



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**DESDE EL CORAZÓN DEL OTRO LADO: LOS CUENTOS  
FANTÁSTICOS DE AGUSTÍN MONSREAL**

**TESIS  
QUE, PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIATURA EN LENGUA Y  
LITERATURAS HISPÁNICAS, PRESENTA:**

**MARÍA MARTHA QUINTANA GÓMEZ**

**ASESOR: MTRO. GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ**

**MÉXICO 2014**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A mis padres por su esencia.

En memoria de Laura Elena Barrientos, la mujer de noviembre.

Para: Dana, Karla, Carlos y Ángel porque son el cosmos para mí.

Bony, gracias hermano. Frida, Ixchel, Balam, Amadeo, Alejandro y Florencia los quiero.

Agradezco a todos y cada uno de mis familiares y amigos por su apoyo, comprensión y amor incondicional.

A mi asesor Mtro. Gabriel Enríquez, gracias por su dirección y paciencia.

A mis profesores Mtra. Rosaura Herrejón y Mtro. Jaime Erasto Cortés, gracias por dotarme del impulso para la elaboración de este trabajo.

# ÍNDICE

	Pág.
Agradecimientos	I
Índice	II
Introducción	1
Capítulo I.	
La literatura Fantástica	12
1.1. Estudio de lo fantástico: Tzvetan Todorov	13
1.1.1 Definición del género fantástico	14
1.1.2 Lo fantástico, entre lo maravillosos y lo extraño	17
1.1.3 Los temas de lo fantástico	19
1.2. Tipología de la literatura fantástica en Hispanoamérica:	24
Ana María Barrenechea	
1.2.1 Definición de la literatura fantástica	25
1.2.2 Órdenes donde ocurre lo fantástico	28
1.2.3 Categorías de elementos semánticos en los textos fantásticos	29
Capítulo II.	
Los cuentos del género extraño y del género maravilloso	36
2.1. Los cuentos extraños de Monsreal	37
2.2. Los cuentos maravillosos de Monsreal	54
Capítulo III.	
De Todorov a Barrenechea: hacia una adecuación de lo fantástico en el cuento hispanoamericano	60
3.1. Tzvetan Todorov	60
3.1.1 Lo fantástico, entre lo extraño y lo maravilloso	60
3.1.2 Los temas de Todorov	61
3.2. Ana María Barrenechea	65

3.2.2 Los temas de Barrenechea	66
3.2.1 La confrontación que produce lo fantástico	65
3.3. Cotejo de las propuestas teóricas de Todorov y Barrenechea	67
3.3.1 Parámetros delimitantes del presente análisis	72
3.4. Los temas y motivos en los cuentos fantásticos de Agustín Monsreal	73
a) Dobles	73
b) Distinción sujeto/objeto	92
c) Ruptura tiempo/espacio	100
d) Tema del Diablo	104
e) Muertos que cobran vida	109
f) Animación de objetos	112
g) Brujería	115
h) Rebelión de la materia	118
Conclusión	123
Anexo	133
Bibliografía	139

## **Introducción**

En el año 2003 tuve la fortuna de ingresar a estudiar la licenciatura en Lengua y literaturas hispánicas. Entonces comencé a dirigir de manera sistemática mi inclinación por la lectura. Fue así como, durante una clase sobre cuento mexicano impartida por el maestro Jaime Erasto Cortés, conocí la obra de Agustín Monsreal, a quien el académico consideraba como uno de los mejores cuentistas mexicanos. Esas lecturas fomentaron, sin lugar a dudas, mi interés académico por el relato fantástico.

La lectura de la obra del cuentista yucateco captó inmediatamente mi atención, pues en sus cuentos lo fantástico se relaciona con personajes desequilibrados y solitarios que a toda costa intentan amar; sin embargo, su mundo es tan cerrado que el objeto de su amor muchas veces recae en las mujeres de su familia. De pronto, la intromisión del elemento fantástico resulta un rayo luminoso de tal contundencia que da un giro total a las circunstancias del relato. Lo sorprendente del acontecimiento sobrenatural es su fuerza transformadora; la historia, necesariamente, toma otro rumbo diametralmente alejado del que el ritmo narrativo iba marcando. De esta manera, la secuencia de los cuentos de Monsreal queda fracturada con la aparición de lo sobrenatural de forma tan decisiva que el relato desemboca en un final totalmente inesperado. Su forma de narrar lo fantástico reafirmó en mí el gusto por este género.

En relación al surgimiento del cuento fantástico se advierte que el relato con elementos fantásticos resulta una de las primeras manifestaciones literarias, surgió casi a la par que el pensamiento mágico; primero de manera oral y después en registros escritos. Las primeras historias de este tipo muy posiblemente aparecieron como un intento de dotar de sentido lo inexplicable. En un principio no era necesario delimitar la diferencia entre lo sobrenatural y la realidad, como se precisa en nuestros días. Estos relatos tenían como característica la mimesis del mundo del lector antes de la aparición del elemento sobrenatural. Así, el acontecimiento

fantástico ocurría cuando la frontera entre ambos mundos –a través de una puerta o un pasadizo, o bien, por medio de un objeto mágico– permitía el paso de un plano al otro. En consecuencia, el relato fantástico moderno, como género literario, se conformó a partir del cuento de terror en el siglo XVIII.<sup>1</sup>

Por lo anterior, desde su aparición hasta hoy en día, el relato fantástico constituye un género importante en la narrativa a nivel mundial. También en México tiene una constante presencia, en obras de autores como Guillermo Prieto, Vicente Riva Palacio, Juan José Tablada y Ciro B. Ceballos en el siglo XIX. Alfonso Reyes, Juan José Arreola, Francisco Tario, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas en el XX; incluso lo cultivan escritores actuales, entre los que destacan, por mencionar a algunos, José Agustín, Felipe Garrido, Hernán Lara Zavala, Mónica Mansour, Cristina Rivera Garza, Eduardo Antonio Parra, Alberto Chimal, Bernardo Fernández (BEF), Bernardo Esquinca y, desde luego, Agustín Monsreal.<sup>2</sup>

Agustín Monsreal nació en Mérida Yucatán en 1941. Participó junto con Edmundo Valadés en el Consejo editorial de la revista *El Cuento, revista de imaginación*. Entre sus maestros se cuenta a escritores de la talla de Augusto Monterroso, Efrén Hernández y Juan Rulfo, además del mismo Valadés, quien así opinaba del escritor yucateco: “Entre los cuentistas nacidos en la década de los 40, Agustín Monsreal es uno de los mejor dotados, un narrador cabal, con espléndido oficio y con soberbia imaginación lingüística.”<sup>3</sup> Monsreal se confiesa cuentista por naturaleza, aunque ha incursionado también en la poesía, pero jamás se ha interesa-

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Cuentos fantásticos del siglo XIX. Introducción*, en: [http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cuentos\\_fantasticos\\_del\\_xix.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cuentos_fantasticos_del_xix.htm)  
[http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cuentos\\_fantasticos\\_del\\_xix.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cuentos_fantasticos_del_xix.htm)

<sup>2</sup> Marisol Nava, “La presencia de lo imposible: el cuento fantástico en México” en *Revista Tierra Adentro*, <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/la-persistencia-de-lo-imposible-el-cuento-fantastico-en-mexico/>

<sup>3</sup> Celia Pedrero, *Universo Monsreal*, Mérida, Cultur, 2009. En esta recopilación de cuentos de Monsreal y crítica sobre su obra, la autora publica el artículo de Edmundo Valadés con la siguiente referencia: *Vivir del cuento (La ficción en México)*, Serie Destino Arbitrario 12, pp. 29-35. No se consigna editorial ni año de publicación.

do por escribir novela.<sup>4</sup>

Desde que salió a la luz su primer libro de cuentos *Los ángeles enfermos* de 1979, –Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí de ese mismo año–, hasta su más reciente publicación, *Desde el vientre de la ballena* de 2010, el escritor yucateco ha mantenido un ritmo constante de producción.

En una entrevista que Monsreal me concedió el 3 de marzo de este año le pedí que me hablara acerca de su pasión por el cuento; para él escribir cuento es una tendencia natural. Afirma que este género atiende a una sola situación; debido a ello los personajes protagónicos son muy pocos, dos o tres. Asegura que la base del cuento apuesta por la brevedad, de manera particular en cuanto a los elementos que lo conforman, pues lo importante es “amarrar a los personajes”. Con respecto a su técnica para escribir cuentos comentó:

Yo parto de los personajes, siempre. A mí la anécdota no me importa tanto, lo que me importa es el personaje, a partir de lo que le sucede a él, entonces sí, es cuestión de crear la historia de ese conflicto interno y crear la atmósfera en la que se va a desenvolver el protagonista, adecuadas a ese conflicto. Crear la atmósfera, el vocabulario y los ritmos de la narración. De acuerdo con los estados de ánimo del personaje serán los ritmos, el fraseo que hay en el cuento o en los distintos momentos del cuento. Ahora, cuando se logra conjuntar y conformar todo esto, es posible crear un orbe cerrado, que no haya la posibilidad de encontrar fisuras: “por acá se me fue el cuento y se perdió quién sabe dónde”. Hay que amarrar todos esos elementos, que no haya ni distracción ni fisuras; posibilidad alguna de que se vaya el cuento.<sup>5</sup>

La concepción del cuento que representa un orbe cerrado para Monsreal, coincide, en buena medida, con la definición en que me basaré para referirme al cuento: es un relato de corta extensión que muestra una serie de incidentes encadenados por una sola intención con el propósito de producir un solo efecto. El número de personajes

---

<sup>4</sup> Fue galardonado en dos ocasiones con el Premio Antonio Mediz Bolio (1987 y 1996). Este premio lo otorga el estado de Yucatán a los escritores locales que han sobresalido en su trayectoria literaria. En 1998 el Instituto de Cultura de Yucatán instituyó, en la ciudad de Mérida, el Premio Nacional de Cuento Corto Agustín Monsreal. La convocatoria para este premio estaba abierta sólo a escritores mexicanos. Con la intención de ampliar su alcance a otros países, en 2000 se transformó en Premio Iberoamericano de Cuento Agustín Monsreal.

<sup>5</sup> Monsreal, Agustín. Entrevista personal. 3 de marzo de 2014.



es reducido, por lo regular se maneja un solo argumento (aunque puede surgir una historia oculta), que se resuelve al concluir el relato. La estructura regularmente es lineal, desde el planteamiento al conflicto y de ahí al desenlace, pero es posible otro orden. Las características del cuento son la economía, la intensidad y la producción del efecto.<sup>6</sup>

Los cuentos de Monsreal abordan distintos temas, si bien el tono es siempre la desolación. Si utilizáramos un color para describir sus historias sería el gris. Desde el más oscuro que pinta el odio y el crimen, hasta la luz brumosa del gris casi blanco por donde se intuye, sin jamás alcanzarse, la felicidad.

Por otra parte, la estructura de su producción tiene forma de triángulo. En cada vértice se ubica un tema: 1) el realista, 2) el fantástico y 3) el del escritor como personaje y la intertextualidad.<sup>7</sup> La mayor parte de los cuentos del escritor yucateco se ubican en el eje realista; en ellos se retrata las vivencias, obsesiones y sufrimientos del individuo de la clase media, sin llegar, jamás, a una escritura de compromiso social.

Los cuentos realistas de Monsreal ya han sido estudiados, aunque de manera exigua.<sup>8</sup> En este aspecto su escritura es más lúdica, el cuentista muchas veces se burla de las rutinas sociales: la veneración a las madres en su día por el hijo holgazán y manipulador o la esperanza de ascender socialmente gracias al uso de influencias. En otras historias, Monsreal nos lleva a contemplar la desesperación humana: el hijo homosexual que vive solo con su padre sin poder confesarle su condición o el hombre que trabaja hasta el cansancio para, a duras penas, mantener a

---

<sup>6</sup> La definición que emplearé es resultado de la lectura de definiciones del cuento de Edgar Allan Poe, Seymour Menton, Juan Bosch, Julio Cortázar, Mario Benedetti y Ricardo Piglia.

<sup>7</sup> En los cuentos considerados en el rubro, se incluyen dos subtemas: el escritor como protagonista –siempre seductor y siempre con hambre–, y la intertextualidad –reelaboración de obras literarias desde el singular punto de vista de Monsreal–.

<sup>8</sup> La antología de Celia Pedrero es el primer trabajo sobre Agustín Monsreal que lo aborda de manera individual. En este estudio se registran 5 ensayos breves sobre su obra de autores tales como Emmanuel Carballo, Jesús Humberto Florencia, Edmundo Valadés, Orlando Ortiz y Víctor Hugo Vázquez Rentería. Por otra parte Ana Georgina Macías aborda a Monsreal en su tesis de licenciatura de 1991: *Tres cuentistas mexicanos actuales: Felipe Garrido, Agustín Monsreal y Rafael Ramírez Heredia*.

su familia y, al llegar a casa, su esposa teme decirle que de nuevo se encuentra embarazada.

Estos cuentos realistas se pueden dividir a su vez en cuatro temas principales: la imposibilidad del amor, la vida como una trampa, la comedia social y el incesto. En cuanto a imposibilidad del amor, por ejemplo, el cuento “Carta abierta a un amor de toda la vida”<sup>9</sup> narra la obsesión de un hombre por poseer totalmente el amor de la mujer amada. Está convencido que ella lo quiere cuando está con él; cuando hablan y hacen el amor. Pero cuando ella piensa o sueña no es la misma mujer; la considera entonces una fugitiva infinita; por esa razón, aunque la tenga a su lado no puede alcanzar el amor total.

Un ejemplo que puede adscribirse al tema de la vida como una trampa es el cuento “Sueño de una mañana de verano”<sup>10</sup> donde el protagonista, harto de su penosa situación económica, propone a su mujer ir a la capital a hacer fortuna. Al llegar a la ciudad, enseguida obtiene un buen trabajo; triunfa laboralmente. Poco después adquiere una casa y decide traer a su familia; sus hijos van a escuelas privadas y su mujer de compras al extranjero. Finalmente se consigue una amante joven y bonita que le exige abandonar a su esposa; se debate sobre la decisión que debe tomar cuando la voz de su mujer lo trae de nuevo a la realidad apurándolo a que se vaya a abrir la tienda. En la mirada que le devuelve no hay amor ni odio; el único pensamiento que lo invade es la certeza de la imposibilidad de huir de ese callejón sin salida, llamado miseria.

En cuanto al tema de la comedia social, Monsreal se complace en burlarse de las rutinas cotidianas: las madres ambiciosas, la hipocresía de la gente, los machos y los guapos de pueblo. Como ejemplo presentamos el cuento “Comedia de poca gente”, en donde el protagonista es un galán de barrio apodado “el Gavilán”. El muchacho alardea que conquistará a la chica más bonita de la colonia sólo para acostarse con ella; pero en realidad la ama profundamente. Una tarde se planta en

---

<sup>9</sup> Monsreal, *Lugares en el Abismo*, México, García Valadés, 1993, p. 9.

<sup>10</sup> Monsreal, *Sueños de Segunda Mano*, México, Folios Ediciones, 1983, p. 77.

una esquina con sus amigos. Envalentonado decide abordarla cuando pase, pero se queda mudo al mirarla. Seducido y aterrado ante la joven, no se atreve a hablarle. Sus amigos se burlan groseramente de él, pero se recompone y sale airoso al decir que se la veía muy apurada, que lo dejará para después, aunque les apuesta que la “doblegará enterita”. Por su parte, la chica, sólo siente desprecio y un poco de lástima por “el Gavilán”.

El tema del incesto, por otra parte, está presente en gran parte de la narrativa de Monsreal, tanto en el eje fantástico y del escritor como personaje, como en el eje realista. A manera de ejemplo, refiero el cuento “Antigua”.<sup>11</sup> Un niño observa los preparativos de su madre a punto de bañarse. Ella es una mujer vacía y vanidosa que se complace en acariciar y adornar su cuerpo mientras el niño la observa lleno de adoración y amor. El pequeño lleva la nota mental de cada pliegue, de cada montículo y de cada valle del cuerpo de la madre, hasta que un día, ella decide impedirle la entrada al ritual. La expulsión del paraíso del baño ocasionó que sus ojos perdieran para siempre la capacidad de asombrarse. El recuerdo del cuerpo impecable de la mujer se le graba en la mente. Por ello, años después, se rebela ante el deterioro que la edad ha causado en la mujer. Hubiera preferido verla muerta a estragada por la vejez.<sup>12</sup>

A grandes rasgos, estos son los cuatro temas generales en los que se mueve la narrativa realista de Monsreal. Los tópicos no son excepcionales, resultan cotidianos porque son los que enfrenta día a día el sujeto común de la clase media, el mismo sector social de origen del autor, por esa razón la conoce tan bien.

---

<sup>11</sup> Monsreal, *LA*, 57.

<sup>12</sup> En la entrevista que me concedió, a propósito de este trabajo, tuve la oportunidad para preguntarle acerca de esa obsesión con el incesto en su obra. Para Monsreal el incesto es la forma de recuperar ciertos recuerdos de la primera infancia; una tía que admiraba o una prima con la que jugaba. Esas memorias se mantienen latentes en la forma del deseo. Este deseo se materializará muchos años después en una persona completamente ajena a ese mundo que lo propició. El escritor me relató una anécdota junto a Juan Rulfo, a propósito del incesto: “Ahora, en un principio, pues me salía, de repente los recuerdos me llevaban a pensar en la posibilidad del incesto. Leía yo a Faulkner y me encantaba la posibilidad del incesto. Después, en el Centro Mexicano de Escritores, íbamos como a medio año y, estaba yo leyendo un cuento, ya no me acuerdo cual y, de pronto Rulfo golpeó la mesa y me dijo: ‘Bueno, ya díganos qué se trae usted con su hermana’. Don Panchito Monterde le dijo luego luego: ‘Al texto Juanito, al texto’. Pero yo, me quedé así. Yo dije, si un viejo zorro como éste se cree que esto es realmente una experiencia vivida, propia; ya la hice.”

Por otro lado, en los cuentos fantásticos del escritor yucateco, lo fantástico se inserta en la vida diaria de manera tal que no causa sorpresa. Para él, la cotidianidad, tal como la vivimos no sirve para la literatura. No cree en la literatura que atiende lo inmediato, sino en la que inventa la imaginación. Monsreal coincide con otros autores al afirmar que la literatura fantástica se presenta al ocurrir un hecho insólito, fuera del contexto de lo inmediato, de lo real: “El hecho fantástico para mí es aquel que es posible que ocurra en el ambiente más normal, más cotidiano. El hecho insólito no es el que ocurre con relámpagos y luces de extraterrestres o si se aparece una mano brillante. No, ocurre dentro de la cotidianidad.”<sup>13</sup> El acontecimiento sobrenatural va a desubicar por completo al personaje de su realidad inmediata.

En otro aspecto, Monsreal acepta que sus personajes son obsesivos, compulsivos solitarios y sobre todo, dice el autor, deliberadamente sufrientes. Para la creación de sus personajes, el cuentista observa los lugares más oscuros y profundos de la condición humana. En sus relatos fantásticos, estos seres se debaten en la alteridad, pisando siempre la franja fronteriza de la realidad que, a veces, los proyecta dentro de situaciones irreales donde se descubren enfrentados a “otros” que son ellos mismos. En ocasiones el límite entre el tiempo y el espacio se disuelve, lo que obliga a los personajes a replantearse la realidad. En los cuentos de Monsreal lo fantástico confluye en lo real, no a la manera del realismo mágico; los textos del escritor yucateco permiten advertir que la frontera entre lo real y lo irreal se fractura. Por esta fisura lo fantástico invade el mundo de los personajes. Esta incursión proporciona la oportunidad no sólo para la invasión de lo sobrenatural, sino también, para que los personajes escapen por esa abertura hacia el mundo de lo sobrenatural.

De acuerdo con las características antes expuestas, el objetivo del presente trabajo es abordar el análisis de la cuentística de Monsreal desde la perspectiva del género fantástico para demostrar que al menos una tercera parte de la producción de este autor se sitúa en este género. Para ello, identificaré cuáles son los temas, según

---

<sup>13</sup> Monsreal, Entrevista...

la teoría de lo fantástico, y los mecanismos formales de cada uno de los cuentos que conforman mi *corpus*.

Para determinar si estos relatos pueden enmarcarse en este género utilizaré las propuestas teóricas de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* de 1970 y el “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, de Ana María Barrenechea, publicado en *Revista Iberoamericana* de 1972. En estos trabajos se plantean las condiciones teóricas para que un relato pueda o no ser categorizado como fantástico. Como obras complementarias me apoyaré en el artículo “¿Qué es lo neofantástico?”, de Jaime Alazraki en su libro *Teorías de lo fantástico* de 2001, así como *Los poderes de la ficción*, de Víctor Bravo de 1987.

Si bien el centro de este trabajo es el análisis de los cuentos fantásticos, también se estudiarán aquellos relatos que por sus características resulten en el género de lo extraño o lo maravilloso; géneros colindantes de lo fantástico de acuerdo con la teoría de Todorov.

