



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum,
Lunds universitet
Handledare: Ingela Johansson
Examinator: Christian Claesson

**La cuentística individual y postmoderna de Francisco Tario en el
marco de lo fantástico**

Masteruppsats, 30 hp.
VT - 2017
Student: Alfredo Berny

La literatura individual y postmoderna de Francisco Tario en el marco de lo fantástico

ABSTRACT

La cuentística de Francisco Tario, autor relativamente desconocido de las letras mexicanas, presenta rasgos de una estética postmoderna e individual. Para poder analizar su obra, sin embargo, ha sido necesario revisar la relación del fenómeno de lo fantástico en su historia, en relación con el mito y la fantasía, y en su particular recepción tanto en Latinoamérica como en México. Además, hemos pasado revista a los distintos modelos y definiciones de lo fantástico, y hemos concluido que el de Dehennin es el más funcional para analizar a Tario debido a su énfasis en las particularidades de la literatura hispanoamericana. Asimismo, otros elementos de análisis nos han parecido relevantes para analizar el componente mimético de las narraciones fantásticas, a saber, la teoría semántica de los mundos posibles, el concepto de autenticación y los objetos mediadores. Es relevante notar que el énfasis en el estudio del componente mimético de los textos fantásticos puede ayudar tanto a situar a los textos fantásticos dentro o fuera del espectro propuesto por Dehennin, así como ayudar a delimitar el grado de incertidumbre de aquellos textos que tienden a jugar con los límites de la representación, como es el caso de los textos postmodernos. Adicionalmente, abordamos la estética postmoderna para poder describir lo que de particular tiene la obra de este autor mexicano, a saber, que ya en su fragmentación, ya en su repetición, ya en su crisis fenomenológica, lo que presenta este autor es una cuentística personalísima, en la que lo fantástico funge como un elemento más que apunta hacia una crisis de sentido en la que, al no haber certidumbre respecto a la existencia, tanto las categorías estéticas como la formas de representación tienden a romper con los moldes de lo irreal tradicional. Así, consideramos, el autor se separa de sus coetáneos al no presentar un discurso social o filosófico, sino uno individual, en el que el único punto de interés es el sentir propio.

Palabras clave: Literatura fantástica, Francisco Tario, postmodernismo, semántica mimética, literatura mexicana

ABSTRACT

The short stories from Francisco Tario, a relatively unknown Mexican author, show signs of a postmodern and individual aesthetic. In order to reach this conclusion, it has been necessary to analyze the phenomenon of the fantastic in its history, its relation to myth and fantasy, and in its particular reception throughout Latin America and Mexico. Furthermore, we have reviewed different models and definitions of the fantastic, and we have concluded that Dehennin's model is the better suited to study Tario due to its emphasis on the particular characteristics of Latin-American literature. Also, several other elements of analysis have proved relevant in order to better describe the mimetic elements of fantastic narratives, namely, the theory of possible worlds, authentication, and mediatory objects. It is important to note that the study of the mimetic component of fantastic texts can be helpful to better place each particular story within or out of Dehennin's spectrum. Likewise, it can also help reduce the uncertainty level of texts that tend to play with the limits of representation, as is commonly the case in postmodern texts. Additionally, we study the postmodern aesthetic in order to better describe the particularities of Tario's work. In its fragmentation, repetition, or its crisis of phenomenology, Tario's short stories show a very personal work, in which the fantastic is yet another element that points towards a crisis of sense that is represented through the breaking, in its aesthetic categories and forms, of the traditional model of the unreal. This way, the author breaks also away from his contemporaries by not having any philosophic or social agenda, but a rather an individual one that focuses on the author's personal feelings and opinions.

Key words: Fantastic literature, Francisco Tario, postmodernism, mimetic semantics, Mexican literature

Índice

1. Introducción	4
2. Antecedentes	7
3. Lo fantástico.....	14
3.1 Definiciones y modelos de lo fantástico	14
3.2 Motivos y temas de lo fantástico.....	24
3.3 Lo fantástico en Hispanoamérica y lo fantástico en México	26
3.4 Lo fantástico en la postmodernidad	34
4. Semántica y elementos de análisis para lo fantástico	37
4.1 Semántica mimética, mundos posibles y autenticación en la narrativa.....	37
4.2 Objeto mediador	43
5. Francisco Tario y su literatura en el marco de lo fantástico	45
5.1 La Noche	46
5.2 Tapioca Inn: Mansión para fantasmas.....	55
5.3 Una violeta de más	63
6. Conclusión	68
Bibliografía	71

1. Introducción

Es posible afirmar, sin temor a equivocarnos, que Francisco Tario es aún un autor relativamente desconocido en la tradición literaria hispanoamericana. A pesar de su amistad personal con Octavio Paz, y de sus cualidades como escritor, su propia propensión a alejarse de los círculos literarios lo ha mantenido como un autor poco reconocido dentro de las letras mexicanas. Sin embargo, los esfuerzos de diversos ensayistas, críticos y cuentistas mexicanos, así como las recientes publicaciones de su obra en la editorial Atalanta y en el Fondo de Cultura Económica, lo han traído de nuevo a la palestra literaria. Ello, en definitiva, ha suscitado nuestro interés en analizar su obra, y en difundirla aún más en los círculos académicos con el fin de que más críticos y estudiosos de las letras hispánicas puedan descubrir, releer o criticar su obra.

Francisco Peláez, nombre real de Tario, fue un escritor mexicano, de origen español, que escribe cuatro decenas de cuentos, dos novelas y un par de obras de teatro en la segunda mitad del siglo XX. Futbolista amateur, pianista, empresario, promotor del puerto de Acapulco, nuestro autor no presenta los rasgos de un tradicional hombre de letras, sino uno de una personalidad enigmática, en quien se conjugan una diversidad de intereses. Ha sido ubicado, anteriormente, en la tradición del Conde de Lautréamont o de Jules Renard, por su particular vertiente de humor negro, o bien en la de Walpole, Poe o Kafka, por su propensión de la irrupción de lo insólito y lo extraño en su obra. Sin embargo, la misma complejidad de ubicarlo de forma precisa en una tendencia o corriente literaria yace, para nosotros, en que la obra cuentística de Tario presenta rasgos de una estética postmodernista afincada en la literatura fantástica.

A diferencia de sus coetáneos realistas, el autor no se cierne a la ideología o estética de la literatura postrevolucionaria mexicana. De igual forma, frente a sus contrapartes escritores fantásticos, el autor tampoco busca establecer una crítica a los fenómenos sociales o científicos de la modernidad, como sí lo hace Arreola, así como tampoco busca constituir textos que cifren complejos ejercicios filosóficos, como lo haría Borges. Puede argumentarse, en vez, que su literatura es un constructo individual, en el que la ininteligibilidad de la existencia toma una relevancia fundamental, y en el que el juego, el humor negro, el nihilismo, la ironía y la libertad creativa fungen un papel fundamental en la construcción de sus textos.

Asimismo, analizar una obra afincada en la literatura fantástica se nos presenta como una inmejorable oportunidad para pasar revista a lo que se ha escrito, en teoría, de este fenómeno muchas veces minimizado frente a su contraparte realista o mimético. Por ello nos abocamos también, en este texto, a analizar y discutir las principales teorías, definiciones, modelos, motivos y temas que este género (y modo de representación) ha comportado a lo largo de la historia de la literatura. Así, llevaremos a cabo una distinción del fenómeno de lo fantástico, en su oposición al mito o a la fantasía, hasta llegar a la particular forma en la que este fenómeno se recibe en Latinoamérica, en lo general, y en México, en lo específico, así como la forma en la que éste se entiende a la luz de una estética postmodernista. Así, llegaremos a observar cómo Francisco Tario utiliza temas, motivos y tendencias de la tradición hispanoamericana, pero siempre bajo formas que desafían al canon.

De los modelos y definiciones de lo fantástico, argumentaremos, el de Elsa Dehennin nos parece el que mejor representa las particularidades de Latinoamérica, y por tanto, nos servirá para ubicar sus textos dentro de su espectro. Resultará relevante que, aunque la mayoría de sus textos sí caben dentro del espectro de lo fantástico — con la salvedad de que sus temas y motivos se utilizan de forma distinta a las tradicionales — existen otros que sobrepasan los límites de lo fantástico y de lo que el discurso narrativo usualmente suele representar. Es por ello que nos ha parecido también relevante pasar revista al componente mimético del discurso fantástico, en particular en lo referente al concepto del objeto mediador, así como a la teoría de los mundos posibles y la autenticación en la narrativa.

Consideramos que, más allá de la particular lectura que proponemos de la obra de Tario, el llevar estos conceptos de la teoría a la práctica es otra de las contribuciones de nuestro texto para un estudio más comprensivo del fenómeno antes mencionado. Ambos mecanismos ayudan a despejar la duda de si nos encontramos realmente frente a un texto fantástico, sobre todo cuando intentamos analizar autores y textos que tienden a jugar con los límites de la representación en el discurso literario. Ante la ausencia de un objeto mediador, podemos considerar que el texto puede entenderse como uno maravilloso o realista, en cualquiera de sus categorizaciones, o bien como uno de naturaleza absurda (sin causalidad posible). De igual forma, identificar el objeto mediador de un relato ayuda a hacer más explícito cuál es el carácter del texto y a reducir el número de interpretaciones posibles del mismo.

Respecto a la teoría de los mundos posibles y el concepto de autenticación, consideramos que el análisis semántico de este tipo de textos resulta muy relevante no solo para indagar en el grado de fiabilidad del narrador, sino también como una forma de preguntarnos si el mundo que se presenta es uno que se ha logrado constituir performativamente. En caso contrario, podemos enfrentarnos a textos cuyos mundos ficcionales no puede decirse que existan, y como tal la problematización de lo fantástico tampoco; o bien a textos que por sus mismas contradicciones lógicas también resultan imposibles. Frente a ambos casos, consideramos, este tipo de textos no pueden ubicarse dentro del espectro de Dehennin, pues no existe ambigüedad, duda o terror en el ámbito de un texto que no logre constituirse a sí mismo.

Es igualmente relevante señalar que hemos encontrado, en Tario, una predilección por el uso de narradores *no motivados* en 1a persona, así como una mezcla, sobre todo, entre narradores en 3a persona *subjetivizada* y otros en 1a persona. En el caso del primero, encontramos que se utiliza como una forma de impedir que lo que el narrador enuncie, sin buscar allegarse de información, pueda ser desafiado por otro personaje o narrador. Por consecuencia, el lector es en cierta medida condicionado a aceptar o a rechazar lo que el narrador refiere. Ciertamente, esto puede resultar útil para textos de naturaleza fantástica. Algo similar ocurre con las combinaciones de distintos tipos de narradores dentro de un mismo texto, pues no solamente se logra cambiar la perspectiva, sino también puede utilizarse como una estrategia para diferir el momento en el que el lector es finalmente capaz de allegarse de información, para así diferir a su vez tanto el clímax como la resolución del conflicto. Ello, consideramos, también resulta estructuralmente útil para la construcción de textos fantásticos. Finalmente, y respecto a este mismo entramado teórico, también problematizamos en qué medida una antología fantástica, que comparte temas, motivos y paratextos, puede leerse como una que conforma un mundo unitario.

Existen, asimismo, limitaciones en nuestro estudio que vale la pena señalar. Entre ellas, que analizamos un cuerpo reducido de cuentos, y por tanto es complicado establecer un modelo comprensivo de lo fantástico, en términos cuantitativos, que pueda profundizar en el análisis de los puntos de incidencia entre la lectura semántica y mimética de los textos con respecto al espectro de lo fantástico. Sin embargo, consideramos que un estudio de dicha naturaleza, y que pueda allegarse de un universo más amplio de cuentos, resultaría muy productivo para encontrar tanto los puntos de contacto entre el componente mimético y el fantástico de este tipo de textos, así

como de los mecanismos que le dan sustento. Asimismo, y debido a su especificidad, el esquema narratológico de Dehennin no ha sido incluido, pues consideramos que no nos permitiría analizar varios textos por motivos de espacio y, categorizar, por tanto, a la obra cuentística de Tario en términos generales. Sin embargo, y a pesar de dichas limitaciones, consideramos que el estudio que presentamos resulta relevante, no sólo por recuperar para el estudio académico la obra del autor, sino por la profundidad de análisis respecto al fenómeno de lo fantástico que presenta.

2. Antecedentes

Desde que H.P. Lovecraft escribiera su insigne texto *El horror sobrenatural en la literatura*, diversos escritores, psicólogos y críticos han considerado esta emoción como el punto de partida para la construcción de las grandes narrativas que han acompañado al hombre en su trayecto vital. Ross Larson (1977, p.4) asegura que, en su inhabilidad para explicar y entender el mundo que le rodeaba, el hombre primitivo tuvo que crear hipótesis y seres espirituales que correspondiesen con cada elemento y fuerza de la naturaleza. Así, al establecer una narrativa para cada fenómeno físico, el hombre pudo comenzar a negociar o lidiar con ellos en términos humanos. De esta forma, los mitos, las deidades y las religiones nacen como una forma de otorgar estabilidad al contexto social, psicológico y espiritual del hombre. No es de extrañar, entonces, que en culturas tan disímiles como la grecolatina, la judeocristiana o la náhuatl, existan mitos de creación, así como deidades específicas para la muerte o la fertilidad, extremos ambos de la vida del ser humano. Ciertamente, el tener una explicación — que se asume como verdadera — sobre el origen y el destino final del hombre, ayuda a reducir el miedo a lo desconocido, y, consecuentemente, a hacer tolerable la existencia de los individuos.

Incluso, para Larson (p.4), los más sofisticados sistemas religiosos han retenido el consenso de negociación al establecer los códigos de conducta moral a través de la suprema inteligencia de la divinidad. De esta forma, dice, “[t]hus convinced of the order in all things and assured that members of society will act in the manner prescribed, one can feel secure and even complacent” (íbid). Mas, como podemos imaginar, las culturas no son entes monolíticos y estáticos, y las grandes narraciones inciden en el pensamiento y en la propia recreación del mundo en que se vive. Ello explica, por ejemplo, el cambio en el tratamiento de lo sobrenatural entre la literatura isabelina, la gótica — eminentemente Romántica, en esencia — y la del siglo XX. Para Peter

Penzoldt (1952, p.4-5), los dramas isabelinos, como los de Shakespeare, y las primeras novelas góticas utilizaban lo sobrenatural como un recurso más para sorprender al público y para intensificar la atmósfera del texto, justo al mismo nivel que la culpa, la pasión o el crimen podían tematizarse o fungir como motivos igual de importantes que lo sobrenatural. La diferencia con otros textos posteriores radica, para él, en el avance del racionalismo en el siglo XVIII y del materialismo en el siglo XIX. Al tener, progresivamente, un público menos dispuesto a creer en la aparición de lo sobrenatural, los escritores góticos posteriores tendieron a poner mayor énfasis en la construcción de la atmósfera en sus textos: “[t]he gloomy descriptions of haunted castles and all the Gothic paraphernalia of secret passages, trap-doors, vaults and cemeteries prepare the reader for the apparition” (p.5). De esta forma, argumenta, el escritor lograba que el lector renunciara voluntariamente a su incredulidad, y que aceptase de mejor grado tanto la aparición de lo sobrenatural como la crítica subyacente al racionalismo. De forma análoga, continúa (ibid.), tanto los escritores del siglo XIX como del siglo XX, centraron sus textos aún más en lo sobrenatural—eliminando los demás recursos melodramáticos y eligiendo el cuento corto como su forma narrativa preferida—para hacer más efectiva la crítica al materialismo. Así, cada generación y cultura establece sus propios parámetros para representar y problematizar lo que es socialmente aceptado, lo que existe o no, y lo que se entiende como verdadero y falso.

Para Francisco González Castro (1996, p.11), una de las primeras narraciones que incide en la representación de lo fantástico es la literatura de viaje que inaugura Homero con *La Odisea*. Este mundo, nos dice, “albergaba toda clase de monstruos, prodigios, extrañas criaturas, demonios y dioses, y en el medio, o quizás en los márgenes, el hombre en relación con todos ellos” (ibid). Particularmente relevante, para él, es la aparición del narrador en primera persona, pues “el narrador protagonista se expresa desde la ambigüedad que supone la fusión de dos instancias narrativas, puesto que, de acuerdo con la convención de ficcionalidad, el personaje puede faltar a la veracidad establecida en la realidad literaria” (p.12). De esta forma, el narrador puede o mentir, o presentar una visión parcial de la realidad, mientras afirma la veracidad de lo narrado en una suerte de testimonio. A partir de ahí, para él, comienzan a repetirse y formarse los patrones de transmisión fantástica (p.11).

En cualquier caso, continúa González Castro (p.13), la literatura de viaje es una forma de representar las increíbles realidades que yacen más allá del mundo conocido. El crítico señala al texto de Colón, previamente influenciado por el de Marco Polo, y otros libros como los bestiarios

medievales, la historia natural clásica y la cartografía como textos fundacionales de lo fantástico. Este tipo de textos no solamente alimentan la imaginación de los lectores para evocar otros mundos posibles, sino también logran fungir como puntos de partida o motivos que otros textos después reinterpretarán y recrearán. Ciertamente, cualquier escritor tiene a su disposición un mundo limitado de referentes con los cuales puede describir este nuevo mundo — sea real o ficticio — que se presenta a su paso, y es por ello relevante considerar el propio universo de influencias y textos que tenga a su disposición un autor.

Incluso en textos como la *Segunda carta de relación*, de Hernán Cortés, que se rigen bajo un código más cargado al espectro realista/mimético de representación, es posible encontrar el efecto fantástico al intentar éste hacer una descripción minuciosa de una realidad que le es ajena. Pensemos en el caso de la descripción de un volcán que los conquistadores encuentran a su paso:

Que a ocho leguas desta cibdad de Churultecal están dos sierras muy altas y muy maravillosas, porque en fin de agosto tienen tanta nieve que otra cosa de lo alto dellas sino la nieve se parece. Y de la una que es la más alta sale muchas veces así de día como de noche tan grande bulto de humo como una grand casa, y sube encima de la sierra hasta las nubes tan derecho como una vira, que, según parece, es tanta la fuerza con que sale que aunque arriba en la sierra anda siempre muy recio viento no lo puede torcer. (Cortés 2017).

Al no existir, para los conquistadores, el signo lingüístico ‘volcán’, el autor es forzado a hacer una descripción y paráfrasis con aquellos elementos que sí tiene a su disposición en su repertorio de referentes. Así, la gran nube de humo se describe tan grande como una gran casa, y a la densidad del humo como una a la que el viento no puede torcer. Tampoco es infrecuente, en este tipo de textos, encontrar el efecto de lo fantástico asociado al uso de la hipérbole. Al describir el mismo volcán, y los temblores que provocan sus emanaciones, dice el narrador que el humo salía “con tanto ímpetu y roído que parecía que toda la sierra se caía abajo” (Cortés 2017). Así, ya por sustitución del signo —pensemos en lo común que es para el texto denominar a los templos mexicas simplemente como mezquitas—, ya por paráfrasis, o bien con el uso de la hipérbole, los conquistadores buscan retratar, desde una mentalidad española del siglo XVI, la nueva realidad que encuentran a su paso. Sin olvidar que es éste un texto eminentemente político — tanto Cortés como Bernal Díaz del Castillo escriben sus relaciones a fin de buscar favores y dones de la corona por sus servicios — tampoco podemos negar el valor que éste tiene al establecer vasos comunicantes entre dos ‘mundos’ completamente distintos, y en cuyo seno — al establecerse la

Nueva España como crisol de estas culturas — lo fantástico y lo maravilloso se constituirán en dos de las formas de representación predilectas.

Otro de los textos que resulta fundamental para el nacimiento de lo fantástico, de acuerdo a González Castro (p.15), es el bestiario. Para él, en esta categoría podemos encontrar todos aquellos textos que “plasman las intuiciones y temores que proyecta la psique humana ante la impenetrabilidad de lo desconocido” (íbid). Es por ello, apunta él, que la bestia en la mayoría de los casos se presenta como hostil al hombre, y presenta una concepción de lo natural como algo inhóspito e inaprehensible. Claramente, no todos los animales presentados en los compendios medievales existían en realidad, y muchos de sus rasgos, como señala González Castro, aparecen exagerados. De acuerdo a Carlos Valentini y Marcela Ristorto (2008, p.17) estos textos presentaban una finalidad claramente didáctica, y las descripciones que se hacían de las bestias servían como base para una enseñanza alegórica, donde algunos animales representaban a Cristo, y otros más al mal o a los vicios y defectos humanos que los clérigos buscaban censurar.

Para González Castro (p.15), resulta interesante que esta configuración del Bestiario haya servido como prototipo para generaciones futuras de lo fantástico. Encuentra en ello, “una recurrencia de patrones y formas a lo largo de la historia de dichas representaciones. Los orígenes confirman que lo que se concibió como fantástico, sigue siendo fantástico hoy en día” (íbid). Esta tradición, también podemos argumentar, es recuperada y reinterpretada por diversos autores latinoamericanos del siglo XX, entre ellos Borges, Arreola y Cortázar. Si bien cada autor hace este ejercicio bajo distintos presupuestos, también es claro que cada autor busca en sí reflexionar sobre la propia naturaleza humana. Analicemos, por un momento, el texto de “Los monos” de Juan José Arreola.

«Ya muchos milenios antes (¿cuántos?), los monos decidieron acerca de su destino oponiéndose a la tentación de ser hombres. No cayeron en la empresa racional y siguen todavía en el paraíso: caricaturales, obscenos y libres a su manera. Los vemos ahora en el zoológico, como un espejo depresivo: nos miran con sarcasmo y con pena, porque seguimos observando su conducta animal.» (Arreola 2017)

La irrupción de lo fantástico, lo que González Castro llama la construcción insólita, surge del contraste ambivalente de la naturaleza de lo racional y lo animal que se atribuye tanto al mono como al hombre. En un giro irónico, resulta más racional para los monos el permanecer como animales, en su estado primitivo, que emprender el camino de evolución del hombre. Asimismo,

se atribuyen rasgos humanos — como el raciocinio — a los monos con la finalidad de establecer la dicotomía de forma más clara. Se critica también la empresa racional, utilizando el motivo del paraíso perdido, al situar la agencia de la evolución en la propia volición del hombre y no en la comúnmente entendida evolución natural darwiniana. Podríamos aventurar que el texto en sí se presenta como una crítica a nuestra propia falta de interiorización de nuestra naturaleza animal. La duplicación que se establece con la inclusión del motivo del espejo, y el sarcasmo y pena con que nos observan los monos, nos dicen que el hombre no puede liberarse a sí mismo sin la apropiación de su naturaleza animal.

