tiempo; sin embargo, la temporalidad de todo relato se ve subordinada al espacio debido a que éste, en su función de marco referencial, permite la descripción de un objeto y la subsecuente puesta en movimiento de la narración, así como de la representación del ambiente que la obra debe proyectar¹⁴. De este modo, la descripción del cuarto de hotel de don Marcelino pone en movimiento la narración al ser el elemento que permite que la situación fantástica se dé y aún se concrete pues el rumor, en su carácter individual, se hace presente solo en la oscuridad, desapareciendo cuando don Marcelino enciende las luces.

Tras un largo tiempo de incertidumbre y temor, el hecho aparentemente sobrenatural resulta ser algo cotidiano: la presencia de un insecto en el cuarto del hotel. El cuento se resuelve con la muerte de don Marcelino. ¿Cómo un pequeño sonido, producto de un insecto, puede derivar en la muerte del personaje del cuento? La respuesta quizá se halle en lo propuesto anteriormente: a pesar de que el incidente del rumor no representa una violación para las leyes del mundo como se conoce, el ambiente que lo envuelve atrapó a don Marcelino

¹⁴ Se debe recordar que Pimentel estableció que es más fácil describir sin contar que contar sin describir. Es decir, la tarea de contar una acción va de la mano con el ejercicio de la descripción.

en una situación desquiciante y absurda que le produjo, tras sus esfuerzos por evitarlo, la muerte. Una situación que al ser desquiciante y absurda puede también ser fantástica.

Según la propuesta de Todorov, esta vacilación del cuento debe desembocar en una explicación maravillosa o real. Puede notarse que no termina en algo maravilloso pues no se ve la irrupción de un fantasma consumiendo el alma de don Marcelino, por lo que el texto termina en una situación real ya que la explicación de los sucesos fantásticos se concreta en el pequeño insecto. Sin embargo, lo antifantástico se produce al no concretar por completo esa resolución real, pues si fuera completamente real, la explicación se hallaría en un asesino serial o un animal venenoso, por el contrario, dicha explicación, que debería ser lógica, termina siendo ilógica puesto que en nuestro mundo un insecto insignificante como el grillo no sería capaz de matar a una persona. En otras palabras, “Un inefable rumor” es antifantástico pues la cualidad fantástica del cuento no está en la resolución de un hecho sobrenatural; no existe la irrupción de algo portentoso en la vida cotidiana, por el contrario, el cuento se resuelve con la presencia de algo completamente común, aspecto que podría situar al cuento en lo extraño. Sin embargo, y tomando en cuenta que no existe irrupción de lo sobrenatural, el cuento presenta una tensión fantástica provocada por la descripción del rumor y por la configuración del espacio. A lo largo del texto, el espacio se mantiene como un lugar acechante, de donde podría surgir cualquier tipo de mal. Esta tensión provocada por el ambiente es lo que permite clasificar al cuento como antifantástico, pues lo fantástico se percibe a pesar de no estar presente.

“Asesinato en do sostenido mayor” narra la extraña desaparición de un banquero y la consiguiente investigación policiaca para resolver el caso. La relación que el banquero mantenía con su esposa se había vuelto monótona y gris, lo que la colocaba en el lugar del

sospechoso principal. Tras muchos días de intensa búsqueda, la mujer llama a la policía para confesarse como la asesina de su esposo. El relato de ella en torno a las circunstancias que rodean al crimen es el punto focal del texto. La culpable declara que el banquero la engañaba con un joven esbelta y bella, de porte escandinavo. El encuentro de los dos amantes se daba en las calles de París, a través de un espejo. Ese espejo, mismo que ella destruye para impedir el regreso del adúltero, se convierte en el puente entre dos espacios distintos:

Y una de aquellas noches ocurrió algo tan inesperado y triste, que la hizo temer, con razón, que también ella podría caer enferma, pues al mirar, por no dejar, al gran espejo de la alcoba, tuvo la impresión muy precisa de que el espejo no era ya más un espejo, sino un sorprendente cuadro, realizado con muy buen estilo, por cierto, y que representaba uno de esos callejones de barriada – parisinos, por más señas –, con los faroles encendidos. Mas esto no era lo singular del caso, ya que ella conocía de sobra dichos arrabales, sino que de lo más negro del óleo empezó a caer una tupida llovizna que salpicó inmediatamente la alfombra [...] Sonaron unos pasos en la acera y, a poco, vio doblar una esquina a la desconocida, protegida por un gracioso paraguas. Era una joven esbelta y ágil, de finos cabellos dorados y porte esencialmente escandinavo. La mujer avanzó con premura, levantó un poco el paraguas, miró con ilusión al enfermo y le envió un beso. Después se perdió en un portal, taconeando alegremente. En cuanto a ella, comprendió todo en el acto. Casi a un tiempo, la calle se oscureció, la lluvia empañó el espejo y este volvió a ser lo que había venido siendo hasta la fecha: un espejo. (Tario 208)