Para abordar el estudio de los cuentos fantásticos de Monsreal dividiré este trabajo en tres apartados que detallo a continuación:

En el primer capítulo profundizaré en los supuestos teóricos de estos estudiosos. Para Tzvetan Todorov la condición de lo fantástico requiere que el suceso sobrenatural haga vacilar al personaje-lector sobre la naturaleza del acontecimiento sobrenatural; duda que se resuelve al término del relato. Si los sucesos tienen explicación razonable se enmarcan en el género de lo extraño; en cambio, si resulta que las leyes del relato se rigen bajo otras normas, fuera del mundo natural, pertenece al género de lo maravilloso. Sólo si la duda permanece después de la lectura la historia pertenece al género fantástico. Por su parte, Ana María Barrenechea propone que para considerar fantástico un relato, el acontecimiento sobrenatural debe confrontar el orden natural y el orden no natural del relato. Sólo si esta confrontación es entendida como problemática será considerado perteneciente al género fantástico.

Los puntos considerados más relevantes, en cuanto a la teoría, los concentraré en gráficos que se presentarán numerados para facilitar su ubicación.

En el segundo capítulo analizaré los cuentos que, por sus características, pudiesen enmarcarse en los géneros contiguos de lo fantástico; lo extraño y lo maravilloso; según la propuesta de Todorov. En el primer caso la explicación debe regirse por lo conocido; es posible que el suceso sólo ocurra en la imaginación de los personajes o sea fruto de alucinaciones. También, es posible que suceda un hecho inexplicable pero se entienda por casualidades o supersticiones. En el segundo caso se estudiarán los cuentos pertenecientes al género maravilloso; esto es, aquellos relatos cuyos sucesos sobrenaturales no requieran explicación porque en el mundo presentado imperan otras leyes.

Abordaré el análisis de los cuentos fantásticos en el tercer capítulo. Éstos deberán cumplir con las condiciones teóricas para ser incluidos en este género. Los estudiaré de acuerdo con los temas expuestos por Ana María Barrenechea, pues su propuesta está adaptada al estudio de la producción hispanoamericana. El estudio irá en el sentido de los dos niveles semánticos propuestos por la teórica argentina: Nivel semántico de los componentes del texto y Semántica global del texto.

Elegí presentar mi trabajo en este orden porque, primero, es necesario exponer la teoría en la que se circunscribe mi análisis. Ya enmarcadas las coordenadas teóricas en el primer capítulo procedo a la lectura, observación y clasificación de los cuentos. Los que resulten en los géneros contiguos de lo fantástico; lo extraño y lo maravilloso, de acuerdo con Todorov, serán estudiados y agrupados en el segundo capítulo. Una vez seleccionados los cuentos que por sus características cumplan con las propiedades señaladas por la teoría, en el tercer capítulo realizaré el análisis de éstos para determinar en qué tema particular de lo fantástico pueden ser enmarcados, para ello observaré los temas particulares de los componentes del texto presentes en el estudio de Barrenechea.

Para la elección de mi *corpus* procedí a revisar seis libros de cuentos de Monsreal: *Los ángeles enfermos*, (AE, 1979)<sup>14</sup>, *Sueños de segunda mano*, (SSM, 1983); *La banda de los enanos calvos*, (BEC, 1987); *Lugares en el abismo*, (LA, 1993); *Las terrazas del purgatorio*, (TP, 1998) y *Desde el vientre de la ballena*, (DVB, 2010). No consideré para este trabajo antologías ni ediciones plaquette, sólo publicaciones cuyo contenido era inédito. Tampoco incluí minificción, únicamente cuentos cuya extensión mínima era de dos páginas. Como resultado obtuve 104 cuentos<sup>15</sup> que clasifiqué en tres ejes temáticos:

<b>Eje temático</b>	<b>Número de cuentos</b>
Realista	61
Fantástico	29
El escritor y su obra	14

Elegí para este estudio los 29 cuentos del Eje fantástico, cuyos títulos, debido a la magnitud de la selección, indicaré en la sección donde se les ha categorizado. La condición para considerarlos dentro de esta vertiente consistió en que en la trama ocurriese un hecho sobrenatural, inexplicable en el mundo del relato. De acuerdo con las propuestas de los teóricos, observaré si cumplen con las condiciones del género fantástico o, en su caso, si son susceptibles de ser enmarcados en los géneros vecinos: lo extraño y lo maravilloso. Esto, en relación con la explicación del evento; es decir, si las leyes de la realidad, tal como la entendemos, son vulneradas.

Mediante la lectura cuidadosa de los cuentos, identificaré qué frase, en el aspecto formal, representa esa “vuelta de tuerca”, es decir, la parte del texto que permite, en la diégesis, el cambio abrupto por medio del cual se cuela el suceso fantástico en el mundo de lo narrado.

<sup>14</sup> Para efectos de este trabajo, cuando haga referencia a estas obras utilizaré las siglas.

<sup>15</sup> Incluí “Leyenda insustancial”, único cuento original que aparece en la antología personal *Infierno para dos*, de 1996. Asimismo, tomé en consideración los 3 cuentos inéditos incluidos en la reedición de *Los ángeles enfermos* de 2011: “Apenas recuerdo, apenas olvido”, “Ángel de la vigilia” y “La de las culpas”. Detallaré los demás títulos y temas de los 104 cuentos en un anexo en la parte final de este trabajo.

En cuanto al fondo o contenido, seleccionaré los cuentos que cumplen cabalmente con las condiciones teóricas. Una vez elegidos procederé a ubicar los temas de lo fantástico en los niveles semánticos propuestos por Barrenechea: dobles, ruptura tiempo/espacio, rebelión de la materia, poderes maléficos y benéficos, temas del diablo, fantasmas, muertos que cobran vida, animación de objetos; entre otros.

Para hacer esta exposición más sencilla, presento primero un resumen de los cuentos e intercalo los comentarios relacionados con observaciones pertinentes. También destaco la frase que alude al acontecimiento fantástico. De esta forma, al final de los cuentos estrictamente fantásticos, identifico los aspectos que los relacionan con las coordenadas teóricas que delimitan el presente análisis para demostrar que Agustín Monsreal escribe cuentos fantásticos.

En cuanto a la voz narrativa, utilizaré la primera persona del plural, porque este trabajo es el resultado de estudios y observaciones de diversos estudiosos de lo fantástico cuyas propuestas recupero. O, tal vez, porque los cuentos fantásticos se escriben y se reciben desde la alteridad. Por medio de ellos, yo como lectora, puedo acceder al mundo de lo quimérico por esa puerta que me ha conducido tantas veces a la región donde lo tangible se vuelve aparente.

Después de la lectura de los cuentos de Monsreal mi inclinación por los relatos fantásticos se ha intensificado. Sus mundos, aunque opacos, dan cabida a personajes entrañables que no se dan por vencidos en la búsqueda del amor, antes bien, lo encuentran en los sitios menos pensados y con las personas más increíbles. Los cuentos del escritor yucateco me confirman que ninguna certeza es total, que los años invertidos en la lectura de este tipo de historias me han dotado con la capacidad para entender otras vertientes de la realidad, en las que podemos refugiarnos cuando lo veraz se torna cruento.



## Capítulo I

### La literatura fantástica

La palabra fantástico proviene del latín *phantasticus* que, a su vez, deriva del griego *fantastikós*; etimológicamente la palabra se relaciona con lo sobrenatural, lo mágico o lo maravilloso. De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*, fantástico significa “quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación.”<sup>16</sup>

La literatura fantástica surgió en el siglo XIX en el contexto del Romanticismo alemán, aunque anteriormente la novela gótica inglesa ya había explorado los temas del horror y el miedo que más tarde los autores románticos alemanes utilizarían. Muchos autores afirman que los relatos de miedo constituyen el antecedente inmediato de la literatura fantástica; por ello, si vemos hacia atrás, deberíamos pensar en los mitos como el antepasado ancestral del género fantástico. Gracias a la influencia del idealismo filosófico los textos de los románticos alemanes reflejaban el mundo subjetivo de la mente y la imaginación con la intención de concederle un sitio tan importante como el de la objetividad. Por ello, en sus inicios, el discurso fantástico planteaba el conflicto entre la realidad del mundo percibido y el mundo de la imaginación.

La teoría literaria regula una serie de textos que cumplen con determinadas condiciones formales y temáticas para incorporarlos al género de lo fantástico. Por esta razón, para analizar los temas de lo fantástico en los cuentos de Agustín Monsreal es necesario abordarlos desde una perspectiva teórica. Los textos elegidos para enmarcar este estudio son *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov<sup>17</sup> y el artículo “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, de Ana

---

<sup>16</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima segunda edición, 2001, en <http://lema.rae.es/drae/?val=fant%C3%A1stico>.

<sup>17</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1981.

María Barrenechea.<sup>18</sup> Como obras complementarias nos apoyaremos en el estudio *Los poderes de la ficción* del teórico venezolano Víctor Bravo,<sup>19</sup> y en el artículo “¿Qué es lo neofantástico?” del argentino Jaime Alazraki.<sup>20</sup>

### **1.1. Estudio de lo fantástico. Tzvetan Todorov**

Los estudios sobre literatura fantástica tratan de entenderla a través de su relación con la realidad. Las narraciones consideradas dentro de este género son aquellas donde irrumpe un hecho que no es posible que ocurra en nuestro mundo, ni en el del relato, entendido éste como mimesis del nuestro. Este acontecimiento trasgrede lo considerado como normal y, en consecuencia, nos cuestiona sobre los límites de la realidad. Tzvetan Todorov plantea que lo fantástico se encuentra en el límite de lo real y lo sobrenatural en su obra *Introducción a la literatura fantástica*, primer estudio sistemático para la definición de lo fantástico, basado en una propuesta de tipología y temas posibles del género.

#### **La realidad como elemento contrastivo para delimitar lo fantástico, de acuerdo a Todorov.**

Necesitamos apuntar la razón por la que es tan importante considerar la realidad en este estudio: la realidad es el perfil ante el que lo fantástico se define y se recorta. Constituye el mundo de lo posible, tanto en el orbe del relato donde se mueven los personajes, como en el mundo de lo natural donde se sitúa el receptor de los acontecimientos. Si un suceso sobrenatural ocurre en la diégesis, quiere decir que la frontera divisoria entre lo posible y lo imposible se ha roto y lo irreal incursiona en el mundo de lo cotidiano. Para que el suceso fantástico se defina necesita ser medido en relación con la realidad.

---

<sup>18</sup> Ana María Barrenechea, “Ensayo para una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, núm. 80, julio-septiembre, 1972.

<sup>19</sup> Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1987.

<sup>20</sup> Jaime Alazraki; “¿Qué es lo neofantástico?”, en *Teorías de lo fantástico*, introducción, compilación y bibliografía de David Roas, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 265-282.

En *Introducción a la literatura fantástica* no hay una definición formal de la realidad. Todorov solamente la describe como un mundo regido por leyes conocidas o la inalterable legalidad de nuestra cotidianidad. Silvina Múscolo<sup>21</sup> en su estudio sobre el búlgaro afirma que en la producción de Todorov es evidente la influencia de la filosofía dialógica de Mijaíl Bajtín. Para este último, no existe un material en estado puro denominado realidad. Desde la perspectiva del teórico ruso, existe el “ideograma”, es decir, “la realidad” en un sujeto colectivo: “un sujeto conformado por elementos provenientes de determinada clase social, edad y sexo.”<sup>22</sup>

No sólo Bajtín o Todorov contemplaron la realidad como punto de partida de lo fantástico. Ana María Barrenechea en su “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, la define como el orden terreno, natural o lógico o, de manera más simple, los hechos tal y como se presentan en el mundo.

Víctor Bravo, teórico venezolano, por otra parte, quien también se dedicó a estudiar el género de lo fantástico, afirma que la realidad está conformada por un conjunto de lógicas, acontecimientos y contextos posibles donde el sujeto actúa.

Las definiciones de realidad de los teóricos literarios resultan muy cortas e imprecisas, porque intentar circunscribir un concepto tan vasto y abstracto en palabras está fuera de su interés. Definir la realidad los comprometería con un problema filosófico, terreno demasiado inseguro del que no saldrían indemnes. Por ello, para los teóricos es relativamente sencillo aludir a lo que la realidad representa: lo cotidiano, todos aquellos acontecimientos reales y posibles en los que interactuamos con los demás. Es por eso que la definición de la realidad es tan breve, general e imprecisa, posiblemente porque es muy difícil definir qué es la realidad.

### **1.1.1 Definición del género fantástico**

Para definir el género Todorov recupera las propuestas de los teóricos franceses

---

<sup>21</sup> Silvina Múscolo, *Tzvetan Todorov y el discurso fantástico*, Madrid, Campo de ideas, 2005, p. 14.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 14.

Louis Vax y Roger Caillois, quienes coinciden en proponer que la fantasía es una transgresión del mundo real del personaje y, la noción de realidad debe ser con la que el lector está familiarizado. La transgresión de este límite hace vacilar al lector entre lo real y lo sobrenatural; racionalmente buscará una explicación del hecho fuera de lo natural. Si la explicación no tiene sentido en los límites de lo real, el relato se define en el género de lo maravilloso; si la respuesta se da en el mundo de lo real, entonces se enmarca dentro de lo extraño.

Por el contrario, lo fantástico no puede entenderse; el hecho fantástico no responde a las leyes naturales del mundo, por esa razón, al provocar una vacilación o duda en el personaje, se vuelve inexplicable. Esta incertidumbre implica una integración del lector implícito con el mundo del personaje. Para Todorov la vacilación del lector es la primera exigencia de lo fantástico:

Lo fantástico implica no sólo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos; no debe ser ni poética, ni alegórica.<sup>23</sup>

La definición del teórico búlgaro exige el cumplimiento de tres condiciones para el relato fantástico:

a) En el aspecto verbal, el texto obligará al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una sobrenatural de lo narrado. Para el teórico los relatos fantásticos exigen la narración en primera persona, porque de esta manera lograrán la identificación con el lector. “Lo fantástico es un caso particular de la visión ambigua.”<sup>24</sup>

b) En el aspecto sintáctico se implica un tipo formal de unidades que involucran la apreciación de los personajes y su relación con los acontecimientos del relato. “Estas unidades podrían recibir el nombre de reacciones por oposición a las

---

<sup>23</sup> Todorov, *op cit.*, p.29.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 30.

acciones que forman habitualmente la trama de la obra.”<sup>25</sup> El lector depende de la vacilación del personaje; confía y se identifica con él.

c) En el aspecto semántico se trata de un tema representado que se percibe e interpreta. Esta condición “tiene un carácter más general y trasciende la división en aspectos: se trata de una elección entre varios modos (y niveles) de lectura.”<sup>26</sup>

Por último, el lector adoptará una determinada actitud ante el texto y no aceptará una lectura poética ni alegórica. Uno de los primeros puntos del estudio de lo fantástico de Todorov es deslindar el género fantástico de la poesía y la alegoría porque, para él, no tienen posibilidad de albergar lo fantástico ya que dependen de la interpretación del lector;<sup>27</sup> más adelante nos referiremos a esta cuestión. En el siguiente esquema ilustramos la condición del búlgaro para considerar el hecho sobrenatural en el relato como fantástico:

#### 1. TODOROV: CONDICIÓN DE LO FANTÁSTICO

<b>Acontecimiento sobrenatural</b>	<b>Fractura de la realidad</b>	<b>Duda o vacilación</b>
Un hecho sobrenatural ocurre en el mundo de lo narrado y es percibido por el personaje	El acontecimiento sobrenatural no se explica por las leyes de la realidad del relato	El hecho sobrenatural produce duda o vacilación en el personaje, tal vacilación se contagia al lector. Al terminar el relato se mantiene la duda sobre la naturaleza del acontecimiento

Esta condición es sumamente restrictiva porque en muy pocos relatos se mantiene la duda del personaje, ya que al terminar la lectura, por medio de la explicación, se resuelve en los géneros contiguos: lo extraño o lo maravilloso.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> Tzvetan Todorov niega que la poesía y la alegoría puedan albergar lo fantástico; la primera por no ser referencial (no remite de las palabras a los hechos). La segunda, por tener o no una doble significación: sentido literal/ sentido traslaticio (depende de la interpretación del lector). Ana María Barrenechea por su parte, propone, ante este supuesto del teórico búlgaro, una oposición entre rasgos “nítidos” (básicos), pero susceptibles de ser cruzados: literatura representativa/no representativa; de significado sólo literal/de significado también trópico (figurado). De esta manera, no hay objeción para que la poesía y la alegoría puedan albergar lo fantástico. En el caso de la alegoría, uno de los ejemplos ilustrativos es el relato “El prodigioso miligramo” de Juan José Arreola, donde “no se declara cuál es la alegoría pero queda implícita por señales que lleva el texto.” Barrenechea, *op cit*, p. 395.

Podemos notar que la definición de Todorov queda en el plano de lo abstracto pues los conceptos que repite son vacilación, duda e incertidumbre; por lo tanto, lo único concreto de su definición radica en que lo fantástico es efímero. El problema con la vacilación es su restricción para la inclusión de algunos textos porque si ésta se pierde, lo fantástico deja de existir. David Roas en “La amenaza de lo fantástico”, a propósito de la definición de Todorov, escribe:

Esta definición es muy vaga y, sobre todo, muy restrictiva de lo fantástico, puesto que si bien resulta perfecta para definir narraciones como *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, quedarían fuera de tal definición muchos relatos en los que, lejos de plantearse un desenlace ambiguo, lo sobrenatural tiene una existencia efectiva: es decir, relatos en los que no hay vacilación posible, puesto que sólo se puede aceptar una explicación sobrenatural de los hechos (que, en definitiva, no es tal explicación porque el fenómeno fantástico no puede ser racionalizado: lo sobrenatural se impone a nuestra realidad: trastornándola).<sup>28</sup>

Por eso son tan necesarios para el estudio del teórico búlgaro los géneros contiguos de lo fantástico: lo maravilloso y lo extraño. Éstos funcionan a modo para la efectividad de su propuesta, pues los relatos en los que no se logra mantener la duda del lector conforme avanza la historia, pueden ser cómodamente encasillados en los géneros vecinos.

### **1.1.2 Lo fantástico entre lo maravilloso y lo extraño**

Para Todorov lo fantástico está delimitado por lo maravilloso por un lado, y lo extraño por otro; por lo tanto, no es un género independiente.

Lo maravilloso ocurre cuando un hecho no se entiende en esta realidad y precisa de nuevas leyes de la naturaleza para su explicación; corresponde a un hecho desconocido que está por ocurrir, es decir, a un hecho del futuro. Por su parte, lo extraño es un acontecimiento que después de hacernos dudar, su explicación se

---

<sup>28</sup> David Roas “La amenaza de lo fantástico” en *Teorías de lo fantástico*, Jaime Alazraki (comp.) Madrid, Arco/Libros, 2001, (Bibliotheca Philologica), p. 17.

reduce a hechos que no vulneran las leyes de la realidad y que ocurrieron en el pasado. Esto se puede apreciar claramente en el siguiente esquema:

## 2. TODOROV: LO FANTÁSTICO Y SUS GÉNEROS COLINDANTES

Se explica por leyes de este mundo	No se explica por leyes de este mundo	Se explica bajo otras leyes, fuera del mundo natural
<b>Lo extraño</b>	<b>Lo fantástico</b>	<b>Lo maravilloso</b>

La vacilación que caracteriza a lo fantástico, por lo tanto, sólo puede ocurrir en el presente. El problema de este modelo de clasificación es su enfoque en la duda del lector, es decir, en un elemento externo al texto, no en la naturaleza misma del texto.

Daniel Altamiranda en “Campo designativo de la literatura fantástica”<sup>29</sup> estudia la clasificación de Todorov y propone el siguiente esquema:

Lo explicable	conduce a	lo extraño
Lo inexplicable	conduce a	lo fantástico
Lo que no requiere explicación	conduce a	lo maravilloso

El problema con la clasificación de Todorov es que la inclusión de los textos en el género fantástico se decide en el proceso de lectura y no en el de escritura, la apuesta del teórico es por el lector implícito, aquel que se reconoce e identifica con el personaje, no por el lector real. Por esa razón, Altamiranda expone que la posición del lector frente al texto no puede ser el parámetro para delimitar la pertenencia de una obra particular a la literatura fantástica, “en consecuencia, en lugar de derivar la discusión conceptual a la instancia de recepción se procura devolverla a la de procuración del efecto.”<sup>30</sup>

El acontecimiento fantástico en el relato precisa de otras consideraciones, además de cuestionarse sobre su naturaleza. El espacio donde ocurre lo fantástico

<sup>29</sup> Daniel Altamiranda, “Campo designativo de la literatura fantástica”, en *Ensayos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Núm. 21, enero-junio de 2000, p. 65.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 59.

para el búlgaro es únicamente donde se lleva a cabo una mezcla del orden natural y el sobrenatural, porque en lo natural sólo ocurre lo extraño. Si el relato se desarrolla sólo en el orbe sobrenatural, entonces pertenece a lo maravilloso.