Es particularmente interesante la crítica que establece el texto hacia el concepto mismo de racionalidad del hombre, dada la historia y relevancia que comporta este concepto en la construcción de la Modernidad. González Castro argumenta que dicha estructura — la de lo racional — evoluciona a partir del nacimiento de la burguesía. Para él,

[e]l estilo de vida propugnado por la clase acomodada relegaba cualquier atisbo de irracionalidad mediante marcadas distinciones entre la normalidad y anormalidad, belleza y fealdad o, simplemente, racional e irracional. La ciudad se convirtió en el asentamiento de lo civilizado por excelencia, en el escaparate del bienestar y del progreso, pero al mismo tiempo, era el reflejo de las secuelas de la industrialización: la pobreza concentrada, la marginalidad, los bajos fondos (p.27).

Así, al criticar el constructo del paradigma de racionalidad, Arreola critica también los fundamentos filosóficos y discursivos que hay detrás. Es una forma de desestabilizar las presuposiciones que enmarca la concepción positivista del mundo. Aunque lo fantástico no necesariamente implica una tesis para suplantarlo, sí podemos adivinar en él un quiebre del antiguo orden. Si bien González Castro (p.31) apunta que el realismo decimonónico fue sensible a las contradicciones sociales y a los efectos de la industrialización, no puede realmente escapar a las condiciones de representación que le dan el mismo sistema ontológico y gnoseológico que le da sentido. Lo opuesto sucede, argumenta (p.36), desde que los movimientos de vanguardia se abocan a renovar y transformar el basamento lingüístico de la comunicación artística. A partir de entonces, dice, y sobre todo en tiempos postmodernos, los escritores se dan cuenta de que “la estructura lingüística está capacitada para formular más cosas, realidades y objetos de los que puedan reconocerse en el mundo de la experiencia cotidiana” (p.39). Incluso, la irracionalidad, el juego lingüístico se llevan al límite donde se pueden subordinar “todos

los aspectos de la cultura y de los discursos sobre el mundo al desvarío lúdico de la pura imaginación” (p.38).

Una distinción importante que hay que aventurar — pues las definiciones precisas en este campo son probablemente imposibles — es la que existe entre el término fantástico y fantasía (o ‘fantastic’ y ‘fantasy’ en inglés). Primero habría que apuntar que estos términos suelen considerarse géneros (o subgéneros) literarios, modos de representación (regularmente en oposición a lo mimético o realista), o bien impulsos creativos. Comparten ellos, tal vez sea la característica más segura a argumentar, la representación de un mundo distinguible al natural en el que los lectores y autores viven. Si pensamos en fantasía, el mundo de Tierra Media de Tolkien o bien el mundo de Narnia de Lewis, son claramente distintos al nuestro, como también lo son el mundo de *La invención de Morel* o el mundo de “Las ruinas circulares”, en el ámbito de lo fantástico. En el primer caso, encontramos entes mágicos, civilizaciones que nunca existieron en la historia, así como una organización social fuera de cualquier contexto real. En el segundo caso, podemos observar la realidad de un mundo que se contradice con la irrupción de un quiebre de orden ontológico, donde lo que existe entra en contradicción con lo que regularmente consideramos que puede ser o existir.

Una diferencia importante, mas con una frontera un poco más porosa, es la que se establece entre la problematización, o falta de, en la misma acepción de estos mundos. En el ámbito de la fantasía, existe una conexión más fuerte con el folclore y el mito que aquella que se presenta en el ámbito de lo fantástico — lo que no quiere decir que ello no pueda existir también en este último. Sin embargo, ha habido una fuerte tendencia, desde la mitad del siglo XX, de recuperar y reapropiarse del mito desde diversas disciplinas como la psicología, la antropología, la lingüística, la sociología, y otras más. Para Maerk Oziewicz, (2007, p.117), el sentido de ello radica en que la crisis del *logos*, ha planteado la necesidad de volver al mito como una forma de entender cómo funcionamos como individuos, sociedad y culturas. Así, la literatura basada en la reconstrucción del mito ha servido como una forma de aliviar la crisis del balance del *logos* frente al *mythos* en la civilización actual. Toma, como casos paradigmáticos de la fantasía que se recrea en el mito, a Lewis y Tolkien, de quienes comenta:

Lewis and Tolkien must be credited with having proposed a template of fiction which integrates mythos and logos as complementary ways of realizing and expressing the full human potential,

while refining the mind and educating the “feeling intellect” of its readers in the language of symbols and archetypes (p.124).

Es posible argumentar aquí que estos mitos — ya basados en la tradición judeocristiana, como es el caso de Lewis; o bien en la tradición celta y nórdica, en el caso de Tolkien— dan sustancia a esos símbolos y arquetipos que ambos autores recogen en sus textos. Es evidente que éstos no nacen del vacío, y que en ellos se redescubren y reinterpretan textos escritos con anterioridad para proponer un nuevo mito que le devuelva la tranquilidad existencial al hombre. Además, textos como el de Tolkien, argumenta C. W. Sullivan III (2001, p.282), utilizan el folclore tanto para darle verosimilitud al texto, como para fungir de modelo en la construcción de sus narraciones. Así, dice (p.284), el texto de fantasía puede utilizar proverbios con giros de significado distinto, leyendas, o bien el modelo del *Märchen* para darle estructura, profundidad y sentido al mundo que se está construyendo. Consecuentemente, al apoyar el texto y el mundo de la narración en el mito y en el folclore histórico, éste tiende a una mayor solidez argumental, y presenta también un componente axiológico que define — en términos análogos a lo que Larson proponía sobre los sistemas religiosos y las narrativas mitológicas antiguas — un set de valores compartidos para vivir en sociedad y para lidiar con la incertidumbre.

Sin embargo, esto no es necesario o muy común en los textos fantásticos. Se privilegia o la duda, o el terror, o la ambigüedad —dependiendo cuál teoría analicemos sobre el fenómeno — mas no se propone un nuevo orden que suplante al de la infinita incertidumbre de la existencia. Antes bien, lo fantástico busca problematizar la realidad y el ámbito de lo natural, o de lo socialmente aceptado, como una forma de poner en duda la misma inteligibilidad o certidumbre del mundo en el que vivimos. No obstante, habría que aclarar que las fronteras entre un ámbito y otro no son perfectas; pues es perfectamente posible pensar en el escenario de un cuento fantástico que recree un mito, o bien otro que retome aspectos del folclore histórico para su construcción, como podría ser el caso de “El inmortal” de Borges.

3. Lo fantástico

3.1 Definiciones y modelos de lo fantástico

Desde la publicación del influyente estudio de Todorov, en los años setenta, sobre lo fantástico una plétora de críticos han tratado de argumentar, contrarrestar o modificar sus teorías sobre qué significa lo fantástico, y sobre cómo se puede establecer un modelo funcional del concepto. Ante ello, llevaremos a cabo una revisión exhaustiva de las definiciones y modelos, para poder llegar a un modelo y definición del fenómeno lo bastante comprensivo como para poder dar cabida a un análisis profundo tanto de la obra de Tario, como del fenómeno en sí. De la variedad de definiciones y estrategias para abordar lo fantástico se sigue, para Neil Cornwell (1990, p.3), que esta noción haya podido analizarse desde diferentes campos de la teoría literaria, así como desde otros campos afines del análisis discursivo, como la narratología, el psicoanálisis, la crítica marxista o el postestructuralismo. Cada una de estas disciplinas, obviamente representará al fenómeno desde una perspectiva distinta. Antes de comenzar a analizar las diferentes definiciones y modelos que de este se han propuesto, bien vale la pena detenernos a analizar lo que, desde todas las perspectivas, puede considerarse como un común denominador, a saber, la oposición de dos mundos contradictorios en su representación.

José María Martínez —siguiendo a Ana María Barrenechea— observa que el relato fantástico se organiza en torno a una oposición “entre dos órdenes ontológicos de naturaleza diferente y que en el texto no puede recibir una explicación unívoca” (2007, p.363). Esta oposición, comenta, se gesta entre un orden natural o común, de carácter mimético o realista, donde hay una continuidad cognoscitiva entre el mundo externo y los procesos internos del pensamiento. En otras palabras, el primer orden busca representar al mundo tal y como lo conocemos, y tiende a estructurar las narraciones bajo una perspectiva realista y racional de los sucesos. En oposición a él, al segundo orden “lo integran normalmente los diferentes ámbitos donde esa fiabilidad cognoscitiva es inestable y la certeza no puede aceptarse de modo automático” (íbid). Para él, a este orden, que puede entenderse como antimimético o fantástico, pertenecen los sueños, lo sobrenatural, lo inconsciente, lo espiritual, y otros campos que tienden a desafiar la razón y la lógica.

En esta oposición, continúa (p.363), la mayoría de los autores han encontrado tanto la libertad de ficcionalizar su filosofía o visión del mundo, como de poder explorar los límites de la

metaliteratura y de la literatura como juego. Ello se debe, argumenta (363-4), a que el componente antimimético puede introducir referentes intangibles, analogías o novedosas concepciones de conceptos tradicionales, o bien, vacíos ontológicos y comunicativos en el discurso. Cabría añadir que la oposición entre ambos órdenes no puede entenderse como un juego suma cero, donde lo que uno representa cancele absolutamente lo que el otro ha representado. Más bien, esta oposición de órdenes, podemos argumentar, sucede en un continuo de grado entre ambos polos, donde las posibles lecturas semánticas o pragmáticas del texto también variarán en su grado de ambigüedad. En cualquier caso, una crítica justificable de Martínez (p.394), es que la mayoría de los trabajos críticos han tendido a favorecer el estudio del segundo orden. Sin embargo, antes de abordar el componente mimético del discurso fantástico, es necesario pasar revista a las diferentes lecturas históricas que del último se han hecho.

Todorov (2009, p.19), define el primer acercamiento al concepto de lo fantástico al describir la reacción del lector a esta oposición de los dos mundos contrapuestos en la lectura. El crítico asegura que el lector, después de dudar sobre el mundo que está siendo representado, tomará una decisión respecto a la naturaleza del que se representa en el texto que lee. Si el mundo que se presenta es regido por leyes sobrenaturales, entenderá al texto como uno de carácter maravilloso. Si se disipa la duda de lo fantástico mediante una explicación aparentemente racional, éste pasará a leer el texto como uno de carácter extraño. Lo fantástico, sin embargo, no se define tanto como una categoría fija, sino más bien como un efecto transitorio que ocurre mientras el lector termina de disipar la duda.

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (íbid).

Para que este efecto suceda, agrega (p.24), el texto fantástico debe cumplir una serie de condiciones. Primero, debe obligar al lector a dudar entre una explicación racional o natural y otra sobrenatural para los eventos narrados. También esta duda o debe ser experimentada por un personaje, o bien debe ser tematizada a lo largo de la obra; y, finalmente, el lector debe rechazar una lectura poética o alegórica del mismo texto. Habría que decir, sin embargo, que las definiciones y el modelo en sí de Todorov han sido criticados extensamente por diversos autores — volveremos después al caso notable de Ana María Barrenechea — sobre todo en términos de su corpus de

estudio, de su relación con lo alegórico y lo poético, y en sus categorías. Sin embargo, esto no quiere decir que sus definiciones sean prescindibles, pues Elsa Dehennin (2016, p.355) afirma que el modelo en sí es funcional para describir o analizar el irrealismo tradicional, pero a ello volveremos después. Antes analizaremos algunas otras definiciones del fenómeno.

Cornwell propone una serie de definiciones que podemos referir aquí. En primera instancia, el crítico recoge (p.13) la noción de lo fantástico para Eric Rabkin, quien señala que en lo fantástico hay una contradicción importante, de 180 grados, entre las perspectivas y reglas básicas de la narración. Como Todorov, continúa, Rabkin también requiere que tanto el lector como el personaje se sorprendan, y que reconozcan su misma sorpresa. El problema que encuentra con el modelo y definición de Rabkin es que resulta demasiado amplio e inespecífico. En el caso de Brooke-Rose, añade (p.14), la crítica conserva el concepto de duda de Todorov y señala la importancia de la ambigüedad absoluta, y la resalta como aquella característica que mejor define lo fantástico. Para poder analizar aquellos textos que no formaban parte de las categorías expuestas por Todorov, ella comienza a analizarlos en relación a si ellos funcionan a partir del tratamiento de un texto real como irreal —“the employment of predominantly traditional ‘realistic’ narrative methods to treat what is in fact marvellous” (15), o a la inversa —en una defamiliarización similar al *ostranenie* del formalismo ruso. En el caso de Kathryn Hume, Cornwell (p.18) refiere que ella no entiende lo fantástico como un género o modo, sino más bien como un impulso opuesto al impulso mimético, donde cada uno de ellos se utiliza en la creación de la mayoría de las obras literarias.

Por otra parte, Mark Bould, en su búsqueda por establecer una crítica marxista al fenómeno de lo fantástico, también ofrece otra definición que podemos recuperar. Al abordar la concepción de Rosemary Jackson de la literatura fantástica como una de subversión, comenta que para ella lo fantástico se puede analizar bajo los presupuestos de la teoría psicoanalítica para abordar problemáticas ideológicas y políticas dentro de un ámbito social (2002, p.60). En una suerte de relación analógica, prosigue (p.62), lo fantástico irrumpe en lo mimético — visto aquí como una representación de las convenciones del realismo de origen burgués — a través del uso de lo simbólico y lo imaginario. Sin embargo, Bould (63) no está de acuerdo con el acercamiento de Jackson, pues considera que Jackson no ofrece una distinción entre las diferentes variantes de represión social o psíquica que puede presentar un texto; tampoco en que ella considere al género como una limitante en vez de una posibilidad de transgresión; y, finalmente (p.64), critica lo que

él considera un proyecto imperialista del psicoanálisis para atribuirle toda la agencia al texto, y no a las condiciones materiales de su producción y recepción.

Al analizar estas definiciones y modelos, Cornwell concluye cuáles características y elementos son comunes para abordar el fenómeno fantástico, estudiado desde la tradición angloparlante (a excepción de Todorov). Siguiendo a Brooke-Rose y a Jackson, afirma (p.25), siempre hay algo de lo fantástico en el realismo, y viceversa. La noción de representación mimética pura es imposible en una narración, pues lo que se está representando no puede decirse que exista en realidad. De forma análoga, y citando ahora a Linda Hutcheon, refiere que siempre hay también un elemento de realismo en lo fantástico.

Fantasy is indeed the 'other side of realism'; and represents historically a parallel and equally valid literary tradition'; at the same time, though, even 'the most extreme autonomous universes of fantasy are still referential; if they were not the reader could not imagine their existence (Hutcheon 1984, citada en Cornwell 1992, p.25).

Además de notar que el término *fantasy* puede ser utilizado indistintamente por *fantastic* para algunos autores de la tradición angloparlante, es importante señalar que ambos modos o impulsos tienen una relación de complementariedad en cualquier construcción literaria. Un problema, empero, que encontramos al tratar de utilizar estas definiciones, y sus subsecuentes categorizaciones o modelos para nuestro análisis, es que sus categorías no corresponden en todos los casos con la tradición particular de Hispanoamérica y México. Cornwell (p.39) elabora, a partir de Todorov, Jackson y Brooke-Rose, un modelo a dos bandas para organizar las diferentes categorías literarias. En la primera banda tenemos una gradación (de mayor a menor realismo) donde tenemos las siguientes categorías: la no-ficción; la *faction* ('fictionalised contemporary history and politics' (ibid)); el realismo, que ocupa el mayor espacio puesto que hay más obras escritas en esta categoría; el realismo extraño; lo fantástico-extraño; y lo fantástico puro. La segunda banda se une a la primera en el último eslabón, y va de lo puramente fantástico hasta lo más mitológico/sobrenatural o religioso; así, esta banda va del fantástico puro, a lo maravilloso, a lo mitológico.

Dentro de la categoría de lo maravilloso, Cornwell (p.40) propone tres distintas sub-categorías, a saber, el *What if?*, *Fairy Story* y *Romance/Fantasy*. Dentro de la primera ubica aquellas obras que, en su representación, se asemejan a nuestro mundo, salvo un número limitado de elementos que son eminentemente imposibles. Como ejemplos, el autor incluye a la

Metamorfosis de Kafka, o “La nariz” de Gogol. Dentro de la segunda categoría, el autor ubica aquellas narraciones donde lo que se representa parece ser similar a nuestro mundo, aunque dicha representación se ubica en un lugar remoto o atemporal, con un gran número de transformaciones o elementos mágicos incluidos. Por último, en *Romance/Fantasy*, ubica a aquellos mundos completamente ajenos al nuestro, similar al mundo de Tolkien o cualquier otra representación de otro planeta. Esta última categoría incluiría aquellos otros mundos, separados del nuestro, y que pueden basarse tanto en un ámbito mitológico como en el folclore histórico.

Si bien podemos pensar que la categorización de Cornwell presenta ventajas para la tradición angloparlante de la ficción, también podemos pensar en dos problemas, uno específico y uno general, respecto a su aplicación a las obras de la tradición hispanoamericana. En general, el esquema podría resultar restrictivo para categorizar aquellas obras que combinen —en distintos momentos de la narración— uno o más de los modos de representación. Pensemos, por ejemplo, en novelas totalizantes, como *Rayuela* de Cortázar, donde podemos ubicar pasajes eminentemente realistas y otros más de orden fantástico o extraño. En lo específico, habría que pensar en la dificultad para ubicar, en estas categorías, a un género tan explorado en Latinoamérica como el realismo mágico o lo real maravilloso. Dicho género no podría ser descrito en términos de las categorías de Cornwell debido a que parte de otros presupuestos culturales específicos, donde lo mitológico convive aún, y en términos no conflictivos, con lo que puede representarse como real. Ello no quiere decir que otras tradiciones más lejanas a nosotros no podrían también presentar sus propias problemáticas respecto a ser categorizadas en modelos cuya tradición no refleje la propia. Podemos razonablemente suponer que, entre más nos alejemos del ideal racional occidental y eurocéntrico, encontraremos otros modelos de representación en Asia y África, de la misma forma que podemos encontrarlos en Latinoamérica. Habría que considerar también la relevancia de los préstamos entre diferentes culturas y tradiciones, y cómo ello problematiza aún más el poder argumentar un modelo consistente en sus categorías. Consideremos, por ejemplo, el caso de Mo Yan en *Sorgo Rojo*, donde podemos observar claros indicios de un influjo del realismo mágico latinoamericano en su construcción, mas aún bajo el propio basamento del folclore, mitos y tradición chinos. Ciertamente, aunque eso debe señalar hacia la necesidad de contar con modelos mucho más abiertos en su categorización— y en los diferentes grados de apertura posible a la intertextualidad entre distintas tradiciones — la propuesta de un modelo así escapa a los alcances

de este texto. Por tanto, resulta más conveniente utilizar los modelos que han propuesto Ana María Barrenechea y Elsa Dehennin.

Barrenechea sostiene algunas discrepancias importantes con Todorov respecto a la relación de lo fantástico con lo alegórico y lo poético; las temáticas que serían aplicables a este tipo de literatura; y a la categorización que puede hacerse del fenómeno. En primera instancia, para ella (1972, p.393) no existe una oposición absoluta entre la poesía y la alegoría con el ámbito de lo fantástico. Concediendo que, en casos específicos, esto bien puede ser cierto, también afirma que la poesía no siempre ha sido no-representativa. Ejemplifica esta crítica con “El Golem” de Borges, que bien puede categorizarse como poesía fantástica (íbid.). En el caso de la alegoría, Barrenechea (p.394) también concede que la alegoría clásica, con fines regularmente didácticos, también podía disipar la duda o exponer el fin de la alegoría en el mismo texto, mas también advierte que este no es el caso para la literatura contemporánea, donde se puede “dejar poco explícita la función alegórica, simbólica o parabólica, es decir su significado no literal” (p.394). De esta forma, argumenta, sería más efectiva una metodología que se rigiera bajo una oposición entre la literatura representativa y la no representativa; y también entre la literatura de significado solo literal y la de significado también trópico (p.393). De estas cuatro categorías, podemos pensar, solamente dentro de la literatura no representativa resultaría poco probable encontrar ejemplos de literatura fantástica, pues no queda claro cómo podría representarse en ella la duda o problematización de dos órdenes ontológicos distintos.

En el modelo que plantea Barrenechea (p.392) encontramos tres categorías, lo fantástico, lo maravilloso y lo posible, que se delimitan a partir de la problematización o no del contraste entre hechos a-normales, a-naturales o irreales respecto a los de orden natural o normal. Si existe el contraste, y esa problematización no se resuelve — es decir, permanece ambigua — estamos frente a un texto de naturaleza fantástica. Si, por otra parte, existe el contraste, mas este no se problematiza, estaríamos frente a un texto maravilloso. Y, por último, si no hay contraste entre lo normal y lo a-normal, y sólo tenemos este último, estaríamos frente a lo posible. El anterior podría constituir una categoría similar al *What if?* que proponía anteriormente Cornwell.

Otra discrepancia importante que Barrenechea (p.400) tiene respecto a Todorov se basa en las temáticas que él elige para el género o categoría: los temas de YO y los temas de TÚ¹. En

¹ Como sabemos, los temas del YO tienen relación con lo estático, la percepción y la mirada, mientras que los temas de TÚ tienen relación con el sexo, la perversión, la muerte, entre otros temas.

primera instancia, ella expone que estas categorías “no parecen privativas de la literatura fantástica, sino aplicables a cualquier clase de literatura” (íbid), y que tal vez resulten demasiado generales como para ser útiles para un análisis literario. Así, en vez de centrarse en los temas propuestos por Todorov, Barrenechea propone centrarse en dos categorías en el nivel semántico del género. Primero, sugiere analizar (p.401) dos factores a nivel semántico de los componentes del texto, en el que se propone: la existencia de otros mundos, y que las relaciones entre los elementos de ese mundo tienden a romper el orden reconocido en “tiempos; espacios; causalidad; distinción sujeto/objeto” (íbid). Después, sugiere analizar dos aspectos de la semántica global del texto, en el que propone dos factores: que “la existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la real existencia del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo” (íbid), y que también se propone “la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real” (íbid). Consideramos que estas distinciones semánticas son importantes, pues ayudan a señalar la problematización de los órdenes que se contrastan en el texto, y representan un punto de contacto con el extrañamiento del texto que proponía Brooke-Rose.