El cuento posee un hecho portentoso: la impresión de la mujer en torno al espejo como un medio para acceder a un lugar distinto. Sin embargo, este hecho no se presenta como una irrupción violenta en el mundo cotidiano ni genera desconcierto o incertidumbre; pareciera darse con toda naturalidad dentro del marco del texto a pesar de que sea inverosímil para los policías, pues ellos lo rechazan desde su perspectiva. La cualidad cotidiana del acontecimiento permite recuperar las ideas de Alazraki para quien lo neofantástico se genera cuando los acontecimientos sobrenaturales ocurren dentro del mundo como si pertenecieran a él, es decir en la más completa cotidianeidad. De este modo, lo que acontece en este relato no se presenta como un hecho que genera miedo, otra característica señalada por Alazraki, por lo que “Asesinato en do sostenido mayor” podría, en una primera lectura, clasificarse como neofantástico. No obstante, tampoco sería completamente correcto situar a este texto en el concepto elaborado por Alazraki, pues él señala que una de las grandes características de lo neofantástico es su falta de interés por generar aquel tipo de espacios donde lo ajeno pueda presentarse. De este modo lo nocturno, los cementerios y demás escenarios fantasmales quedan fuera o por lo menos no son necesarios para los relatos neofantásticos. En cambio, para Tario todos estos elementos son decisivos para su obra.

Entonces, si lo neofantástico tampoco satisface plenamente la categorización de este cuento, ¿cuál sería su clasificación? Se propone que “Asesinato en do sostenido mayor” pertenece a lo antifantástico. Existen por lo menos dos razones para esta clasificación. La primera atiende a lo descrito líneas arriba en torno a la ausencia de cualquier espacio de corte sobrenatural en los textos neofantásticos, pues “Asesinato en do sostenido mayor” sí realiza una configuración espaciotemporal que alude a alguna amenaza fantasmal. El mismo cuento lo declara de la siguiente forma:

La noche, por otra parte, se mostraba ideal para toda suerte de acontecimientos, con aquella gran luna rojiza en el horizonte y un no sé qué de secreto y nocivo en el aire. Y la propia casa, en la que muy bien podrían haber tenido lugar tales acontecimientos parecía asimismo propicia, insinuante, con sus altos y pensativos árboles, sus grandes espejos de marco dorado y unos silenciosos salones adecuadamente alfombrados. (202)

Como se puede observar la descripción de la noche y de la casa las sitúan en una atmósfera que anuncia algún peligro. Esta descripción aleja al texto de lo neofantástico pues está recurriendo a lo mismo que Alazraki señaló como innecesario para los textos del s. XX: una configuración del tiempo y el espacio que genere tensión en torno a una posible aparición de lo sobrenatural.

La segunda razón para considerar a este texto como antifantástico está vinculada con la primera: la configuración del espacio-tiempo. Sin embargo, dicha configuración atiende a otro aspecto, pues la forma de presentarla genera una suerte de tensión que provoca la espera de algún acontecimiento que transgreda las leyes del mundo. Debido a que lo antifantástico se produce cuando en el texto se disponen los elementos que pueden generar lo fantástico, pero sin que se realicen por completo, este cuento puede ser calificado de esta forma pues existe un tiempo propicio para lo portentoso: la noche. Así mismo, el espacio se describe como solitario, insinuante y de hecho se declara que en ella todo puede ocurrir. De esta forma hay una disposición de elementos que producen la espera de lo prodigioso, pero este nunca llega y, sin embargo, el texto mantiene un halo fantástico.

En el primer libro de Tario, *La noche*, impera la perspectiva de objetos que rompen con las convenciones de la naturaleza y monologan sobre la pesadez de su vida y las implicaciones que ésta impone sobre ellos. Estos textos exponen un fuerte deseo por declarar que la vida misma no posee ningún sentido y que es mejor, en muchos casos, que el feliz deceso ocupe el lugar de la terrible existencia:

¡Cuánta ruina en la vida de los hombres! – medito –. ¡Cuánta complicada inmundicia! ¡Ni un simple traje gris como yo alcanza a hallar en todo esto aliciente alguno!