Puede parecer reiterativa esta precisión, pero es pertinente acotar el espacio donde ocurren los sucesos sobrenaturales, de acuerdo con cada uno de los teóricos cuyas propuestas demarcan este análisis. Ilustramos esta delimitación en el gráfico siguiente:

### 3. TODOROV: ÓRDENES DONDE OCURRE EL SUCESO FANTÁSTICO

Lo extraño	Lo fantástico	Lo maravilloso
<b>Sólo lo natural</b>	<b>Natural/sobrenatural</b>	<b>Sólo lo sobrenatural</b>

La restricción de un solo orden para la incursión de lo fantástico es muy limitada, pues deja fuera relatos donde la invasión de lo irreal se deja sentir en el espacio de lo natural, como una intrusión de la “otredad”. Más adelante ilustraremos con ejemplos propuestos por Ana María Barrenechea.

#### 1.1.3 Los temas de lo fantástico

Desde una perspectiva semántica, para una clasificación de temas posibles de lo fantástico, Todorov afirma que este campo carece de estudios que lo antecedan. Sin embargo, el teórico búlgaro recupera las propuestas de los teóricos franceses Roger Caillois y Louis Vax. Para Caillois los temas de lo fantástico son limitados porque lo sobrenatural precisa de la interpretación fantástica para ser considerado tema de género. Su lista de temas posibles para lo fantástico está constituida por el pacto con el diablo, los relatos de fantasmas, los vampiros, los objetos que cobran vida, los relatos de maldiciones, las desapariciones inexplicables y los juegos con el tiempo y el espacio. Vax, por su parte, opina que los temas de lo fantástico son variados e ilimitados. Concuera con la lista de Caillois, pero agrega algunos elementos más: el hombre lobo, las partes separadas del cuerpo, los juegos de lo visible y lo invisible y



las perturbaciones de la personalidad.

El inconveniente de Todorov para las proposiciones anteriores es que infringen la primera regla de su propuesta; es decir, de clasificar categorías abstractas, no imágenes concretas. Su clasificación se basa en el sentido de la condición del narrador-personaje; a causa de esta premisa, divide los temas de lo fantástico en dos redes, designadas con los pronombres *yo* y *tú*.

a) Los temas del *yo*

Inicialmente, Todorov adelanta una hipótesis relativa al principio generador de todos los temas de esta red: *el paso de la materia al espíritu se ha vuelto posible*. De este principio parten diversos temas que él considera fundamentales: una causalidad particular, el pandeterminismo (visión del ser humano que niega su capacidad para asumir posturas personales frente a las circunstancias de la vida)<sup>31</sup>; la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto; y finalmente, la transformación del tiempo y espacio. Todas son categorías abstractas según la primera regla de su propuesta.

El tema de la percepción también es importante para Todorov, quien retoma la premisa psicoanalítica de Freud, con respecto al sistema de percepción-conciencia.

Las obras ligadas a esta red se relacionan con el sentido de la vista; son consideradas como *temas de la mirada*. En esta clasificación toda aparición de un elemento sobrenatural va acompañada de la introducción de un elemento que pertenece al campo visual; los objetos necesarios para que ocurra la transición a lo sobrenatural son el espejo, los lentes y otros elementos del campo de la vista. En conclusión, como exigencia de esta red, el hombre asume una actitud pasiva; si las relaciones son con el mundo, entonces se convierte en un observador

---

<sup>31</sup> Viktor Frankl, "Crítica al pandeterminismo", *Estudio del psicoanálisis y psicología*, en: <http://psicopsi.com/Critica-al-pandeterminismo>.

aislado, porque la percepción y la conciencia son los conceptos predominantes en este campo temático.

b) Los temas del *tú*

El protagonista por excelencia de esta red se debate entre la satisfacción de los sentidos interiores (ideas) y los sentidos exteriores (sensualidad). De esta incompatibilidad parte Todorov para fundamentar la diferencia de las dos redes temáticas, en la red del *tú* el tema predominante es la sexualidad. Este deseo y su relación con lo sobrenatural son el tema fundamental. El deseo como tentación sensual se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural; en especial la del diablo. El diablo es la palabra con la que se designa la libido y su encarnación es la mujer; es decir, el deseo sexual. La oposición para estas potencias es dios y sus representantes: los miembros del clero y la madre, ésta última como símbolo del rechazo a la mujer como objeto de deseo.

La literatura da ejemplos de las transformaciones del deseo, si bien, la mayoría pertenece al ámbito de lo social, no de lo sobrenatural: incesto, homosexualidad y relaciones de más de dos.

El punto de partida de esta red es la sexualidad y sus perversiones; por otra parte, las preocupaciones con respecto a la muerte, a la vida después de la muerte, al vampirismo y a los cadáveres están ligadas a los temas del amor. Lo sobrenatural se manifiesta con diferente intensidad en cada caso, proporciona la dimensión de los deseos sexuales poderosos y es el detonante para introducirnos en la vida después de la muerte.

Los temas del *tú* tratan de la relación del hombre con el deseo y, al mismo tiempo, con su inconsciente; el hombre es víctima de sus instintos. En esta red, el hombre mantiene una intensa relación con el mundo del que forma parte y una relación dinámica con otros hombres. Todorov afirma que a esta red habrá que relacionarla con los *temas del discurso*, debido a que el lenguaje es el agente estructurante de la relación del hombre con otros hombres.

A continuación se mostrarán los gráficos que ilustran los conceptos principales de estas redes:

#### 4. TODOROV: LOS TEMAS DE LO FANTÁSTICO

##### TEMAS DEL YO

PRINCIPIO GENERADOR	RELACIÓN CON LO SOBRENATURAL	ACTITUD DEL HOMBRE	CONCEPTOS
Fractura del límite entre materia y espíritu (genera causalidad, pandeterminismo, multiplicación de la personalidad, disolución del límite tiempo/espacio y sujeto/objeto)	Se percibe por medio de la mirada (espejos, lentes y otros elementos de la vista)	Actitud pasiva, el hombre es un observador	Percepción y conciencia (premisa psicoanalítica de Freud)

##### TEMAS DEL TÚ

PRINCIPIO GENERADOR	RELACIÓN CON LO SOBRENATURAL	ACTITUD DEL HOMBRE	CONCEPTOS
Debate entre ideas y sensualidad (el deseo sexual del hombre propicia el ingreso a lo sobrenatural)	Se relaciona con el deseo sexual y sus perversiones (el deseo se encarna en el diablo y se personifica en la mujer)	Relación del hombre con sus deseos y su inconsciente y, al mismo tiempo, relación dinámica con el mundo y con otros hombres	Lenguaje como agente estructurante de la relación con otros hombres

En las dos redes temáticas de Todorov el elemento fundamental es la conexión narrador-personaje y sus relaciones con el mundo narrado. Primero de forma pasiva en los temas del *yo* donde los elementos primordiales son percepción y conciencia, después, en los temas del *tú* de manera activa con el deseo y la inconsciencia. Todorov afirma que su tipología de los temas sobrenaturales coincide con la de las enfermedades mentales:

Vayamos aún más lejos: el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica. En la actualidad no es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis, y la literatura que directa o indirectamente se inspira en él, los tratan con términos directos.<sup>32</sup>

Consideramos que sus categorías no son exclusivas del ámbito literario; pues con-

<sup>32</sup> Todorov, *op.cit.* p. 125.

ceptos como causalidad, pandeterminismo y multiplicación de la personalidad, si bien, son aplicables al análisis literario, también pueden adaptarse a la filosofía y al psicoanálisis.

Por otra parte, limitar el desarrollo de la segunda red temática a la sexualidad y sus perversiones es restringir las posibilidades de lo fantástico a los prejuicios de una conciencia ultra conservadora.<sup>33</sup>

En conclusión, Tzvetan Todorov considera que la literatura fantástica pura tuvo una corta vida, perduró preferentemente durante el siglo XIX; los nuevos relatos del género son otro tipo de literatura fantástica porque, si su apuesta es la vacilación, *La metamorfosis* de Kafka ilustra la falta de sorpresa ante el hecho fantástico, su explicación va más en el sentido de la alegoría, género al que el teórico búlgaro niega la posibilidad de albergar lo fantástico.

Todorov fue consciente de que la duda entre lo real y sobrenatural del personaje, que se transmite al lector, dejó de ser una exigencia para la identificación de la literatura fantástica actual. En el presente análisis se prescindirá de identificar esa vacilación y, se centrará en los hechos sobrenaturales dentro del relato para identificar su pertenencia o no al género fantástico. Sí serán tomados en consideración los géneros contiguos propuestos por Todorov como vecinos de lo fantástico: lo maravilloso y lo extraño para definir, en su caso, las situaciones sobrenaturales que no son propiamente fantásticas.

---

<sup>33</sup> Tzvetan Todorov, nacido en 1939, salió de Bulgaria con destino a Francia en 1963, a la edad de 24 años. Mientras otros jóvenes de su edad afirmaban su identidad en un ambiente aderezado por el sexo, las drogas y el rock and roll, el joven búlgaro, a su llegada a París en ese año, ya había realizado investigaciones literarias, desde la perspectiva de la Semiótica. En la capital francesa se relacionó con intelectuales de la talla de Roland Barthes, quien dirigió su tesis doctoral, y con Gerard Genette. La ocupación de su juventud fue el análisis literario y la comprensión del “otro”. Los prejuicios aparentes del búlgaro contra la exploración de la sexualidad se ilustran en este comentario que sobre él apunta Patricio Tapia: “La curiosidad, según Thomas Hobbes, es la lujuria de la mente. En ese sentido, al menos, Tzvetan Todorov es un lascivo.” En Tzvetan Todorov: sobre la memoria, todo depende del propósito que perseguimos en su evocación”, *El Mercurio*, Chile, Nov. 2012 /El%20Mercurio/Cultura/2012-11-04/71e8c253-fc60-442b-9442-1a1d0265b8e3/Tzvetan\_Todorov%3A\_“Sobre\_la\_memoria%2C\_todo\_depnde\_del\_propósito\_que\_perseguimos\_con\_su\_evocación” /.

Por otra parte, en cuanto a los temas de lo fantástico, en este trabajo se elegirá la propuesta de Ana María Barrenechea que proyecta dos sentidos: la problemática de la convivencia de lo normal y lo anormal en el relato y las categorías semánticas de los componentes del texto o temas particulares de lo fantástico.

## **1.2. Tipología de la literatura fantástica en Hispanoamérica. Ana María Barrenechea**

En la década de los setentas existía ya una larga tradición literaria fantástica en Hispanoamérica; Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Francisco Tario, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, Elena Garro y Carlos Fuentes, por mencionar algunos nombres, habían incursionado en el género. Lo fantástico se abordaba desde diferentes perspectivas, pero era necesario adecuar la teoría literaria para el estudio del género a la producción hispanoamericana.

En 1940, el argentino Adolfo Bioy Casares en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*<sup>34</sup>, publicada conjuntamente con Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, propuso una enumeración de argumentos fantásticos: relatos en que aparecen fantasmas, personajes soñados, metamorfosis, temas sobre la inmortalidad, así como vampiros y castillos. Mención exclusiva merecieron los cuentos y novelas de Kafka. En cuanto a la clasificación para los temas de lo fantástico, el prólogo señalaba que pueden clasificarse por la explicación: los que se explican por un ser o un hecho sobrenatural, los de explicación fantástica pero no sobrenatural, o los que se explican por intervención de un ser o un hecho sobrenatural pero insinúan la posibilidad de una explicación natural. En la segunda edición de 1965, el prólogo se mantuvo con algunas correcciones, sólo que el contenido se organizó por orden alfabético de los autores de los cuentos y no por temáticas. Podemos notar que su clasificación se resume en: sobrenatural; fantástica pero no sobrenatural y ambi-

---

<sup>34</sup> Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, México, Hermes, 1987.

valente sobrenatural/natural. Este esquema, aunque provisional, se aproxima a la propuesta que Todorov realizará en 1970, estudiada páginas antes.

Ana María Barrenechea publicó en 1972 el artículo “Ensayo para una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana).”<sup>35</sup> En el texto retoma la propuesta teórica de Tzvetan Todorov sobre la literatura fantástica, para ampliarla y proponer adecuaciones aplicables a la producción literaria hispanoamericana del género fantástico. A propósito del trabajo de Todorov le reconoce el mérito de haber establecido categorías y una metodología de rasgos contrastivos con distinción de niveles de análisis; no obstante, en otro sentido, considera que su teoría es demasiado restrictiva para determinar lo fantástico.

### **1.2.1 Definición de literatura fantástica**

Con respecto la oposición de Todorov a considerar a la poesía y a la alegoría como géneros que posibilitan lo fantástico, Barrenechea en su propuesta no se plantea tal oposición, porque son categorías de dos sistemas que se cruzan pero que no se excluyen. Para la autora, la literatura fantástica debe tener como soporte un arte representativo porque si ésta se define por un contraste de hechos normales y anormales debe ser representativa de esos hechos.

La propuesta de Barrenechea consiste en una metodología que establece oposiciones de rasgos nítidos, pero que permite cruzarlos:

- a) Literatura de significado sólo literal/ literatura de significado también tópico
- b) Literatura representativa/literatura no representativa
  - I. Representativa: la poesía, el drama y la ficción
  - II. No representativa: la poesía, el drama y la ficción fantásticos

---

<sup>35</sup> Barrenechea, *op cit.*, p. 393.

Cabe destacar que Todorov en su estudio sólo menciona la narración como género que aloja lo fantástico y, la poesía y la alegoría como géneros que no lo albergan; el drama no es mencionado en su texto.

Barrenechea afirma que al emplear matrices de rasgos<sup>36</sup> es posible eludir el problema de lo alegórico como excluyente de lo fantástico. Su propuesta permite retener las obras de “sentido traslaticio”<sup>37</sup> implícito o explícito, siempre que en el plano literal aparezca el contraste de lo real y lo irreal centrado como problema: “lo alegórico refuerza el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo”.<sup>38</sup>

Para la argentina lo fantástico ocurre en las obras donde el centro de interés se sitúa en la violación del orden natural o lógico; es decir en la confrontación de lo natural y lo sobrenatural en el texto por medio del hecho sobrenatural. Si el acontecimiento “anormal” causa extrañeza o confusión (problematización) a los personajes al confrontar el orden natural/no natural; entonces es considerado como un hecho fantástico.

Para definir lo fantástico propone que se incluya en un sistema de tres categorías construidas con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos anormales, anaturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. Aclara que se refiere al conflicto de su convivencia y no a la duda sobre su naturaleza, como lo hace Todorov.

Si esta coexistencia de lo normal y lo anormal no genera confrontación, se define, como en la propuesta de Todorov, en el género (subgénero para la argentina)

---

<sup>36</sup> Se refiere a un conjunto de rasgos (unidades mínimas de significado), que establecen relaciones en un campo semántico. A este conjunto de rasgos se le llama matrices de rasgos. De esta forma, la definición del campo semántico puede ser vista desde el enfoque del análisis en rasgos semánticos, lo cual permite concluir que un campo semántico se conforma con los términos que tienen un conjunto de rasgos semánticos en común. Tomado de “Análisis estructural y significado lingüístico” de José Miguel Rodríguez Zamora en *Revista Filología y Lingüística* XXX (1): 181-203, 2004, en: <http://www.latindex.ucr.ac.cr/filologia-30-1/12-RODRIGUEZ.pdf>.

<sup>37</sup> En el sentido de una palabra que expresa un significado distinto al que le es habitual, por ejemplo considerar “bueno” como “tonto”.

<sup>38</sup> Barrenechea, *op cit*, p. 395.

de lo maravilloso. En el “subgénero” de lo posible (lo extraño) no hay confrontación entre lo natural y lo sobrenatural, la trama sólo presenta hechos raros pero naturales. Veamos el siguiente esquema:

#### 1. BARRENECHEA: LA CONFRONTACIÓN QUE PRODUCE LO FANTÁSTICO

Contraste normal/anormal	Contraste normal/anormal	Sólo lo normal
<b>Como problema</b>	<b>Sin problema</b>	
LO FANTÁSTICO	LO MARAVILLOSO	LO POSIBLE (EXTRAÑO)

Barrenechea expone su definición de lo fantástico:

Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos anormales, anaturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro dentro del texto, en forma explícita o implícita.<sup>39</sup>

La autora no considera la vacilación en el personaje y en lector implícito como condición necesaria para producir lo fantástico; el centro de interés se sitúa en la convivencia de lo normal y lo anormal, y puede presentarse como conflicto o no. Esta coexistencia puede darse en cualquiera de los tres aspectos: lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso.

El problema de la definición de Barrenechea radica en el sentido de lo que se considera normal o anormal. Daniel Altamiranda nos previene sobre las complicaciones del término:

La base de esta oposición es aceptable pero, una vez más, al omitirse la discusión sobre qué considerar normal y qué no normal en qué contexto cultural específico, se da por supuesto un acuerdo tácito en la determinación de uno y otro, que está lejos de ser logrado, incluso en el seno de una misma comunidad.<sup>40</sup>

Tomemos como ejemplo un cuento de Monsreal en que uno de los personajes muere al sumergirse en un lago cuyas aguas son verdes. La narración termina cuando la

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 393.

<sup>40</sup> Altamiranda, *op.cit.* p. 69.



protagonista, pareja del ahogado, después de mucho sufrimiento por la pérdida y luego de una larga inconsciencia, se bebe un vaso de agua verde. Seguramente la cuestión se resuelve considerando que es un relato que narra un hecho raro pero normal enmarcado en lo extraño; pero la duda persiste si nos preguntamos sobre la naturaleza del contenido del vaso, ¿la bebida contiene la esencia del ahogado? o ¿la esencia del líquido vital para continuar con la vida?

Sabemos que toda interpretación es relativa, pero en este trabajo haremos uso de las convenciones para evitar, en la medida de lo posible, cualquier subjetividad.

Barrenechea afirma que con su propuesta se resuelve, por una parte, la inestabilidad del género, por otra, se amplían las posibilidades de inclusión de relatos en el género fantástico porque daría cabida a obras que quedarían marginadas por la teoría de Todorov. Esto se debe a que elimina la exigencia de ofrecer una explicación.

### **1.2.2 Órdenes donde ocurre lo fantástico**

Ya sin la necesidad de exigir una explicación, la autora expone cuáles son las formas de destacar el “carácter central de subversión” del orden racional que confronta los hechos naturales/no naturales en la diégesis. Para entender cómo plantean los relatos la duda entre el mundo real y el sobrenatural aclara que los textos fantásticos pueden desarrollarse en los siguientes tres tipos de órdenes distintos:

1. Todo lo narrado entra en el orden de lo natural. Se refiere a hechos comunes pero que son narrados de manera detallada, provocando extrañeza, así, durante el desarrollo de lo narrado, se tiene la sensación de que en cualquier momento puede irrumpir la presencia de lo desconocido, de “lo otro”. En algunos casos, al narrar hechos naturales se acerca a lo sobrenatural por medio de comparaciones o alusiones. Para Barrenechea, la amenaza de muerte es la más violenta de las irrupciones de “lo otro”. En los relatos de este orden el desarrollo es sistemático, sin salirse de lo natural, sólo se sugiere la amenaza callada de lo sobrenatural.

2. Todo lo narrado está en el orden de lo no natural. Muchos de estos relatos presentan el hecho sobrenatural como no sorprendente pues no provoca escándalo en los personajes, pero es narrado de tal manera que causa un conflicto con la realidad. Barrenechea asegura que lo fantástico se relaciona con la forma en que se presenta el hecho sobrenatural en la narración, no por la vacilación. Por ejemplo, el uso de procedimientos que centran el interés sobre lo problemático de su existencia pero no se mencionan las dificultades que insertan en la vida normal.
3. Hay mezcla de ambos órdenes. La combinación de los dos produce un fuerte contraste y presenta la ruptura de lo que se juzga normal como la preocupación principal en el relato. La autora considera que los relatos donde existe mezcla de los dos órdenes y se insiste en que la búsqueda de una explicación no presentan inconveniente para ser tomados en cuenta dentro del género fantástico. En el siguiente gráfico ilustramos cómo irrumpe lo fantástico en los tres órdenes:

## 2. BARRENECHEA: ÓRDENES DONDE OCURRE EL SUCESO FANTÁSTICO

<b>Orden de lo natural</b>	<b>Orden de lo no natural</b>	<b>Mezcla natural/sobrenatural</b>
-Descripciones minuciosas de hechos descompuestos en movimientos infinitos que se realizan cotidianamente, la trasgresión de sus normas nos lanzaría a lo desconocido -Comparaciones o alusiones que traen la presencia de lo irreal o la intrusión de “lo otro”	-Hechos sobrenaturales presentados en forma no sorprendente y que no provocan escándalo en el ánimo de los personajes -Procedimientos que centran el interés sobre lo problemático de su existencia pero no se mencionan las dificultades que insertan en la vida normal	-La aparición del hecho en este ámbito provoca un fuerte contraste y presenta la ruptura del orden habitual como preocupación principal del relato - En este orden el hecho sobrenatural provoca que se insista en la búsqueda de una explicación por la ruptura de la norma

### 1.2.3 Categorías de elementos semánticos en los textos fantásticos

La propuesta de Barrenechea, adaptada a la literatura hispanoamericana, amplía el margen de inclusión de relatos en cuya diégesis ocurre un hecho inexplicable. Primero porque no depende de la duda del personaje/lector, sino de que el hecho

fantástico confronte los órdenes natural/sobrenatural; después porque el acontecimiento fantástico no necesita crear una conmoción en el mundo natural de lo narrado, la sola alusión a lo “otro”, sugiere la irrupción de lo desconocido; los personajes no dependen de una amenaza.