Posteriormente, Elsa Dehennin (2016, p. 354) recupera a Barrenechea para proponer su propia categorización del fenómeno de lo fantástico. Específicamente, señala de ella la noción de problematización y de percepción ambigua como dos aportaciones significativas al estudio del tema. A partir de una combinación de lo expuesto por Todorov y Barrenechea, ella propone categorizar el fenómeno de lo fantástico en dos ejes distintos. El primero corresponde al irrealismo tradicional, el mismo de Todorov, con la inclusión de lo real extraño, lo fantástico y lo maravilloso. En el segundo eje, Dehennin (p.356) ya ubica a la forma marcada del irrealismo. En él encontramos lo posible, lo fantástico (como irreductiblemente problemático), y lo imposible. Lo propio del primer eje, dice, es “que en ningún momento lo inexplicado se hace irremediabilmente problemático o conflictivo” (íbid). Y, para ella, muchas obras hispanoamericanas del siglo pasado podrían situarse en dicho eje. Por ejemplo, Dehennin (p. 357) sitúa a Quiroga dentro de la categoría de lo extraño, a García Márquez dentro de lo maravilloso, y a Rulfo en “un fantástico provisional y aproximativo, contaminado o de lo extraño o de lo maravilloso o de ambos” (íbid). Para ella, lo realmente fantástico se sitúa en el segundo eje, y representa una problematización más compleja de lo irreal. Más que la irrupción de un hecho anormal y exterior dentro lo real, le parece que lo fantástico se gesta en la “proyección sobre la realidad de un hecho anormal focalizado desde la inferioridad de un mundo mental problemático” (íbid). Esta proyección, continúa (íbid), es mucho

más compleja, de tipo psíquica u onírica, o bien de carácter más abstracta y especulativa, y pasa de una problematización exterior a una interior.

Respecto al segundo eje, podríamos considerar lo posible como similar a lo expuesto antes por Barrenechea y Cornwell. En el caso de lo fantástico, Dehennin (p.358) argumenta que estas obras son *abiertas* —es decir, demandan una o varias explicaciones— y no apuntan a una realidad ya constituida por el autor, sino más bien a algo arreferencial, sin representación. Las respuestas que podemos darle, a esa representación ambigua y arreferencial, así, permanecerán irresueltas y problemáticas en sus distintas posibles explicaciones. En el último caso, a lo imposible Dehennin (p.362) lo aborda desde la obra de Borges, donde, asegura, podemos encontrar postulados especulativos y deductivos, bajo una racionalidad subvertida, donde no se sigue una causalidad natural o sobrenatural, sino problemática. En estos textos, aunque lo fantástico existe en la superficie, puede también gestarse “una especulación trascendental, basada en un principio previo *irreal*, mágico, fantástico, imposible en la terminología de Borges” (íbid). Hay que señalar, sin embargo, que éste es un trabajo a medio caballo entre el modelo que propone Barrenechea y el que desarrolla después la misma Dehennin. De igual forma, es importante señalar que tanto en este como en el siguiente modelo, no se aborda el componente mimético de forma precisa, mas a ello volveremos más tarde.

Además, es importante señalar que Dehennin ha propuesto también un particular modelo de análisis para leer los textos fantásticos hispanoamericanos considerando las particularidades de la región. Comenta que, a diferencia de España durante el siglo pasado, la región ha estado abierta “a todas las influencias, en particular las anglosajonas y las francesas, y se ha revelado como la patria soñada no sólo de lo extraño y de lo maravilloso, sino también de lo fantástico” (1996, p.19). Al acoger no solamente géneros como “lo real maravilloso”, sino también a la literatura de vanguardia, y una actitud de ruptura y revolución, Latinoamérica ha probado ser una región fértil para este tipo de textos. A la vez, Dehennin (p.25) señala la relevancia de escritores como Vargas Llosa, quien desde un realismo expresivo también cuestiona el orden del mundo que habita. Desde ambos frentes, le parece, el escritor hispanoamericano se ha entendido a sí mismo como excéntrico, y ha buscado “participar activamente en la emancipación cultural de un continente y en su unificación tantas veces postergada y aún incierta” (p.26).

En términos del modo de representación realista, Dehennin (p.34) propone un continuo, que parte de un humanismo canónico, digno e idealista, a un extremo abhumanista, que define en

términos de “una actitud humanista menos esperanzada, más rebelde, más ambigua, atenta a la múltiple degradación del hombre” (íbid). Esta última parte del espectro del continuo, para ella, contendría a un realismo nada verosímil, y más expresivo, como el que ejemplifica en términos de Vargas Llosa. Este modelo (p.36), para ella, consiste de un eje X/Y que permite establecer una gradación de realismo alrededor de un punto central O, donde se ubicaría un realismo ideal. La línea imaginaria que marcaría el trayecto de X a O, así, representaría todas las “distintas modalidades del (neo) realismo verosímil y humanista, y el segmento OY las distintas modalidades del realismo expresivo y abhumanista” (íbid). Al acercarse más a esta parte del espectro, para ella (p.37), el contexto hispánico ha producido una escritura diversa, anticonformista y más libre “en cuanto pueda liberarse de la referencia y de los significados cognoscitivos supeditados a una actitud humanista” (íbid).

Dehennin afirma, también (p.41), que no siempre es posible determinar dónde termina el realismo expresivo y dónde comienza lo fantástico. Le parece que la primera problemática proviene de la terminología, pues existe una asimetría entre ambos ejes: “si la lengua permite distinguir lo *real* (significado y referente) y el *realismo* (modalidad literaria), la palabra *fantástico* designa tanto lo irreal (significado sin referente seguro), que T. Todorov suele llamar sobrenatural y G. Genot lo innatural, como la modalidad literaria” (íbid). A pesar de ello, propone también un eje para esta modalidad basado en las categorías propuestas antes por Todorov. En este eje, paralelo al del realismo, encontramos un continuo X'/Y' que también tiene como punto medio O', que en este caso representa el momento fantástico de Todorov. En el espectro X'O', Dehennin sitúa al Extraño puro y después al Extraño fantástico. En el segmento O'Y', en contraparte, sitúa al Maravilloso fantástico, y después al Maravilloso puro. Aunque ella misma reconoce que estas categorías no presentan fronteras o límites precisos, también le parece que no es imprescindible para el argumento de Todorov, pues lo importante es comprender al eje como “una evasión progresiva fuera de lo real posible y una inmersión también progresiva en lo imaginario, representado más allá de O' por hechos inexplicables, externos e internos” (p.43).

El problema de ajustar uno u otro eje por separado, para el ámbito hispanoamericano, es que no corresponden a la evolución histórica del género narrativo en el siglo pasado. Para ser capaces de llevar a cabo esta tarea, asegura (p.45), se requiere fusionar los ejes X/Y y X'/Y' en un eje totalizador A/A'. Este nuevo eje iría, para ella (p.48), de lo posible —representado aquí de A a O' — a dos modalidades de lo imposible, siendo O' lo imposible o irrecuperable — o lo

fantástico puro — y el segmento de O' a A', lo imposible recuperable. La zona AO', le parece la más utilizada, y en ella coincidirían “los ejes del realismo verosímil, con sus significados cognoscitivos, y del realismo expresivo con sus significados imaginarios o poéticamente expresivos” (íbid). Aquí sitúa ella a escritores como Sábato, Fuentes, Vargas Llosa o Cabrera Infante. En O', como caso paradigmático, sitúa a Borges, y en O'A' a escritores como Rulfo, Quiroga, García Márquez o Carpentier. En este último segmento, dice (p.49), podemos encontrar la búsqueda por la esencia mítica del hombre, sobre todo en aquellos contextos donde la tradición indígena provee de un sinnúmero de mitologías que no terminan de agotarse. El efecto de ello, argumenta Dehennin, es que los ejes X/Y y X'/Y' “empalman más fácilmente que en otras partes del mundo, creando así una zona Tao de un fantástico múltiple, expresivo” (52). En el que, dice, cada autor utiliza aquello que más le conviene, sea esto lo extraño, lo maravilloso o el realismo, y donde la “coexistencia de los contrarios — lo a-normal con lo no a-normal— es uno de los recursos más valiosos de la novela hispanoamericana” (p.52).

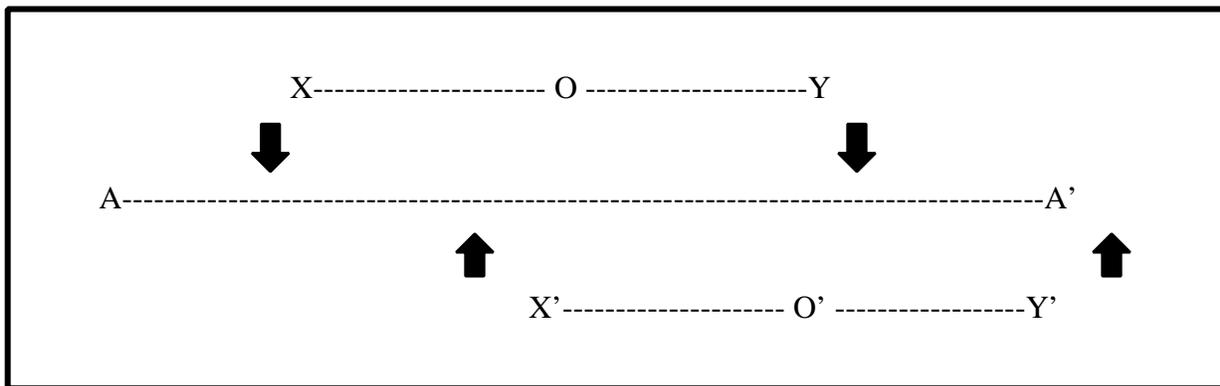


Figura 1: Representación de la fusión X/Y y X'/Y' en eje totalizador A/A'
 Tomada de: Del realismo español al fantástico hispanoamericano: Estudios de narratología (Dehennin, 1996, p.45)

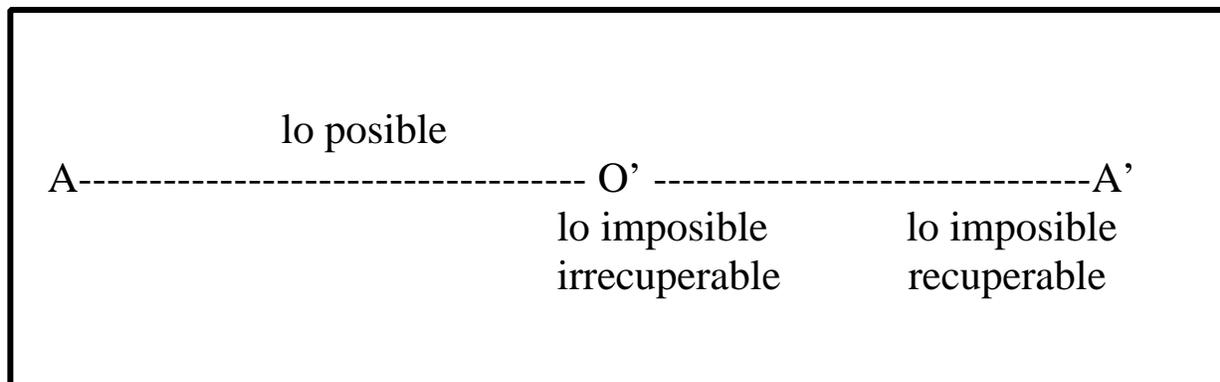


Figura 2: Representación del eje totalizador A/A'
 Tomada de: Del realismo español al fantástico hispanoamericano: Estudios de narratología (Dehennin, 1996, p.48)

Es relevante señalar, desde ahora, que el modelo de Dehennin nos servirá para tratar de ubicar la obra cuentística de Francisco Tario, en su variedad, en distintas partes del continuo propuesto. Asimismo, este modelo resultará útil para discutir la teoría de lo fantástico, en su conjunto, a partir del análisis de la obra señalada.

3.2 Motivos y temas de lo fantástico

Considerando la anterior crítica de Barrenechea sobre los temas del Yo y del Tú que Todorov encontraba en lo fantástico, hay que referir que existen otros autores que han tratado de rescatar algunas temáticas generales presentes en este modo de representación. Hay que distinguir, sin embargo, que gran parte de estas tipologías, si bien pueden ser aplicadas a un fantástico tradicional como el que estudia Todorov, resultan en parte limitadas si intentamos aplicarlas a textos del siglo XX. No es que temas como los que recoge Louis Vax (1965, p.24), como el hombre-lobo, el vampiro, o las partes separadas del cuerpo no puedan aparecer en otra iteración en la literatura contemporánea; tampoco es que no puedan abordarse otros temas que propone, como las perturbaciones de la personalidad, los juegos de lo visible y lo invisible, la regresión o las alteraciones de la causalidad, el espacio y el tiempo. El problema, es que la literatura fantástica no se limitaría únicamente a ellos. En potencia, cualquier tema puede ser sujeto a tener una relación de grado con lo fantástico, siempre que la relación ambigua permanezca como problemática.

De las fronteras que el propio Louis Vax (6-22) situó frente a lo fantástico, podemos apuntar algunas que ya han sido reivindicadas en su propia potencialidad de representación fantástica. Es el caso, por ejemplo, de la poesía y la alegoría, ya recuperadas por Barrenechea. Puede ser también el caso, por ejemplo, de la narrativa policial, con Borges en “La muerte y la brújula” o el mismo Francisco Tario en “La semana escarlata”. De igual forma, el humor, la utopía, la metapsicología —la percepción extrasensorial— o lo trágico pueden ser considerados como posibles hilos conductores de la narrativa, o bien como factores de posible representación dentro de lo fantástico. Como podemos observar, sin embargo, la literatura fantástica tiende a romper aquellas lindes, de orden temático u ontológico que históricamente se le impongan. Tal vez uno de los motivos más antiguos, o más recurrentes en este tipo de literatura es el del fantasma. Para Peter Penzoldt (1952, p.32) este motivo aparece desde la Biblia, pasando por la *Odisea*, por Plinio el joven, y por la literatura gótica y en cada una de sus iteraciones el motivo se caracteriza de forma distinta:

o como un espíritu en búsqueda de venganza, o como un alma en pena con una misión inconclusa, o como un espíritu bienhechor, o de las más diversas formas. Si bien antes, continúa (p.34), el fantasma se representaba en huesos, con cadenas, o con su propia mortaja, el fantasma moderno no necesita ser representado de esta forma. Ni siquiera es necesario que tenga la misma forma que tenía en vida, o que aparezca de cuerpo completo. Lo que sí le parece a él común, para el texto moderno, respecto a las narraciones anteriores que utilizaban el motivo del fantasma, es su tendencia a fijar su punto nodal de la narración en el clímax.

The modern literary ghost story also has a single climax, but this climax is preceded by the long exposition which is necessary to build up the atmosphere. Thus the structure of the ideal ghost story may be visualized as an ascending line leading up to the climax. There is no reason why there should be anything after the climax, except perhaps some explanations (p.16).

Ciertamente podemos pensar que el mismo corpus de análisis que utiliza Penzoldt, debido a la época en la que se escribe, resultaría problemático para analizar otro tipo de relatos postmodernos que tiendan a deconstruir o jugar con la misma noción de este tipo de narraciones. Este es el caso particular de Tario, en el que más adelante hallaremos este motivo con una gran diversidad de iteraciones, donde o bien se sigue la noción y estructura propuesta por Penzoldt, o bien se juega con el mismo concepto de qué es un fantasma y cómo se puede relatar un cuento a partir del juego con el concepto ontológico de este motivo.

Existen otros motivos particulares, de origen universal, que Ross Larson ha estudiado en su relación con la literatura mexicana: la metempsicosis, la cuarta dimensión, o la fragmentación de la personalidad, y los sueños y alucinaciones. En el caso de la metempsicosis, o la transmigración de las almas, dice (p.6), puede trazar su origen a Oriente, o a la misma acepción pitagórica del término. Este motivo, sigue, fue usado primero por Roa Bárcena en el siglo XIX con una finalidad didáctica-moralizante y, después de los modernistas, casi siempre con una perspectiva sombría y espantosa — podríamos pensar en un caso análogo a lo que sucede con el narrador y el axolotl en el cuento de Cortázar — hasta que, para él, Tario recupera el tema y reniega de su solemnidad. Otro motivo importante para Larson es el de la cuarta dimensión, al que define como la idea del mundo espiritual detrás del nuestro.

Regularmente, afirma (p.8), los autores mexicanos, escriben textos donde los personajes ficticiales pasan sin advertirlo a otro mundo o dimensión donde se encuentran atrapados, y

muchas veces sin la capacidad de retornar a su mundo original. Para él, una notable excepción de este motivo también la provee Tario, al reducir esta cuarta dimensión a un servicio de viajes fantástico en “La polka de los curitas” (íbid). Los siguientes motivos los aborda a partir de su relación con el inconsciente. Le parece (p.66) que los artistas en general tienen una sensibilidad especial que les hace intuir los deseos y ansiedades más profundas del hombre incluso antes que los psiquiatras o psicólogos sean capaces de describirlas. Así, la fragmentación de la personalidad representa la reacción humana a una ansiedad incontrolable, y puede derivar en el rompimiento de la personalidad, donde un personaje puede asumir diferentes personalidades, o bien solamente rasgos exacerbados de su caracterización inicial. Los sueños y alucinaciones, han sido utilizadas según Larson (p.71-2), a partir del surrealismo, para buscar una aproximación más verdadera de la realidad, así como para explorar e interpretar los estadios que existen entre el sueño y la vigila, o entre la vida y la muerte.

Habría que apuntar, sin embargo, que estamos ante obras de ficción, y no ante observaciones empíricas de un sujeto constituido. Por tanto, podemos asumir que no estamos en sí entrando en la mente del autor, sino coleccionado algunas pistas que pueden dar luz sobre la particular ideología, pensamiento y sensibilidad que el texto refleja. Una complejidad adicional a esta obvia limitación, reside en el mismo carácter fragmentario del género del cuento, pues no estamos ante un solo mundo siendo representado — independientemente de en cuál parte del continuo de lo fantástico lo situemos—, sino varios; y, consecuentemente, también variarán las estrategias de análisis. Ante ello, habrá que observar cómo se tratan los temas, cómo varían los motivos cada vez que se tratan y otros factores adicionales que ayudarán a situar al autor y los rasgos característicos de su literatura dentro del marco del fantástico mexicano.

3.3 Lo fantástico en Hispanoamérica y lo fantástico en México

Hemos abordado anteriormente lo particular que resulta la combinación de influencias que convergen en lo fantástico en Hispanoamérica. Para comenzar a analizar este fenómeno, bien valdría la pena comenzar por el primer antecedente que la crítica encuentra para lo fantástico y que Franklin García Sánchez (1998, p.88) sitúa en el propio advenimiento del realismo incipiente que surge durante los Siglos de Oro. Combinado éste, con los elementos maravillosos de tradición medieval, ofrecen para él un campo fértil para el desarrollo o brote de lo fantástico. Como ejemplos

de esta evolución cita a la novela pastoril, que deja de situar su *locus amoenus* ya no en regiones distantes, como la Arcadia, sino en la propia península ibérica (p.90), o bien una novela morisca como el *Abencerraje*, que toma prestado el espacio histórico de la Andalucía de las luchas entre moros y cristianos (p.93). Sin embargo, el mejor ejemplo que halla de una problematización del conflicto entre dos mundos de representación lo encuentra en las novelas ejemplares de Cervantes *El casamiento engañoso* y en *El coloquio de los perros*.

En estos textos, sostiene (p.95), se pone en duda la capacidad de Cipión y Berganza, los perros, de en realidad poder hablar, y dicha cuestión nunca se resuelve. Esto se explica, argumenta, por el mismo dualismo barroco, que confronta “un espíritu racionalista en ascenso y un espacio irracional, fantasmagórico, alimentado por un profundo estrato mágico-religioso” (íbid). Si no se puede determinar que el habla de los perros sea debido a un hechizo de la Camacha, o bien un sueño, como lo argumenta Berganza, lo único que se puede obtener de esta problematización no es, para él, “más que una claudicación de orden imaginario ante lo inexplicable” (p.96). El mismo estilo y carácter dualista y problemático del barroco, veremos posteriormente, será un elemento importante para la misma estética postmoderna, y, ciertamente, el barroco también permanecerá como influencia o sustrato del acervo literario de Hispanoamérica desde la colonia hasta nuestros días — consideremos, por ejemplo, el estilo de Carpentier.

Ahora bien, Oscar Hahn (p.172) sitúa al primer texto fantástico hispanoamericano en el “Gaspar Blondín” del ecuatoriano Juan Montalvo, en 1858. En esta primera acepción, comenta, el cuento presenta una fuerte influencia de “las convenciones del Romanticismo vigente por esos años: ambiente tétrico, protagonista ligado a la vida de ultratumba y elementos demoníacos con connotaciones eróticas” (íbid). En ese mismo contexto, y mientras otros autores comienzan a escribir incipientes textos fantásticos, estos presentan, para él (p.173), una forma que oscila entre el cuento literario y el cuadro de costumbres. Posteriormente, mientras el Romanticismo entra en declive a fines del siglo XIX, y las ideas positivistas del Naturalismo cobran mayor relevancia en el continente, surge una nueva apreciación de lo fantástico a partir de las obras de las generaciones modernista y mundonovista. Estas generaciones, para Hahn (íbid.), tienden a privilegiar lo que denominan como los frutos puros de la imaginación.

Un ejemplo de esta nueva estética en evolución que culminará en Borges, Rulfo, Arreola y la generación del boom, es para Hahn el cuento “Un fenómeno inexplicable” de Leopoldo Lugones. En él, comenta, se utiliza un discurso similar al positivista y cientificista para probar,

mediante el método experimental, la existencia de lo sobrenatural, lo que es, en sí mismo, una contradicción de los mismos fundamentos del positivismo. Después de ello, se gesta en Hispanoamérica una verdadera explosión del fenómeno de lo fantástico en la literatura a través de la influencia y prestigio de las obras de Borges y Arreola.