Así los dejo y salgo a la intemperie, poseído del aburrimiento más atroz. El mar suena en alguna parte y su murmullo me deprime hasta lo indecible, sugiriéndome ideas nefastas [...]

Fatigado, con el corazón maltrecho, decepcionado de la noche, de los billetes, de Lucifer y del regocijo humano, me dejo caer sobre el césped húmedo de un parque. (Tario 117-118)

Un cuento, sin embargo, de este primer libro llama la atención, pues se entiende como el mejor ejemplo para definir lo antifantástico: “La noche de Margaret Rose”. Este texto parece acercarse más a la condición que Todorov estableció para la literatura fantástica, pues existe en él un posible encuentro con lo sobrenatural. Margaret Rose, joven casada con un multimillonario yanqui, invita a un viejo amigo, Mr. X, a un juego de ajedrez. Dudoso por las circunstancias que rodean la invitación, Mr. X acepta asistir al encuentro y emprende el viaje. La cita se da en la noche, en una habitación de la casa de la joven Rose, iluminada por el fuego de una chimenea. Margaret Rose parece una ilusión: es un resquicio, es un dejo de

nostalgia, es un terrible recuerdo: “Cierro los ojos, con objeto de acoplar bien sus rasgos fisonómicos y, en cambio, evoco intempestivamente un ademán suyo, olvidado por completo [...]” (Tario 86).

El camino a la casa, lugar de la cita, cumple con las características de un escenario propio para lo fantástico, pues es oscuro y solitario:

De la oscuridad total de la noche emergen a ambos lados del camino aisladas luces muy débiles, a cuyo resplandor, sin embargo, el follaje adquiere una vivacidad submarina y misteriosa. Los caballos, en pleno galope, se internan por regiones profundas, inusitadamente sombrías, y cuyo murmullo es en extremo agradable. (Tario 87)

La casa presenta la misma condición lúgubre que acentúa la atmósfera fantástica: “En el edificio —simultáneamente a nuestra llegada— se van apagando las luces, hasta quedar una sola ventana iluminada en la planta alta [...] En el interior la luz es escasa, algo amarillenta y titubeante” (87-88). El mobiliario y la condición de los cuartos reafirma este ambiente amenazante: “Ya arriba, cruzamos un vasto corredor de piedras, que cubre raída alfombra escarlata [...] Un pequeño recibidor, totalmente a oscuras...” (88)

Estas características en cuanto al espacio-tiempo y al ambiente que genera son sumamente importantes puesto que son elementos que pueden fácilmente ajustarse a una condición fantástica. Las apreciaciones de Botton comprueban lo anterior, pues ella señaló que no existen motivos propios del universo fantástico, de tal modo que cualquiera, si se usa del modo correcto, puede producirlo. De esta forma, lo antifantástico podrá concebirse si primero están presentes constituyentes generadores de lo fantástico que puedan ser

tergiversados. Dicho de otro modo, para que lo antifantástico pueda existir necesita de aspectos básicos, ligados con lo fantástico, que funcionen como el marco de referencia. Así, los escenarios oscuros y solitarios que presenta el cuento se perciben como propios de un mundo donde lo sobrenatural pueda presentarse.

Botton también estableció que de aquellos motivos cuya naturaleza es acorde con la lógica de este mundo, se puede obtener lo fantástico. Se debe recordar el ejemplo de *Bestiario* de Cortázar donde los generadores de lo fantástico son una casa y un tigre. Ninguno de los dos tiene en sí ninguna cualidad sobrenatural, pero el modo de vincularse es lo distinto en el universo del texto. Otra es la necesidad de lo antifantástico, ya que para que éste exista precisa de elementos muy cercanos a lo fantástico, pues se debe tener presente que lo antifantástico se da más en el ambiente o en la tensión que en el hecho mismo, por lo que requiere de elementos que generen uno u otro.

Esta primera observación define el primer nivel para hablar de lo antifantástico: el espacio-tiempo como generador de la tensión que, a su vez, produce lo fantástico.

La segunda observación para abordar lo antifantástico tiene que ver con el modo en que el cuento define al ambiente y la forma en que éste es percibido por los personajes y los afecta. Durante el juego de ajedrez, Mr. X observa algo extraño en Margaret, algo que parece definirla como una mujer evocada por un sueño o una ilusión. Esa percepción se transfiere a la situación en general:

Permanecemos en pie uno frente al otro, en silencio [...] Se sienta ella frente a mí, con una extraña impasibilidad en el rostro.