La autora revisa la clasificación de Todorov en dos grupos para las temáticas de lo fantástico: los temas del *yo* y los temas del *tú*, sobre los que ya se expuso anteriormente. El problema que la autora encuentra en esta división es que no son categorías exclusivas de la literatura fantástica, más bien, son aplicables a cualquier clase de literatura, aún más, por ser tan generales se cuestiona si sirven para el análisis literario.

Su propuesta va en el sentido de dos tipos de categorías en el nivel semántico:

1. Nivel semántico de los componentes del texto:
  - a) Existencia de otros mundos: dioses o poderes maléficos y benéficos; la muerte y los muertos; otros planetas o lugares; mundos de naturaleza indefinida.
  - b) Relaciones entre los elementos de este mundo, que rompen el orden: tiempos, espacios, causalidad; distinción sujeto/objeto, donde se incluyen los íconos o simulacros: los sueños, los espejos y reflejos, y entre ellos el arte (literatura, teatro, pintura, escultura, fotografía, película); los dobles; la rebelión de la materia, de los animales y las plantas, humano contra no humano.
2. Semántica global del texto
  - a) La existencia de otros mundos paralelos al nuestro que nos hace dudar si el nuestro es real; pero esa existencia y su intrusión amenaza con nuestra destrucción. No se pone en duda que seamos seres vivos pero se descubre que hay fuerzas desconocidas que nos amenazan.

b) Se propone la realidad de lo que creíamos imaginario, y en consecuencia, la irrealidad de lo que creemos real. “Se llega a dudar de nuestra consistencia, ya sea por deducción lógica o por contagio del mundo del misterio.”<sup>41</sup>

En el siguiente gráfico se concentran ambos niveles:

### 3. BARRENECHEA: TEMAS ESPECÍFICOS DE LO FANTÁSTICO

#### I. NIVEL SEMÁNTICO DE LOS COMPONENTES DEL TEXTO

1. Existencia de otros mundos	-dioses o poderes maléficos o benéficos -la muerte y los muertos -otros planetas y lugares -mundos de naturaleza indefinida
2. Relaciones entre los elementos de este mundo que rompen el orden reconocido	-tiempos; espacio; causalidad -distinción sujeto/objeto: íconos, simulacros, sueños, espejos, reflejos (arte y sus manifestaciones) -los dobles: desdoblamiento del sujeto o confusión sujeto/objeto -rebelión de la materia (animado/inanimado) -rebelión de animales y plantas (humano/no humano)

### 4. BARRENECHEA: TEMAS GENERALES DE LO FANTÁSTICO

#### II. SEMÁNTICA GLOBAL DEL TEXTO

1. Amenaza de mundos paralelos al nuestro	-duda sobre la existencia de nuestro mundo -amenaza de destrucción por otros mundos -descubrimiento de fuerzas desconocidas que nos amenazan
2. Realidad de lo imaginado e irrealidad de lo real	-duda de nuestra realidad por deducción lógica -duda de nuestra consistencia -duda por contagio del mundo del misterio -duda por invasión de “lo otro”

Barrenechea finca su propuesta de análisis en el aspecto semántico de los relatos, es decir, se concentra en el significado; por esa razón sus categorías de temas para el análisis del cuento fantástico son tan exhaustivas y no se pierden en lo abstracto como las de Todorov. Para el momento cuando Barrenechea realizó su trabajo, los estudios de la dimensión semántica llamaban mucho la atención de los lingüistas argentinos, pero también era un tema muy controversial. Por consiguiente, la argentina puso un especial énfasis en que, a diferencia de Todorov quien trabajó con

<sup>41</sup> Barrenechea, *op.cit.* p. 400.

un método que distingue tres niveles de análisis: semántico, sintáctico y pragmático, ella únicamente propondría sus categorías de análisis en el nivel semántico. En 1972, año en que publicó su ensayo, la mayoría de los estudios en lingüística estaban más avanzados en el nivel sintáctico que en el semántico, así lo consigna: “Si eso ocurre con la lingüística, que dispone de mayor experiencia y de instrumentos ya probados, debemos esperar que las dificultades se acentúen en el campo de la literatura, donde no se ha intentado un sistema de categorías semánticas coherente.”<sup>42</sup>

El modelo de Barrenechea confronta el mundo representado en el texto y el marco de experiencia del lector, es decir, lo que se considera posible o normal desde nuestro marco de pensamiento. La experiencia del lector está condicionada por el contexto sociocultural en determinada época; al confrontar el mundo representado en el texto con nuestra experiencia como lectores tendremos que determinar la pertenencia o no del relato al género fantástico.

Sólo como referencia expondremos la propuesta del teórico venezolano Víctor Bravo, a propósito de la literatura fantástica. En su estudio *Los poderes de la ficción* que publicó en 1987, define lo fantástico como “una de las formas de alteridad que encuentra en todo acontecimiento narrativo”.<sup>43</sup> Para el venezolano el acontecimiento de lo fantástico cumple una función sobresaliente en la literatura, pues es uno de los terrenos donde la alteridad, como elemento productivo, entra en escena. Al igual que Todorov, para Bravo lo fantástico se ubica en el límite; su apuesta es por la trasgresión de ese límite que producirá lo fantástico; si para el búlgaro lo que define la literatura fantástica es la vacilación; para Bravo lo es la alteridad entre ficción y realidad.<sup>44</sup> El límite a que se refiere Bravo no es tan concreto como el de Todorov,

---

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> Víctor Bravo. *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1987, p. 13.

<sup>44</sup> Este límite es maleable y susceptible de invadir el otro terreno. La concepción de lo fantástico para Bravo se centra en la invasión de un espacio, “la ficción o sus posibles correlatos”; en el otro, “lo real o sus posibles correlatos”; con la intención de tratar de poner en evidencia la “razón productiva” del acontecimiento fantástico en el relato. En el marco de esta propuesta precisa los rasgos de lo fantástico:

a) La producción de lo narrativo supone la puesta en escena de dos ámbitos y un límite, que los separa e interrelaciona; la producción de lo fantástico supone la trasgresión de ese límite.

para el teórico venezolano el límite que separa o relaciona los dos ámbitos puede convertirse en un espejismo o en un laberinto, dando lugar así a su definición de lo fantástico: “Lo fantástico se produce cuando uno de los dos ámbitos, trasgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo.” En cambio, para Todorov el límite que representa lo fantástico es como el filo de la navaja o la cuerda del equilibrista, si se cae de uno u otro lado se sale de su territorio.

Por su parte, el argentino Jaime Alazraki propone el concepto literatura neofantástica para entender la nueva literatura fantástica, posterior a Kafka. En su artículo de 1990 “¿Qué es lo neofantástico?,”<sup>45</sup> publicado inicialmente en la revista *Mester*, promueve la aceptación de una nueva verosimilitud, así como la incursión del elemento insólito en nuestra realidad como apertura a nuevas realidades, en las que lo cotidiano toma una nueva forma.

En este texto, Alazraki concluye que la mayoría de los críticos que han estudiado el género coinciden en definir lo fantástico por su capacidad de generar miedo en el lector. Con esta reflexión como fondo, expone la necesidad de una nueva poética para este género que ya no se puede estudiar como lo fantástico tradicional. A partir de esta definición reflexiona que estos intentos no buscan devastar la realidad conjurando lo sobrenatural, según las normas del relato fantástico del siglo XIX; en lo neofantástico son esfuerzos orientados a intuir la y conocerla más allá de la fachada racionalmente construida.<sup>46</sup>

- 
- b) Lo “real” que lo fantástico pone en duda es la noción que se forja a partir del Renacimiento y que tiene como rasgo fundamental la expectativa racional del tiempo, espacio y causalidad.
  - c) La producción de lo fantástico supone la escenificación del “mal”, entendido éste en su sentido funcional, no en el ético.
  - d) Lo fantástico es susceptible de “reducirse” al restituirse el límite trasgredido. Esta reducción (lo extraño en Todorov), se produce a través de elementos concretos: el racionalismo o la concreción de un sentido poético o alegórico. La persistencia de un límite de separación o interrelación imposibilita lo fantástico y genera lo que Todorov llama “lo maravilloso”. Bravo, *op cit.*, p. 47.

<sup>45</sup> Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?” En *Teorías de lo fantástico*, introducción y compilación de textos David Roas, Madrid, Arco Libros, 2011, p. 265.

<sup>46</sup> Para los nuevos relatos fantásticos, Alazraki propone la denominación “neofantásticos”, porque a pesar de girar alrededor de un elemento fantástico, se distinguen de sus antecesores por su visión, intención y *modus operandi*.

Es dentro de este marco teórico donde se ubicará nuestro análisis de los cuentos fantásticos de Agustín Monsreal. Consideramos el estudio de Todorov como el más completo, aunque limitante para la inclusión de relatos donde el acontecimiento sobrenatural no siembra la duda en el lector acerca de la naturaleza del suceso irreal. De acuerdo a su propuesta, tomaremos en cuenta los géneros contiguos de lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso, para estudiar los cuentos que por sus características se incluyan en esos parámetros.

Con respecto a Barrenechea, su proposición de centrar lo fantástico no en la duda del lector, sino en el conflicto de la convivencia de los hechos presentados como normales o sobrenaturales, nos parece más acertada debido a que posibilita la inclusión de una mayor cantidad de relatos al género fantástico.

Son sus coordenadas teóricas las que circunscribirán nuestro estudio de los relatos fantásticos, de acuerdo a la siguiente acotación:

#### **PARÁMETROS DELIMITANTES DEL PRESENTE ANÁLISIS**

Una vez observadas y confrontadas las propuestas teóricas de Todorov y de Barrenechea hemos delimitado las coordenadas que circunscribirán este análisis:

1. Identificar la confrontación (problematización) que opone los órdenes natural/sobrenatural, condición para considerar el relato dentro del género fantástico.

---

Por su visión: si lo fantástico asume la solidez del mundo real, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario del relato neofantástico.

Por su intención: la intención del relato neofantástico es producir perplejidad o inquietud por lo insólito de las situaciones narradas. Por medio de metáforas, busca expresar atisbos de sinrazón que no se puede lograr con el lenguaje convencional: “Este lenguaje segundo, la metáfora, es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación[...] Estas metáforas son imágenes del relato neofantástico; por medio de la ambigüedad se manifiesta lo incierto del carácter del relato, dando pie a una multiplicidad de interpretaciones, si bien, estas interpretaciones son ajenas al relato.”

Por su *modus operandi*: el relato neofantástico no utiliza la atmósfera para la “rajadura final”; desde las primeras frases, introduce al elemento fantástico, sin progresión gradual, sin crear antes la atmósfera apropiada. Mientras el relato fantástico se mueve en el plano de la literalidad, el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos, metafóricos o fugitivos. Si el relato fantástico se relaciona con el romanticismo y su desafío a la razón; el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia y por Freud y el psicoanálisis. Alazraki, *op cit.*, p. 276.

En el aspecto formal, señalar en el cuerpo del texto la frase o cita donde irrumpe el acontecimiento fantástico.

2. Ubicar el orden donde ocurre el suceso sobrenatural: sólo lo natural, sólo lo no natural (sobrenatural), o donde se mezclan los dos ámbitos natural/sobrenatural.

3. Especificar los temas particulares del acontecimiento fantástico en el relato. Identificación de la categoría a la que pertenecen en el nivel semántico de los componentes del texto: Existencia de otros mundos o Relaciones de este mundo que rompen el orden conocido.

4. Identificar el tema general del relato en el nivel de Semántica global del texto. Identificar con cuál de las dos categorías se relaciona: Existencia de otros mundos paralelos al natural o Realidad de lo imaginado e irrealidad de lo real.



## Capítulo II

### Los cuentos del género extraño y del género maravilloso

En las obras que pertenecen al género de lo extraño, de acuerdo con Tzvetan Todorov, se relatan acontecimientos del pasado. Las historias ahí narradas son susceptibles de explicarse por leyes de la razón pero, por algún motivo, resultan increíbles o extraordinarias. Así, la reacción que provocan en el protagonista y en el lector es semejante a la de los relatos fantásticos, si bien no vulneran las leyes de la realidad. Al mismo tiempo, los relatos de lo extraño describen ciertas reacciones de los personajes; se relacionan únicamente con sentimientos de las personas, no con un acontecimiento material que desafíe la razón.

En los cuentos del género de lo extraño ocurren sucesos que nos hacen dudar en la irrupción de lo fantástico. En ellos, el límite entre el mundo natural y el mundo sobrenatural, por momentos, parece transgredirse, lo que pareciera conducirnos al campo de lo fantástico. A continuación mencionaremos, según Todorov, qué aspectos reducen lo sobrenatural: el azar, las coincidencias, la influencia de las drogas, las supersticiones, los juegos trucados, la ilusión de los sentidos y la locura.

Todorov divide los cuentos extraños en dos grupos, en relación a la explicación que reduce la percepción de lo sobrenatural. En el primero no se produce un hecho sobrenatural, no obstante la impresión de lo irreal ocurre por medio de la imaginación, ya sea por uso de drogas, por un sueño o por locura. En el segundo grupo los acontecimientos ocurren realmente, pero se explican por vías racionales; ya sea por el azar, la casualidad, las ilusiones o las supersticiones. El límite regulador de que los cuentos sean considerados dentro de lo extraño es el de la realidad.

Consideraremos la realidad como el mundo de la cotidianidad donde ocurre lo natural y lo posible; en el capítulo anterior nos ocupamos del concepto.

Para diferenciar los relatos extraños de los fantásticos y de los maravillosos es preciso tomar en cuenta como frontera la realidad; considerada ésta como nuestro mundo; éste es el modelo imitado por la ficción. El acontecimiento sobrenatural

desequilibra ese mundo parecido al nuestro. Al respecto David Roas comenta: “El relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que se construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en otra realidad, incomprensible para la primera.”<sup>47</sup> De acuerdo a la opinión del crítico español, el acontecimiento fantástico invade la realidad del relato; un mundo construido a semejanza del nuestro. Esta invasión desequilibra y transforma esa realidad mimética.

Después de estudiar los veintinueve cuentos de Monsreal considerados en este trabajo, observamos que diez se inscriben en el género de lo extraño y dos más en el de lo maravilloso. A continuación abordaremos el estudio de los primeros.

## **2.1. Los cuentos extraños de Monsreal**

En la introducción de cada uno de los temas se hará uso de letra cursiva como guía en el cambio entre la presentación y explicación, por un lado, y el texto que se está estudiando, por el otro. Asimismo, como se señaló en la página 10 de la Introducción a este trabajo, se registrarán las siglas de los títulos para identificar las obras a las cuales pertenece cada cuento.<sup>48</sup>

*a) Los relatos en que los hechos sobrenaturales no ocurren y se explican por medio de la imaginación, sueño, locura o uso de drogas.*

*En los tres primeros relatos está presente el incesto como generador de los acontecimientos; éste se relaciona con la red temática del tú de Todorov. En esta red el deseo sexual excesivo es tan potente que puede, incluso, ocasionar*

---

<sup>47</sup> Roas, *op cit.*, p. 26. Para algunos estudiosos de lo fantástico la realidad y lo fantástico son dos mundos excluyentes entre sí. Roas, a propósito de esa aseveración, menciona que no existe una realidad inmutable porque no hay manera de comprender qué es la realidad: “Y esa idea da la razón, en parte, a Todorov y a Alazraki al postular la imposibilidad de toda trasgresión; si no sabemos qué es la realidad, ¿cómo podemos plantearnos trasgredirla? Roas, *op cit.*, p. 36.

<sup>48</sup> *Los ángeles enfermos*, (AE, 1979), *Sueños de segunda mano*, (SSM, 1983); *La banda de los enanos calvos*, (BEC, 1987); *Lugares en el abismo*, (LA, 1993); *Las terrazas del purgatorio*, (TP, 1998) y *Desde el vientre de la ballena*, (DVB, 2010).

*la muerte. El diablo y la mujer son las figuras en las que se encarna el deseo sexual; si éste es muy intenso deviene en perversión.*

*Los cuentos que se analizarán en este grupo son “Los lugares oscuros” (AE, 9), “Me llamo Eduardo” (AE, 16), “Las aguas verdes” (AE, 45) y “Si fuera nada más el infierno” (LA, 41). Asimismo, se identificará la frase que alude a lo fantástico, aunque en el entendido de que sólo es una insinuación, porque estos cuentos se enmarcan en el género de lo extraño.<sup>49</sup>*

“Los lugares oscuros”<sup>50</sup>

Este primer cuento refleja una de las obsesiones recurrentes en las historias de Agustín Monsreal: el incesto. Éste será el detonante para el desarrollo del relato; en él, los personajes intentan a toda costa cubrir con una apariencia de normalidad las relaciones censurables que se desarrollan en su microcosmos.

A continuación se presenta un resumen de la historia, intercalando los comentarios pertinentes. Herminia vivía con sus padres y su hermano, a quien gustaba atrapar alacranes y cucarachas en el granero. A causa del calor la joven dormía desnuda, el bochorno no le permitía usar nada sobre el cuerpo. Una mañana descubrió sobre su piel varios puntos negros que relacionó con piquetes de alacrán, aunque no le causaban malestar alguno. Tiempo atrás, la joven era acechada por don Félix, el hermano de doña Chofi, la solterona de la tienda. La característica principal de la solterona consistía en que vestía de blanco y se polveaba la cara. Ella y su hermano Félix mantenían una relación incestuosa.

Constantemente Herminia se sentía observada; un día, al arreglarse en su habitación: “Mientras se contemplaba creyó escuchar una respiración contenida, una especie de jadeo, [...] la sensación de que unos ojos la seguían por todas partes.”<sup>51</sup> Al voltear sólo vio un alacrán.

---

<sup>49</sup> (AE) *Los ángeles enfermos*; (LA) *Lugares en el abismo*.

<sup>50</sup> Monsreal, AE., p. 9.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 10.

La cita anterior, en lo formal, alude a lo sobrenatural porque tenemos la impresión de una especie de rebelión de alacranes, cuyo objetivo es atacar a la joven. La posible irrupción de lo fantástico se relaciona con las alimañas –como representación del mal– y el deseo sexual intenso, esto último, de acuerdo a la red temática del *tú* de Todorov. En cuanto a Herminia, también era acechada por su hermano. Las miradas lascivas se materializan, en la imaginación de la joven, como puntos negros sobre su piel. El alacrán que la “observa” y el que posteriormente siente subir por el muslo, es la representación del hermano.

Poco después, un domingo, la chica se dio cuenta que estaba sola, buscó a sus familiares sin éxito; pero evitó asomarse al granero donde estaría su hermano: “Ella no podía comprender esa afición de su hermano por los lugares oscuros y por las alimañas.”<sup>52</sup> Transcurrido un rato, Herminia decidió tomar un baño; mientras lo hacía notó que un alacrán subía por la parte interna del muslo de su pierna izquierda; asustada corrió hacia el granero a pedir ayuda a su hermano, pero al entrar en la oscuridad cayó entre los costales:

Antes de poderse incorporar, sintió que le caían y le caminaban y le picaban infinitamente los alacranes. Comenzó a sentirse pesada, adormecida, y cada vez con menor fuerza para luchar. La voz de su hermano, que parecía estar muy cerca, casi dentro de ella, le decía que se calmara, que no era nada, que estuviera quieta.<sup>53</sup>

Herminia fue violada por su hermano, el ataque sexual, en su mente, lo proyecta como piquetes de alacrán, ya que él sólo “parecía estar casi dentro de ella.”

Los padres le mintieron al decirle que se había golpeado la cabeza. Herminia tardó varios días en recuperarse, no entendía bien lo ocurrido. Se levantó hasta el sábado siguiente, se puso un vestido blanco y se polveó la cara, igual que la señorita Chofi.

Concluimos que este cuento pertenece al género de lo extraño porque los sucesos anormales se explican en la imaginación de la joven. Por medio de ella la

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 11.

chica evade el hecho de que su hermano la acosaba. El miedo de Herminia por los lugares oscuros y las alimañas se concreta en el granero, donde habitualmente se encuentra su hermano; es él la materialización del mal para ella. Finalmente, Herminia y su hermano se vuelven un duplicado de la otra pareja incestuosa: doña Chofi y don Félix. El autor recalca este hecho con el vestido blanco que elige la chica, así como con el acto de polverse la cara para ser un reflejo exacto de Chofi. Esta duplicación de la pareja incestuosa no puede relacionarse con el tema fantástico del juego de espejos, porque la realidad no se fractura en ningún momento. El relato se enmarca en el género de lo extraño porque los sucesos inexplicables sólo ocurrieron en la imaginación de la joven.

“Me llamo Eduardo”<sup>54</sup>

En el siguiente cuento también es el incesto el generador de la trama, aunque en este caso la madre concentra la obsesión de un adolescente.

Eduardo deseaba sexualmente a su madre, tan intensamente como odiaba a su padre. El chico acostumbraba pasar mucho tiempo a su lado, hasta que un día la mujer fue obligada por el padre a alejarse del muchacho por el bien de su formación, para hacerlo hombre. Lo anterior es relatado por el narrador omnisciente.