Pablo Brescia (2008, p.381) considera que ambos autores logran posicionar a la literatura fantástica en el continente a través de distintas estrategias que él denomina como ‘literary politics’. Si bien considera (p.379-380) que ya para el siglo XIX se había codificado lo fantástico en Hispanoamérica — en una compaginación de las cosmogonías prehispánicas, de lo medieval, lo romántico y lo gótico — y se difundía continuamente en periódicos, no es sino hasta la llegada de Borges que se gesta ya una expansión importante del fenómeno mediante la importación, imitación y el diálogo intertextual con textos de otras tradiciones. Le parece (p.382) que Borges no solamente es ecléctico, abierto a todas las tradiciones literarias, sino también hedonista en su interpretación de la literatura. Logra criticar efectivamente, opina (p.384), a la literatura realista como artificio. Esta forma de representación, entonces, será similar a la fantástica en cuanto a creación artificiosa del autor y del lenguaje, y por ello, menciona, la literatura fantástica será más abierta aún a la imaginación que la realista.

El caso de Arreola es particularmente relevante para México, pues Brescia (p.386) también ve en él una clara intención de separarse de la literatura revolucionaria prevalente en su tiempo. Esto representará un quiebre que otros autores como José Emilio Pacheco o el mismo Francisco Tario también seguirán bajo su propia dinámica y estética. Arreola al igual que Borges, opina (p.385), también desafía el concepto de racionalidad y de causalidad lógica en la representación de sus textos. Siendo un lector asiduo de Borges y Kafka, continúa Brescia (p.386), Arreola busca otorgarle universalidad a sus textos a través de la mezcla de géneros, del uso de la imaginación y del empleo de una sintaxis diferente a la mimética. Brescia coincide con Larson (p.79) en que Arreola busca separarse de una visión documental de la ficción, pues el autor considera que ya otros medios— como el periódico, la radio, la televisión o el cine— pueden ser mucho más efectivos en esa forma de representación. Ello lo lleva a criticar, desde un cariz perspicaz y creativo, la ciencia y la perspectiva del futuro de la humanidad, y también a abordar sus propias problemáticas vitales.

Larson (p.81) considera que existe una visión existencialista que predomina en la narrativa de Arreola. Considera, por ejemplo, el caso de “El guardagujas” donde observa que la vida se

representa como es, “a series of absurd chance occurrences to which every man should surrender himself” (íbid.). Habría que agregar que el texto, no sin un dejo de humor e ironía, también puede leerse como una crítica a la revolución misma y a lo absurdo de los resultados obtenidos cuando se les compara con los prometidos por el discurso oficialista postrevolucionario. Sin embargo, bien podemos coincidir con Larson en que puede observarse una actitud existencialista cuando se abordan temas como el amor o la muerte. Aunque, como apunta (p.82), a veces es difícil obtener una única y clara interpretación del texto, pues su obra no solamente suele revestirse del humor e ironía, sino también de una construcción y manejo complejo del lenguaje, lo que puede problematizar la comprensión de una parte del público. En cualquier caso, Larson (íbid.) considera relevante que Arreola haya decidido expresar su drama personal de forma fragmentaria, como una forma de reflejar la problemática que cualquier hombre podría experimentar en su propia existencia. Al lidiar con esta incertidumbre, argumenta Larson (p.81), nada le importará más al existencialista que la autenticidad de sus decisiones y las relaciones personales que logre construir. En el caso de Arreola es bastante notable, para Brescia (p. 389), que logre crear escuela e influenciar a toda una generación de autores que elegirán a lo fantástico como su modo predilecto de representación.

Es difícil determinar, sin embargo, el grado de influencia que una obra como la de Tario recibe de Arreola y Borges. Sobre todo en el caso de *La noche*, la primera antología de cuentos que publica en 1943, pues es incluso anterior a *Ficciones* de Borges o *Varia invención* de Arreola, mas no lo es de la propia *Antología de literatura fantástica* de Ocampo, Casares y Borges. No nos pasa desapercibido, en cualquier caso, que en esta nueva publicación de las obras completas de Francisco Tario se intitule la última sección como *Varia invención*, ni que ésta también, a la usanza de Arreola, incluya otros géneros distintos al cuento, como el aforismo y el diario. Sin embargo, esto parece más una decisión editorial para conjuntar un corpus de textos que fueron publicados en un inicio de forma separada, pero ahora bajo un concepto ya relevante para la tradición de la literatura fantástica. En cualquier caso, sí existen algunos puntos de coincidencia — al menos con Arreola— que podrían atribuirse al momento histórico en el que escribe. Vicente Francisco Torres (p.163) encuentra presentes en su obra preocupaciones existencialistas que desde los años cuarenta podrían atribuirse ya, en México, a la obra de José Revueltas. De igual forma, comenta (íbid.) — siguiendo a uno de los prologuistas de Tario, José Luis Martínez — que éste también se aleja de las tendencias comunes de representación del México postrevolucionario: la narrativa rural, social,

costumbrista, histórica y psicológica. En cualquier caso, señala Torres (íbid.), en México solamente él puede ver como antecedentes de Tario a “las obras de José Martínez Sotomayor, las novelas líricas de los Contemporáneos, los libros estridentistas y algunos trabajos de Julio Torri” (íbid.). Dada su relativa primicia al abordar el género en México, y dada su predilección de permanecer relativamente alejado de los círculos literarios, resulta mucho más conveniente revisar el contexto histórico donde se sitúa la literatura mexicana de la época para encontrar vías relevantes para abordar y analizar la cuentística del autor.

Larson ubica cuatro tendencias particulares, de orden universal en Occidente, que atañen a la literatura mexicana de la época y de las que Francisco Tario es partícipe. Aunque hay que puntualizar que Larson también habla de *fantasy* en vez de lo fantástico, por lo que hay que considerar que aborda el campo desde su sentido más amplio. La primera de ellas, es la tradición que une lo fantástico con el miedo y con lo sobrenatural. Esta particular tradición, por su extensión e influencia en la historia de las Letras, ha sido abordada anteriormente en este texto. Existen, sin embargo, algunos aspectos que diferencian a la narrativa mexicana en ésta. Uno relevante para nuestro caso es, sostiene Larson (p.10) a partir de la lectura de Octavio Paz sobre el concepto, la actitud casual del mexicano frente a la muerte. Esto provoca, para él, una multiplicidad de lecturas y actitudes sobre la misma representación del concepto y del motivo que le acompaña, es decir, el motivo del fantasma. Otra diferencia relevante que encuentra Larson (p.14) es que, a pesar de que la narrativa sí tematiza el terror y el horror en sus textos, no lo hace así con el horror macabro. Le parece que esto sucede debido a que este último se asocia más a una crítica o burla a una sensibilidad puritana que, por motivos religiosos, no existe en México.

Una segunda tendencia consiste en abordar la literatura como un juego o, como él lo denomina, ‘literary divertissements’. Le parece (p.34) que esta tendencia ha sido poco cultivada en México —al menos en la época en que Tario escribe— debido a la prevalencia de la literatura de compromiso, o de orden social. Sin embargo, continúa, sí existen autores que, al leer y ser influenciados por literatura extranjera, han desafiado las convenciones y han escrito una literatura que escapa de la cultura nacional y de su propia mitología. Entre ellos, considera (p.35), Francisco Tario es el más aventajado de dichos autores.

Francisco Tario is Mexico's boldest author of sustained invention. His caprices are intended simply for enjoyment and lay claim to no more intrinsic importance than do fairy tales. Tario proceeds by arbitrarily suspending certain of nature's laws and then carrying the whimsical idea to its limit, or

else he exaggerates a common attitude in order to laugh at the human condition or lampoon solemn aspects of life (p.36).

Si bien podemos estar de acuerdo con el mecanismo que sugiere, mediante el cual Tario tiende a ridiculizar algunos aspectos de la condición humana al liberarlos de su solemnidad, también podemos considerar que éste no siempre es el caso. Para un mismo texto pueden proponerse lecturas no solamente cómicas sino también otras que problematizan la misma existencia que ridiculiza. En particular, después regresaremos a analizar y comparar la lectura que hace Larson del texto “El mico”. Además de llevar una ley o idea a su límite, Larson (p.37) también propone el uso de la personificación como una forma relevante de abordar la literatura como juego. Este método, argumenta (ibíd.), no se utiliza solamente por su valor estético, sino también como una forma de burlarse de las fallas humanas. Encuentra (p.38) el antecedente de este mecanismo en la literatura decimonónica, en la cual se pueden encontrar muchas narraciones que refieren la autobiografía de un objeto, comúnmente inanimado, para referir los distintos vicios de sus dueños, y con ello lograr establecer una crítica social de los diferentes estratos que la componen. Este tipo de narraciones, continúa (ibíd.), puede entenderse también como una evolución o forma posterior de la literatura picaresca, donde cada amo refleja los diferentes vicios de una sociedad. Adicionalmente, considera (p.39), existe también una tradición importante de personificar cualidades e ideas abstractas en la literatura didáctica mexicana. Tal vez el ejemplo más antiguo de ello, menciona (ibíd.), puede encontrarse en *La portentosa vida de la muerte* de Fray Joaquín Bolaños, quien en 1792 publica el primer intento de una novela, en la que la Muerte va recogiendo distintas almas. Especialmente cómico le parece el episodio en el que la Muerte se lamenta de la muerte de su aliado y personaje favorito, un doctor.

Otra forma de abordar el fenómeno del juego en la literatura es, para Larson (p.42), el recurrir a la reapropiación y rescritura de historias asentadas en motivos clásicos o en la tradición popular. Lo interesante de este aspecto es que este método no se emplea, como mencionábamos anteriormente, para darle profundidad folclórica al texto o para proponer un mundo posible y alternativo que venga a satisfacer la infinita incertidumbre del ser humano. En vez de ello, lo que los autores regularmente buscan, opina (ibíd.), es combinar elementos del acervo de la literatura occidental para demostrar su maestría literaria, o bien para lograr transmitir un mensaje personal con un dejo de ironía o comicidad. Un ejemplo de ello, puede encontrarse en el antecesor de Tario, Julio Torri, y su cuento “El héroe” de 1940. Larson (ibíd.) sintetiza la trama del cuento que

ridiculiza la figura del caballero, quien no puede convencer a la multitud de que él mató al dragón de una forma cobarde, y por tanto es obligado por la muchedumbre a casarse con la horrible princesa.

Asociada a la anterior estrategia, encontramos aún otro mecanismo, la sátira cómica. Larson considera (p.45), que este mecanismo es usado frecuentemente como una forma de demostrar ingenio y maestría literaria, así como para ridiculizar ciertos aspectos sociales o artísticos. Larson (íbid.) ejemplifica este mecanismo a través del cuento “En las repúblicas del Soconusco: memorias de un súbdito alemán”, de Alfonso Reyes. En él, le parece, Alfonso Reyes se burla del ideal alemán de la erudición al representar a un residente de esta nacionalidad, asentado en Tonalá, quien intenta demostrar cómo la economía de México depende de la industria de los mondadientes. Para él, (p.50), estos ejercicios del ingenio, aun si los consideramos como escapistas o como entretenimiento puro, tienen un valor definido al lograr transformar la realidad y alimentar el sentido de asombro que es tan necesario para el espíritu humano.

La tercera tendencia, para Larson, es la que asocia la literatura con el inconsciente. En relación a este ámbito, Larson (p.66) encuentra una evolución, en la forma en la que se representa lo fantástico, a partir de cómo se conceptualiza el terror. Para él (íbid.), el conocimiento y la ciencia han hecho que una parte de la narrativa se centre ya no solamente en las incursiones inexplicables de lo sobrenatural en el mundo, sino cada vez más en lo subjetivo e intensamente personal, pues “[w]hile it is true that for modern man increased knowledge of the material world has effectively displaced the supernatural, elucidation of the intricate functioning of the human mind remains uncertain” (íbid.). Sucede entonces, argumenta (p.67), que la realidad psíquica puede suplantar a la exterior en la representación de la narrativa, pero para hacerlo hay que modificar alguna de las técnicas empleadas en la misma. Un ejemplo, dice, es el uso de un tiempo no lineal en la construcción del cuento. Al usar un tiempo no secuencial, el autor puede lograr romper su estructura natural, y dejar claro que el tiempo no es el tiempo externo y real, sino el tiempo de la mente. Algo análogo, podríamos pensar, a lo que sucede cuando se utiliza el flujo de conciencia como recurso literario, donde las ideas no se conectan por su secuencia lógica, sino por un orden indeterminado del pensamiento del personaje sobre cuya mente se focaliza la historia.

Anteriormente mencionábamos la importancia que tiene el surrealismo en cuanto al reiterado interés de los autores mexicanos por representar una realidad más completa de la vivencia humana. Larson (p.71) argumenta que este movimiento busca que el lector asuma la realidad desde

la perspectiva del loco o del niño, donde se puede observar que las relaciones y la estructura lógica de la realidad no son suficientes para describir la ambigüedad de la relación entre el hombre y el universo. Mediante asociaciones inesperadas, basadas en el inconsciente, el artista busca encontrar y representar la realidad profunda e interior que solamente puede aprehenderse mediante el uso de las emociones. Especialmente relevante para este propósito, además del estudio ya señalado de los estadios entre la vigilia y el sueño; o entre la vida y la muerte, le parece (p.73), es el uso del particular humor negro de los surrealistas. “The grim “black humor” of the surrealist constitutes an act of revolt against social morality and conventional norms. It is alleged that these obstruct the apprehension of true reality, which is instinctive and irrational” (íbid.). El humor y la risa, argumenta Larson siguiendo a Eugène Ionesco (p.74), tiene un efecto liberador sobre el individuo, pues logra que éste pueda no solamente desafiar lo que tiene de contradictorio lo socialmente aceptable, sino también porque funge como antídoto frente a la creación de cualquier tabú o límite en la existencia. Así, podríamos pensar, la risa logra contrarrestar la falacia del argumento de autoridad al desvirtuar la gravedad de aquello que se anuncia como indispensable. Igualmente, comenta (íbid.), la risa es también el único recurso que puede darnos la fortaleza para lidiar con la tragedia de la existencia.

Un último recurso que Larson (íbid.) encuentra bajo la tendencia de relacionar al inconsciente con la literatura es el de crear textos verbalmente incomprensibles. Si bien le parece que el uso de este recurso literario es raro en México, sí existe para él en uno de los cuentos de Francisco Tario, “La noche de los genios raros”. Más adelante regresaremos a discutir todos estos recursos y cómo se pueden entender desde la perspectiva de la obra del autor. En cualquier caso, una de las críticas que establece Larson (p.75) al discutir este tipo de literatura es el sentido de incompleción que encuentra en ella. Le parece un poco parcial el buscar solamente representar la realidad inconsciente cuando ésta constituye solamente una parte de ella. Sin embargo, concluye que la literatura moderna dio un giro para preferir en muchos casos lo subjetivo, emocional y el conflicto interior, frente a lo folclórico, objetivo y sobrenatural en lo fantástico.

La última de las tendencias que la literatura mexicana recoge de Occidente es, para Larson, la relación que establece con el expresionismo. El arte moderno de las vanguardias, comenta (p.78), ha logrado representar el nihilismo y desesperación del ser humano frente a la despersonalización de un momento histórico que tendía cada vez más a la tecnificación y menos al humanismo. Ante ello, vanguardias como el expresionismo buscaban constituirse en formas

artísticas muy personales, y definitivamente antisociales. Lo que sucede, opina (íbid.), es que algunos períodos históricos son representados de forma más efectiva por la intuición que por la lógica del realismo. Es el caso, argumenta, de que el Dada o el surrealismo puedan surgir después de un evento traumático como la Primera Guerra Mundial, donde la lógica no es suficiente para representar la violencia e incomprensibilidad de un evento bélico de dicha magnitud. De forma análoga, opina (p.79), es que en una época — refiriéndose aquí al periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial — de cada vez mayor información, comunicación y ciencia, el hombre moderno decida expresar su perplejidad y la complejidad de su existencia bajo el cariz de la literatura del absurdo. Si bien podemos considerar que Tario no forma parte del grupo de autores que Larson identifica como parte de esta tendencia — Salvador Elizondo, Carlos Fuentes o el mismo Arreola — sí podremos ver más adelante cómo su obra refleja una angustia existencial importante, y cómo, como aquéllos, Tario también puede distorsionar, atacar o exagerar la realidad para poder representar su visión subjetiva del mundo. Más adelante regresaremos a analizar cómo responde Tario a estas cuatro tendencias, y cómo se conjugan éstas con las particularidades filosóficas y estéticas que el autor refleja en sus cuentos.

3.4 Lo fantástico en la postmodernidad

Las tendencias filosóficas y estéticas que, argumentábamos, Francisco Tario representa en sus textos guardan una estrecha relación con aquellas de la postmodernidad. Si bien algunos de los críticos escriben sobre un fenómeno u otro, por separado, consideramos que Asunción López-Varela define los puntos de contacto entre ambos fenómenos de forma precisa y puntual. A ella (p.2) le parece que lo fantástico ha tendido a expandir el concepto de lo real, más allá de lo que comúnmente percibimos y más allá de lo que ya Larson consideraba como lo socialmente aceptable, sea esto en relación con la sexualidad, religión o cualquier otra construcción social que resulte un límite de la experiencia humana. Considera que Victor Solovie'v fue el primero en formular la noción de que existe una causalidad universal, más profunda y poco obvia que puede explorarse, y, para ella, lo fantástico es un mecanismo importante para profundizar en esa causalidad no-aparente. Ello explica para ella, siguiendo a Martin Jay (p.2-3), que la estética preferida de la postmodernidad sea esencialmente barroca, y que busque continuamente complicar los espacios visuales y narrativos.

Al abandonar un proyecto ideológico, epistemológico o estético conjunto, continúa (p.4), lo postmoderno se compone de diversos sistemas locales que entran en contacto y diálogo entre sí.

This new vision of the world as a group of local open systems with permeable interdisciplinary borders includes ideological, political, economic, and axiological structures and thus it signals changes in our ontology of symbolization which in turn affects cultural forms and their material formats in a feed-back loop (íbid.).

Ello quiere decir, en otras palabras, que cada ciencia, arte o estructura de significado puede entrar en contacto con las demás y modificar las fronteras de lo que se puede construir. Así, una novela de ciencia ficción, por ejemplo, podría tomar aspectos epistemológicos del campo de la física cuántica para describir el *Big Bang* como el origen del universo podría ser re-mediada en un juego en línea, en la que también los usuarios elegir entre diferentes escenarios o tramas posibles que trasciendan el modelo o argumento de la novela original. De esta forma, la participación del lector/usuario constituiría *n* cantidad de nuevos textos. Si bien el anterior no pasa de ser un muy limitado ejemplo de la complejidad del proceso que describe López-Varela, bien puede ayudarnos a imaginar lo inabarcable e inesperado —en los puntos de contacto entre diferentes concepciones epistemológicas y materiales— que puede resultar el proceso de retroalimentación del que hablaba la autora.

La complejidad de no tener un centro y una periferia definidos, para la autora (íbid.), radica en que el sistema siempre tiende a entrar en crisis en su búsqueda constante por permanecer abierto. Así, se gesta un paradigma de ambigüedad constante que puede deberse, o al diálogo interdisciplinario, la intertextualidad y la re-mediación constantes, o bien, puede constituir en sí una revolución epistemológica y cultural, o ambas (p.5). La dificultad que la modernidad ha legado, para ella (íbid.), en cuanto a la dificultad de aprehender la realidad a través de la percepción ha llevado a una crisis fenomenológica que ha tratado de resolverse a través de un proceso de anamnesis — o recolección— en el que se ha tratado de profanar lo sublime utilizando lo grotesco. Le parece (íbid.) que la postmodernidad ha tendido a denunciar los límites formales del arte al representar la crisis del objeto ligado a la misma crisis del sujeto que percibe. Esta difícil relación entre sujeto y objeto ha derivado, para ella, en la visión artística de vanguardia, en la que se presenta un arte barroco, ambiguo y prostituido que se alimenta de sus propias contradicciones.

Resulta, en este caso, particularmente interesante el trabajo que ha desarrollado Patricia Poblete Alday sobre la función de la vista en la obra de Tario. Alday (2012, p.98) reconoce en la

constante fijación de Tario por la vista una representación de vulnerabilidad ante aquello que se observa. La vista, le parece (p.98), tiene en sí una dimensión ontológica y existencial que está social e ideológicamente normada. Al presentarla entonces, argumenta (p.107), siempre bajo la perspectiva de un esfuerzo que no redundará nunca en la posibilidad de entender la realidad, esta resulta imposible de asir. Aunque ella misma reconoce que este fracaso no siempre es absoluto, y que Tario también puede abordar esta cuestión desde la nostalgia y el humor, bien podemos observar aquí el proceso del que hablaba con anterioridad López-Varela. En primera instancia, la crisis de la fenomenología, donde no se puede establecer una relación funcional con la realidad exterior y los fenómenos que se observan —donde las relaciones sujeto/objeto se representan como problemáticas; y, en la segunda, en el intento de anamnesis de intentar recuperar la realidad, aunque ésta se aleje cada vez que se le intenta aprehender. Más adelante, sin embargo, regresaremos a analizar en qué grado y de qué manera puede observarse lo postmoderno en Tario.

López-Varela (p.6) argumenta, también, lo que ella entiende como la poética o estética de la postmodernidad. Considera que, en ella, se prefiere regularmente las repeticiones a la singularidad (al considerarse que no existe nada que pueda ser realmente nuevo y original), y que la tendencia de esta nueva poética se centra entonces en el detalle, en los fragmentos, y en la repetición de ambos. Desde la perspectiva social y cultural, continúa (íbid.), el detalle y el fragmento permiten elaborar una visión del otro más localizada. En esta estética, también lo negativo, lo monstruoso y lo repulsivo son categorías tan válidas como lo bello y lo sublime, dado que la relevancia de cada una de ellas (ante el fracaso de la razón para explicar la realidad) radica en el posible impacto emocional que puedan proporcionar al lector, aunque ésta entre en contraste o contradicción con su propia visión del mundo. Así, para ella (íbid.), la elección de los artistas contemporáneos de anti-héroes, monstruos, híbridos o lo propiamente grotesco como formas o temas en sus narraciones señala hacia la necesidad de poder representar la esencia paradójica del ser humano frente a la versión ideal del mismo que proclamaba la modernidad.