El salón parece inmenso, dando la impresión de hallarse vacío. —Margaret...

— prorrumpo de nuevo; y mi voz es tan lejana que me sorprende de ser yo mismo quien esté hablando—. ¿Es todo esto acaso un sueño?

Ella sonríe, fijas, fijas sus fenomenales pupilas en mí.

— ¿Es esto un sueño? —repito instintivamente, tratando de provocar otra vez aquel terrible eco que se escurre por los muros, casi corpóreo. (88-89)

Parece, entonces, que la situación descrita es recibida con extrañeza por parte del personaje. La pregunta que él hace sobre si lo que está viviendo es o no un sueño reafirma la condición onírica del ambiente. Su actitud no confronta la naturaleza de lo que está viviendo, por lo que este fragmento no es fantástico, simplemente expresa su inquietud ante una mujer que le resulta lejana, irreal dentro de una situación que le parece extraña (no en los términos de Todorov), pero cuya existencia no pone en duda.

Las preguntas sobre el comportamiento de Margaret se acentúan a medida que la historia avanza. Junto con ellas, el ambiente cobra cada vez más un halo irreal, del que él no duda, pero sí le causa estragos anímicos:

Y un silencio desmesurado, sobrenatural, se extiende en torno mío; un silencio no semejante a ningún otro, que me hace detenerme. Vuelvo el rostro, temiendo encontrarme con un cuerpo exánime sobre la alfombra y me hallo, en cambio, con un semblante hierático, frío, perfectamente inmóvil, sobre un cuello erizado y firme como la punta de una roca. (90)

Todo lo acontecido en el cuento, especialmente la experiencia de Mr. X con Margaret, en ningún momento alude a un hecho sobrenatural: se es invitado a un reencuentro, se realiza el

viaje necesario, se encuentra con una vieja amistad y se juega ajedrez. No existe en esas acciones nada que las coloque en el umbral de lo desconocido en términos de otra lógica. ¿Cómo, entonces, funciona el texto? La ausencia de un conflicto fantástico es lo que precisamente crea lo antifantástico. Si bien las acciones no presentan problemas para el personaje en cuanto a la lógica que las rige, pues él no tiene que decidir a qué orden pertenecen, la condición en que están presentes, el modo de vincularse y de aparecerse ante él es lo que les confiere una cualidad sobrenatural. Su naturaleza pertenece a las reglas de este mundo, pero la forma cómo él las vive las dota de una cualidad fantástica. Entonces, sin que esté presente, lo fantástico se deja sentir en el escenario, en el ambiente y en la experiencia que tiene Mr. X con todo lo que lo rodea. De este modo, aunque el cuento presenta elementos propios de lo fantástico estos no se desarrollaron por completo pues no hubo vacilación en torno a su naturaleza. Sin embargo, sí influyeron en el estado anímico del personaje y generaron una tensión sobrenatural. El cuento, por lo tanto, no es fantástico en cuanto fórmula, pero sí en su efecto y sensación. Esta condición en la que lo fantástico no está presente, pero se deja sentir es lo antifantástico.

Es oportuno profundizar sobre un elemento en torno a lo fantástico y antifantástico. Una lectura que se cree debe darse al modelo de Todorov es que él, aunque no lo especifica, deja ver que para que las categorías de maravilloso y extraño tengan mayor fuerza deben estar precedidas por una etapa previa e intermedia a ellas: lo fantástico. Ceserani señaló que escritores como Lovecraft entendían la literatura fantástica como capaz de generar un efecto, generalmente miedo, en el lector o personaje. De este modo, lo maravilloso y extraño tendrán mayor impacto si antes de ellos aparece lo fantástico. Todorov no señala que este efecto sea determinante para lo fantástico, pero esto no debe entenderse como su completa ausencia.