Para Todorov la condición de verosimilitud se cumple con la narración en primera persona, porque de esta manera se logra la confianza del lector en el narrador intradiegetico. En esta historia la narración ocurre desde dos perspectivas: la del narrador omnisciente y la del protagonista. Con este recurso Monsreal nos hace vacilar acerca de los hechos subsecuentes.

De regreso en la historia, Eduardo, el protagonista, narra los cuidados que le prodigaba su madre en su propio cuarto y, cómo, con violencia, fue expulsada por el padre quien le prohibió “consentir” al muchacho. A continuación, Eduardo relata la manera en que se convirtió en testigo de la muerte del padre:

---

<sup>54</sup> Monsreal, *AE.*, p. 16.

[...] desde mi cobijo entre las sábanas escuché los alaridos y te vi sucumbir entre los escombros; miré tus manos arrugarse, negrearse al contacto con las llamas; observé la infinita quietud de tu cuerpo encogido, desfigurado por el fuego; y fue cuando la sentí arrojarse sobre mí, refugiarse en mí.<sup>55</sup>

En la cita anterior se alude a lo sobrenatural ya que cabe la posibilidad de que Eduardo tuviese un poder no natural para ser testigo de la muerte de su padre desde la distancia. La duda se sostiene, mediante la descripción pormenorizada del deceso.

De este modo, la narración del suceso se lee en dos sentidos: el primero es la visión del personaje-testigo de la muerte de su padre; resulta verosímil porque trabaja como bombero. Por otra parte, desde el cobijo de las sábanas sólo puede ser un sueño o un deseo. Para el muchacho la muerte del padre representa su afirmación como hombre frente a la madre.

En este punto los acontecimientos del relato se relacionan con la red temática del *tú* de Todorov. En esta red el deseo sexual intenso puede alcanzar una fuerza tan poderosa que, incluso, puede ocasionar la muerte. Para el teórico búlgaro el diablo y la mujer son las representaciones del deseo, no obstante, la madre es el símbolo del rechazo del cuerpo de la mujer como objeto de deseo. Sin embargo, es justamente la madre del protagonista en quien concentra sus ansias sexuales. El papel de la madre como ser sagrado ya no resulta vigente en el relato moderno.

El narrador omnisciente vuelve a tomar la palabra en el relato, Eduardo, a quien su madre llama Eddi, se levantó temprano para desayunar a solas con ella. El protagonista consideraba la muerte de su padre como verdad. La duda sobre lo narrado se mantiene en el lector. Mientras se dirigía al comedor sintió un ardor como de quemadura en la piel, que interpretamos como culpa. La muerte del padre a causa del fuego, Eduardo la resiente en la piel.

Al entrar al comedor, observó a su padre sentado a la mesa. Eduardo se sentó frente a él y lo miró a los ojos, mientras apretaba los puños por debajo de la mesa, al tiempo que corregía a su madre quien lo llamaba Eddi: “Me llamo Eduardo, mamá”.

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 17.

Finalmente el cuento se resuelve en el género de lo extraño por medio de una explicación de hechos que sólo pueden ocurrir en la realidad. La realización de lo fantástico no se concreta porque, sabemos que para el protagonista el sueño se confundió con la realidad, el chico deseaba la muerte de su padre tan intensamente que dotó su deseo de verdad. La forma del deseo incestuoso que Eduardo siente por su madre, se relaciona con las distorsiones sexuales, no con lo sobrenatural.

“Las aguas verdes”<sup>56</sup>

El tercer cuento sigue con la tónica del incesto; la historia es el recuento de las obsesiones y pasiones de una pareja de hermanos. El incesto es el generador de la trama, así como las aguas verdes son el límite elástico para considerar la presencia de lo fantástico.

La narración, en primera persona, parece alternarse entre la vigilia y el sueño. La joven nos transmite su obsesión por las aguas verdes, que parece ser el elemento que posibilita la irrupción de “lo otro”.

Los hermanos desde pequeños crearon un lazo de afecto, que más tarde se convertiría en una relación de amor sexual. La narración de la joven se inicia después del suicidio del chico; éste le contagia su obsesión y su terror por las aguas verdes, donde se ahogó: “Tus ojos que no puedo dejar de ver, que me tiran hacia atrás, hacia adentro, tus ojos que son una sola y enorme extensión de agua verde y quieta, profundamente quieta.”<sup>57</sup>

La noche del suicidio, al salir de una fiesta a la que asistieron, el chico dice que dará un paseo; pero ella presiente que es el fin: “[...] fue suficiente ver [...] que este amor oscuro iba más allá de tus fuerzas, que estabas próximo a tocar fondo en el sueño.”<sup>58</sup> Simultáneamente, mientras la joven duerme en casa, tiene una visión o sueño en el que, desde una gran altura, observa cómo su hermano se va hundiendo

---

<sup>56</sup> Monsreal, *AE.*, p. 45.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 49.

en agua verde; ve su desesperación al ahogarse, su boca abierta para gritar y sus ojos desorbitarse.

Y tía Consuelo está sentada en el borde de la cama, sonriendo, acercando a mis labios un líquido espeso y verde, diciéndome que beba, que me hará bien, y yo siento como van escurriendo tus ojos dentro de mí y cómo voy cayendo dolorosa, gradualmente sobre la almohada.<sup>59</sup>

La cita anterior nos remite a la posibilidad de lo sobrenatural porque para la joven las aguas verdes, que siempre obsesionaron a su hermano y que causaron su muerte, han tomado su esencia, por lo tanto, al beber el líquido siente que bebe una parte física del amado.

De nuevo, el deseo sexual intenso se relaciona con la red temática del *tú* de Todorov; el muchacho no podía vivir con la culpa de sostener una relación íntima con su hermana. El protagonista de esta red se debate entre sus ideas y la satisfacción de sus impulsos sexuales; el joven resuelve su conflicto interno con la opción de la muerte, pero ésta ocurre por voluntad; no por fuerzas sobrenaturales. El terror de la chica hacia las aguas verdes es el resultado de su mente trastornada; se contagia de la obsesión de su hermano por éstas, mismas que serán el agente para su destrucción. La locura y la imaginación explican los sucesos y reducen la posibilidad de lo fantástico; el relato se resuelve en el género de lo extraño.

“Si fuera nada más el infierno”<sup>60</sup>

En esta historia, en apariencia, la invasión de la soledad adquiere un poder destructivo. El protagonista relata cómo la ausencia de la mujer que ama ha roto el equilibrio de su mundo, por lo que éste comienza a colapsar.

Al inicio del relato, el hombre se resiste a despertar por el peso insoportable de la ausencia de su mujer, Amina. El sufrimiento lo ha consumido de forma tal que el deterioro de su persona se ha transmitido a la casa. Describe cada estancia de la vivienda y el recuerdo con el que evoca la presencia de Amina en cada sitio. La

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>60</sup> Monsreal, *LA.*, p. 41.



desolación invade al protagonista: “La casa entera ha sido estropeada por los agravios de la humedad, del desamor, por el olvido.”<sup>61</sup>

Con la cita anterior se alude a la presencia de lo sobrenatural porque la descripción detallada de los estragos de la casa, no ocurre por una causa irreal. Pareciera, que la soledad toma cuerpo y fuerza de destrucción que se manifiesta en las grietas de las paredes, las cuarteaduras de los pisos y la invasión de las alimañas. En la red temática del *yo* de Todorov, el protagonista es un observador pasivo ante los sucesos inexplicables, éstos se realizan a causa de la ruptura del límite entre materia y espíritu.

Conforme avance el relato observaremos si el narrador-personaje cumple las condiciones señaladas por el teórico búlgaro.

El joven va cediendo espacios de la casa; finalmente, ha tenido que clausurar el baño a causa de la invasión de unos bichos gelatinosos. Al principio, cuando Amina dijo que se marchaba, rociar con sal a los gusanos le ocasionaba un cierto placer. Ahora, el último reducto que conserva casi intacto es la recámara; describe detalladamente los objetos personales de Amina que aún permanecen allí. Tiene la certeza de su regreso:

Yo sé que ella regresará [...] Un día a fuerza de invocarla, revocaré su ausencia, enmendaré la trama de su vida y lograré que no se vaya, que no suceda nunca ese instante cuando dijo que se marchaba, cuando mi voz y mi cara se poblaron de súplicas desesperadas y mis manos, en su afán de conservarla, acometieron la modificación de su destino [...] con apretaduras impiadosas, con un aferramiento infernado. Mis manos que ella perdonará, que ella redimirá cuando se restituya a mí.<sup>62</sup>

Inconsciente de su crimen, tiene la certeza del regreso de la mujer que lo ha dejado en la inmovilidad. El narrador nos presenta dos perspectivas de los sucesos: verbalmente describe que la mató para impedir el abandono. Su mente niega el crimen, por esa razón confía en el regreso de Amina. La explicación que reduce lo sobrenatural es la locura del personaje; sus percepciones acerca de la destrucción de

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 45.

la casa y de sí mismo sólo ocurren en el plano mental. El relato se resuelve en el género de lo extraño porque no se trasgredieron las leyes del mundo natural.

b) *En este apartado estudiaremos los relatos en los que los hechos sobrenaturales sí ocurren, pero son explicados a causa del azar, supersticiones, casualidad o juegos trucados.*

*Los cuentos que se analizarán en este inciso son: “Habitación deshabitada” (AE, 85), “Nuestras vidas son péndulos” (BEC, 125), “El origen de los milagros” (LA, 69) y “Demonios de la misma caldera” (TP 99).<sup>63</sup>*

*Se hace mención a otros dos cuentos que cabrían en este apartado, aunque no se incluyeron, son: “Las tardes” (AE, 28) y “A propósito del hombre nuevo” (BEC, 51). También se identificará la frase que alude a lo fantástico, aunque se insiste en que sólo es una insinuación, porque estos cuentos pertenecen al género de lo extraño.*

“Habitación deshabitada”<sup>64</sup>

El anhelo de una mujer por tener un hijo la lleva a inventarse uno que, en apariencia, se materializa en un ser real. Cuento narrado en primera persona, por el personaje que representa al marido-padre de la historia.

Comienza por comentarios hechos al azar, alusiones al parecido del “niño” con el padre; frases que se toman como en broma, sin darles importancia: “Sabes, Darío se te parece mucho.”<sup>65</sup> Tanto dolor y ansiedad acumulados en la mirada de la mujer, lo llevan a responder: “Es natural”. En el momento de expresar la frase y contemplar la sonrisa de ella se da cuenta que ya no hay vuelta atrás; piensa en negar lo dicho pero ya es tarde. Trata de cambiar la conversación al pedir que vaya por él al trabajo, pero con su respuesta ha accedido al mundo irreal de su mujer. Ella no irá

---

<sup>63</sup> (AE) *Los ángeles enfermos*; (BEC) *La banda de los enanos calvos*; (LA) *Lugares en el abismo*; (TP) *Las terrazas del purgatorio*.

<sup>64</sup> Monsreal, AE., p. 85.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 85.

por él porque no puede dejar solo a Darío. Con esas palabras se da cuenta que no es un juego del que reirán después, vuelve a ella el dolor por la pérdida del embarazo que los llevó a una vida de pesadilla.

En este punto del relato se está tejiendo una red de alusiones para recrear a un ser irreal, que sólo existe en la mente de la mujer. Mediante un juego del que sólo él es consciente, el esposo se prestará para ser el cuerpo en el que la mujer infunda la vida en un hijo inexistente.

Durante la jornada laboral recibe una llamada de su mujer comunicándole que Darío está enfermo, le suplica que vuelva a casa.

Al llegar, trata de hacerla descansar, pero ella se niega a entrar a la habitación porque Darío duerme: “Y yo deslizaré suavemente mis dedos alrededor de su garganta, víboras de pronto ansiosas de ceñir; hacer un círculo de asfixia; ahogar en su propio fondo legamoso el origen de los fantasmas [...]”<sup>66</sup> La mirada de la mujer lo contiene, intenta arrastrarla a la habitación para que compruebe que está vacía pero siente piedad y pena por ella:

Será cuando escuche un lloro pequeño, un mínimo lloro apoderarse del silencio, dominarlo, y no sabré precisar si proviene de mí o de Darío. Entonces ella me alzará con todo su cuidado y me dará de beber de la parte de su carne suave como cera calentada, y yo percibiré su ternura por encima del ligero daño causado por la glotonería de mis encías.<sup>67</sup>

El llanto del niño es la fisura por la que parece colarse lo sobrenatural, las percepciones de la mente trastornada de la mujer se contagian al esposo, vencen su racionalidad para poder ingresar al mundo de su esposa.

En ese momento se percata que ellos mismos y las cosas a su alrededor adquieren una textura elástica y cierta ingravidez. Darío toma cuerpo en él. El tiempo en el que permite la encarnación del pequeño en él, no es el mismo en que transcurre su vida diaria. Intentan alargar ese instante en que son felices, aunque saben que volverán a la realidad: “retardando el momento hasta que yo no aguante

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 88.

más y me rompa, de golpe, y nos bañe, y nos ponga en los ojos como una marca la holladura del asombro [...].”<sup>68</sup>

A la mañana siguiente, como tantas otras, se irá a trabajar confiado en que ella estará bien. Al salir mencionará como de pasada: “Sabes, me le parezco mucho a Darío.”<sup>69</sup>

Este cuento se interpreta desde dos perspectivas: la primera alude a la posibilidad de traer a la vida a un ser inexistente por medio del deseo intenso de unos padres; de esta forma ocurriría un suceso sobrenatural. Desde la perspectiva racional, por amor, su esposo acepta representar al hijo tan deseado, mismo que ella considera real por medio de su mente trastornada.

El relato pertenece al género de lo extraño porque es el hombre el que accede por medio de un juego trucado a representar a Darío; mismo que su esposa enferma percibe como real. El acontecimiento sobrenatural no ocurre.

“Nuestras vidas son péndulos” <sup>70</sup>

En esta historia el protagonista relata las desventuras que le ha ocasionado tener el corazón del lado equivocado.<sup>71</sup> Nuevamente el incesto sirve de generador de la trama. El protagonista narra la historia de su “desgracia”, ocurrida a los veinte años de edad; hacía veintiún años de ello. Después de la lectura, ante sus tías, del poema “Me estás vedada tú”, de Ramón López Velarde; sintió su corazón oprimido.

Consciente de su amor por su hermana mayor, le confesó su pasión. Ella se negó a corresponderla, aunque dejó ver la inquietud que le causó la confesión. Esa pasión incestuosa iba consumiendo al muchacho. Los padres alarmados consultaron diversos especialistas; los médicos coincidieron en su diagnóstico:

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>69</sup> *Idem*.

<sup>70</sup> Monsreal, *BEC.*, p. 125.

<sup>71</sup> El título de este trabajo *Desde el corazón del otro lado: los cuentos fantásticos de Agustín Monsreal*, alude a esta característica, la de una visión diferente de la realidad a causa de tener el corazón del lado equivocado. Agustín Monsreal ha expresado que sus relatos presentan personajes obsesivos y trastornados porque son los modelos que él capta de la realidad, sólo percibe las emociones negativas porque a él le pusieron el corazón donde no era.

[...] mi corazón, inauditamente, se hallaba en un sitio que no le correspondía y era de esperar un desenlace fatal en no menos de seis meses. [...] solicitaron de modo formal que, cuando ocurriera lo inevitable, se donase mi cadáver [...] para investigar a fondo las causas del fenómeno. Mis afligidos padres, sintiéndose culpables por haberme puesto el corazón donde no era [...] decidieron que así se haría.<sup>72</sup>

Con la cita anterior se alude a un hecho sobrenatural, el protagonista siente de manera diferente a causa de tener el corazón en el sitio incorrecto. Surge, nuevamente, la relación con la red temática del *tú* de Todorov, el deseo sexual del protagonista por su hermana ocasionará la muerte de la muchacha. No es responsable de esta pasión, él sólo se somete a las circunstancias de la vida. El joven, por azar, tiene el corazón donde no corresponde fisiológicamente.

Su hermana se negaba a verlo, hasta tres meses después. El enfermo insistió en su delirio: “Sin ti [...] no es mi casa este mundo”.<sup>73</sup> Ella le expresó que deseaba su recuperación; esa sola súplica fue suficiente para que el muchacho la tomara como un mandato de amor y sobreviviera veintiún años más. Aprendió a vivir con la enfermedad, pero no a perdonar a su hermana; ella se suicidó frente a sus ojos, hundiéndose en el mar. El muchacho juntó toda la fuerza de su amor para jurar que nunca le perdonaría su cobardía. Así vivió infeliz para siempre.

La joven muere como resultado de la pasión sexual intensa de su hermano hacia ella. Se sugiere que ella se contiene de corresponder al joven, aunque en silencio lo ama. El protagonista considera que este deseo incestuoso es resultado de tener el corazón donde no corresponde. El hecho se explica por las leyes de la razón, aunque es una excepción; a causa de una condición fisiológica tiene el corazón del lado derecho. El relato se resuelve en el género de lo extraño, su condición médica se explica por causa del azar, este hecho no influye en la forma de sentir ni de percibir.

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 126.

“El origen de los milagros”<sup>74</sup>

En esta historia, la broma de un muchacho aburrido deviene en un acontecimiento que los demás perciben como sobrenatural. A Luciano, un chico que vivía en un pueblo, víctima del hastío, se le ocurrió una broma para confundir a la gente. Eligió un árbol cuya figura pudiera parecerse a la de un santo.

Una noche puso una vela al pie del árbol seleccionado, éste estaba sobre la loma. Durante dieciséis días repitió la operación; hasta que a la noche siguiente, junto a su vela aparecieron dos veladoras con el letrero “ayúdame tú que eres milagroso”. Corrió en el pueblo el rumor de que el árbol poseía poderes divinos; aumentaban las veladoras y la gente comenzó a colgar peticiones en las ramas. La fama del árbol milagroso se extendió por los pueblos vecinos, llegaban peregrinos a arrodillarse ante el árbol para orar y pedir milagros. Fue tal la fe y convencimiento de los fieles que hasta el cura del pueblo se postró ante el árbol; con este hecho se dio fe de la veracidad del milagro.

Es posible que “lo otro” pueda irrumpir en este punto de la historia; un hecho natural ha desencadenado movimientos concéntricos. Al centro está la broma del chico, en el plano de lo natural. En el segundo círculo la fe de la gente, en el tercero la realización de los milagros. En el último, la certificación de las autoridades eclesiásticas y civiles para dar fe del hecho.

Con los peregrinos llegó la bonanza al pueblo; tanta prosperidad hizo dudar al muchacho. Una mañana se unió a la fila de fieles que esperaban su turno para acercarse al árbol milagroso; su petición a “la imagen” era que lo sacara del pueblo; insistió durante diez días. Fastidiado y molesto, por no obtener respuesta divina, se plantó en la plaza pública a proclamar a gritos que él había empezado la farsa. La multitud reaccionó violentamente contra el muchacho; tuvo que huir a refugiarse a la comisaría municipal.

En reunión urgente el párroco y el presidente municipal deliberaron sobre si era una

---

<sup>74</sup> Monsreal, LA., p.69.

conspiración o una broma estúpida; por consejo del comisario tomaron la decisión de mandar al muchacho a la cárcel de la capital.

Y fue hasta después, ya que hice un justo balance de lo fasto y lo nefasto, que arribé a la conclusión de que si estaba en la capital era por obra y gracia del agónico redentor; yo le pedí que me ayudara a largarme del pueblo, sólo que no le indiqué las circunstancias y él se limitó a cumplirme el deseo, por lo tanto, culpa mía si el milagro resultó mal hecho.<sup>75</sup>

El mismo perpetrador llegó a dudar de que el suceso sobrenatural ocurriese realmente. Sin embargo, a partir de la broma los hechos se encadenaron de forma tal que tomaron apariencias de realidad debido a la superstición de la gente.

Este cuento extraño se resuelve en el ámbito de lo real, aunque la amenaza de lo fantástico se deja sentir. La explicación se relaciona con la superstición de la gente; el traslado del muchacho fuera del pueblo fue mera coincidencia. Los límites de lo real quedan intactos.

“Demonios de la misma caldera”<sup>76</sup>

El protagonista de la historia es un muchacho quien narra hechos del pasado, su familia está conformada por su madre viuda y su hermana Ifigenia.

Virgilio Marón resulta el personaje trágico del relato; era un marinero retirado, dueño de la tienda del pueblo. La gente decía que estaba maldito por un acontecimiento del pasado; en este momento de la historia la alusión a una maldición abre la posibilidad para la invasión de lo sobrenatural.

Es evidente la intertextualidad en la construcción de los personajes. Virgilio conducirá a la familia a un viaje por el “infierno”. En esta historia, también, el incesto es considerado como uno de los temas que contribuyen a la culminación de los acontecimientos.

El muchacho y su hermana tenían prohibido acercarse a don Virgilio: “[...] mi madre [...] alegaba que era un ser maligno, [...] que tenía tratos con el infierno.”<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>76</sup> Monsreal, *TP.*, p. 99.

Un día el hombre se presentó en la casa de la familia para solicitar a la madre sus servicios como costurera. Virgilio hizo constantes sus visitas; la madre pensaba que la pretendía, pero el verdadero interés del hombre era Ifigenia.