En este marasmo de sistema, de ascendencia barroca, López-Varela (íbid), encuentra que el laberinto es uno de los motivos preferidos. Citando los casos de Joyce, Borges, Pynchon o Auster, la autora argumenta que esta imagen es bastante funcional para representar sistemas caóticos, en los que puede abstraerse algún orden o sentido, mas este permanece escondido y complejo. Le parece, también, que existe en este motivo un reto y un placer de resolver el enigma que encajan bastante bien con la perspectiva de la postmodernidad. “It is the pleasure of the

resolution of the enigma, a process that is only possible through a vision of constant change, through transformation more than stability and open, interdisciplinary, and dynamic according to a non-linear path of the plot, even at the risk of losing orientation” (íbid.). Este placer, para ella (íbid.), nace desde un rechazo generalizado a cualquier intento de sistematización, que constituye parte de la esencia de un sistema dinámico sin una verdad única e inobjetable. Siguiendo a Calabrese, finalmente, López Varela (p.8) argumenta que la estética del detalle se basa en una estética de la fidelidad, en la que se busca representar de una forma más holística y completa cualquier sujeto u objeto de percepción; en el caso de la tendencia a fragmentar, de forma paradójica y complementaria, se busca otorgarle una continuidad a la ruptura de productos de percepción completos. Pues, para ella (íbid.), lo neo-barroco busca establecer límites o fronteras, solamente para tener un límite que transgredir o sobrepasar.

4. Semántica y elementos de análisis para lo fantástico

4.1 Semántica mimética, mundos posibles y autenticación en la narrativa

Hemos pasado revista, anteriormente, a las diferentes teorías sobre lo fantástico, en las que se ha señalado la imposibilidad de concebir un texto puramente mimético. Abonando a dicha discusión, y tratando de ubicar aspectos concretos de análisis semántico para la narrativa, Lubomir Doležel (1997a, p.69) ha propuesto la teoría de los mundos posibles. Antes de llegar a ello, sin embargo, ha encontrado la forma de establecer una crítica a las tres mayores tendencias de la semántica mimética tradicional. La primera de ellas radica en el entendido de que un particular ficcional puede representar a un particular real o, en otras palabras, que un personaje o situación ficcional pueden representar a algo o a alguien que ha existido en realidad. Dicha tendencia le parece (p.71) problemática porque, aun y cuando esta semántica mimética parecería funcionar si existe un referente histórico, resultaría insalvable tratar de encontrar un individuo real que represente a un Hamlet o a un Raskolnikov. Habría que considerar, podríamos agregar, la dificultad — incluso para una novela historiográfica — de representar los pensamientos de un personaje histórico en un texto ficcional. Es difícil aceptar, aunque el autor tenga a su disposición la mayor cantidad de pruebas documentales sobre las posturas de un personaje histórico, que el narrador o autor puedan acceder y representar verdaderamente lo que aquel sujeto pensó en vida.

Ante ambas limitaciones, continúa, la crítica se vio forzada a formular un nuevo postulado en el que “los *particulares* ficcionales representan *universales* reales (tipos psicológicos, grupos sociales, condiciones existenciales o históricas)” (íbid.). El problema que Doležel (p.73) encuentra en este postulado es que su hermenéutica universalista parte de un dudoso fundamento epistemológico. En una operación doble, prosigue, los críticos primero tienden a seleccionar un sistema interpretativo (ideológico, psicológico, sociológico, etc.), y a transcribir la realidad de sus categorías abstractas, para después hacer corresponder lo que el texto presenta con las categorías interpretativas postuladas. Un tercer postulado, continúa (p.75), ha sostenido que la fuente real representa o puede proporcionar representación al particular ficcional. Bajo esta perspectiva, entiende, la función mimética es sustituida por una *función seudomimética*. Los críticos, asegura (íbid.), han presupuesto que los particulares ficcionales son preexistentes al acto de representación, y los autores se han entendido como seres privilegiados con un acceso directo a las mentes de sus personajes que, de una u otra forma, administran al lector. De esta forma, “[u]n escritor de ficción describe, estudia o presenta los personajes ficcionales como un historiador lo haría con personalidades históricas” (íbid.).

Al problematizar los anteriores tres postulados, Doležel (p.76) llega a la conclusión de que la mimesis como teoría de la ficcionalidad no puede prosperar. Le parece que bajo los dos primeros, de tendencia universalista, el intentar explicar los particulares ficcionales como entidades reales solamente llevaría a eliminar su interpretación semántica. Considera (p.77), asimismo, que el preservar los particulares ficcionales, a través de la seudomimesis, tenderá a vaciar de contenido la idea de la representación mimética. Para resolver la encrucijada en la que se encuentra la teoría mimética, propone entonces abordar la semántica de los textos a partir de una teoría semántica de los mundos posibles. Estos mundos ficcionales, constituidos en el discurso, para Doležel, “tienen un carácter específico por estar incorporados en textos literarios y por funcionar como artefactos culturales” (p.78). Asimismo, estos mundos se sustentan en tres tesis que propone para una semántica ficcional.

La primera de ellas (p.79), sostiene que los mundos ficticios son conjuntos de cosas posibles. El sentido de posible aquí, cabe señalar, a todas luces es siempre distinto y distinguible del mundo real. Como sostenía anteriormente, Doležel (íbid.) remarca que los individuos ficcionales nunca son equivalentes a aquellos reales aunque tengan el mismo nombre. Asimismo, no hay que confundir el término de lo posible aplicado por Barrenechea, pues este se refería al

grado de problematización de las contradicciones ontológicas presentes en el texto, y Doležel se refiere aquí a todos los mundos que se pueden construir a través de los actos de habla. Ello nos lleva a la segunda tesis que el crítico presenta (p.80), a saber, que el conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo. Bajo esta premisa (íbid.), los mundos posibles incluirían tanto a los mundos más cercanos al real como aquéllos de orden fantástico o contradictorio con la realidad. En un contexto en el que imaginemos el continuo propuesto por Dehennin, cabría problematizar cuáles de estos mundos, y en qué medida pueden ser categorizados como mundos posibles en la teoría semántica de la semántica de Doležel, cuando este afirma que “[l]os mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos de los cuentos de hada o la ciencia ficción” (íbid.).

La tercera tesis, por su parte, sostiene (p.82), que los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real a través de *canales semióticos*. De esta forma, el mundo real proporciona (p.83) o un modelo para la estructura, o hechos históricos, o *hechos en bruto* o *realemas culturales*. No se entendería, de otra forma, que pudiéramos imaginar un mundo posible si no tuviera algún tipo de contacto con la realidad, pues en caso contrario no habría un mundo sostenible o sostenido, abierto a ser interpretado, a lo largo del texto.

Además de dichas tesis que precisan la naturaleza de los mundos ficcionales, Doležel también propone (p.84) algunas características específicas que delimitan la construcción de los mismos. En primera instancia, sostiene que estos mundos son siempre incompletos. Ello implica que “muchas de las conclusiones concebibles acerca de los mundos ficcionales son irresolubles” (p.85). Sin embargo, sostiene que estos vacíos son a veces igual o más importantes que lo que sí presenta el texto. Y que, la elección de cuáles campos dejar llenos o vacíos “se rige por principios estéticos, e.d., por el estilo del autor, por convenciones del género o del período histórico” (íbid.). Incluso, agrega (p.86), la literatura realista también presenta esta característica, pues su aparente compleción no es sino una ilusión.

Una segunda característica de los mundos ficcionales, para el crítico (íbid.), es que muchos de estos no son semánticamente homogéneos. Bajo este entendido, sostiene (p.87), pueden bien existir mundos ficcionales realistas o no realistas con un grado alto de homogeneidad, mas no es necesario que así sea. La complejidad semántica, para Doležel se explica en cuanto que, a mayor complejidad, un mundo ficcional puede “acomodar los más diversos individuos posibles, así como estados de cosas, eventos, acciones, etc.” (íbid.). Por último, la tercera característica que argumenta

(*ibid.*) sostiene que los mundos ficcionales son constructos de actividad textual. Y como tales, él propone analizarlos a través de la teoría de la *performatividad* de Austin.

La génesis de mundos ficcionales puede considerarse un caso extremo de cambio del mundo, un cambio de la no existencia a la existencia (ficcional). La particular fuerza ilocutiva de los actos de habla literarios que produce este cambio se llama fuerza de autenticación. Un estado de cosas posible y no realizado se convierte en un existente ficcional al ser autenticado por un acto de habla literario oportunamente emitido. Existir en la ficción significa existir como posible textualmente autenticado (p.90).

De esta forma, la creación y autenticación del mundo creado será una cualidad asociada, para Doležel (p.91), con el narrador, y tenderá a variar, en una perspectiva de grado, en su autoridad autenticadora. Así, un narrador omnisciente portará un grado mucho mayor de autoridad que uno subjetivo o en primera persona. Existen, empero, textos que no llevan a cabo el acto performativo que describe el crítico, y que él entiende como textos auto-anulantes, o bien textos en los que los mundos que se presentan se entienden como imposibles. Como ejemplos puntuales de este tipo de textos, refiere (p.92), aquellos que se constituyen a través del uso de la metaficción, y aquellos, como la *narrativa skaz*, donde se utiliza la ironía, y en los que el narrador juega y cambia continuamente de narrador y de registro. Este tipo de textos, así, deslegitiman la autoridad del narrador y el acto performativo que éste debiese llevar a cabo para sustentar la creación del mundo que se presenta.

En una estrecha relación con el anterior está el caso de los mundos imposibles. Si bien un texto auto-anulante muy probablemente tendrá como consecuencia el que el mundo que se gesta sea uno imposible, Doležel (p.93) también asegura que esto se puede llevar a cabo de forma independiente, bajo una estrategia únicamente semántica. Dichos mundos, para él (*ibid.*), presentan contradicciones internas que no pueden solventarse, y en las que una única interpretación de los eventos representados no es posible. Habría que agregar que, aunque no los aborda de forma explícita, podríamos considerar que un texto fantástico óptimo muy seguramente tenderá a presentar un mundo imposible, pues las contradicciones ontológicas de los mundos que se presentan no se solventan. A ello regresaremos, sin embargo, en la siguiente sección. De igual forma, habría que agregar que el grado de incompleción del mundo será mayor, por razones obvias, en un cuento que una novela. Problematizaremos más adelante qué tanto puede trasminar la repetición de un motivo a lo largo de una antología de cuentos en la creación de la imagen de un

mundo unitario — en específico, el motivo de la noche en *La noche*, o del fantasma en la obra de Tario en general— que en cierta medida podría otorgarle un mayor grado de compleción al mundo limitado de un solo cuento.

Lubomir Doležel también propone tres distintos modelos en los que agrupa las distintas formas de narrar y, por extensión, de autenticación que puede tener un texto, a saber, el modelo binario, el modelo no binario, y el modelo sin autenticación. Respecto al primero, argumenta (p.102) que éste es el más simple y consiste en aquel donde solo encontramos actos de habla de parte de un narrador anónimo en tercera persona y de los personajes. Bajo este modelo, la autoridad autenticadora se posiciona en el narrador, y los personajes carecen de dicha autoridad. De esta forma, “[l]os motivos introducidos en el acto del habla del narrador anónimo en 3ª persona son auténticos *eo ipso*, mientras que los que son introducidos en los actos de habla de los agentes narrativos son no-auténticos” (íbid.). Ejemplificando con el episodio de los molinos en *Don Quijote*, asegura (p.105) que es el narrador quien nos indica qué es lo que existe en el mundo que se nos presenta en el texto. Es, en este modelo, continúa (íbid.), el narrador quien construye el mundo que leemos. Y, termina (p.108), los motivos no-auténticos, los de los personajes, conforman más bien las creencias y opiniones de éstos —como sería el caso de Don Quijote, quien confunde los molinos con gigantes en aquel famoso episodio.

Un segundo modelo es el no binario. En este modelo, considera (p.109), encontramos una función gradual de autenticación, en tanto que no existe esa separación clara entre narrador y personaje descrita anteriormente. Una primera posibilidad de este modelo es el uso de la 3ª persona subjetivizada, pues en ella podemos encontrar una cierta fusión entre los roles que corresponderían al narrador y personajes en el anterior modelo. Argumenta que aquí los hechos se encuentran en “una zona de transición entre el mundo absolutamente auténtico de los hechos narrativos y los mundos de creencias de los agentes, absolutamente no-auténticos” (íbid.). Una segunda opción de este modelo es el uso de la 1ª persona, opción que resulta un tanto más problemática incluso que la de la tercera persona subjetivizada. En dicha categoría, argumenta, lo que encontramos no son hechos narrativos autenticados, sino más bien “un mundo de creencias auténtico del narrador en 1ª persona” (p.111). El problema, sin embargo, para Doležel (p.112) es que la autoridad de este tipo de narrador es relativa, en tanto que su conocimiento puede ser limitado, y por tanto se debe

poner especial atención tanto en qué es lo que limita su conocimiento como en cuáles son las fuentes que lo fundamentan.

Existen, para el crítico (p.113), ciertas formas en las que el personaje/narrador puede allegarse de información —ya por experiencia propia o ya por informes de terceros— que podrían otorgarle mayor autenticidad a los motivos que se le presentan. Sin embargo, esto tenderá a variar en un orden de grado entre los distintos tipos de narradores en 1ª persona. Doležel (p.114-5) ejemplifica el anterior argumento al contraponer la figura del modo *motivado* de 1ª persona, en la que el personaje/narrador se ubica como un testigo real, experimentador y mediador de la información recabada; y aquellos casos en el que el narrador en 1ª persona asume ilegítimamente un conocimiento ilimitado, propio del narrador en tercera persona, y, por tanto, pierde cualquier autoridad autenticadora relativa que pudiera haber tenido.

Una última consideración que establece Doležel (p.116) es la de los mundos sin autenticación. A partir de la constante destrucción de la autoridad autenticadora— que el crítico identifica como un efecto constructivo de la evolución estética de la literatura— propone (p.118) tres categorías: auténticos, no auténticos y sin autenticación. Mientras que el primer y segundo caso resultan claros respecto a un gradiente de capacidad autenticadora — o su ausencia— el tercero se explica a partir de una ambigüedad insalvable respecto a esa misma capacidad. Por ejemplo (p.119), cuando un narrador anteriormente omnisciente, en 3ª persona, confiesa su ignorancia de un asunto en particular, la autenticación de dicho mundo quedará en entredicho. Finalmente, cabría agregar que resultará interesante indagar qué tipos de narrador y qué tipos de mundos finalmente termina representando Tario en sus textos, así como buscar descubrir si existe alguna correlación entre el lugar en el espectro que ocupen sus textos en cuanto a lo fantástico y el grado de autenticación que presenten sus cuentos. Mas a ello regresaremos también en la siguiente sección.

Un aspecto adicional de interés entre ambas teorías, y aludíamos a ello en la sección dedicada al modelo de Dehennin, radica en la aparente incompatibilidad al abordar lo fantástico puro, o el O' (imposible irrecuperable) con el análisis mimético y semántico de los textos narrativos. El problema recae en dos aspectos esenciales. Primero, en que a pesar que Dehennin aborda el componente realista de los textos fantásticos, no llega a profundizar en el componente mimético de este tipo de narrativas. Y segundo, en que la terminología puede resultar confusa si

en ambas teorías tenemos categorías de lo imposible. Ante ello, cabría señalar que Dehennin se refiere a la imposibilidad de salir del contexto de ambigüedad de órdenes siendo representados; mas Doležel se refiere a aquellos mundos que se cancelan por sus contradicciones internas o porque no alcanzan a constituirse performativamente como textos. Así, podemos suponer, por ejemplo, que una parte significativa de la cuentística de Borges resultaría o auto-anulante (debido a su énfasis constante en la metaficción o tratamiento irónico de sus narradores) o imposible (en aquellos casos donde las contradicciones lógicas hagan del mundo representado uno absolutamente ilógico). Hay que añadir, asimismo, que un estudio que profundice en los puntos de contacto entre ambos modelos resulta necesario y significativo para ampliar el punto de discernimiento entre aquellos textos que sí puedan preservar una ambigüedad irresoluble, y aquellos textos que carezcan de componente mimético. Una de las herramientas, creemos, que pueden ayudar a visualizar si existe una relación más clara entre el componente mimético y fantástico del texto podemos encontrarla en la teoría del objeto mediador que analizamos a continuación.

4.2 Objeto mediador

Además de llevar a cabo una defensa del componente mimético en el discurso fantástico, en cuanto a los principios de la metafísica clásica que sí contiene — a saber, el principio de no contradicción, la primicia de la sustancia sobre los accidentes, y el principio de causalidad — José María Martínez (2010, p. 365), siguiendo a Lucio Lugnani, propone también prestar atención a *l'oggetto mediatore* como un elemento relevante en el análisis de la literatura fantástica. Con ello en mente, propone una serie de definiciones del concepto, una tipología, y una defensa de cómo puede entenderse el mismo, a partir de su relación con los principios aristotélicos de la metafísica. En primera instancia, señala que éstos son “objetos que en el relato materializan el momento de fricción entre los dos órdenes ontológicos y proponen así la existencia real de un acontecimiento extraordinario o inexplicable” (íbid.), y que “se ofrecen por un lado como pruebas de la verdad del acontecimiento pero también del desorden o insuficiencia de las concepciones gnoseológicas estables y establecidas” (íbid.). Como su nombre lo indica, estos objetos median entre los dos componentes del relato fantástico, y por tanto su importancia resulta mayúscula en la consecución de dichos relatos.

La tipología propuesta divide a los objetos en tres categorías: objetos neutros, objetos talismanes y el cuerpo humano. Respecto a la primera categoría, Martínez (p.366) refiere que

consiste de aquellos objetos que funcionan como testigos silenciosos de lo inexplicable, y pueden o bien provenir de un ámbito extraordinario para situarse en el ordinario, o bien pasar transitoriamente del último al primero, para regresar después a la realidad. La segunda categoría agrega (p.367), por otra parte, presenta objetos con un mayor grado de focalización, puesto que resultan ser, usualmente, quienes desencadenan la irrupción de lo extraordinario en el texto. Este tipo de objeto, añade, “suele estar acompañado de misterio, vaguedad o extrañeza, y su apariencia física acostumbra a estar descrita con el lujo de detalles necesario para originar la sensación de verosimilitud” (íbid.). En cuanto a la tercera, sugiere (íbid.) que ésta se subdivide en ocasiones en las que el cuerpo funge como un objeto neutro, y otras más donde el cuerpo sufre algún tipo de mutación — parciales o totales — que se relacionan, en el texto, con el fenómeno inexplicable.

Una vez descrita la tipología y definiciones de la categoría del objeto, Martínez (p.368) relaciona a éstos con los principios metafísicos aristotélicos, comenzando con el principio de no contradicción. Dicho principio sostiene que es imposible ser y no ser al mismo tiempo, y que es en sí la existencia misma del objeto la que permite que la historia pueda continuar. El segundo principio que argumenta (p.370) es la primacía de la sustancia sobre los accidentes, y en él afirma que existe un sustrato permanente y estable del objeto, y otras características mudables que pueden categorizarse como los accidentes. Dichos accidentes los categoriza (íbid.) en tres particulares oposiciones: específicos/de especie o individuales; permanentes o pasajeros; e intrínsecos o extrínsecos, y los resultantes de una combinación de los dos anteriores (acción o pasión). Argumenta, asimismo, que este particular principio “nos sirve también para discriminar los relatos fantásticos de los maravillosos, pues si en los segundos esos objetos pueden sufrir transformaciones (cambios sustanciales), en los primeros eso no es posible” (p.371). Lo que sí existe en los últimos, agrega (p.372), es un marcado énfasis en los cambios extrínsecos, pues ello le permite al autor jugar con las percepciones y continuidades espacio-temporales regulares, lo que se conjuga, para él (p.373), con un marcado sensorialismo, respecto a sus accidentes intrínsecos, como una forma de darle focalización al objeto, así como para centrar la cuestión de la materialidad y realidad del objeto en los sentidos de quienes interactúan con él. Este juego con los accidentes del objeto, sin embargo, no debe entenderse, para Martínez (íbid.), como una negación de la existencia misma del objeto, pues su realidad no está sujeta a la subjetividad de los personajes o lectores. Asimismo, niega que pueda darse el caso de la existencia de un accidente separado de su objeto, pues, siguiendo a Todorov, argumenta que el lirismo y la alegoría no tienen cabida dentro

del discurso fantástico. A ello solamente cabría agregar lo discutido anteriormente, a saber, que más que lirismo y alegoría, podríamos hablar de la imposibilidad de empatar la literatura fantástica con la no-representativa.

Un principio adicional, relacionado con el argumento inicial de la oposición entre dos posicionamientos ontológicos de la literatura fantástica, es el que Martínez identifica como los trascendentales del ser, y el cual implica que el objeto es objeto “en cuanto ente inteligible por un sujeto o conciencia cognoscente” (p.374). Ello no implica, sin embargo, que el sujeto, personaje o lector, termine por comprender aquello que el objeto exterior media; más bien, como sugiere Martínez (íbid.), lo que logra el objeto es postular la existencia de ese otro mundo que no termina por comprenderse del todo. Un último principio que se aborda es el de causalidad, y respecto a él, se argumenta (p.375) que no es que éste sea negado por la literatura fantástica; lo que sucede, más bien, es que se suspende la respuesta o explicación que lograría resolver definitivamente la problemática de la oposición fantástica. Los eventos, de esta forma, sí están relacionados por una relación de causa y efecto a lo largo del texto, mas al final no es posible descifrar cuál es la última explicación para la incertidumbre propuesta. De otra forma, si no existiera una relación de causalidad entre los eventos narrados, asegura (íbid.), no estaríamos ya frente a una literatura fantástica, sino ante una literatura del absurdo, en la que cualquier posibilidad de causalidad es inexistente. Así, dicha teoría podría constituir una forma de resolver la cuestión de si existe o no una forma de preservar la ambigüedad necesaria para conservar a un texto tanto dentro del espectro de Dehennin, en términos de que si existe se acercaría a O', o bien, ante su ausencia, tanto en otra parte de su espectro o bien fuera de él (como texto auto-anulante o mundo imposible).