Así, el que lo fantástico refuerce las otras categorías (maravilloso-extraño) ayuda, al mismo tiempo, a presentar lo antifantástico, pues lo mismo que forma parte de lo fantástico (escenarios, situaciones, personajes) podrá constituir lo antifantástico, con la diferencia de que en el último dichos elementos no chocan entre sí y no se desarrollan por completo. Al mismo tiempo esto va de conformidad con Botton, pues la sola presencia de un hecho, por más sobrenatural que parezca, no es determinante para lo fantástico ni para lo antifantástico, pues este último necesita de la relación que exista entre ellos. Este mismo hecho fue observado por Pere Rovira al estudiar la obra de Bécquer:

«La he escrito —dice, refiriéndose a «El Monte de las Ánimas»— volviendo algunas veces la cabeza con miedo, cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire de la noche». De todos modos, nos indica que no hay aquí presencia sobrenatural alguna, sólo el «aire de la noche» colaborando con la atmósfera del relato que se está escribiendo. (Pont 192)

Parece entonces que Rovira ya había observado que un acontecimiento, aunque no tenga en sí mismo nada de sobrenatural, podría producir un efecto de esa naturaleza si se le usa de modo que lo provoque. Es así como esta idea refuerza un ángulo de lo antifantástico, pues un hecho que nada tiene de portentoso puede provocar una atmósfera fantástica si la combinación de elementos es tal que ayude a generarlo. Del mismo modo, se puede pensar que un suceso que sí sea prodigioso podría no generar ningún tipo de impacto. Todo depende, en ambos casos, del modo en que están dispuestos los motivos.

Un ejemplo de lo anterior es el cuento “Ave María purísima”, de *Una violeta de más*, donde una mujer es perseguida por el fantasma de su esposo quien demanda el cumplimiento

de una promesa. A pesar de que la persecución de un fantasma es un tema sobrenatural el cuento no se siente fantástico pues nunca hay una confrontación con él, simplemente se da por hecho que esto es posible. Esa cualidad hace del cuento uno de corte maravilloso, según el esquema de Todorov, pero el cuento en ningún momento se siente sobrenatural, de hecho, se aventura a decir que si quien persiguiera a la mujer no fuera un fantasma sino un habitante de este mundo, el texto seguiría sintiéndose del mismo modo.

Parece entonces adecuado unificar las ideas de Todorov y de Botton y señalar que un texto puede disponer de los elementos o acontecimientos que lo conforman de tal modo que estos puedan generar una atmósfera fantástica aun cuando dichos elementos no pertenezcan a esa esfera. Todo esto, por supuesto, reforzaría aún más el concepto de lo antifantástico, pues este necesita la presencia de elementos que se alleguen a lo fantástico y que generen un ambiente propio de él.

El final del cuento atiende a una de las categorías de Todorov: lo extraño. Margaret Rose, quien parecía un ser fantasmal, etéreo, no es más que una joven atormentada por problemas mentales, mismos que la hacen presa de terribles alucinaciones. La resolución del personaje se aleja de cualquier aspecto sobrenatural, es, más bien, de condición extraña. El caso de Mr. X es totalmente distinto y merece ser analizado. Este hombre, quien a lo largo de la historia parece completamente normal, con una vida rutinaria y gris, resulta ser el fantasma que tanto se sentía a lo largo del texto. Su concepción como tal surge tras ver horrorizada a Margaret quien lo señala presa del pánico. La reacción de Mr. X es de alarma, él mismo desconocía su verdadera naturaleza. En función de esto último, ¿el desenlace del cuento atiende verdaderamente a lo extraño? Es así si solo se pone atención a lo sucedido con Margaret, pero el descubrimiento de Mr. X destruye esa concepción, pues al introducirse

un elemento sobrenatural, como la presencia de un ser fantasmal, ¿el cuento no debería concluir en lo maravilloso? La respuesta, para este caso, es igualmente afirmativa. Resulta interesante el juego que este texto realiza con ambas categorías: tanto lo maravilloso como lo extraño forman parte del desenlace de este. ¿Cómo funciona esto? La respuesta se halla en lo antifantástico. Debido a que el cuento utilizó elementos fantásticos sin desarrollarlos por completo generando un ambiente muy particular, dicho ambiente tuvo un giro al presentar a quien parecía un fantasma como un ser normal. Pero al hacer esto, en proporción directa, quien parecía un ser de este mundo resultó un habitante de ultratumba. De este modo, lo antifantástico permite esta dualidad: tanto lo extraño como lo maravilloso coexistan en el mismo momento en un mismo texto.

Este último punto, sobre la dualidad que se genera a partir de lo antifantástico, debe analizarse un poco más. El argumento del cuento realiza dos planteamientos: el primero es que Margaret parece un ser fantasmal; el segundo es presentar a Mr. X como un personaje completamente normal. El gran acierto del cuento, que genera la dualidad ya explicada, es que estas dos ideas se mantienen independientes una de otra, no chocan entre sí, no se confrontan (por eso el texto no es fantástico sino antifantástico), y siguen su curso a lo largo de la historia y, al llegar al desenlace y ser invertidas por un final sorpresivo, se permite, entonces, que dichas ideas sigan coexistiendo aun en el final del cuento, porque dicho giro producido en el desenlace afecta a ambas ideas.