El deseo sexual insano, como mencionamos anteriormente, se relaciona con la red temática del *tú*, de Todorov. Ifigenia era una niña de unos catorce años, Virgilio era un hombre maduro. Se abre la posibilidad de lo fantástico por dos elementos: la categoría de maldito de Virgilio y el deseo sexual intenso por una niña.

El hombre tenía un odio inexplicable por los animales, especialmente los gatos. Contaba que tuvo un gato enorme que enloqueció y lo atacó con furia. Virgilio se vio obligado a matarlo, para defender su vida. El cadáver del felino quedó enterrado en el patio de su casa.

El fragmento anterior anuncia la presencia de lo fantástico, pues la calidad de maldito de Virgilio tiene que ver con el suceso de la muerte del gato, según las habladurías de la gente del pueblo.

Después de una corta ausencia, cuando reapareció Virgilio, la madre lo recibió efusivamente. El muchacho agradecido por la vuelta del hombre, a quien veía como la figura paterna que equilibraba a su familia, quiso hacerse más cercano a él, pero el hombre lo detuvo: “Quítate esa idea de la cabeza [...] Yo no soy tu padre.”<sup>78</sup> Para aliviar la tristeza del chico, le regaló un cuchillo de marinero, al tiempo que le tendía un sobre: “Y dale esto a Ifigenia [...] a solas.”<sup>79</sup>

El muchacho se sintió traicionado, pues su hermana Ifigenia era especial para él. Con este sentimiento se hace la primera alusión al tema del incesto. El chico recordó la plática que sostuvo con Virgilio sobre el honor y la astucia que suple la carencia de fuerza:

[...] en las horas finales de la noche, el barrio de Santiago despertó conmocionado [...] con un alarido inclemente [...] Los vecinos acudieron a la

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>78</sup> *Ibidem* p. 105.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p 106.



tienda de don Virgilio, que era de donde había partido el grito espantoso; [...] entraron y encontraron al hombre tendido en un charco de sangre [...] la carne del cuello hondamente injuriada por infinidad de tajos largos y finos que semejaban las líneas de un laberinto. [...] las palmas de mi mano estaban húmedas. En los límites de lo real y lo soñado, el dolor y la angustia me impedían quitarle los ojos de encima.<sup>80</sup>

Los vecinos aseguraban haber visto la sombra de un gato que trepaba y huía por la barda. Después del asesinato, la familia se mudó de ciudad. En el presente, el chico rememora la historia junto a su madre y su hermana Ifigenia, “la única mujer en el mundo,”<sup>81</sup> mientras ésta le sirve leche a un enorme gato.

El cuento se resuelve en el ámbito de lo extraño; la explicación que reduce lo fantástico es la superstición de la gente. La muerte de don Virgilio sucede por asesinato, no por causas sobrenaturales. El cuerpo de la víctima presentaba largos tajos en el cuello, tal vez causados por la navaja de marinero que le dio al chico como regalo. Por medio del crimen, el muchacho rescata a su hermana de los avances amorosos del hombre.

En este relato es evidente la intertextualidad, primero el personaje trágico se llama igual que el poeta romano Publio Virgilio Marón, autor de *La Eneida* y *Las bucólicas*. Por otra parte, el Virgilio de Dante tiene relación con el infierno. En cuanto a Ifigenia, según la mitología griega, era la hermana de Orestes. Éste debía rescatarla de los bárbaros Tauros, a donde la llevó Artemisa.<sup>82</sup>

El relato se cierra de forma circular, en el inicio el chico narra los sucesos que acontecieron en el pasado. La imagen primera y final se compone de la madre y los dos hermanos junto a un enorme gato domesticado, tal vez representación de un Virgilio vencido. Para el muchacho, su hermana Ifigenia es la única mujer en el mundo, esta aseveración nos sugiere un afecto diferente al que se siente por una hermana, por eso se interpreta como un interés incestuoso.

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p.107.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>82</sup> Eurípides, *Ifigenia entre los Tauros* en: <http://www.gutenscape.com/documentos/00fb321e-8761-46ff-92f6-b886a0c1ed39.pdf>.

El lapso en que mantuvieron relación con Virgilio representó una fractura en su convivencia diaria. La incursión del hombre en sus vidas, significó un viaje al infierno para la familia, no sólo por su fama de maldito a causa de la historia del gato muerto por sus propias manos. Él mismo otorgó el arma al niño que lo convertiría en asesino por defender la honra de su hermana Ifigenia.

Los cuentos anteriores pertenecen al género de lo extraño, pues éste sólo cumple una de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones relacionadas con los sentimientos. Los protagonistas de estas historias presentan conductas atípicas en el plano de lo social, pero éstas no trasgreden el límite de la realidad. En palabras de Todorov: “La sensación de extrañeza, parte pues, de los temas evocados, ligados a tabúes más o menos antiguos. Si admitimos que la experiencia primitiva está constituida por la trasgresión, es posible aceptar la teoría de Freud sobre el origen de lo extraño.”<sup>83</sup> Para Freud el sentimiento de lo extraño se relaciona con una imagen originada en la infancia del individuo o de la raza.

En gran parte de las historias, el deseo incestuoso, prohibido desde los orígenes de la humanidad, como lo postula Claude Levi-Strauss en *Las estructuras elementales del parentesco*;<sup>84</sup> será el generador de la trama. En los cuentos del inciso a) el incesto desencadenará el deseo de dar muerte al padre, se materializará en la piel de la hermana, o bien, orillará al suicidio a uno de los protagonistas. También se presenta en dos de los cuentos del inciso b), generará el suicidio de la hermana deseada, o llevará a un chiquillo a cometer asesinato para preservar a la hermana de un Virgilio libidinoso.

---

<sup>83</sup> Todorov, *op cit.*, p. 40.

<sup>84</sup> Claude Levi-Strauss propone que desde las primeras edades de la humanidad existe la “prohibición del incesto” como una actitud natural para preservar la especie. Debido a esta prohibición se da el paso del hombre de la naturaleza a la cultura. En “El problema del incesto”, *Las estructuras elementales del parentesco*. México, Paidós, 1991. p. 52.

## 2.2. Los cuentos maravillosos de Monsreal

Los relatos del género de lo maravilloso se caracterizan por la existencia de hechos sobrenaturales; sin implicar la reacción que provocan en los personajes. En el espacio donde se desarrollan estos relatos es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos. Los relatos de lo maravilloso no necesitan justificar lo narrado porque su mundo no se rige por las mismas leyes del mundo real. Se trata de relatos que a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de manera perfectamente lógica. Estos relatos no requieren de explicación porque no existe la ambigüedad.

En el aspecto formal, no trataremos de identificar la frase que pudiese aludir a lo fantástico. En el cuento maravilloso no hay duda sobre su pertenencia a un mundo fuera de nuestra realidad. Los dos cuentos de Monsreal que analizaremos a continuación transcurren en un tiempo y espacio desconocidos. Aunque los personajes tienen características y razonamientos humanos, su figuración nos hace dudar de su naturaleza. Los cuentos incluidos son: “Tema del rescate” (*SSM*, 23) y “La noche de la víbora” (*SSM*, 43).<sup>85</sup>

“Tema del rescate”<sup>86</sup>

Relato mítico narrado en primera y segunda personas. La historia se sitúa en un lugar y tiempo desconocidos donde existen unos seres que están condenados a la extinción, su vida transcurre bajo la superficie de la tierra, en una especie de socavón. Aunque no son descritos físicamente, intuimos que son humanos con características de reptiles.

Se da la primera condición de lo maravilloso porque los acontecimientos ocurren en un mundo que no es el nuestro. No necesitamos saber por qué o desde cuándo están

---

<sup>85</sup> (*SSM*) *Sueños de segunda mano*.

<sup>86</sup> Monsreal, *SSM.*, p. 23.

ahí; tampoco cuestionamos la veracidad del narrador. Los hechos son posibles en su realidad.

Entre los sobrevivientes, eligen a un joven que irá en busca del posible salvador, un ser como ellos que vive en la superficie por razones que no se explican en la historia. Es preciso encontrarlo pues él los ayudará a revertir la amenaza de clausura de los conductos de aire y alimento que tanto daño causaría a su comunidad. El posible redentor, único de su especie que puede sobrevivir en el aire de la superficie, será reconocido por sus ojos acuosos y por su olor: “Afuera, de aquel lado guerrero del mundo, transcurrirá lenta la noche, y serena. Ellos, los ancianos velarán de cerca tu sueño.”<sup>87</sup>

Después de inducirlo al sueño, el relato del ascenso es narrado por el joven. Poco a poco se abre camino a la superficie, excavando la tierra, experimenta una sensación de asombro y miedo, por la magnificencia y corrupción del mundo de arriba. Si fuese descubierto sería atormentado “y expuesto en la superficie hasta secarme.”<sup>88</sup> El calor lo va debilitando, casi a punto de desfallecer se resguarda en una “negra abertura”. Finalmente encuentra al ser que busca, pero al momento se da cuenta de que es traicionado. Lo capturan y queman con teas; ya dominado, lo ofrecen al sol como ofrenda, bajo la mirada de Él, con sus ojos “como manchas de saliva en la arena.”<sup>89</sup>

La descripción de los acontecimientos nos da pistas para las siguientes consideraciones: la primera es que lo narrado ocurre en un espacio y tiempo distintos al nuestro; la segunda es que la naturaleza del personaje se asemeja más a la de un reptil que a la de un hombre, (ojos acuosos, piel fría); sin embargo, han perdido la tolerancia a la exposición a los rayos solares, a causa de vivir en el subsuelo.

Se introduce un cambio temporal en el relato; toman los ancianos la palabra nuevamente y, la narración vuelve a la segunda persona. Se repite textualmente el

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 24.

párrafo de las indicaciones del ascenso en sueños, sólo que en tiempo futuro, a diferencia del tiempo pasado de la primera parte:

Despertarás [...] Habrás de arañar largo rato la tierra antes de lograr abrir un agujero que te permita pasar al exterior. Entonces, una voz desolada, apenas audible, se vendrá rebotando desde el fondo de la cavidad: “Todo depende de él, de tu padre. Debes encontrarlo.” Saldrás.<sup>90</sup>

Los acontecimientos sobrenaturales del relato no se presentan como extraordinarios; el receptor implícito del cuento no se cuestiona acerca del lugar donde se desarrolla la historia; por lo tanto, no hay motivo para ponerlo en duda. Otra condición que cumple el relato para ser considerado en el género de lo maravilloso es que los hechos se desarrollarán en el futuro. Los ancianos decretan el ascenso del joven mientras lo inducen al sueño, aunque lo narrado nos haga dudar en hechos cumplidos. El párrafo final, registrado en la cita textual anterior, cierra la circularidad del relato –comienza con la misma instrucción para el ascenso–, está descrito en tiempo futuro.

“La noche de la víbora”<sup>91</sup>

Este segundo relato también se relaciona con un tema mítico; la presentación está en voz de un narrador omnisciente.

En un paisaje desértico, al fondo de un cráter, viven dos seres que son los únicos sobrevivientes de su grupo. Su principal actividad es la búsqueda de raíces para alimentarse.

Toma la voz narrativa la segunda persona. Le cuenta al muchacho “que nació estropeado”, que seis de sus hermanos mayores murieron, él es el menor y el más amado. Casi muere al nacer porque no podía respirar: “Tú imaginas que por eso quizá no creciste del cuerpo y lo único que te creció fueron los bultos de los ojos y el abultamiento enorme de la cabeza.”<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>91</sup> Monsreal, *SSM.*, p. 43.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 44.

Las siguientes características posibilitan lo maravilloso: el mundo de la historia es el fondo de un cráter; la caracterización física del protagonista es semejante a la de una serpiente. El padre no se dirige directamente al hijo, tal vez por carecer del don de la palabra. El narrador funge como intermediario, es él quien relata al joven las circunstancias de su vida en el cráter.

La muerte de sus hermanos ocurrió porque el deseo de escapar los obligaba, en la oscuridad de la noche, a intentar el escape trepando por las paredes del acantilado. Los cadáveres yacían amontonados en la cueva interior del cráter. El sonido del viento era el que se metía en sus huesos y los incitaba a iniciar el peligroso ascenso.

La voz narrativa le indica al chico que su padre le pide paciencia. Al muchacho lo seduce el sonido del mar; no el del viento.

Una noche su mirada descubre los “tizones” que brillan en el cielo. El deseo de escapar le afirma la voluntad y da fuerza a sus piernas inútiles. Se arrastra por el acantilado con muchos tropiezos, cuando está a punto de llegar a la cima del farallón se da cuenta que ya alcanza a ver el otro lado. Es entonces cuando siente que su padre se le cuelga por la espalda y con una piedra le golpea la nuca y le “resquebraja” el cráneo:

[...] y en ese instante experimentas la intempestiva exhalación del viento dando tumbos y tumbos coléricos en el interior de tu cuerpo, y luego, como si se cansara de sí mismo, como si sucumbiera a un agotamiento infinito, se va debilitando, tornándose flojedad, chorreando en silencio de tu cabeza, vaciándote, desinundándote, de esperanza, de ensueños de evocaciones.<sup>93</sup>

Son múltiples las interpretaciones que se pueden dar a este cuento, el socavón y el acantilado pueden ser simbólicos. Es posible que representen la prisión interior en que está enclaustrada la mente del chico que nació discapacitado. Pero esa interpretación entra en el terreno del psicoanálisis y ese estudio no nos compete.

De ahí que, bajo la perspectiva del análisis literario, consideramos que se trata

---

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 48.

de un cuento maravilloso porque cumple con las condiciones necesarias que exige Todorov para este género: el mundo de lo relatado no se rige por las leyes de nuestra realidad y los acontecimientos relatados ocurren en el futuro. Por otra parte, los seres descritos en los relatos maravillosos no necesariamente deben imitar las características humanas. En resumen, los personajes de estas historias son caracterizados de manera muy distinta a los seres clásicos de los cuentos maravillosos –duendes y hadas–; seres vedados en el mundo narrativo de Monsreal.

En los dos cuentos presentados en esta sección la figuración física de los personajes queda a medias entre lo humano y lo horrendo. En cuanto a sus reacciones, muestran más cualidades que algunos seres presentados en los cuentos extraños. Podemos constatarlo con el primer relato de esta sección donde se muestra a un protagonista que se somete como voluntario para salvar a su comunidad. En el segundo cuento, el personaje principal es una víctima inocente de su padre. Físicamente resulta un ser maravilloso en otro sentido: no creció del cuerpo y tiene una gran cabeza, características viperinas, hecho que se relaciona con el título del cuento.

En los relatos del género maravilloso los acontecimientos sobrenaturales no provocan sorpresa en los personajes, los sucesos que para el lector parecen irreales, resultan habituales en el mundo de lo narrado. Los hechos no naturales no se explican, no es necesario, porque son otras leyes las que rigen su universo.

Como se pudo observar en este capítulo, los cuentos analizados no cumplen con los requerimientos para ser considerados en el género fantástico. En algunos cuentos, ubicados en el género extraño, la irrupción del evento sobrenatural parecía indicarnos su pertenencia a lo fantástico, por ejemplo, en “Los lugares oscuros” en donde la presencia de los alacranes, por los que la protagonista se siente observada, dan la pista para considerar este evento como sobrenatural. Sin embargo, al avanzar

en la historia, aun después de haber relacionado los supuestos piquetes de los insectos con las miradas lascivas del hermano de la joven, se mantenía nuestra duda para la clasificación de este cuento. El apego estricto a los requisitos teóricos de Todorov –explicación racional al término del cuento–, nos dio la certeza para considerarlo un cuento extraño y no fantástico.

Con los cuentos maravillosos no surgió este problema porque la naturaleza del mundo de los relatos no intenta una mimesis del nuestro. De los 29 cuentos estudiados en este trabajo, 12 se analizaron en este capítulo. En las páginas que siguen abordaremos a profundidad el análisis de los 17 relatos restantes considerados como representativos del género fantástico.



## Capítulo III

### De Todorov a Barrenechea: hacia una adecuación de lo fantástico en el cuento hispanoamericano

#### 3.1. Tzvetan Todorov

Como se mencionó en el capítulo I, en el estudio de Tzvetan Todorov *Introducción a la literatura fantástica*, la realidad es uno de los puntos focales de su propuesta, pues ésta se define como el parámetro que, al fracturarse, acoge o no al relato dentro del género fantástico. Para que un relato sea considerado correspondiente a este orden debe ocurrir un suceso sobrenatural inexplicable, éste hará dudar al personaje y al lector implícito sobre la naturaleza del hecho, si al término del relato la duda se mantiene, la narración será considerada dentro del género fantástico.

##### 3.1.1 Lo fantástico, entre lo extraño y lo maravilloso

Todorov caracteriza al relato fantástico como aquel donde en la trama sucede un hecho sobrenatural, que las leyes de la razón no logran explicar. Si al terminar el relato, el hecho se explica como raro pero dentro de los parámetros de normalidad convencionales, entonces corresponde al género de lo extraño.

Por otra parte, si los hechos narrados no son posibles en nuestra realidad, el relato se inscribe en el género de lo maravilloso. Recuperaremos el esquema anteriormente expuesto:

#### TODOROV: LO FANTÁSTICO Y SUS GÉNEROS COLINDANTES

Se explica por leyes de este mundo	No se explica por leyes de este mundo	Se explica bajo otras leyes, fuera del mundo natural
LO EXTRAÑO	LO FANTÁSTICO	LO MARAVILLOSO

La condición del teórico para delimitar los géneros extraño ← fantástico → maravilloso depende de la explicación, es decir, de un concepto regido por la racionalidad, aplicable a cualquier manifestación literaria donde se suscite un acontecimiento que

nos obligue a cuestionarnos sobre su naturaleza; no obstante, esta condición no es exclusiva del relato fantástico.

En el primer capítulo de este trabajo, además de abordar la condición de Todorov de que la duda por el hecho inexplicable se transmita del personaje al lector para determinar el género, observamos que para el teórico, el único campo donde ocurre el acontecimiento fantástico es donde hay mezcla del orden natural y sobrenatural.

### 3.1.2 Los temas de Todorov

En este momento, ya delimitado el campo de lo fantástico y considerada la condición de incertidumbre para su pertenencia al género, es necesario recapitular sobre las redes temáticas propuestas por Todorov.

Como condición imprescindible considera que las categorías deben ser abstractas, las divide en dos redes temáticas designadas con los pronombres *yo* y *tú*; es decir con elementos del discurso.<sup>94</sup>

#### a) Los temas del *yo*

El principio generador de los temas de esta red es la fractura de la frontera entre materia y espíritu. Los temas creados a partir de este principio son: una causalidad particular, el pandeterminismo;<sup>95</sup> la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto; y finalmente, la transformación del tiempo y espacio.

La identificación del suceso sobrenatural ocurre por elementos relacionados con el campo de la vista: espejos, lentes y otros elementos de este ámbito. Por esta razón

---

<sup>94</sup> En la *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov propone tres niveles de análisis para el relato fantástico; la dimensión verbal, la sintáctica y la semántica. En la verbal el texto obligará al lector a considerar como real el mundo de los personajes, por medio de la narración en primera persona. La dimensión sintáctica implica un tipo formal de unidades que se relacionan con la apreciación de los personajes, estas unidades son las reacciones por oposición a las acciones tradicionales de la obra. El aspecto semántico se refiere a un tema representado que es percibido e interpretado. En las dos últimas dimensiones la duda del personaje que ocasiona el evento sobrenatural debe estar representada en el texto. Todorov, *op cit.*, p 74.

<sup>95</sup> Para Todorov el pandeterminismo es una causalidad generalizada que no admite la existencia del azar. A menudo, se encuentra presente la intervención de fuerzas o seres sobrenaturales. El hombre queda indefenso, imposibilitado para asumir una postura o decisión ante las situaciones que se presentan.

Todorov los denomina *temas de la mirada*. Como exigencia de esta red, el hombre asume una actitud pasiva; la percepción y la conciencia son los conceptos predominantes en este campo temático.

b) Lo temas del *tú*

El protagonista se debate entre la satisfacción de los sentidos interiores (ideas) y los sentidos exteriores (sensualidad), el tema predominante de esta red es la sexualidad. El diablo (la libido) y la mujer (el deseo sexual) son las figuras del mundo sobrenatural en las que se encarna el deseo en su forma más extrema: la perversión.

Los temas del *tú* tratan de la relación del hombre con el deseo, y al mismo tiempo, con su inconsciente; es víctima de sus instintos. El hombre tiene una relación dinámica con el mundo y con otros hombres. Todorov afirma que a esta red habrá que relacionarla con los *temas del discurso*, porque el lenguaje es el agente estructurante de la relación del hombre con otros hombres.