5. Francisco Tario y su literatura en el marco de lo fantástico

Podemos situar, de forma general, a la cuentística de Francisco Tario, en mayor medida en el espectro que existe entre O' (lo imposible irrecuperable) y A' (lo imposible recuperable) de Dehennin, con algunas notables excepciones, como “La noche del indio”, “La noche del loco” o “El terrón de azúcar”, que bien podrían situarse en el espectro entre A (lo posible) y O'. Es importante señalar, también, que el primer cuento es el único que trata de forma puntual algún tema social relativo a México — en este caso específico, la marginación de la comunidad indígena. En el caso del segundo, es posible leer el cuento como las diatribas de un necrófilo, y el impacto

de lo ‘extraño’ en el cuento yace más bien en el tema— postmoderno en la selección de sus categorías estéticas— que en la irrupción en sí de otro mundo en el real. Respecto al tercero, podemos referir que el misterio de la inmortalidad se resuelve a través de la investigación de los reporteros que buscan desentrañar el caso; así, al desenmascarar la treta, deshacen la duda o ambigüedad necesarias para ubicar al texto dentro del fenómeno de lo fantástico, y podría catalogarse más bien dentro de la categoría de lo extraño. Sin embargo, y como resulta imposible — y poco relevante— clasificar cada uno de los cuarenta cuentos que componen este volumen de sus obras completas, llevaremos a cabo un análisis puntual, y más profundo, de un corpus reducido de cuentos. Ello nos permitirá profundizar en el estudio de los aspectos de análisis propuestos a lo largo de este texto. De la antología *La noche*, analizaremos “La noche del buque naufrago”, “La noche de los cincuenta libros”, “La noche de la gallina”, y “Mi noche”. De *Tapioca Inn: Mansión para fantasmas*, analizaremos, “Música de cabaret”, así como “La semana escarlata”. Por último, de *Una violeta de más*, analizaremos “El mico”, “El balcón” y “Entre tus dedos helados”.

Consideramos que esta selección puede justificarse por tres factores esenciales. En primera instancia, porque pueden fungir como una muestra representativa de la gama de los tipos de mundos que Tario representó, así como resultan útiles para describir tanto los tipos de narradores que se utilizan, así como de las ubicaciones que tienen tanto dentro como fuera del espectro de Dehennin en la cuentística de Tario. Ello, creemos, nos otorga una visión más panorámica del tipo de cuentos que Tario ha escrito. En segunda instancia, esta selección da pie a abordar, discutir y establecer un diálogo con lo que otros autores han analizado de estos mismos textos — aunque, cabría resaltar, algunos de estos cuentos aún no han sido abordados a la profundidad necesaria, pues su análisis se ha limitado a enmarcarse como textos de difusión o dentro de grandes recopilaciones de la narrativa mexicana. Y, finalmente, debido a que estos textos no solamente siguen las tendencias ya marcadas por Larson, sino que problematizan también la misma acepción de los temas y motivos de la literatura fantástica que él mismo propone.

La primera de las antologías de Francisco Tario, *La noche*, fue publicada en 1943 y se compone de quince cuentos que comparten al menos tres elementos estructurales. El primero de ellos es la repetición de la noche, no solamente como paratexto en cada uno de los títulos de la antología, sino también, en términos metafóricos, en la medida en que cada cuento señala lo que hay de perverso y abyecto en el hombre. El segundo elemento estructural que tiende a repetirse a

lo largo de esta antología es el constante uso de la personificación, sea de objetos o animales, que tienden a narrar sus propias experiencias en un mundo que tiende a relegarlos de cualquier sentido de compleción existencial o forma de sosiego. Finalmente, cabe remarcar también que todos estos cuentos comparten el uso de la 1ª persona *no motivada* como única forma narrativa a lo largo de la antología. Sin embargo, para hallar la significancia de estos fenómenos, pasaremos revista a cuatro textos de la antología.

Un primer rasgo que salta a la vista de “La noche del buque náufrago”, y que comparten todos los textos de esta primera antología, es la selección de la primera persona como la única voz narrativa. Ello sitúa a todos estos textos dentro del modelo no binario de Doležel, y como tales, sujetos a una gradación de autenticación que cada narrador debiese solventar. En el caso de este cuento, se narra la historia de un buque que, ante su hastío existencial, decide inmolarse a sí mismo junto a la tripulación que lo acompaña. El recurso de personificación, bajo esta perspectiva, difiere completamente de la visión histórica aplicada a los objetos en la literatura fantástica hispanoamericana que referíamos anteriormente, a saber, moralizar a través de señalar las fallas o vicios de los dueños de los objetos. En este caso, el objeto se entiende a sí mismo claramente como un hombre con una personalidad propia. “Ha tiempo me asediaba el terror, la congoja, todos esos sentimientos pestilentes que agitan al hombre en cuanto la vejez se acerca. Una sensación inexplicable —mezcla de tedio, nostalgia por la juventud extinguida — me oprimía rumbo a las playas de Asia” (Tario 2015, p.28).

Dicha cualidad se mantiene en la personificación de otros objetos de esta antología, como el traje gris, el féretro, el muñeco, el perro y la gallina, quienes no solamente actúan, piensan y sienten como seres humanos, sino que lo hacen desde una perspectiva cargada de nihilismo, nostalgia, hastío, o un fuerte impulso de autodestrucción. Ello, podríamos argumentar, nos lleva a pensar que las categorías estéticas de lo grotesco, lo monstruoso, y la predilección por los antihéroes, pertenecientes a la postmodernidad, aparecen ya en los textos de Tario. Habría que apuntar, también, que ninguno de los textos de la antología presenta narradores fiables en 1ª persona, es decir, narradores *motivados* que se alleguen de información externa. Los textos focalizan, así en la propia sensibilidad de los narradores, variando entre lo no auténtico y lo sin autenticación en los mundos representados.

Regresando al cuento que nos ocupa, podemos entender que nos encontramos ante un mundo posible, si entendemos que en dicho mundo sería viable acceder a los pensamientos del buque, mientras éste se hunde (muere). De esta forma, podemos asumir que estamos ante un mundo sin autenticación — pues no se puede asumir ni negar la veracidad de lo que se narra— y ante un relato que podríamos ubicar en el espectro de lo imposible recuperable, más cercano a lo maravilloso. Hay que considerar, también, que lo que constituiría un objeto mediador del relato, el buque, no puede identificarse como un objeto mediador en sí, pues no cumple con los principios metafísicos de no contradicción y de la primacía de la sustancia frente a los accidentes. Como reseñábamos anteriormente, para que un texto pueda constituirse como fantástico, no es posible que algo sea y no sea al mismo tiempo, ni que cambie la esencia del objeto, como sí sucede con el buque cuando éste muere.

El segundo cuento a analizar de esta antología, “La noche de los cincuenta libros”, narra el delirio de un niño perverso que refiere haber encontrado en la literatura su vía para denunciar lo que hay de horrible en la humanidad. Narra haber escrito cincuenta libros, uno por año, como una forma de tomar venganza de la humanidad, solo para regresar después, mediante una analepsis narrativa, a su estadio anterior de niño y a un momento en el que se encuentra al borde de la muerte. Aquí, la irrupción de lo fantástico es mucho más notable, pues se presentan dos realidades contradictorias irresolubles: por una parte, el niño narra sí haber escrito los libros referidos, solo para negar después esa línea temporal mediante la analepsis referida; y por otra, el cierre del texto no deja claro si el niño ha muerto en realidad o no.

Entonces el doctor me observa preocupadamente, me levanta con cuidado los párpados, me acerca una lamparita que huele a éter, y exclama:

—¡Ha muerto!

Mi familia, en pleno, cae por tierra de rodillas, sollozando o lanzando gritos frenéticos.

Más, en cuanto a mí, me siento perfectamente bien (p.51).

Como podemos ver, la afirmación del narrador se contradice con el diálogo del personaje y, por tanto, nos encontramos ante un mundo no autenticado. Asimismo, podemos identificar a los cincuenta libros como el objeto mediador, pues son los que sintetizan y simbolizan los impulsos nihilistas, perversos y destructivos del niño, que antes había desarrollado orinando a su hermana, matando animales o gritando como loco. De los libros que escribe, refiere que éstos “expondrán

con precisión inigualable lo grotesco de la muerte, lo execrable de la enfermedad, lo risible de la religión, lo mugroso de la familia y lo nauseabundo del amor, de la piedad, del patriotismo y de cualquiera otra fe o mito” (p.46). Es significativo, también, que cada año que el personaje pasa fuera de su realidad es acompañado por un libro particular que éste escribe durante ese tiempo alternativo. Como podemos observar, los libros se constituyen así en un objeto mediador talismán, pues en ellos se focaliza la narrativa, y sitúan al texto, en el espectro de lo fantástico, más cerca de O’ de Dehennin, pues la ambigüedad nunca se resuelve, y lo imposible parece irrecuperable.

Más complicado, sin embargo, resulta determinar si éste constituye un mundo posible o no. Existe una contradicción lógica entre el narrador y sus personajes que, consideramos, podría solventarse (como mundo posible) si resolviésemos la última contradicción o con una lectura metafórica del texto, en la que el niño, absorbido por sus pulsiones y subjetividades literarias, es declarado ‘muerto’ —léase deslegitimado, alienado — por una figura de autoridad y ciencia, radicada en un paradigma de objetividad, el doctor. Mas ello representa una interpretación particular del texto, que resulta posible ante la incompleción del mismo, y no asegura una respuesta definitiva a esta cuestión. En cualquier caso, resulta particularmente interesante observar la forma en la que se representa a la literatura en el texto.

Nutriré a los hombres de morfina, peste y hedor. Mas no conforme con eso, daré vida a los objetos, devolveré la razón a los muertos, y haré bullir en torno a los vivos una heterogénea muchedumbre de monstruos, carroñas e incongruencias: niños idiotas, con las cabezas como sandías; vírgenes desdentadas y sin cabello; paralíticos vesánicos, con falos de piedra; hermafroditas cubiertos de fístulas y tumores [...] (p.46).

En cierta medida, leer esta parte del texto como una suerte de declaración de principios estéticos del autor podría resultar excesivo, pues encontramos también ejemplos de ternura y compasión en otros cuentos. Mas sí es relevante señalar la propensión de Tario por las personificaciones, la lista de fenómenos que aquí enuncia, y el hecho de que represente estos mismos fantasmas, niños con cabezas gigantes, y otra serie de extrañas creaciones en sus otras dos antologías. Incluso, el propio Francisco Tario, en una entrevista otorgada a Alejandro Toledo— su prologuista en la reciente edición del FCE — y a Daniel González Dueñas, refiere también sus propias preferencias estéticas, tanto en indagar en lo grotesco o fabuloso que puede haber en el ser humano, como en el tipo de textos y los rasgos de la literatura que le parece más creativa y deseable en la obra de un autor.

No se trata aquí de arrancar lágrimas al lector porque el niño pobre no tuvo juguetes en la noche de Reyes, sino porque su padre — un hombre perfectamente honorable — quedó convertido en seta mientras regaba el jardín de su casa. Lograr que lo inverosímil resulte verosímil, ésa es la tarea. Y a mayor simplicidad, mayor mérito (Tario, 1989, citado en Vicente Francisco Torres, p.165).

Como podemos observar en su declaración, así como en la gran mayoría de sus cuentos, su principal interés no es en sí ideológico o social, sino estético, al centrar su punto de interés en el efecto que provoca la lectura — y la irrupción de lo fantástico — en el lector.

Otro cuento que presenta una oportunidad interesante de análisis, en la primera antología del autor, es “La noche de la gallina”, en el que la propia gallina narra su decepción de ser cuidada y alimentada, a lo largo de los años, sólo para ser asesinada por sus dueños; y, ante dicha condena, decide tomar venganza al ingerir alimentos tóxicos justo antes de ser sacrificada para su consumo. Dicho cuento parecería cumplir con los mismos parámetros que el buque náufrago respecto al lugar que ocuparía éste en el espectro de lo fantástico, así como con los otros elementos de análisis mencionados anteriormente — con la respectiva variante de tema, a saber, la sublimación de la propia inmolación frente a la consumación de la venganza frente a la traición — mas hay un episodio en particular que rompe con esta posibilidad, y éste consiste en que la gallina sea capaz de narrar los eventos que suceden después de su propia muerte.

Desde el retrete preguntó la dueña:

—Cirilo: ¿qué ocurre?

—¡Nada! — prorrumpió el asesino, trozándose el cuello —. ¡Esta maldita perra...!

—¿Cuál perra? —oí a la vieja, como entre sueños.

—O lo que sea. ¡Esta gallina!

Una vez más ratifiqué mi amenaza:

—¡La pagaréis bien cara!

Y en efecto: treinta y seis horas más tarde, cinco ataúdes en fila bajaban por la arboleda rumbo al cementerio (p.56).

Este episodio ha sido leído anteriormente como un descuido por parte del autor por uno de sus mayores estudiosos, promotores y prologuistas, Alejandro Toledo. Él sostiene que Tario “olvida que un narrador en primera persona, en este caso el animal del título, difícilmente podría contar su muerte por envenenamiento y la muerte ulterior, por la misma vía, de aquellos para los que sirve como cena” (2011, p.92). Ello, sin embargo, no nos queda tan claro por dos pequeños detalles. El primero de ellos, es que sí podemos leer un período de transición entre la vigilia y el sueño — y por extensión entre la vida y muerte — cuando, después de haberle sido trozado (roto)

el cuello — en cuyo caso el lector puede presuponer la muerte inmediata de la gallina — el personaje sigue siendo capaz no solamente de escuchar a la vieja, sino también de proferir una amenaza. Ello nos indica que, al menos a nivel secuencial, la gallina o alguna semblanza de ella (sea su consciencia o espíritu) sí sigue existiendo después de la muerte. Así, si leemos el texto de esta forma, no resulta imposible o inconsistente que la gallina pueda narrar los eventos subsecuentes a su muerte.

Igualmente indicativo, y problemático, resulta que la gallina refiera una temporalidad imposible en su reminiscencia de una conversación pasada. “—Los hombres son vanos y crueles como no tienes idea —me decía hace casi un siglo una gallina amiga, cuando todavía era yo joven y virgen, y habitaba un corral indescritiblemente suntuoso, poblado de árboles frutales” (p.52). Más allá del motivo de la Edad Dorada que se enuncia aquí, hay que notar que, la extrema longevidad del personaje (sea esta una hipérbole o no) contradice, en cierta medida, la misma concepción de mortalidad (y posterior trascendencia) de la gallina, y por tanto la constituye en un narrador no fiable. Ello nos lleva a deducir que estamos ante un mundo posible (si aceptamos la trascendencia de la gallina), mas no auténtico y fantástico en su representación. En cuanto al objeto mediador, podemos argumentar, que éste es un objeto talismán — pues en él se focaliza el relato — aunque también cabría problematizar aquí qué tanto un objeto o animal personificado podría catalogarse como un cuerpo humano, en el entendido de que en su personalidad, pensamientos y emociones, refleja también las características de un ser humano. Consideramos que, en este particular caso, el objeto podría interpretarse bajo ambas categorías sin mayor problema, y leerse como un cuerpo humano mutado. De esta forma, al no existir un cambio en la sustancia del objeto, podemos entender que sí existe un objeto mediador, y que el relato puede ubicarse cerca de O' en el espectro de Dehennin.

Del anterior fragmento, también es importante resaltar la elección de la forma peninsular del verbo pagar. A lo largo de su obra, no es infrecuente encontrar frases que señalan hacia una elección consciente del registro peninsular sobre el mexicano. Ciertamente, este fenómeno no toma un rol fundamental en la construcción de sus textos, mas sí implica, en cierta medida, un distanciamiento respecto a los demás escritores de su época— sean ellos partícipes de la literatura fantástica, mágico-realista, o de la literatura de compromiso. Aunque esta particular selección de registro parecería intrascendente, no lo es tanto, si consideramos a los coetáneos de Tario, y su particular forma de luchar para poner a Latinoamérica en la palestra literaria (señalada también

por Dehennin) que redundará en el período del boom. Mientras los últimos se ocupan en recuperar o reconstruir lo que, para ellos, significa Latinoamérica, Tario se ocupa en construir mundos que únicamente responden a su sensibilidad.

El cuento “Mi noche”, último de esta antología, narra la toma de consciencia de un narrador en primera persona quien intenta conciliar el hecho de que está muriendo estableciendo un diálogo con un interlocutor indeterminado, que bien podría leerse como la misma muerte, su consciencia o la otredad. Dicho cuento ha sido interpretado, por los críticos, de dos formas distintas. Mientras para Vicente Francisco Torres (2004, p.162), este cuento puede leerse como uno de denuncia y de corte realista, para Larson (1977, p.72), el texto más bien aborda el motivo de la interpretación de los estadios entre la vida y la muerte. Consideramos que, en esta discusión, la razón le asiste más a Larson que a Torres, pues el cuento sí presenta rasgos surrealistas, oníricos, que rompen, en cierta medida, con una interpretación puramente realista. Ello no quiere decir, sin embargo, que nos encontremos ante un texto fantástico o maravilloso, sino, más bien, podríamos argumentar, asistimos a la representación de una historia de corte realista/abhumanista, como lo definía Dehennin. En el delirio que conduce al narrador a enfrentarse a su propia muerte, nos encontramos con descripciones grotescas que funcionan como indicios de la existencia de una vida y percepción interiores que no pueden ser descritos en términos únicamente miméticos.

Fuera, el estruendo, lo espantosamente desgarrador de una muchedumbre inocente que se agita y se ahoga entre las fachadas de los edificios sucios triturando las vidrieras, derribando las puertas, volteando los párpados, convulsionando los dedos, haciendo estallar sus pulmones en gritos que pueden ser de alegría (Tario 2015, p.112).

Ciertamente, no interpretamos que lo que narra el personaje esté sucediendo en la realidad del mundo que se presenta. No leemos que la muchedumbre sí voltee sus párpados o triture las vidrieras; interpretamos, más bien, que el personaje se halla alienado del mundo exterior, y lo que enuncia es más bien lo lejos que se siente de ese mundo externo. De esta forma, el texto se puede leer como un proceso de reminiscencia, en el que el personaje busca hacerse consciente, por una última vez, de lo que puede leer o interpretar de su propio cuerpo y mundo exterior antes de morir. Así, el texto carece de objeto mediador, y presenta un mundo posible, mas sin autenticación.

Un aspecto adicional que resulta interesante analizar en la construcción de los textos de Tario es el continuo uso de puntos suspensivos en sus narraciones. Ciertamente, el uso de este

recurso no es común en la cuentística de la época, o al menos no al grado en el que los utiliza Francisco Tario, y puede ser criticado como un rasgo de amateurismo de parte del autor, aunque, cabe señalar, el grado de intencionalidad del uso de un recurso como éste es difícil de determinar. Inicialmente, habíamos considerado la posibilidad de que el autor estuviera utilizando estos signos de puntuación de una forma tan constante con el propósito de confundir al lector con un manejo poco ortodoxo de lo que Kathryn Hume (2005, p.106) analizaba como velocidad narrativa, mas no hallamos evidencia convincente de ello. Lo que sí podemos afirmar es que estos signos de puntuación se utilizan para establecer una pausa en la narración, así como para establecer una serie de elipsis que, en cierta medida, sí producen un sentido de extrañeza en el lector.

Listo ya. (El cañón se ha entibiado sobre mi sien.) La ventana abierta ahí... el reloj de cuco... el espejo... la mesa, con un largo papel en blanco. Páncreas, gran simpático, cerebelo, bronquios, todo normal. La muchedumbre se ahoga...

¿Ya? (Tario 2015, p.113)

Podemos considerar que tanto el primero como el último de los puntos suspensivos sí representan una elipsis, mientras que el segundo y tercero pueden leerse como una pausa narrativa. Entendemos que al observar a su alrededor, el personaje detiene su vista en la ventana, para después pasar a mirar el reloj, sin embargo ello no se enuncia de ninguna forma. La más simple de las elipsis posibles, entonces, enunciaría el acto mismo de voltear la mirada, mas no resultaría descabellado pensar en que, por ejemplo, un pensamiento o recuerdo hubiese llegado a la mente del personaje antes de dejar de observar la ventana. De igual forma, un mayor sentido de incompleción puede leerse en los últimos puntos suspensivos, pues el corte narrativo es mucho más evidente. No podemos respondernos cómo o por qué la gente se ahoga y de qué. Mientras que los puntos suspensivos entre el reloj, la mesa y el espejo podrían indicar una pausa en la secuencia de objetos siendo observados, o tal vez alguna lista de objetos menos representativos de la escena, el primer y segundo signo de puntuación causan una mayor extrañeza en el lector. El dejar la evidencia de estos cortes narrativos, sugiere al lector que hay algo más que se pensó o se hizo durante estos episodios, pero ello es ahora irrecuperable. Podemos pensar, así, que el uso de los puntos suspensivos puede otorgar la impresión, al lector, de una mayor profundidad o extensión del texto de la que realmente está presente en el mismo.

Referíamos, anteriormente, la repetición del motivo de la noche en esta antología. Nos parece particularmente relevante que todos los cuentos presenten la noche en su título, y que el

énfasis de ello no radique en ubicar sus relatos en ese particular momento de la jornada. En vez de ello, los cuentos tienden a representar, metafóricamente, lo que hay de oscuro e insondable en cada objeto personificado o en cada personaje que asume la voz narrativa. De esta forma, lo nocturno se casa con lo degenerado, nihilista, perverso, y todo aquello que irrumpe en cualquier aspecto de normalidad en cada texto. Más allá de que bien podemos encontrar aquí una estética de la repetición, como es el caso de la literatura de corte postmodernista, que buscaba alejarse de la totalidad, también cabe preguntarse si dicha repetición puede leerse o entenderse de forma conjunta. Es decir, si la incidencia de la repetición del motivo puede proporcionarle al lector una salida a la inherente incompleción de cada uno de los cuentos de la antología, para otorgarle así una lectura más completa de lo que cada cuento representa de forma individual. Consideramos que dicha repetición, por la misma relación de contigüidad dentro la antología, sí provoca que el lector se pregunte si dicha selección no es aleatoria, y si existe alguna relación que trascienda los límites de los mundos impuestos por cada cuento en lo particular.