Con lo revisado líneas más arriba se puede ver que la obra de Tario, en especial “La noche de Margaret Rose”, crea un universo fantástico propio, muy peculiar que permite estudiar uno de los tantos matices que posee la literatura fantástica. Lo anterior reafirma la

pertinencia del uso de la obra de este escritor en el estudio de lo fantástico, pues ambos son igualmente amplios y complejos.

CONCLUSIONES

Tras el análisis realizado se concluye que es oportuno hablar de lo antifantástico pues la narrativa fantástica producida por Tario tiene muchos matices, muchas formas de construcción y estas producen cuentos cuyo elemento en común, lo fantástico, parece alejarlas entre sí, debido a las formas tan distintas para llegar a él. Estas distintas maneras de abordar este género crean un estilo propio del autor. La naturaleza de la obra fantástica de Tario es muy diferente a la de otros autores puesto que este escritor tendía en gran manera a jugar con los esquemas de este tipo de literatura. Para él, las fórmulas no son exactas y esta libertad permite acuñar un término que describe el modo tan particular con el que Tario define su universo fantástico. Así mismo, se está en condiciones de afirmar que esto es posible gracias a que utiliza elementos vinculados con lo fantástico, aquellos que suelen ligarse con él y que, además, lo generan. El medio más utilizado de estos, y con el que logra aproximarse a lo fantástico, es el espacio-tiempo. Tario consigue crear ambientes que se sienten sobrenaturales gracias a la configuración del espacio-tiempo al situar las acciones de sus cuentos en cementerios, calles lúgubres, casas viejas y abandonadas, situaciones oníricas e irreales; todas reforzadas por un elemento temporal en común: la noche. De este modo, sus historias cobran un atmósfera acechante y misteriosa.

El fenómeno de lo antifantástico es más complejo que solo utilizar aspectos generadores de lo fantástico como marco de acciones. Ciertamente es que, para utilizar e incluso tergiversar un elemento, dicho elemento debe estar presente, es por eso por lo que se parte de la concepción fantástica de Todorov pues, al ser la más tradicional, se usa como el concepto a tergiversar. Todorov no es el primer teórico que estudia la literatura fantástica,

pero sí es quien, de acuerdo con Ceserani, unifica gran parte de las teorías elaboradas en torno a ella. Es por esto, y porque muchos estudiosos han partido de él, ya sea para reafirmar sus ideas o refutarlas, que se usa su concepto de fantástico como punto de partida para llegar y ahondar en lo antifantástico. Aunando a lo anterior, resulta también importante la presencia de aquellos elementos vinculados con lo fantástico, el más importante, como ya se ha dicho, es el espacio-tiempo.

Debido a que se utilizan determinados mecanismos, también deben usarse otros que contrasten con los primeros, para así generar la sensación de extrañeza. El ejemplo más claro es “La noche de Margaret Rose” donde el espacio-tiempo lúgubre, irreal y la presencia extraña de Margaret discrepa de la aparente normalidad de Mr. X. La oposición, no la confrontación, de esos dos medios ayuda a construir un ambiente sobrenatural o extraño. No obstante la presencia de dos planteamientos diferentes entre sí, estos no deben confrontarse en términos de lo fantástico; por el contrario, deben permanecer próximos pero distantes uno del otro, así la autonomía de ambos se mantendrá intacta. Dicha autonomía es sumamente importante pues, como también ocurre en “La noche de Margaret Rose”, permitirá que ambos, de manera independiente logren un propio desenlace. El final de uno podrá oponerse al otro permitiendo que dos categorías diferentes como lo extraño y lo maravilloso coexistan en el mismo punto del mismo cuento. Esta dualidad permitida por la construcción, misma que favorece lo antifantástico, genera un tipo de literatura sumamente rara y difícil de clasificar. En otras palabras, parece que una de las características de lo antifantástico es permitir que tanto lo maravilloso como lo extraño coexistan en un mismo texto.