Recuperaremos el gráfico propuesto anteriormente donde se concentran ambas redes:

TODOROV: LOS TEMAS DE LO FANTÁSTICO  
TEMAS DEL *YO*

PRINCIPIO GENERADOR	RELACIÓN CON LO SOBRENATURAL	ACTITUD DEL HOMBRE	CONCEPTOS
Fractura del límite entre materia y espíritu (genera causalidad, pandeterminismo, multiplicación de la personalidad, disolución del límite tiempo/espacio y sujeto/objeto)	Se percibe por medio de la mirada (espejos, lentes y otros elementos de la vista)	Actitud pasiva, el hombre es un observador	Percepción y conciencia (Premisa psicoanalítica de Freud)

## TEMAS DEL TÚ

PRINCIPIO GENERADOR	RELACIÓN CON LO SOBRENATURAL	ACTITUD DEL HOMBRE	CONCEPTOS
Debate entre ideas y sensualidad (el deseo sexual del hombre propicia el ingreso a lo sobrenatural)	Se relaciona con el deseo sexual y sus perversiones (el deseo se encarna en el diablo y se personifica en la mujer)	Relación del hombre con sus deseos y su inconsciente y, al mismo tiempo, relación dinámica con el mundo y con otros hombres	Lenguaje como agente estructurante de la relación con otros hombres

Las redes de temas, concentradas en este esquema, cumplen la condición de Todorov de incluir sólo conceptos abstractos.

En el capítulo anterior, para analizar los cuentos pertenecientes a los géneros de lo extraño y lo maravilloso, consideramos más adecuada la propuesta de Tzvetan Todorov porque su clasificación extraño-fantástico-maravilloso, depende del concepto de explicación, regido por las leyes racionales. Estos parámetros nos son familiares, por lo tanto aplicables a cualquier manifestación literaria donde se suscite un acontecimiento que nos obligue a cuestionarnos acerca de su naturaleza.

Para el análisis de los cuentos del género fantástico consideramos la propuesta del teórico búlgaro muy restrictiva, si bien su estudio *Introducción a la literatura fantástica* fue el pionero en este campo y sirvió como referencia obligada para posteriores investigaciones del campo de lo fantástico, ha perdido vigencia.

La concepción del trabajo de Todorov está centrada en el cuento fantástico occidental de los últimos años del s. XVIII y hasta finales del s. XIX; él mismo afirma en su libro que el relato fantástico del s. XX, representado por Kafka, ya no es susceptible de abordarse con su propuesta, porque la apuesta por la duda ante el acontecimiento sobrenatural, percibida por el personaje y transmitida al lector, es destrozada en relatos donde la primera imagen resulta la de un hombre convertido en insecto. El teórico afirma que es debido a sus diferencias con las historias fantásticas tradicionales:

El relato fantástico partía de una situación perfectamente natural para desembocar en lo sobrenatural; *La metamorfosis* parte del acontecimiento

sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural; y el final de la historia se aleja por entero de lo sobrenatural. De esta suerte, toda vacilación se vuelve inútil.<sup>96</sup>

Se ha perdido la posibilidad de llevar gradualmente al lector a la sorpresa y de ahí a la duda.

Las historias elegidas por Todorov para apoyar su propuesta pertenecen a relatos fantásticos del s. XIX. Los ejemplos citados por el teórico pertenecen al Romanticismo, sus autores recuperan el tópico de la belleza muerta o belleza medusea. Este nuevo arquetipo de lo bello toma elementos desagradables del estereotipo femenino y los transforma en ideal; de los ojos apagados y la rigidez de la muerte surge un nuevo sentido de belleza falsa y contaminada: “Para los románticos, la belleza toma relieve precisamente por obra de aquellas cosas que parecen contradecirla: lo horrendo; cuanto más triste y dolorosa es, más la saborean.”<sup>97</sup>

En los relatos utilizados por el teórico se presentan mujeres hermosas que se convierten en cadáveres pestilentes<sup>98</sup>, pero en realidad son demonios. También aparecen estatuas animadas que suplantán mujeres y asfixian con su abrazo a sus amantes<sup>99</sup>, o cadáveres femeninos descompuestos convencidos de la posibilidad de seguir amando.<sup>100</sup> Las amantes terribles, en la mayoría de las ocasiones, provocan la muerte o la locura del enamorado; es decir, la incursión de lo fantástico invade la realidad del relato como peligro de destrucción. Por consiguiente, si sólo nos guiamos con los parámetros propuestos por Todorov tendríamos una severa limitación para la inclusión de los cuentos de Monsreal en el género fantástico. El mundo expuesto en los cuentos del escritor yucateco pertenece a otro contexto sociocultural muy distante en espacio y tiempo de los relatos románticos. Por esta

---

<sup>96</sup> Todorov, *op cit*, p. 135.

<sup>97</sup> Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El acantilado, 1999, p. 66.

<sup>98</sup> Todorov, citando a Jan Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, p., 25.

<sup>99</sup> Todorov, citando a Mérimée, *La Venus de Ille*, p. 38.

<sup>100</sup> Todorov, citando a Gautier, *La muerta enamorada*, p. 44.

razón la propuesta de Todorov nos parece alejada de las características del mundo fantástico de Monsreal

### **3.2. Ana María Barrenechea**

Barrenechea toma los puntos focales del texto del Todorov y los adapta al ámbito hispanoamericano. La argentina le reconoce el mérito de aportar el primer estudio sistemático del género fantástico, no obstante, la visión del mundo del teórico búlgaro es muy diferente y distante de la realidad hispanoamericana.

Consideremos el auge del relato fantástico hispanoamericano en el s. XX, con Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Leopoldo Lugones en Argentina. En México, Juan José Arreola, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, por mencionar sólo algunos representantes del género. No nos detendremos en precisar si tal o cual relato se acoge bajo el realismo mágico o lo real maravilloso o, cualquier otra manifestación hispanoamericana de lo fantástico; simplemente queremos hacer notar que lo fantástico hispanoamericano finca sus orígenes en una realidad particular, permeada por las tradiciones, el folklore y el imaginario colectivo de un contexto que en nada se parece al ambiente literario decimonónico considerado por Todorov.

#### **3.2.1 La confrontación que produce lo fantástico**

Para la argentina lo fantástico ocurre en las obras donde el centro de interés se sitúa en la violación del orden natural o lógico; es decir en la confrontación de lo natural y lo no natural en el texto por medio del hecho sobrenatural. Si el acontecimiento “anormal” causa extrañeza o confusión (problematización) a los personajes, al confrontar el orden natural/no natural, entonces es considerado como un hecho fantástico.

Barrenechea amplía el margen para la inclusión de un mayor número de relatos en el género fantástico, porque no depende de la percepción del personaje (duda o vacilación) o de la apreciación del lector para determinar si se trata o no de un relato de este género; el parámetro determinante no debe ser extraliterario. La

confrontación entre los órdenes natural/sobrenatural, donde centra Barrenechea su propuesta, ocurre al interior del texto. Ejemplificaremos con el gráfico que usamos en el capítulo 1:

BARRENECHEA: LA CONFRONTACIÓN QUE PRODUCE LO FANTÁSTICO

Contraste normal/anormal	Contraste normal/anormal	Sólo lo normal
Como problema	Sin problema	
LO FANTÁSTICO	LO MARAVILLOSO	LO POSIBLE (EXTRAÑO)

En la tabla anterior se muestra como aumenta el margen de espacios donde puede ocurrir el acontecimiento fantástico: lo narrado sucede en el orden de lo natural, lo narrado ocurre en el orden de lo no natural y, por último, hay mezcla de los dos órdenes.

### 3.2.2 Los temas de Barrenechea

Los temas desarrollados por la autora argentina están adaptados al relato actual hispanoamericano. En el primer capítulo vimos que en 1972, año en que adaptó su tipología de temas para el relato hispanoamericano, los estudios lingüísticos estaban más adelantados en el nivel sintáctico. El campo de la semántica era prácticamente inexplorado en estas latitudes. Recordemos que Todorov aborda su estudio en tres niveles: el sintáctico, el semántico y el pragmático<sup>101</sup>; mientras que, la perspectiva de Barrenechea sólo se ocupa del nivel semántico, que para entonces era el más controvertido al tratar de abarcar las relaciones de significado entre signo y referente.

Como resultado de sus observaciones, al comparar sus apreciaciones con las del estudio del teórico búlgaro, la argentina concreta dos tipos de categorías en el nivel semántico adaptadas al género fantástico. Éstas, afirma, resultan más

<sup>101</sup> Barrenechea apunta que Todorov empleó el Modelo de signo de Morris; un método que distingue tres niveles de análisis: dimensión sintáctica, semántica y pragmática. (Barrenechea, p. 399). De acuerdo con el semiótico norteamericano Charles William Morris, la dimensión semántica designa o denota; la dimensión sintáctica implica y la dimensión pragmática expresa. En Charles Morris, “2. Dimensiones y niveles de semiosis”, *Fundamentos de la teoría de los signos*, México, Paidós, 1985, p. 31.

adecuadas para abordar el estudio del cuento hispanoamericano. Recuperamos el gráfico ya expuesto:

BARRENECHEA: TEMAS ESPECÍFICOS DE LO FANTÁSTICO

I. NIVEL SEMÁNTICO DE LOS COMPONENTES DEL TEXTO

1. Existencia de otros mundos	-dioses o poderes maléficos o benéficos -la muerte y los muertos -otros planetas y lugares -mundos de naturaleza indefinida
2. Relaciones entre los elementos de este mundo que rompen el orden reconocido	-tiempos; espacio; causalidad -distinción sujeto/objeto: íconos, simulacros, sueños, espejos, reflejos (arte y sus manifestaciones) -los dobles: desdoblamientos del sujeto o confusión sujeto/objeto -rebelión de la materia (animado/inanimado) -rebelión de animales y plantas (humano/no humano)

BARRENECHEA: TEMAS GENERALES DE LO FANTÁSTICO

III.SEMÁNTICA GLOBAL DEL TEXTO

1. Amenaza de mundos paralelos al nuestro	-duda sobre la existencia de nuestro mundo -amenaza de destrucción por otros mundos - se descubre que hay fuerzas desconocidas que nos amenazan
2. Realidad de lo imaginado e irrealidad de lo real	-duda de nuestra realidad por deducción lógica -duda de nuestra consistencia -duda por contagio del mundo del misterio -duda por invasión de “lo otro”

Como podemos observar, los dos niveles de temas propuestos por Barrenechea cubren todas las posibilidades de lo fantástico, en lo general y en lo particular. Aunque, a diferencia de la exigencia de Todorov, no hace distinción al proponer temas concretos y temas abstractos para abordar la observación del acontecimiento sobrenatural.

**3.3. Cotejo de las propuestas teóricas de Todorov y Barrenechea**

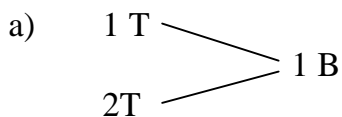
Si oponemos los temas, en el nivel semántico, de lo fantástico de Barrenechea contra las redes temáticas de Todorov, es evidente que los de la argentina son más específicos y se adaptan sin problema a los cuentos de Monsreal considerados en este estudio y, en general, a cualquier relato fantástico de la producción hispanoamericana. Recapitulemos y confrontemos ambas propuestas teóricas en la siguiente tabla:



TODOROV Y BARRENECHEA: CONCENTRADO DE PROPUESTAS DE LO FANTÁSTICO

	TODOROV	BARRENECHEA
1	<p>Condición de lo fantástico: El suceso sobrenatural hará dudar al personaje, esta duda se contagiara al lector, quien se cuestionará acerca de la naturaleza del hecho. Si por medio de la explicación se resuelve que el acontecimiento sobrenatural sí violó las reglas de la realidad del relato y se mantiene la <b>duda</b> o <b>vacilación</b>, entonces es fantástico</p>	<p>Lo fantástico se define por medio de la <b>confrontación</b> o <b>problematización</b> entre lo normal/sobrenatural. Si el contraste entre normal/sobrenatural causa confrontación en la realidad del relato, entonces se define como fantástico. En lo posible no existe confrontación en el contraste normal/no normal (extraño pero normal), en lo maravilloso no hay contraste entre normal/no normal (sin problema)</p>
2	<p>Lo fantástico y sus géneros colindantes: lo extraño y lo maravilloso. Se definen por medio de <b>explicación</b>; si al cuestionarse su naturaleza se concluye que no se violaron las reglas del mundo del relato, se define en lo extraño. Si se rige bajo las reglas de otros mundos: se resuelve en lo maravilloso. Si hubo violación de las reglas del mundo de lo narrado está en el campo de lo fantástico</p>	
3	<p>Órdenes donde ocurre el suceso fantástico.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Sólo donde hay mezcla de natural/sobrenatural</li> </ul>	<p>Órdenes donde ocurre el suceso fantástico:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Lo normal</li> <li>Mezcla de normal/sobrenatural</li> <li>Sólo sobrenatural</li> </ul>
4	<p>Temas de lo fantástico Redes del <i>yo</i> y <i>tú</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li><i>yo</i>: temas de la mirada (lo fantástico se percibe por objetos de la visión); fractura del límite materia/espíritu; actitud pasiva del hombre; percepción y conciencia. Semejanzas con la percepción del drogado y el niño.</li> <li><i>tú</i>: temas de la sexualidad y sus perversiones; debate entre ideas y sensualidad; relación dinámica del hombre con otros hombres; lenguaje como agente estructurante</li> </ul>	<p>Temas específicos de lo fantástico (Nivel semántico de los componentes del texto)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Existencia de otros mundos: dioses, poderes, la muerte y los muertos.</li> <li>Ruptura del orden de este mundo: tiempo, espacio; distinción sujeto/objeto: íconos, simulacros, sueños, espejos, reflejos (arte y sus manifestaciones; dobles; rebelión de la materia: animado/inanimado; rebelión de plantas y animales: humano/no humano</li> </ul>
		<p>Temas generales de lo fantástico (Semántica global del texto)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Amenaza de mundos paralelos al nuestro: descubrimiento de fuerzas desconocidas que nos amenazan, duda sobre la real existencia de nuestro mundo</li> <li>Realidad de lo imaginado e irrealidad de lo real: duda de nuestra consistencia, duda por contagio del mundo del misterio, duda por invasión de lo "otro"</li> </ul>

Al analizar las propuestas de ambos teóricos concluimos lo siguiente:



Los puntos 1 y 2 del teórico búlgaro se concentran en el punto 1 de la argentina. Es decir, la exigencia de la explicación sobre el suceso fantástico en el relato, para incluirlo o no en el género y la condición de provocar duda o vacilación en el personaje –circunstancia indispensable sólo para Todorov–, quedan incluidos en el punto 1 de Barrenechea. En él, la argentina define y circunscribe el género, esto es, si la confrontación de los órdenes natural/sobrenatural causa conmoción o problematización –exigencia de su propuesta para el género fantástico– en el mundo del relato, se define como fantástico.

En primer lugar, lo posible –subgénero de lo extraño– no crea conflicto entre ambos órdenes, porque ocurre sólo en el de lo normal. Por su parte, lo maravilloso también ocurre sin oposición porque en su espacio lo sobrenatural es aceptable. Sólo el género de lo fantástico enfrenta los órdenes natural/sobrenatural con el acontecimiento irreal. Observamos, en conclusión lo siguiente: punto 1 de Barrenechea delimita el género fantástico y expone la condición de confrontación que lo define.

b) 2 T ——— 2 B

Los campos donde sucede el acontecimiento fantástico resultan diversos en Barrenechea, pues se extiende al espacio de lo natural y lo sobrenatural; no únicamente donde hay mezcla de ambos como en la propuesta de Todorov. Esto es posible porque no depende de la explicación sobre la naturaleza del suceso, sólo se centra en la confrontación de los órdenes natural/sobrenatural, así lo refiere la autora argentina:

Eliminada la exigencia de la explicación, veamos cuales pueden ser los modos de destacar el carácter central de subversión del orden racional, con sentido problemático. Para ello debemos aclarar previamente que las obras fantásticas pueden desarrollarse en tres tipos de órdenes distintos.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Barrenechea, *op cit.*, p. 396.

En el campo de lo natural, lo fantástico se manifiesta en relatos donde el autor utiliza procedimientos como el siguiente: se narran sucesos comunes con descripciones sistemáticas y meticolosas como en “Instrucciones para subir una escalera” relato incluido en *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar:

[...] basta la descripción minuciosa descompuesta en infinitos movimientos automáticos que se realizan cotidianamente, para verlos sujetos a reglas precisas cuya trasgresión amenaza con lanzarnos a lo desconocido, “lo otro” que no se nombra pero queda agazapado, amenazante.<sup>103</sup>

La confrontación en el orden de lo natural surge por la amenaza de lo inexplicable en la cotidianidad.

En los relatos desarrollados en el orden de sólo lo no natural o sobrenatural se presenta el acontecimiento fantástico de forma no sorprendente, de tal manera que no causa sorpresa en los personajes: “Varios procedimientos centran el interés internamente sobre lo problemático de su existencia aunque explícitamente no se haga mención de las dificultades que insertan en la vida normal.”<sup>104</sup>

Como ejemplo de los relatos incluidos en este espacio, la autora argentina, menciona *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier, en cuya trama se describe el avance del tiempo en sentido inverso al habitual –de la muerte al nacimiento–. La confrontación interna se da por medio de la irrealidad en el trascurso del tiempo.

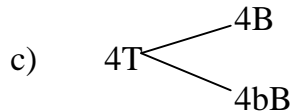
Ahora bien, mientras que para Todorov el suceso sobrenatural debe fracturar la frontera de lo real; es decir, sólo en el terreno donde se mezcla lo normal/sobrenatural puede ocurrir el suceso fantástico; para Barrenechea la mezcla de los dos órdenes produce generalmente, por su mera aparición, un fuerte contraste, y presenta la ruptura del orden habitual como la preocupación principal del relato: “No traen, pues, inconvenientes para su clasificación entre lo fantástico los casos en que hay mezcla de los dos órdenes y se insiste en la búsqueda de una explicación sobre esa ruptura de la norma.”<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 397.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 399.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 397.



Por último, confrontaremos las redes temáticas del *yo* y *tú* de Todorov contra las dos categorías de temas en el nivel semántico de Barrenechea. Ya mencionamos la exigencia de lo abstracto en los temas integrantes de cada red; en ambas redes el elemento fundamental es el narrador-personaje y sus relaciones, condición con la que es posible abordar el análisis de cualquier texto narrativo, no sólo el del género fantástico. Los conceptos utilizados como: pandeterminismo, causalidad, ruptura del límite sujeto/objeto, transformación del tiempo/espacio, multiplicación de la personalidad; por citar algunos, son también aplicables a la filosofía y el psicoanálisis. Al ser tan generales no resultan tan apropiadas para nuestro análisis, por esa razón optamos por las dos categorías semánticas de Barrenechea, para el análisis del relato fantástico, con temas que son exclusivos de este género. Mismas que a continuación trataremos.

En el nivel semántico de los componentes del texto, genera dos propuestas: existencia de otros mundos y relaciones de este mundo que rompen el orden conocido. En cada una de estas categorías propone temas específicos: dioses y poderes, la muerte y los muertos; dobles, distinción sujeto/ objeto, sueños, espejos y reflejos, por mencionar algunos.

En cuanto a la semántica general o temas generales del texto, propone: existencia de otros mundos y realidad de lo imaginado e irrealidad de lo real, con temas como fuerzas desconocidas amenazantes y duda de nuestra consistencia por contagio del mundo del misterio, como ejemplo.

Como podemos apreciar, Barrenechea no tiene prejuicio alguno en mezclar categorías concretas con abstractas; lo que hace es delimitar matrices o modelos, susceptibles de adaptarse y desarrollarse como lo requiera la gran variedad de posibilidades de lo fantástico en nuestra narrativa particular.

El estudio del teórico búlgaro sobre la literatura fantástica vio la luz en 1970, dos años después la autora argentina publicó su ensayo donde adaptó la propuesta de

Todorov, con la acotación “A propósito de la literatura hispanoamericana”, donde es evidente el ajuste a la manera como percibimos el mundo los hispanoamericanos.

Por lo expuesto anteriormente consideramos la propuesta de Ana María Barrenechea como la más adecuada para nuestro trabajo, por esta razón serán sus cuatro ejes las coordenadas teóricas que delimitarán el presente trabajo.

### **3.3.1 Parámetros delimitantes del presente análisis**

De nueva cuenta exponemos los puntos que regirán el presente estudio:

a) Identificar la confrontación o problematización que opone los órdenes natural/sobrenatural, condición para considerar el relato dentro del género fantástico.

En el aspecto formal, señalar en el cuerpo del texto la frase o cita donde irrumpe el acontecimiento fantástico.

b) Ubicar el orden donde ocurre el suceso sobrenatural: sólo lo natural, sólo lo no natural (sobrenatural), o donde se mezclan los dos ámbitos natural/sobrenatural.

c) Especificar los temas particulares del acontecimiento fantástico en el relato. Identificación de la categoría a la que pertenecen en el nivel semántico de los componentes del texto: Existencia de otros mundos o Relaciones de este mundo que rompen el orden conocido.

d) Identificar el tema general del relato en el nivel de Semántica global del texto. Identificar con cuál de las dos categorías se relaciona: Existencia de otros mundos paralelos al natural o Realidad de lo imaginado e irrealidad de lo real.