Aunque no podemos asegurar una solución definitiva a dicho cuestionamiento, sí podemos apuntar a una posible solución. Podemos considerar la relevancia del cambio gramatical en la fórmula del título “Mi noche” como significativa — al pasar de una concepción externa del objeto o personaje representado, en la fórmula “La noche de X” — al adjetivo posesivo ‘mi’ en el último cuento de la antología. Ello indica un nivel de personalización aún mayor que el de sus contrapartes previas, pues al no incluir rasgos que identifiquen a su personaje como un individuo definido, resulta más sencillo para el lector asumirse como parte del diálogo que se lleva a cabo con la muerte, o con el mismo proceso de realización de ella por parte del personaje. Podríamos considerar que este particular recurso sí puede provocar una lectura diferenciada del último texto, y como tal, explicar también la actitud nihilista del personaje. Si el resto de los textos anteriores nos han presentado la valía de la inmolación propia, de la venganza, de lo grotesco, o lo abyecto de la misma literatura, no nos puede resultar extraño que el individuo anónimo abrace, metafóricamente, a la muerte de tal manera cuando se encuentra con ella.

Mas como hemos dicho anteriormente, esta lectura solo sería posible si agrupásemos a los distintos mundos presentados, y si los releyéramos como un mundo unitario. Es probable, en cualquier caso, que un corpus de cuentos de corte realista, como podría ser *El llano en llamas* de Rulfo, pudiese presentar un mayor grado de homogeneidad semántica que, a su vez, permitiría

considerar la posibilidad de un único mundo siendo representado. Dicho mundo, así, no solamente compartiría un universo de temas cercanos entre sí, como pudiera ser la pobreza, marginación, corrupción, y los problemas particulares asociados al campo mexicano postrevolucionario, sino también un registro lingüístico compartido (en sus usos lingüísticos relativos al español de México) que le otorgaría mayor solidez a la idea de unidad a lo largo de una antología. Sin embargo, profundizar en las divergencias entre las antologías de corte realista y de corte fantástico, y cómo incide en el lector la idea de un mundo unitario, constituiría un estudio comparativo mucho más profundo y que, por tanto, excede a los alcances del presente trabajo.

5.2 Tapioca Inn: Mansión para fantasmas

La segunda antología, *Tapioca Inn: Mansión para fantasmas*, presenta ya una variedad importante en cuanto a temas, narradores y tono en sus textos. Ya Larson discutía, aunque brevemente, lo risible de “La polka de los Curitas”, la transmigración de las almas en “Ciclopropano”, y el asesinato en “Aureola o alveolo”, y consideramos que la ubicación de las tendencias que utiliza es justificable. Asimismo, una primera diferencia notable que existe entre esta primera antología y las dos subsecuentes, es que no encontramos en las últimas un motivo que funcione como hilo conductor de la narrativa. Este es el caso con *Tapioca Inn: Mansión para fantasmas*, el cual, a pesar de su título, no se compone únicamente de textos relativos a fantasmas. Cabe señalar que el motivo del fantasma no es ajeno a sus otras dos antologías, *La noche y Una violeta de más*. Dicho motivo, hay que agregar, ya ha sido estudiado en Tario, de forma acertada por Larson. El crítico sostiene (1977, p.16) que Tario no sigue en forma alguna, el modelo de escribir narrativas de fantasmas propuesto por Penzoldt. Argumenta (íbid.), no solamente que los fantasmas en Tario no funcionan como agentes vengadores de Dios, o representaciones de los impulsos neuróticos o eróticos del hombre, sino también que el comportamiento de sus fantasmas es bastante humano y lógico en la forma en la que estos interactúan. Para ejemplificar su argumento, aborda la forma en la que se entremezcla un horror burlón con el romance en “Ave María Purísima”, representado aquí por la mordida amorosa que le da el muerto a su esposa cuando ésta se niega a regresarle su pata de palo. De igual forma aborda “El éxodo”, cuento en el que Tario narra el exilio al que son sujetos los fantasmas del Reino Unido por parte del gobierno, hecho al que ellos responden como haría cualquier otro ser humano; o bien lo que él entiende (íbid.) como la inusual compasión y empatía con las que trata a sus fantasmas en “La banca vacía” y en

“El balcón”, lo que hace de sus fantasmas novedosos en su particular acepción literaria del motivo. En tanto que nos parece bastante acertada la forma en la que Larson interpreta cómo Tario aborda el motivo del fantasma, nos parece improductivo profundizar más en el análisis de éste. Las conclusiones a las que llega, sin embargo, cuando Larson aborda la relación de lo sobrenatural con la literatura de Tario nos parecen más discutibles, pues concluye: “Tario neither offers thrills nor serves a political philosophy, but parodies life’s absurdities with mild satire and a deliberate lack of seriousness. His themes are taken from popular tradition because his purpose, like that of the Romantic idealists, is to celebrate the diversity of man” (p.18). Aun si ciertamente podemos estar de acuerdo con que los textos de Tario carecen de una ideología política que trasmine en sus cuentos, no estamos tan seguros de que se pueda afirmar que únicamente lleve a cabo una sátira suave o que no desconcierte a sus lectores.

Consideremos las temáticas de los textos ya analizados hasta el momento, a saber, la inmolación propia del buque, la venganza de la gallina, la narración de la muerte propia, o bien la concepción realmente oscura de la valía de la literatura, y veremos que no todos sus textos son satíricos; y que, incluso, pueden también presentar una perspectiva realmente nihilista de la existencia. Asimismo, nos parece problemático afirmar que el autor busque celebrar la diversidad del hombre como lo harían los románticos. Aunque es clara la conexión con las personificaciones (aunque ya no con la finalidad moralizante original) que el mismo Larson identificaba en la tradición hispanoamericana, o con el uso del motivo del fantasma que él mismo estudia, es más difícil hablar de una postura similar a la idealista y romántica en su literatura.

Dicho fenómeno, podríamos atribuirlo a dos consideraciones específicas. En primera instancia, Larson (1977, p.73) explica *La noche* como un ejercicio surrealista que busca desafiar a la sociedad al representar temas grotescos y desagradables. Aunque consideramos que es claro que la elección de dichos temas sí generaría en una sociedad conservadora, como la mexicana en los años cuarenta, un sentido de indignación, también consideramos que no profundiza en su análisis de dichos cuentos y en el motivo que todos ellos comparten. Ello, en cierta medida, sí podría haber representado una limitante y, por tanto, una lectura diferenciada de la obra cuentística de Tario en su conjunto; mas, aun si aceptáramos únicamente la lectura surrealista de los cuentos, nos sigue pareciendo difícil una lectura idealista de su obra, pues tampoco se explica cómo este ejercicio buscaría indicios o símbolos en el subconsciente de quien escribe. Asimismo, si pensamos en el

sentido de compleción necesario para la literatura romántica — ya a través de la naturaleza, ya a través de la unión con el objeto amoroso; o bien, en su vertiente gótica, del anhelo, mas negación de ambos — no podemos pensar que algo similar ocurra en la literatura de Tario. Más bien, podemos considerar, nos encontramos no ante la diversidad del hombre, en el sentido plural o comunitario, sino ante la diversidad — en sus contradicciones inherentes — del hombre particular (léase, sí mismo), en su humor, nihilismo, perversidad o empatía al lidiar con una existencia que no otorga más sentido que el que cada hombre le pueda adjudicar en su fuero interno.

Una evidencia adicional de nihilismo en los textos de Tario podría leerse en el particular epígrafe que Tario elige como paratexto para su segunda antología al citar a Nietzsche. “Soy luz —¡ah, si fuera noche!—, pero el estar rodeado de luz es mi soledad.” (Nietzsche, citado en Tario 2015, p. 121). No pensamos que sea gratuita la elección de dicho texto, y podríamos interpretarlo, también, como una forma de señalar hacia la alienación que la búsqueda de sentido procura en quien se aleja de las convenciones sociales para intentar encontrar lo que hay de real en la existencia, a cualquier costo. Sin embargo, es claro, también, que el autor juega con el propio concepto de nihilismo que representa. Y, como bien puede hablar de la alienación y la soledad, también, como hemos visto, puede ser tierno, empático, o incluso tomar los propios motivos e influencias adquiridas como un juego. Consideremos, por ejemplo, la forma en la que aborda a Zaratustra en *Equinoccio*, obra narrativa compuesta, sobre todo, de minificciones y aforismos. “— ¡Zaratustra! Baja ya de la montaña, que se ha inventado la Penicilina. Y Zaratustra bajó y habló a los hombres de los zapatos *Walk-over*” (p.464).

Como podemos ver, en este fragmento se deslegitima el carácter profético que Nietzsche sí le otorga al mítico sabio, y más bien sugiere que este se alejó de los hombres, no para iluminarse y regresar a ellos para anunciar al nuevo hombre, sino para no compartir sus enfermedades físicas. Acto seguido, observamos también que lo que tiene que ofrecerles a los hombres a su regreso no es una profecía o visión que redima a la humanidad, sino un burdo consejo sobre cuál tipo calzado resulta más cómodo utilizar. Así, existe una contradicción notable entre la forma en la que aparece, bajo una perspectiva solemne la cita del texto, y la forma en la que se deconstruye después la figura del mismo Zaratustra. Ello, consideramos, no nos permite hablar de una consistencia ideológica o formal (si consideramos los motivos o elementos estructurales de la tradición) de las influencias de Tario. Más bien, lo que podemos encontrar es que el autor usa los distintos elementos y temas

de la tradición a su propia conveniencia, siempre que puedan resultarle útiles para abordar el tema que busca representar para el lector, así como para lograr el particular efecto que busca en sus textos.

Un aspecto interesante a resaltar, cuando pasamos a la segunda antología, es la inclusión de textos fragmentarios, aunque sin la inclusión de aforismos como los encontrábamos en *Equinoccio* (o en el diálogo aparentemente inconexo de “La noche de los genios raros”). Claramente, el incluir un listado de relatos breves, inconexos entre sí, ya nos presenta un mundo imposible, pues no hay una secuencia lógica a seguir en el relato, así como un mundo auto-anulante, y como tal, fuera del espectro de Dehennin. Asimismo, esta particular orientación estética, puede argumentarse, es cercana a la estética del fragmento postmodernista, pues los relatos no logran constituirse en un cuerpo que pueda ser analizado de forma unitaria, como tal vez sí podría lograrse con un corpus de cuentos que compartiesen algún tipo de motivo o hilo conductor. Al no existir aquél, podríamos pensar, también entramos en un terreno donde no existe una causalidad clara y, por tanto, acerca a este tipo de minificciones a la literatura del absurdo. Analicemos el siguiente fragmento de “Música de Cabaret”.

Fue escasamente durante el tiempo que media entre el romper de una ola y la calma subsecuente, mas él tuvo la impresión dolorosísima de que era un pan con mantequilla y mermelada en manos de S.M. la Reina Victoria de Inglaterra.

—Perdone usted, caballero, ¿tiene hora?

El caballero miró atentamente a su reloj sin manecillas y expresó, de acuerdo con lo que había visto:

—Las doce en punto (p.97).

Un primer aspecto a notar, es el espacio que divide a ambos fragmentos, claramente señalando, en términos de la ubicación del texto en la hoja, que ambos textos no deben leerse juntos. Respecto al primer fragmento, asimismo, cabría señalar el efecto de extrañeza que produce la secuencia temporal al incluirse el adverbio de modo ‘escasamente’, pues uno ya supondría que el tiempo entre el romper de una ola y una calma subsecuente sería más bien largo, pues las mareas no modifican su intensidad en lo inmediato. Asimismo, no hay nada que indique, en el fragmento anterior, un posible rompimiento de la consciencia en términos de sufrir algún tipo de metempsicosis que le transportase a ser un pedazo de pan en manos de un personaje histórico. Así,

podemos observar una relación de causalidad rota, lo que niega la posibilidad de afirmar que este texto pueda llegar a constituirse en uno de naturaleza fantástica. Igualmente, el segundo texto presenta una contradicción insalvable entre lo que el personaje percibe y lo que responde en el diálogo.

De esta serie de fragmentos, también habría que señalar al penúltimo, en el que podemos encontrar el recurso de narración irónica (al romper las fronteras de lo que puede ser autenticado en el discurso literario), así como una nueva iteración del motivo del fantasma.

En un *party* de fantasmas.

EL ANDARÍN MUDÉJAR: ¡Dos pares!

EL PERFUMISTA FATUO: ¡Tercia!

EL FRAILE DEL PARAGUAS: ¡Full!

LA ESTATUA DE TERRACOTA (a Francisco Tario): Oh, qué tarde más triste, amor mío (p.203).

Resulta interesante, de este fragmento, también auto-anulante y de mundo imposible, que el mismo Tario se incluya entre los fantasmas, y como objeto de la conmisericordia de los demás. Del listado de fantasmas, cabría señalar, podríamos encontrar dos que resultan irónicos, en su adjetivación, y dos que no. Podríamos pensar que precisamente el ser mudéjar, dejaría de lado la necesidad de tener que emigrar de España (de ser andarín, pues), como sí lo harían sus contrapartes musulmanas durante la reconquista española. Asimismo, al menos hasta el siglo XIX, y debido a sus votos de pobreza, probablemente hubiese resultado extraño el ver a un fraile utilizando un signo de opulencia como un paraguas. Claramente, el perfumista resulta fatuo si vende perfumes, y la estatua de terracota solamente resulta extraña respecto las otras figuras debido a su distancia temporal y geográfica del mundo de Tario. Podemos pensar, así, que a pesar de las características de los otros fantasmas, contradictorios o no, quien resulta no ser igual en valía a los demás es precisamente Tario. Consideramos, así, que lo que evoca el texto — pues no logra el grado suficiente de performatividad para poder afirmarlo — es que Tario resulta ser el menor de los fantasmas presentes. La razón de que no podamos asegurarlo, es que, además de presentar un mundo imposible, nunca se enuncia realmente la razón de la conmisericordia; si realmente estaban jugando para determinar quién es el mejor de los fantasmas; o si el fantasma de terracota también le ganó, y por eso se conmisericordó de él, o bien, su diálogo es solamente un comentario al margen.

A pesar de dichas limitaciones, consideramos relevante abordar esta posible interpretación debido a la evidencia anecdótica existente sobre lo que los fantasmas significaban para Tario. Esther Seligson, al prologar una edición de la cuentística de Tario, señala a los viajes que realiza el autor por Europa, así como su retorno definitivo a España después de la muerte de su esposa como eventos relevantes, en su vida, que impactan su literatura. Así, al hablar del pueblo de la infancia de Tario, señala de Llanes que era un sitio

marcado por su prehistoria, donde aún hay peñascos y fósiles, y es posible sentir la vibración de los druidas (...) El pueblo está, pues, a la orilla de un mar alborotado con un enorme rompeolas donde hay un constante furor oceánico (...) Francisco Tario era terriblemente bromista, estaba lleno de fantasmas como ese Llanes que es literalmente un pueblo de fantasmas (Esther Seligson, 1988, citada en Vicente Francisco Torres, p.164).

Es sencillo conceder que los comentarios anecdóticos sobre la relación que guarda Llanes con su propia experiencia vital y con sus fantasmas (los literarios y personales), no puede resolver o explicar definitivamente la cuestión del fragmento presentado anteriormente, mas consideramos que sí puede resultar relevante para ayudar a explicar la diversidad de las iteraciones en las que utiliza dicho motivo. No nos parece menor que el autor no utilice el motivo del fantasma únicamente en sus personajes anónimos o con nombre, sino que lo utilice asimismo en relación al personaje homónimo que lo identifica. Pensamos, así, que, además del tratamiento diferenciado de la tradición — en sus textos, motivos y estructuras — la inclusión de su propia persona en el texto, sí abona a pensar en una estética más individual y postmodernista que idealista.

El segundo relato a abordar de esta antología, “La semana escarlata”, también presenta algunos elementos relevantes de análisis a tomar en cuenta. El primer grado de complejidad que este relato policíaco y metafísico presenta radica en la variada mezcla de géneros y de voces narrativas que lo componen. En primera instancia observamos un narrador en 3ª persona, omnisciente, que logra introducir el marco de la historia, a saber, los asesinatos de la semana escarlata, intitulada así por los periódicos, y cómo ello ha incidido en el sentir de los habitantes de la ciudad. Acto seguido, y cuando el texto busca recrear la muerte de Laura, sobrina de Pimentel, observamos un cambio a un narrador en 3ª persona, mas subjetivizada, no ya omnisciente. Incluso, cabría aquí resaltar la forma en la que se gesta el quiebre de la autoridad autenticadora del primer narrador cuando éste se involucra, e involucra al lector en el episodio que va a representar. “Mas,

por esta vez, trasladémonos preferentemente al lugar exacto de los hechos, juzgando el macabro suceso por nuestros propios ojos” (p.266).

El nuevo narrador, señalado también por un cambio tipográfico, duda ahora con Laura sobre las intenciones de su victimario y logra representar de mejor forma la sorpresa necesaria para relatar efectivamente un homicidio; y, a su vez, esconde información relevante— particularmente la violación a la que es sujeta por parte de su tío— como una forma de diferir tanto el clímax de la historia como la naturaleza específica de lo que aqueja al asesino. En clara relación con el mencionado grado de complejidad estructural del relato y sus narradores, decíamos, encontramos el uso de otros géneros literarios, como la epístola y el diario. En ambas instancias, encontramos a la figura de Rómulo Pimentel, aceptando primero la culpa de los asesinatos (poniendo al profesor de música bajo la sospecha de Galisteo), y después narrando los fantásticos sucesos que lo han conducido a una desestabilización metafísica de su consciencia, y que terminarán por conducir a ambos a la muerte. Ciertamente, existen otros dos narradores, uno intermedio, en 3ª persona subjetivizada, que focaliza el sentir, dudas y percepción del detective tratando de solucionar el caso, y el último, que vuelve a recurrir a la 3ª persona omnisciente para concluir el relato, narrar los eventos subsecuentes y presentar una última pregunta o cuestionamiento irónico sobre lo inexplicable de la existencia. Consideramos que, estructuralmente, los recursos utilizados, en específico el cambio de narradores y el uso de diversos géneros literarios, puede explicarse en gran medida por la naturaleza policiaca del relato, y la necesidad de este género de diferir lo más posible la solución del enigma con el fin de lograr un mayor grado de sorpresa hacia el final del mismo.

Habría que agregar sin embargo, que no estamos ante un relato policiaco de corte realista, sino, como aludíamos anteriormente, a uno de naturaleza fantástica. Asimismo, la naturaleza del mundo representado, podemos argumentar, resulta problemática. Si consideramos la autoridad autenticadora del narrador omnisciente, podríamos pensar que el relato resulta autenticado, mas las constantes irrupciones de otro tipo de narradores y géneros literarios, legitimadas ambas por el primer narrador, nos hace concluir que este relato es uno sin autenticación. De igual forma, solamente podríamos concluir que el mundo que se presenta solamente sería posible si podemos dar cabida a la irrupción de una crisis fenomenológica y la posterior traslación de ésta de un personaje a otro sin que ésta se niegue por completo. Es por ello que el mundo representado nos parece problemático, y cercano en su categorización al O' de Dehennin.

Por otra parte, el objeto mediador, neutro en este caso, se constituye en los diarios del Profesor Pimentel. Bajo ellos se aborda de forma notable el quiebre entre ambos órdenes ontológicos, de la vigilia y el sueño, y son quienes provocan que el detective tenga que transitar por el mismo quiebre fenomenológico que desencadena, ineludiblemente, en la muerte de ambos. Tario logra, con un grado de maestría, sin embargo, confundir ambos mundos y narraciones, pues logra disociar la consciencia del personaje al éste solo ser capaz de recordar los asesinatos a posteriori, y bajo las limitaciones propias, en imágenes o símbolos, de un sueño. Igualmente, es interesante recalcar la repetición o simetría con la que maneja el quiebre, primero del asesino, luego del policía, al situar a ambos frente al hombre misterioso que los mira, sólo para confundir después la inevitabilidad del cruce de ambos, al situarlos a ambos en esa primera mirada incómoda. De esta forma, al ligar a ambos a este particular momento, primero en los diarios y finalmente en la narración de la 3ª persona subjetivizada, se logra posicionar tanto la crisis fenomenológica, como la inevitabilidad de que el policía, respetable y adusto, necesite entrar a la realidad del viejo para neutralizarlo. Sin embargo, es también importante resaltar que la causalidad, aunque existente, no se esclarece, puesto que no es posible explicar el primer rompimiento fenomenológico y moral de Pimentel, así como la naturaleza del primer hombre que mira incómodamente al profesor, que es quien realmente lo conduce a ese quiebre. Ello también nos queda claro cuando el narrador omnisciente, al final del relato, disculpa al asesino al afirmar que “[d]os hombres de bien, enteramente comunes y corrientes, entregaron sus almas al Señor” (p.292).

La crisis fenomenológica señalada anteriormente, como parte de la estética postmodernista en los temas abordado por Tario, señala hacia el fenómeno de la incomprendibilidad de la existencia, así como la inevitabilidad de enfrentarse a ella. Abonando a lo dicho anteriormente por Alday respecto a la relevancia de la vista y la vulnerabilidad que dicho fenómeno comporta, creemos que ello puede observarse, por ejemplo, en la constante repetición, en la obra de Tario, del motivo de ver a través de los visillos. Uno pensaría que ver a través de los visillos otorgaría una cierta certidumbre de anonimidad, de poder ver hacia fuera sin ser detectado, mas este fenómeno parece indicar lo contrario en la obra de Tario, a saber que, cuando uno observa, también es observado de vuelta. Este es el caso del cuento que nos ocupa, pues Galisteo es capaz de observar a Pimentel observándolo. “A través de los visillos, Galisteo creyó descubrir en la penumbra el rostro del profesor hacia la calle. Seguidamente cayó de lo alto una negra sombra en el interior de la alcoba y todo quedó en tinieblas” (p.271). Igualmente, Pimentel observa, en sus

sueños una sombra que no le permite sustraerse de los asesinatos a cometer y, finalmente, del inevitable encuentro con Galisteo.

Todo antes que volver a la cabaña. Y me dispongo a hacerlo a tiempo que una imprevista sombra se perfila tras los visillos. “Pase usted, ¿trae su boleto?, y abre. Y a renglón seguido, deshaciéndose en genuflexiones: “Oh, perdone su excelencia, ¡no le había reconocido!”. Dicho lo cual, extrae del chaleco un cuchillo y me lo entrega (p.283).