En adición a lo anterior, lo antifantástico no solo permite que lo maravilloso y lo extraño coexistan, también los refuerza. La literatura fantástica es distinta a otros géneros pues, aunque su columna vertebral no está en el impacto que tenga, este debe dejarse sentir ya que juega con elementos del mundo sobrenatural. Sin embargo, si dichos elementos sobrenaturales simplemente aparecen en el texto sin una confrontación o una relación específica (para el caso de lo fantástico), ese impacto o efecto no se producirá. Se retoma el ejemplo de “Ave María purísima” donde una mujer sufre la persecución de un fantasma; no obstante que esa situación es portentosa, el cuento no genera ningún tipo de impresión emocional pues el problema planteado se acepta como común y eso hace que pierda efecto. Es así como la fuerza que obtienen lo maravilloso y lo extraño en un texto estará en gran medida condicionada por la previa aparición de lo fantástico. Funciona de modo similar para lo antifantástico pues, aunque este no confronta realidades, sí genera un ambiente de tensión, este ambiente incrementa la resolución del cuento que, como ya se vio, puede ser maravillosa, extraña o ambas.

Existe otro aspecto de la obra de Tario que también debe ser comentado. Como ya fue revisado, su obra no sigue fórmulas; es seguro que las conocía y, en función de dicho conocimiento, fue capaz de tergiversarlas. ¿Cuál habrá sido la razón que empujó a Tario a crear un universo tan diferente y particular? Se tienen dos propuestas para responder esa pregunta. En primer lugar, la generación a la que perteneció lo vinculó con escritores como Rulfo y Arreola. Con ellos no comparte más que la intención de construir un universo personal, configurado de acuerdo con los intereses que cada uno tenía. La literatura que ellos escribían estuvo sujeta al escrutinio del proyecto nacional de aquellos años; debido a que dicha empresa pugnaba por un ideal nacionalista, por la definición de una identidad

mexicana, las obras que no encajaban en ese ideal eran simplemente ignoradas. La intención de estos tres autores no era formar parte de un proyecto político y, en aras de alejarse de él, la narrativa que construyeron fue distinta a la elogiada por las instituciones. De ahí que el “realismo” de Rulfo no sea puro pues *Pedro Páramo* está repleta de fantasmas. Del mismo modo, la producción de Tario, buscando alejarse de toda politización, se configuró a partir de una narrativa completamente diferente al realismo imperante en aquel tiempo. Como resultado, se tiene una serie de cuentos que no encajan casi con ningún modelo y parecen oponerse a todos.

La segunda razón tiene que ver con las influencias de Tario y sus intereses. En uno de sus prólogos, Alejandro Toledo, comenta que entre los libros que han sido rescatados de la biblioteca personal de Tario se encontró un ejemplar de la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*, de Borges, Casares y Ocampo. Él sostiene que Tario fue fuertemente influenciado por esta obra y movido por ella para escribir textos cercanos a lo fantástico. El ejemplo de esto último es que, mientras que el año de la edición de La antología es de 1940, *La noche*, el primer libro de Tario, es de 1943. La proximidad de las obras hace pensar que la primera tuvo gran influencia en él. Aunado a esto, una lectura de sus textos, especialmente de *La noche*, *Aquí abajo* y *Una violeta de más*, permitirá descubrir que uno de los mayores intereses en su escritura era los temas existencialistas, aquellos que ahondan en el drama de la existencia del hombre. Entonces, la influencia de textos fantásticos más su interés por temas centrados en el hombre configuraron el tono extraño, e incluso grotesco de su literatura. Así mismo, Tario concibe al hombre como un ser transitorio, fugaz, cuya vida no puede asirse, de este modo, la inclusión de su concepto de fantasma, que podría acercarlo a lo fantástico, lo aleja de él, pues para él un fantasma no es un ánima que pena en las calles

de una ciudad solitaria, sino una de las tantas máscaras del hombre, de este modo, la configuración de los elementos que podrían tomarse como fantásticos en realidad lo alejan de este. Con lo último se afirma que su obra es compleja y de difícil clasificación pues une elementos de diferentes narrativas y los fusiona para crear un estilo muy particular.