Como podemos notar, ver a través de los visillos liga a los personajes inexorablemente. El uno, al poder observar la sombra o sospecha que se cierne sobre el segundo, y el segundo al ser empujado por lo que lo observa a través de los visillos a la parte de su psique que lo conmina a asesinar. Algo análogo, podemos argumentar, puede observarse en cuentos como “La polka de los curitas”, donde la paciente cero, la esposa del comerciante, es la primera infectada con la repetición interminable de la polka por tratar de ver a sus vecinos a través de los visillos, así como en “La noche del traje gris”, en donde el traje, después de ver la ciudad en una relativa y benigna calma, es conducido a la más absoluta depresión y al suicidio. Aunque más adelante regresaremos a dos casos particulares que nos ocupan, a saber, en “El mico” y en “El balcón”, consideramos que el análisis exhaustivo de este particular motivo podría resultar interesante en sí mismo, y constituirse en un texto específico que pueda añadir algo a lo ya expuesto por Alday y su énfasis en la importancia de la vista en Tario.

5.3 Una violeta de más

La última de las antologías de Tario, *Una violeta de más*, resulta probablemente la mejor lograda en términos estéticos y la más variada en cuanto al tipo de construcciones narrativas se refiere. En ella podemos encontrar a un Tario o bien tierno, como en “La banca vacía” o en “El éxodo”; o bien burlón en grado máximo, como en “Ortodoncia”; o bien grotesco, como en su caníbal “Ragú de Ternera”; o bien paranoide como en “El mico” o “Entre tus dedos helados”. La gran variedad de temas y tratamientos, en esta última antología, se sostiene también por un mayor juego con las tradicionales formas de representación y por su propia búsqueda de expandir los límites de lo que puede representarse. De los cuentos de esta antología, elegimos aquellos que nos parecen los más complejos de interpretar o de analizar en términos de su estructura.

El primer texto de la última de las antologías de Tario, “El mico”, vuelve a presentarnos con un narrador en primera persona que relata los extraños eventos que experimenta. El personaje,

después de años de trabajar para poder obtener un retiro temprano del mundo exterior, es importunado por un ser rosado que sale de su grifo mientras se rasura, y que reclama para sí atenciones propias de una madre. Eventualmente hastiado, y ciertamente paranoide respecto a las reales intenciones de este ser, termina por ‘devolverlo’ depositándolo en el inodoro y jalando la palanca, solo para darse cuenta, finalmente, de que ha resultado embarazado. Consideramos que el mundo que se presenta en el texto es de naturaleza posible, mas sin autenticación, por el mismo grado de paranoia que presenta en personaje/narrador a lo largo del texto. Dicha paranoia se basa, además de en el nihilismo y la predilección por la alienación que el personaje ya había referido de sí mismo, en que las únicas palabras que profiere el extraño ser es la de *mamá*, y ante esta falta de comunicación, el personaje se vuelve cada vez más escéptico del visitante incómodo. “Algo en él me desagradaba, no obstante, y era aquella tendencia suya a permanecer en cuclillas en el fondo del tarro, observándome sin pestañear y con aire de no muy buena persona” (p.301).

Claramente, para el lector, no hay forma de determinar si el mico tenía aire de buena persona o no, pues la narración se constriñe a la perspectiva del narrador, mas sí sigue siendo significativo, aquí, el peso que vuelve a tener la vista. En el cuento, incluso, encontramos otra iteración del motivo del visillo, y junto a él, la interiorización del estado que guardará la relación entre ambos personajes.

De regreso en el sofá, debí quedarme profundamente dormido, cuando ya los primeros rayos del sol se filtraban a través de los visillos. Al despertar, horas más tarde, comprobé con extrañeza que nada a mí alrededor había cambiado. O digo mal; algo fundamental había cambiado, y era que, a partir de aquella fecha, irremediamente, seríamos ya dos en la casa (p.300).

Si bien podríamos considerar que dicho estadio se resuelve, y no es irremediable la irrupción del mundo exterior en la vida del personaje y narrador, cuando éste logra deshacerse del ser que lo irrita, hay que considerar también el final de la historia, en la que el narrador se entiende a sí mismo como embarazado. Después de que lanza al mico al inodoro, éste aparece en otro departamento en el piso de abajo, en el que un grupo de mujeres felizmente lo recibe y juega con él. Acto seguido, cuando el hombre de la casa cierra las cortinas, el narrador refiere lo siguiente. “Después regresé a mi cama y no desperté sino hasta muy entrada la mañana. Así continué durmiendo día tras día, risueñamente, inefablemente, sin preocuparme ya más por el hechicero. Y tres meses después di a luz con toda felicidad” (p.313). Más allá de que esto confirma la primera acepción, relacionada a los visillos, de que irremediamente habría dos personas en la casa,

también resulta en extremo extraño que ahora el personaje se sienta feliz de dar a luz. Existe un grado de ambigüedad relevante, podemos argumentar, al cierre del texto, pues no se explica cómo o de qué quedó embarazado, o si éste es un embarazo literal o metafórico, ni por qué ahora es feliz con su nuevo 'hijo' y antes no. Por tanto, creemos, este texto se ubica más cerca del O' de Dehennin que de A' en su espectro.

Asimismo, hay que señalar que no podemos estar de acuerdo con la interpretación que Larson (1977, p. 36) propone del cuento como una suave sátira de la maternidad y lo que significa ser ama de casa. Aunque consideramos que es perfectamente risible y humorístico el tirar al invasor al inodoro después de haberlo obtenido del grifo, no podemos leer al texto como satírico si atendemos la creciente paranoia que provoca el huésped en el narrador. Adicionalmente, el insólito final y la premonición inicial (a través de los visillos) nos hacen pensar más bien en una irrupción indeseada de lo exterior, para el estatus inicial del carácter del personaje, que en un sincero final feliz del texto. Aunque tratar de interpretar lo que significa el final resultaría solamente en especulaciones, creemos que el cuerpo del texto nos refleja más bien la lectura opuesta, a saber, que a pesar de su voluntad, el personaje es forzado a fungir como madre en primera instancia, y, en segunda instancia, a parir y a ser también feliz respecto a ello por alguna fuerza inefable.

Respecto al cuento de "El balcón" habría que señalar que éste presenta dos tipos de narradores, primero un narrador en 3ª persona subjetivizada, y después un aparente modelo binario, con un narrador en tercera persona y personajes que dialogan. Estos personajes, quienes gustan de permanecer alejados del mundo debido a las burlas a las que es sujeto el niño por su enorme cabeza, pasan sus noches escuchando las historias/sueños que éste refiere de sus sueños previos. Así, el primer narrador asume los pensamientos y sentimientos de sus personajes, la madre y el niño, hasta que el segundo interviene finalmente para poner en duda la real existencia de ambos. Dicha transición, podemos argumentar, se lleva a cabo cuando el segundo narrador permite que los personajes dialoguen cuando esto no había sucedido a lo largo del cuento, solo para afirmar después que sus personajes eran invisibles y que ningún vecino recordaba quién habría vivido en esa casa. Consideramos que, con esta particular selección de narradores, se logra que el lector dude de la existencia de los personajes, asumiendo que el narrador del modelo binario tendría un mayor grado de autenticación que el primero, y es éste quien pone en duda la existencia de los personajes.

Podemos argumentar, así, que el mundo que se representa en el cuento puede considerarse uno auto-anulante, debido a que existe un cambio de narradores que se desafían entre sí. Si bien, semánticamente, el que el mundo exterior no perciba o recuerde a los personajes no niega definitivamente su existencia, ello sí podría cuestionarse a partir del nivel de existencia del que son partícipes de acuerdo a sus narradores. En cualquier caso, podríamos considerar a estos personajes, como ya señalaba Larson, como otra iteración del motivo del fantasma y, estaríamos de acuerdo con él, una que presenta a este motivo con un gran dejo de ternura. En cuanto a que asistimos a una representación auto-anulante, consideramos que el texto no puede situarse cerca de O', como le correspondería, y se sitúa fuera del espectro de Dehennin. Asimismo, consideramos que lo que podría entenderse como objeto mediador, en su acepción de cuerpo mutado, es decir, la cabeza gigantesca del niño no puede leerse así debido a la contradicción del componente mimético del cuento. Si bien lo fantástico podría residir aquí en que los personajes mismos, o existen dentro del mundo de los sueños que el propio niño sueña, o bien transitan entre dos niveles de "existencia", ello no puede definirse con claridad, y, por tanto, el texto resulta más bien absurdo que fantástico.

Es interesante, también, encontrar de nuevo el motivo de los visillos en el texto. "Unos niños le gritaban o pretendían acorralarlo, y otros le hacían señas desde sus ventanas, levantando los visillos" (p.356). El mundo exterior, claramente no acepta lo que estos personajes sí pueden percibir o ver, y motivan así que tengan que recluirse en el balcón. El grado de ensimismamiento de la madre y el hijo, así como su constante ensoñación, nos habla también de la imposibilidad de que estos otros mundos puedan ser entendidos o apreciados por el mundo exterior. La crisis fenomenológica puede entenderse aquí bajo la perspectiva de la baja capacidad del mundo externo de imaginar y evocar historias, lo que resulta interesante, pues puede entenderse también como un comentario al margen sobre la literatura y su recepción.

El último cuento de esta antología, "Entre tus dedos helados" resulta probablemente el más complejo de clasificar, pues presenta varios problemas de interpretación. En dicho cuento se narra la historia de un estudiante de profesional que, al quedarse dormido, es transportado un mundo en el que algunos policías misteriosos intentan acusarlo de haber cometido un crimen que desconoce, y que posteriormente resultará en su muerte. En primera instancia, el texto nos presenta a un narrador en primera persona que narra cómo se queda dormido y cómo entra a un mundo alterno, para luego dar paso a otro narrador en primera persona que relata tanto lo que sucede en ese mundo

del sueño como lo que sucede en el mundo real— incluyendo su propia muerte — sin poder despertar del todo. Consideramos que ese estadio intermedio del ‘sueño’ puede indicarnos que se está representando un mundo imposible, sobre todo si consideramos que el personaje es capaz de asistir a su propio deceso, y que el mundo y los personajes que encontró en su sueño, como es el caso del policía, puedan existir también en el estadio posterior a su muerte. Si consideramos lo anterior, parecería que el mundo alterno representaría la muerte, mas ésta no se manifiesta sino hasta el final del relato.

Asimismo, es importante señalar que no es posible identificar un objeto mediador funcional. Podríamos considerar al estanque, pues ahí aparecen tanto los policías como la estatua, mas habría que considerar que dicho posible objeto rompe con el precepto metafísico del ser y no ser al mismo tiempo; es decir, no es posible que el estanque pueda representar tanto a la muerte como al proceso que conduce a ello. El segundo objeto mediador posible, la estatua dentro del estanque, tampoco puede representar a la muerte o la conexión entre la vigilia y el sueño, aunque sí podría tener el valor simbólico de la verdad que se quiere ocultar, y que el policía refiere es la causal de la muerte del estudiante. Mas, incluso si consideráramos entonces a la estatua como objeto mediador, ésta tampoco cumpliría con la primacía de la sustancia frente a los accidentes, pues no parece que la hermana, quien podría ser clave en la verdad oculta, exista en el mundo real. El narrador solamente alude a la existencia de sus hermanos menores que siguen en el colegio en el ámbito de lo real, mas nunca a ella. Asimismo, ésta tampoco puede funcionar como objeto mediador cuando existe también una confusión entre la figura de la mamá y la hermana, cuando parece que ambas, en distintos mundos, lo besan al mismo tiempo. “Me besaba y me besaba en las tinieblas, cuando, en un determinado momento, pude descubrir con asombro que quien me besaba con tal ansia era mi propia madre, que yacía arrodillada junto a mi cama de enfermo” (p.440). Ciertamente, la ambivalencia del beso difumina la posibilidad de confiar en que el incesto entre la posible hermana haya sucedido en realidad. Asimismo, ello condiciona las posibilidades de interpretar la naturaleza de la información que buscaban los policías, en un principio, para poderlo regresar al mundo real. Y dificulta, finalmente, para el lector el poder equiparar a la hermana (o la madre) con la muerte que lo abraza al final, que es a lo que alude el título del texto. De esta forma, consideramos, el texto se presenta como uno inclasificable bajo el esquema de Dehennin, pues resulta también un mundo tanto auto-anulante como imposible a nivel semántico. La ausencia (o ambigüedad, si queremos) de un objeto mediador, asimismo, refleja la inestabilidad en el balance

del componente mimético con el fantástico, y nos situaría frente a un texto que no da pie a interpretaciones semánticas del mismo, y como tal, uno que rompe con los paradigmas de la representación literaria. Así, podemos considerar que también es partícipe de la estética postmodernista en el sentido de que tiende a romper con las fronteras de lo convencional para buscar nuevas vías de representación en la literatura.

6. Conclusión

A lo largo de este texto, hemos pasado revista a los antecedentes de la literatura fantástica, en específico en su relación con el mito y con la fantasía. Hemos revisado, asimismo, cómo el fenómeno se puede relacionar con la literatura desde el inicio de las narraciones, lo que la sitúa en un nivel de paridad respecto a la tradición realista, no solamente en términos de relevancia, sino también como impulso o modo de representación presente en cada obra literaria. Para tratar de definir el término y nuestro objeto de estudio, también hemos revisado diferentes definiciones y modelos, encontrando en la postura de Dehennin la más comprensiva y útil para el contexto de nuestro análisis, pues no solamente construye su definición y modelo a partir del estudio de otros autores relevantes, como Todorov o Barrenechea, sino también porque propone un modelo con un entendimiento particular de las características que distinguen a la literatura hispanoamericana.

Es importante señalar, también, que hemos considerado las características esenciales del fenómeno fantástico en Latinoamérica y en México, en lo específico, a fin de poder situar la literatura de Tario en su propia tradición. Hemos encontrado, en este específico entendido, que Francisco Tario no sigue las particulares tendencias que siguen o inauguran sus contemporáneos, sino busca que constituir su propia estética. Incluso, encontramos, que cuando utiliza motivos o temas de la tradición, como el fantasma o las personificaciones, los utiliza de una forma distinta a sus antecesores y con significados variados en cada una de sus iteraciones. Ello nos habla, podemos considerar, de una estética más individual que idealista.

A lo largo del texto, también fue relevante discutir y analizar las distintas instancias en las que sus textos, ya en su carácter fragmentario, ya en las repeticiones, ya en su nihilismo, ya en su crisis fenomenológica y de sentido, presentan una estética postmodernista. Para poder llevar a cabo dicha discusión y análisis, nos fue útil estudiar los textos no solamente desde la perspectiva de su pertenencia a una específica posición dentro del espectro de lo fantástico, sino también a través de

la semántica de los mundos posibles, el grado de autenticación, así como de la presencia o ausencia de objetos mediadores que presentan sus cuentos. Consideramos que esto resulta relevante para un autor como Tario, pues se vuelve necesario analizar tanto si el mundo que se presenta es consistente internamente como la presencia o ausencia de objetos mediadores. De esta forma, creemos, puede analizarse, de forma más efectiva, un corpus de textos que tienden a jugar y deshacer la tradicional forma de representar literatura fantástica. Así, a partir de nuestro análisis, hemos encontrado, resulta mucho más probable encontrar que sus textos no auténticos o sin autenticación se acercan más al punto O' del espectro de Dehennin, mientras que los mundos imposibles o auto-anulantes tienden a situarse fuera de su espectro debido a la inestabilidad de su componente mimético. Ello podría sugerir la relevancia de estudiar, a mayor profundidad, la aplicabilidad de la teoría semántica en el análisis de los textos fantásticos a fin de encontrar otros puntos de coincidencia entre las anteriores teorías. Como mencionábamos anteriormente, abonar a dicho ejercicio resultaría útil desde una perspectiva cuantitativa, pues podrían determinarse más matices y posibles formas de coincidencia entre las teorías si se analiza un mayor número de posibles construcciones literarias.

Consideramos también relevante, para este análisis, establecer una discusión y argumentar aquellos contextos donde sus cuentos han sido catalogados — a nuestro parecer — erróneamente, así como precisar tanto su ubicación dentro del espectro de lo fantástico como las interpretaciones que consideramos más probables. Ciertamente, los textos fantásticos, en su ambigüedad, pueden resultar en interpretaciones diversas, y ello es un factor a tomar en cuenta al analizarlos. Mas, consideramos, el tratar de profundizar tanto en su componente semántico y mimético, como en la función del objeto mediador en el relato, puede ayudar a reducir el marco de incertidumbre respecto a su interpretación. A través de dichas estrategias, y de nuestro particular análisis literario, encontramos que a la cuentística de Tario no se le puede catalogar como realista, idealista, romántica, o como una en la que el autor busque retratar la naturaleza humana, sino, más bien, como una que refleja su propia subjetividad y su particular respuesta a la falta de sentido.

Finalmente, cabe señalar que no existe aún un modelo completo o definitivo para el análisis de este tipo de textos —y cabría agregar también que, por motivos de espacio no nos fue posible incluir el componente narratológico de Dehennin en el nuestro. Sin embargo, nos parece relevante llevar la teoría a la práctica en el análisis de este tipo de textos, si queremos lograr que la literatura

fantástica sea leída y analizada con la misma seriedad que su contraparte realista. Francisco Tario ha representado una oportunidad inmejorable para llevar a cabo dicho análisis, por su gran amplitud en temas, motivos y estructuras, máxime cuando su propia sensibilidad y estética postmodernas —a pesar de ser del siglo pasado— se asemejan a las que podemos encontrar en nuestros propios días y autores.

Bibliografía

Alday, PP 2012, 'La función de la mirada en la cuentística de Francisco Tario', *Literatura Mexicana*, 23, 2, pp. 97-110, Academic Search Complete, EBSCOhost, revisado el 24 de agosto de 2017.

Arreola JJ 2017, *Bestiario*, N.p., Centro Virtual Cervantes. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/bestiario/>, revisado el 24 de agosto de 2017.

Barrenechea, AM. 1972, 'Ensayo De Una Tipología De La Literatura Fantástica'. *Revista Iberoamericana*, vol.38, no.80, pp.391-403. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>, revisado el 24 de agosto de 2017.

Bould, M 2002, 'The Dreadful Credibility of Absurd Things: A Tendency in Fantasy Theory', *Historical Materialism*, 10, 4, pp. 51-88, Political Science Complete, EBSCOhost, revisado el 24 de agosto de 2017.

Brescia, P 2008 'A "Superior Magic": Literary Politics and the Rise of the Fantastic in Latin American Fiction', *Forum For Modern Language Studies*, 44, 4, pp. 379-393, Humanities International Complete, EBSCOhost, revisado el 24 de agosto de 2017.

Cornwell, N., 1992. *The literary fantastic: from gothic to postmodernism*, New York: Harvester Wheatsheaf.

Cortés, H. "Segunda Carta De Relación, De Hernán Cortés.". *King's College London*. Disponible en: <http://ems.kcl.ac.uk/content/etext/e015.html>, revisado el 24 de agosto de 2017.

Dehennin, E. 1996. *Del realismo español al fantástico hispanoamericano: Estudios de narratología*. Ginebra: Librairie Droz

Dehennin, E. 2016, 'En pro de una tipología de la narración fantástica. *Biblioteca Virtual Cervantes*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn0345>, revisado el 24 de agosto de 2017.

Doležel, L 1997, 'Mímesis y mundos posibles' en Lubomir Dolezel (ed), *Teorías de la ficción literaria*, pp.69-94. Arco Libros, Madrid.

Doležel, L 1997, 'Verdad y autenticidad en la narrativa' en Lubomir Dolezel (ed), *Teorías de la ficción literaria*, pp.95-122. Arco Libros, Madrid.

García Sánchez, F 1998, 'Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica' en Antón Risco, Ignacio Soldevilla, Arcadio López Casanova (eds), *El relato fantástico: historia y sistema*, pp.84-114. Colegio de España, Salamanca.

González Castro, F., 1996. *Las relaciones insólitas: literatura fantástica española del siglo XX*, Madrid: Editorial Pliegos.

Hahn, O 1998, 'Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano' en Antón Risco, Ignacio Soldevilla, Arcadio López Casanova (eds), *El relato fantástico: historia y sistema*, pp.169-180. Colegio de España, Salamanca.

Hume, K 2005, 'Narrative Speed in Contemporary Fiction', *Narrative*, 2, p. 105, JSTOR Journals, EBSCOhost, revisado el 24 de agosto de 2017.

Larson, R., 1977. *Fantasy and imagination in the Mexican narrative*, Tempe: Arizona State University.

López-Varela, A 2008, 'Cultural Scenarios of the Fantastic', *Clcweb: Comparative Literature & Culture: A Wwweb Journal*, 10, 4, pp. 1-11, Literary Reference Center, EBSCOhost, revisado el 24 de agosto de 2017.

Lovecraft, H.P., 1995. *El horror sobrenatural en la literatura*. México: Fontamara.

Martínez, JM 2010, '¿Subversión u oxímoron?: la literatura fantástica y la metafísica del objeto', *RILCE. Revista De Filología Hispánica*, 26, 2, pp. 363-382, Academic Search Complete, EBSCOhost, revisado el 24 de agosto de 2017.

Oziewicz, M 2007, 'Joseph Campbell's "New Mythology": and the Rise of Mythopoeic Fantasy', *Anachronist*, 13, pp. 114-130, Humanities International Complete, EBSCOhost, revisado el 24 de agosto de 2017.

Penzoldt, P. 1952. *The supernatural in fiction*. London: Baynard Press.

Rabkin, E. 1976. *The fantastic in literature*. Princeton: Princeton University Press.

Sullivan, CW. 2001, 'Folklore and Fantastic Literature', *Western Folklore*, 4, p. 279, JSTOR Journals, EBSCOhost, revisado el 24 de agosto de 2017.

Tario, F. 2015. *Obras completas: I. Cuentos, Varia invención*. México: FCE

Todorov, T., 2009. *Introducción a la literatura fantástica*, México: Coyoacán.

Toledo, A 2011, 'Francisco Tario y la novela corta' en G Jiménez Aguirre (coord), *Una selva tan infinita*, pp.89-102. UNAM, México.

Torres, VF 2004, 'Francisco Tario Rescatado'. *Universidad Autónoma Metropolitana*.
Disponible en: <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1925>, revisado el 24 de agosto de 2017.

Valentini, C. & Ristorto, M. 2008, 'Bestiarios medievales e imaginario social', *Scripta mediaevalia. Revista de pensamiento medieval*, vol.8, no. 1, pp. 13-24. Disponible en: www.scielo.org.ar/pdf/scrip/v8n1/v8n1a03.pdf, revisado el 24 de agosto de 2017.

Vax, L, 1965. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.