Es oportuno ahondar en la pertinencia de clasificar los cuentos de Tario dentro de lo antifantástico. Si Alazraki señaló que lo neofantástico es propio del siglo XX por funcionar distinto a lo fantástico del XIX, ¿podría alguien vincular la obra de Tario con lo neofantástico? ¿Es lo antifantástico una forma más de lo neofantástico? Existen dos elementos que podrían justificar tal clasificación. En primer lugar, sus relatos no pretenden generar miedo; al contrario, en mucho de ellos lo sobrenatural se presenta con total naturalidad y despojado de su naturaleza ominosa. Esta cualidad lo aleja de los textos decimonónicos y coincide, al mismo tiempo, con las ideas de Alazraki. En segundo lugar, la relación que guarda la obra de Tario con las producciones fantásticas de sus contemporáneos, pues lo neofantástico es propio del s. XX. En este sentido, los cuentos de Tario serían semejantes al resto de escritores fantásticos de este siglo. Sin embargo, esta ideas encuentran un obstáculo en el estilo de Francisco Tario. Alazraki es claro al indicar que los textos neofantásticos, además de que no buscan producir miedo, no utilizan escenarios ni ningún elemento vinculado con lo sobrenatural. Contrario a lo neofantástico, Tario es profuso en el manejo de aquellos espacios donde lo prodigioso podría darse con más facilidad. De hecho, un elemento recurrente es su obra es la noche.

Por último, se retoma el apunte sobre lo antifantástico como productor de lo fantástico. La definición que se ofreció en los capítulos dos y tres del presente trabajo, señala

que lo antifantástico plantea algunos de los elementos vinculados con lo fantástico, pero sin llegar a concretarlos. Dicha condición tergiversa lo fantástico, es decir, rompe con él, pero su efecto llega a sentirse. Esto último a través del ambiente o la tensión. En ese sentido lo antifantástico se aleja y se acerca a lo fantástico pues, aunque lo niega, al mismo tiempo lo produce. De esta forma, lo antifantástico no es fantástico en el sentido de que no cumple con la fórmula de este, pero sí lo es en la medida en que produce, como lo haría lo fantástico, un impacto anímico al disponer que los medios utilizados (espacio-tiempo, personajes, etc.) provoquen o dejen ver una sensación sobrenatural. De este modo, lo antifantástico, a pesar de no ser un fantástico en términos de fórmula, es una forma más de abordar y definir el problema de la literatura fantástica.

BIBLIOGRAFÍA

Aínsa, Fernando. *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid: Iberoamericana, 2006. Impreso

Bachelard, Gaston. *La intuición del instante* (2ª ed.), Cd. de México: FCE, 1999. Impreso

_____. *La poética del espacio* (13ª ed.), Cd. de México: FCE, 2013. Impreso

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989. Impreso

Borges, Jorge Luis. *El aleph*, Cd. de México: De bolsillo, 2011. Impreso

_____. *El libro de arena*, Madrid: Alianza, 1997. Impreso

_____. *Ficciones*, Cd. de México: De bolsillo, 2011. Impreso

_____. *Historia de la eternidad*, Cd. de México: De bolsillo, 2011. Impreso

_____. *Literatura fantástica*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1967.

Impreso

Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares. *Antología de la Literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana, 1977. Digital

Botton, Flora. *Los juegos fantásticos*, Cd. de México: UNAM, 1994. Impreso

Camps, Susana. *La literatura fantástica y la fantasía*, Madrid: Mondadori España, 1989.

Impreso

Carballido, Emilio. *Las visitas del diablo*, Cd. de México: Joaquín Mortiz, 2009.

Impreso

Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*, Cd. de México: FCE, 2013. Impreso

Ceserani, Remo. *Lo fantástico*, Madrid: Visor, 1999. Impreso

Genette, Gerard. *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989. Impreso

Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*, Cd. de México: FCE, 2015. Impreso

Morales, Ana María, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio. *Lo fantástico y sus fronteras*, Puebla: BUAP, 2003. Digital

Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, Cd. de México: UACM, 2015. Impreso

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*, Cd. de México: Siglo XXI, 2001. Impreso

Ramírez, Pere. *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid: Gredos, 1978. Impreso

San Agustín. *Confesiones*, Madrid: Alianza editorial, 2014. Impreso

Sardiñas, José Miguel (ed.). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007. Digital

Tario, Francisco. *Cuentos completos. Tomo 1 (selección y prólogo de Mario González)*, Cd. de México: Lectorum, 2003. Impreso

_____. *Cuentos completos. Tomo 2 (selección y prólogo de Mario González)*, Cd. de México: Lectorum, 2003. Impreso

_____. *La semana escarlata y otros relatos*, Cd. de México: Lectorum, 2013. Impreso

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Paidós, 2006.

Impreso

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Cd. de México: Editions du Seuil,

1981. Digital

Toledo, Alejandro. *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*, Cd. de

México: FCE, 2006. Impreso

Valles, José. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid: Iberoamericana,

2008. Digital