### 3.4. Los temas y motivos en los cuentos fantásticos de Agustín Monsreal

Hemos clasificado los diecisiete cuentos fantásticos de Monsreal en ocho apartados de acuerdo a los temas abordados:

- |                                       |                                     |
|---------------------------------------|-------------------------------------|
| a) Dobles 6 cuentos                   | e) Muertos que cobran vida 1 cuento |
| b) Distinción sujeto/objeto 3 cuentos | f) Animación de objetos 1 cuento    |
| c) Ruptura tiempo/espacio 2 cuentos   | g) Brujería 1 cuento                |
| d) Tema del diablo 2 cuentos          | h) Rebelión de la materia 1 cuento  |

#### a) El tema del doble

*Se han considerado 17 cuentos fantásticos de Agustín Monsreal en este apartado, 6 de ellos desarrollan el tema del doble como cuestión principal. Los espacios donde el protagonista se desdobra o se encuentra con su otro yo resultan diversos. Un espejo o una pintura sirven como objetos donde el personaje se reconoce como otro, donde toma conciencia de que su ser no es concreto. Los espacios cotidianos son el terreno propicio para que los hombres y mujeres creados por Monsreal, de repente, se descubran viviendo una vida ajena pero familiar. O bien, la lobreguez de la noche, con el sonido del mar como fondo, sirve como escenario para que una mujer renazca a partir de tomar la vida de otra, idéntica a ella. La oscuridad artificial de un cine, también creará la atmósfera para que descubramos al joven esquizofrénico como un cruel asesino y él se reconozca y enfrente con un contrario que le estaba predestinado, en una danza perseguidor/perseguido.*

*Pero Monsreal no sólo enfrenta a sus personajes con su otro yo; hemos observado que lo doble, como concepto, ocurre en diferentes dimensiones. En la dimensión extradiegética: se enfrenta la realidad de lo cotidiano con la ficción literaria y el contexto de creación con el contexto de recepción (con sus diferentes valores). En la dimensión diegética se opone la realidad del mundo de lo narrado con el hecho irreal; el lector que se reconoce o no con el protagonista; el personaje principal y su doble; la historia del protagonista y la historia del doble, que en algún momento de la trama se entrecruzan o se invierten. En un nivel más profundo,*

*el protagonista, loco o desadaptado casi siempre, se enfrenta contra otros personajes (familiares o amigos con su propia perspectiva de realidad); en su mente ocurre una oposición entre su percepción y la realidad ficticia del relato y, finalmente; se enfrenta contra sí mismo, hecho último que decidirá el destino del relato.*

Dobles: desdoblamientos o confusión sujeto/objeto.<sup>106</sup>

En este apartado se incluyen los cuentos:

1. “Contradanza”
2. “Esencia de sombra”
3. “¿Quién lo sabe? Alguien lo sabe”
4. “Vida por partida doble”
5. “Mañana fue demasiado tarde”
6. “Miserable en la noche”

Los cuentos presentados en esta sección se ordenaron cronológicamente de acuerdo al año de la publicación en que aparecen. En la Introducción a este trabajo se señaló que utilizaremos las siglas de cada obra, los títulos completos se pueden consultar en la página 10.

“Contradanza”<sup>107</sup>

Historia 1

La historia tiene una trama circular; el espacio donde inicia el relato será el mismo donde culmina. La narración da comienzo mientras el protagonista recuerda su

---

<sup>106</sup> De acuerdo con la propuesta de Juan Herrero Cecilia existen 2 categorías para el doble literario: el subjetivo y el objetivo. El doble subjetivo puede ser de carácter “interno”; cuando la percepción es mental, o bien de carácter “externo”; es decir, el doble de sí mismo se materializa físicamente. El doble objetivo se refiere al percibir un duplicado de un ser ajeno a sí mismo, por ejemplo, una persona idéntica a un amigo o familiar que pueden confundirse con la misma persona. En este estudio utilizaremos esa distinción sólo para diferenciar la caracterización de los personajes duplicados. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, *Cédille, Revista de estudios franceses*, Monografías 2, 2011, p., 25.

<sup>107</sup> Monsreal, *AE.*, p. 75.

encuentro en el cine con el acosador de sus alucinaciones; éste resulta ser su doble. La persecución de su yo duplicado entrelaza todos los cabos de la historia y otorga sentido al título.

## Historia 2

El segundo relato se construye a partir de la mente del chico y sus percepciones distorsionadas –el hombre que lo acecha por la ventana, la violencia contenida, el placer que obtiene al provocar miedo–. El protagonista es un joven trastornado al que su familia decide expulsar del hogar para proteger a los otros miembros de sus ataques violentos. En la casa que alquilan para él, designan a una mujer de nombre Jovita como su guardiana y enfermera; ella se encargará de suministrarle los medicamentos para controlar sus ataques de ira: “Lo que me irritaba era que me tuviese bajo llave, [...] y por eso a veces sentía yo el deseo de pegarle con la tranca y descalabrarla y dejarla medio muerta, como dejé a mi hermano el grande [...].”<sup>108</sup>

El personaje de Jovita es configurado como un actor irrelevante, sin embargo, creemos pertinente destacar algunas consideraciones. Primero, su nombre se relaciona con el femenino de Júpiter, padre de las deidades romanas, cuyos atributos son los de proveer del orden y las leyes.<sup>109</sup> Al inicio del relato el protagonista introduce el discurso por medio del verbo “recuerdo”, al parecer está relatando los sucesos a un interlocutor; después, durante la posterior persecución cuando cree reconocer al perseguidor, más tarde cuando transcurre el escape, el narrador se refiere brevemente a Jovita: “de él Jovita, de quien haya sido él.”<sup>110</sup> Finalmente, cuando se revierte el acoso de perseguido en perseguidor, refiere:

Empecé a llamar a Jovita, a pedirle perdón por haberme escapado, por haber traicionado su confianza [...] perdóneme Jovita, le juro que no volveré a hacerlo, pero cúreme este frío, cúreme de estas piedras que me están

---

<sup>108</sup> *Idem.*

<sup>109</sup> Jaime Márquez, “Júpiter en la mitología romana” en <http://sobreitalia.com/2012/11/21/jupiter-en-la-mitologia-romana/>.

<sup>110</sup> Monsreal, *op. cit.*, p. 71.



destrozando la cabeza, por favor, Jovita. Jovita. Y entonces una mano se posó en mi hombro [...].<sup>111</sup>

En apariencia, es posible que sea la mujer quien controle los cambios de las acciones del joven. Hay dos posibilidades para que esto ocurra: por ser ella quien controla la medicación del chico o, porque ha logrado someter su voluntad y ejerce poder sobre él.

El muchacho era forzado a permanecer encerrado, aunque se azotara contra la puerta y pidiera a gritos su liberación, por temor al hombre que lo espiaba por la ventana. La imagen reflejada a través de la ventana, es su propia imagen. Se relaciona con el doble subjetivo de carácter externo; es decir, el *yo* repetido o desdoblado en *otro* que representa una identidad fragmentada. Ésta se materializa en un sujeto –él mismo–, como encarnación de una fuerza destructiva.<sup>112</sup>

#### Historia 1

Retomaremos la primera historia, donde se narra la trama de la película que se proyecta. El chico reflexiona sobre los crímenes de ficción de la cinta y en la psicología del asesino: “¿Quién hubiera podido imaginar que tras esa cara de muchacho que lo acababa de dejar la novia, se escondiera tanto odio y tanta rabia?”<sup>113</sup>

Aburrido de la proyección, está convencido de que a esa hora su familia debe ser consciente de su escape. En su mente imagina las circunstancias de su búsqueda, también tiene la esperanza de su regreso a casa, con Jovita quien tiene la virtud de calmarle la desesperación y el dolor. Los pensamientos acuden a su mente de manera atropellada, lo que más anhela es ver en la película la repetición del primer

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>112</sup> Esta encarnación del *yo* malvado se ha estudiado desde el siglo XIX en la literatura del Romanticismo alemán con el nombre de *Doppelgänger*. La fragmentación de la personalidad representada por sombras acechantes o alter egos está íntimamente relacionada con la amenaza de muerte. En Daikuse Miyao, “From Doppelgänger to monster: Kitano Takeshi”, *Canadian Journal of Film Studies* 18.1 (2009): 6-23. *Art Source Web*.

<sup>113</sup> Monsreal, *op cit.*, p. 69.

asesinato: “ese tajo espectacular, ese relámpago maravilloso con el que el asesino cercenó la yugular a su primera víctima.”<sup>114</sup>

El joven decide abandonar la sala de cine; cuando llega a la puerta se da cuenta que un hombre se ha puesto de pie y lo sigue hasta la calle; ya en el exterior, no identifica el camino a su casa; da inicio la huida y la persecución entre él y su acosador por calles y plazas; el muchacho se esconde entre la gente. Observa que el atacante se pierde de vista cuando hay más personas en los alrededores, para reaparecer cuando él está solo. Entonces comprueba que es el mismo hombre de sus alucinaciones: “Empezaba a oscurecer y yo no conocía el camino de regreso a casa; además, sentía que iba perdiendo el gobierno de mi cuerpo, o mejor, sentía como si yo mismo, pero fuera de mí, me sujetara [...]”<sup>115</sup> Poco después, durante la huida el hombre se multiplica en una infinidad de figuras idénticas que lo cercan:

[...]de pronto, de un modo apenas perceptible, la figura del desconocido se abrió en abanico, y luego el abanico se abrió otra vez, y la plaza entera quedó poblada por una multitud de figuras idénticas entre sí, que repetían infinitamente a mi acosador [...].<sup>116</sup>

En su delirio comienza a llamar a Jovita; de pronto, tiene la sensación de una mano que se posa en su hombro. En este momento él comienza a perseguir al hombre de regreso al cine cuando la película está por empezar:

El desconocido comenzó a avanzar por el pasillo en el momento que se apagaban las luces; yo me iba acercando a él, lentamente con la mano firme, y cuando el hombre sintió mi presencia a sus espaldas y trató de volverse (como si hubiera querido despertar y en vez de salir se hundiera más en el sueño), surgió ese tajo espectacular, ese relámpago maravilloso con el que daba principio la expiación.<sup>117</sup>

La cita anterior nos da señales de que el relato es fantástico, pues desde el principio, por medio de imágenes –como la del hombre que espiaba al protagonista por la ventana, o la multiplicación del perseguidor–, tenemos noción de que no se trata de

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 73.

acontecimientos comunes. El asesinato de la película es idéntico al que él comete con su perseguidor al inicio de la proyección. Subsiste la ambigüedad sobre cuál de los crímenes ocurrió antes, el de ficción o el real; o tal vez es un mismo crimen proyectado primero en la mente del chico antes de llevarlo a la realidad.

De acuerdo con los niveles de análisis de la propuesta teórica de Ana María Barrenechea, el relato ocurre en el orden de lo no natural, pues la confrontación entre lo normal/anormal que genera el conflicto en el ámbito de la realidad del relato, se presenta mediante dos acontecimientos: el desdoblamiento y posterior multiplicación física del perseguidor y la confusión temporal entre el crimen de la película y el que ejecuta el protagonista antes del inicio de la proyección.

Con base en las categorías temáticas de la argentina, en cuanto al nivel semántico de los componentes del texto, este cuento se inscribe en el nivel de la confusión sujeto/objeto, donde se incluyen los relatos en que aparecen dobles u ocurren desdoblamientos del sujeto. En cuanto a la semántica global del texto en este relato se duda de la consistencia del protagonista, al postularse la realidad de lo imaginario.

“Esencia de sombra”<sup>118</sup>

Este cuento tiene como tema principal el del doble, no obstante, el tema de la temporalidad tiene especial relevancia, pues es destacado justo en el momento de la transferencia material de la protagonista y su doble subjetivo. Otro tema secundario es el de los espejos y sus reflejos, un edificio de las mismas características aparecerá frente a la protagonista con una mujer igual a ella en su balcón. La segunda mujer, mediante el espejo reconocerá su imagen como la de Lina, la protagonista.

Al iniciar el relato, Lina era consciente de que el tiempo se había detenido. El reloj marcaba las ocho y veinte, pero parecía cerca de la media noche –las once u once y media, acota el narrador–. Desde hacía tres días se había registrado en un

---

<sup>118</sup> Monsreal, *TP.*, p. 67.

hotel donde pidió un cuarto en el noveno piso con vista al mar, dijo al encargado de la recepción: “Espero a alguien que llegará de un momento a otro.”<sup>119</sup>

Por la noche salía al balcón a observar la oscuridad. Del mar parecía proceder una voz que pronunciaba su nombre, también dentro de la habitación ella misma lo repetía constantemente, como si corriese el peligro de olvidarlo: “Lina, te llamas Lina”. El narrador hace énfasis en la perspectiva de la protagonista frente al balcón: sólo era posible ver el hueco de la oscuridad. Posteriormente, mediante una proyección o imagen reflejada aparece frente a la protagonista un duplicado del edificio donde se encuentra, del balcón y de ella misma:

Eran las once de la noche, las once y media quizá, cuando descubrió, en la acera contraria, la estructura de un edificio que no había advertido, y apoyada en el barandal de uno de los balcones, apenas iluminada por un tímido brillo de luna, la figura esbelta y quieta de una mujer que, al igual que ella, acechaba sin descanso el abismo de la oscuridad.<sup>120</sup>

Lina la saludó con la mano, pero al momento de hacerlo la otra mujer asustada se dio la vuelta, entró en la habitación y se sentó en la cama a esperar. También, como la protagonista, comenzó a escuchar voces llamándola hacia el mar. A una hora que tampoco se precisa, la segunda mujer se percató de la pérdida de sus recuerdos, sentada al borde de la cama, se dobló sobre sí misma y se miró al espejo, pero la imagen reflejada no era la suya, el espejo reflejaba la imagen de Lina.

La identidad de la mujer secundaria comienza a diluirse, frente al espejo se confunden las imágenes de ambas. No existe la seguridad de que la mujer sea concreta, recordemos que frente al balcón sólo existía el hueco de la oscuridad.

La doble de Lina sacó un papel de su bolsa, una carta llena de ofensas, aunque no se precisa quién la había escrito. Mientras la leía escuchó de nuevo el llamado del mar, se incorporó y se acercó poco a poco al balcón, a cada paso sentía cómo iba transformándose.

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 68.

Lina contempló a la mujer de enfrente salir al balcón, montarse en el barandal: “Rompió la carta, arrojó los pedazos al viento y retrocedió a las ocho y veinte de la noche del día anterior, cuando llegó al hotel.”<sup>121</sup>

La aparición del edificio de enfrente con una mujer idéntica nos da indicios de la intrusión de un hecho sobrenatural, pero es posible explicarlo debido a una percepción subjetiva de la protagonista. No obstante, la cita anterior refuerza la idea del hecho fantástico; el retroceso temporal es el detonador de la transferencia material entre el cuerpo de Lina y la segunda mujer.

Lina imaginaba a una mujer inclinada ante un espejo, ahora recordaba sin dificultad su nombre, pero ya no le pertenecía, se lo había apropiado la mujer que arrojó los pedazos de la carta al viento. A las once u once y media se dirigió al balcón, la mujer había trepado al barandal. En cuanto Lina apareció, se lanzó al vacío. Lina regresó a su habitación, ya no tenía que esperar; al bajar alcanzó a ver el cuerpo destrozado de la mujer sobre el pavimento; cuando llegó a la puerta los empleados cubrían el cuerpo con una sábana. Las personas que estaban reunidas vieron a Lina con incredulidad –era idéntica al cadáver–; ella se dirigió a la acera de enfrente, de donde parecía que provenían las voces del mar; sintió su cuerpo penetrado por el agua e inundado de felicidad.

La transferencia que sucede no es física, pues Lina jamás tiene contacto cercano con la segunda mujer, más bien, se da en el plano mental. La transmisión de todos los recuerdos y sensaciones negativas que abrumaban a Lina se trasladan a la suicida. Lina se recrea a partir de la muerte de su reflejo material encarnado en la segunda mujer.

Aunque la protagonista es el único testigo del acontecimiento y podríamos tratar de explicarlo a causa de una alucinación o locura, el cuerpo de la mujer idéntica que contemplan los transeúntes es prueba irrefutable de que un hecho fantástico ha acontecido.

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 69.

En el espacio donde sucede el relato hay mezcla de los órdenes natural y sobrenatural. El conflicto entre éstos, condición de lo fantástico, es el hecho del traspaso de la esencia de una mujer a otra.

En el nivel de los temas del texto, el relato también se relaciona con la ruptura del orden conocido; la duplicidad es el tema principal, sin embargo, como temas secundarios –propuestos por Barrenechea en el nivel de los componentes del relato– son considerados la temporalidad, los espejos y sus reflejos. En cuanto a la temática global del texto se relaciona con la categoría de irrealidad de la realidad; pues se transmite la duda de la consistencia física del personaje.

“¿Quién lo sabe? Alguien lo sabe”<sup>122</sup>

Esta historia tiene como tema el doble subjetivo interno, es decir, la conciencia de duplicidad ocurre en el plano mental del personaje. No nos referimos a un hecho de locura, sino a la transferencia de conciencia entre dos seres o uno mismo con vidas distintas.

Alberto, el protagonista, despertó en un lugar desconocido pero, de alguna manera, le resultaba familiar. Realizaba de manera automática la misma rutina del poseedor de ese cuerpo, como si un fragmento de los recuerdos de ese hombre hubiera permanecido en un rincón de su conciencia. A los ojos de su familia y amigos, era el mismo de siempre; sólo él sabía que suplantaba a alguien parecido a él, pero distinto.

Tenía la convicción de que debía vivir esa vida sin delatarse como ajeno a ella; sin embargo, sentía una amenaza próxima; su única certeza era la de un pasado terrible, que no debía recordar. Sólo en sueños vislumbraba la vida correcta, la que debía estar viviendo en el tiempo y espacio propios: “[...] al dormir, un sueño recurrente me sujetaba, me mostraba un modo de vivir apartado por entero al que

---

<sup>122</sup> Monsreal, *DVB*, p. 77.

llevaba en la vigilia, más al despertar se diluía, avasallado por una multitud de imágenes fugitivas [...].”<sup>123</sup>

Julia, la esposa del hombre original, le resultaba agradable pero no soportaba a los niños, quienes supuestamente eran sus hijos. Él comenzó a investigar sobre la personalidad de Alberto –a quien suplantaba–, hasta provocar inquietud en los amigos y familiares. Julia notaba que algo había cambiado aunque no sabía precisar qué; fue de ella de quien obtenía más información a causa de sus preguntas frecuentes. La tristeza se iba apoderando de la mujer; se volvió el refugio de los niños quienes ya no podían acercarse a su padre a causa del rechazo. El hombre lamentaba la tristeza de Julia, pero nada podía hacer, porque él era otro:

[...] entiendo su desconcierto, aunque de todas maneras no puedo hacer nada, no está en mis manos el remedio, porque sólo soy un duplicado –soy idéntico al que no soy–, un mero sustituto, un reo despojado de libre albedrío, un impostor: soy el usurpado a la vez que el usurpador [...].<sup>124</sup>

La cita anterior, en el aspecto formal, nos remite al género fantástico. Alberto, de manera coherente y articulada se explica por qué él no es miembro de esa familia, pero es justamente el hecho de la alteridad, el que resuelve el relato en este género.

La única razón es que su mente se ha fragmentado en dos, por eso el entorno y la gente le resultan conocidos, pero no propios. Los hechos son similares pero las personas distintas. Tiene la convicción de que cometió un acto terrible, cuya sanción fue ser trasplantado a otra vida, condenado a vivir para siempre con esa verdad.

[...] ignoro cómo vine a encajar en mi nueva condición [...] lo que sí sé sin ningún género de duda es que, a causa de un ordenamiento superior, resido en un infierno, condenado a la cadena perpetua de mí mismo, desarraigado del que originalmente soy; desconozco si esto me pasa nada más a mí o si hay otros hombres que también están en este mundo cumpliendo una condena que ni siquiera es posible determinar de dónde proviene, qué crimen la generó.<sup>125</sup>

El nuevo Alberto tiene la certeza de purgar una condena decretada por una fuerza omnipotente.

---

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 83.

El relato ocurre en el orden de lo natural, pero la confrontación entre lo natural y lo sobrenatural se da por medio de la fragmentación de la conciencia del personaje.

En el nivel semántico de los componentes del texto se relaciona con la duplicidad y la existencia de dioses y poderes maléficos o benéficos. En cuanto a la semántica global se relaciona con la existencia de mundos paralelos al natural cuyas fuerzas nos hacen dudar de nuestra consistencia.

“Vida por partida doble”<sup>126</sup>

En este cuento se relata la historia de un hombre, quien después de comprar una casa habitada por fantasmas, decide encerrarse en ella. Acepta que en la casa ocurren cosas raras, especialmente a los visitantes, pero no a él, quien, en lo particular, sólo ha experimentado “ensueños febriles”.

Cuando compró la propiedad la dejó a cargo de unos vecinos del pueblo, quienes pronto huyeron a causa de sufrir agresiones inexplicables. Las personas contratadas para la limpieza también fueron atacadas por entes invisibles, (tobillos rotos, costillas fracturadas y dientes arrancados).

El protagonista, de nombre Agustín, decidió mudarse a la casa; después de dos meses comenzaron los ruidos y movimientos extraños pero no prestó mayor importancia. Atribuía a causas sobrenaturales las alucinaciones de las que era víctima constante; en ellas se contemplaba a sí mismo encerrado en la casa, semejante a una caja de cristal, mientras era observado por un duplicado gigante, idéntico a él. Su yo gigante martirizaba a su duplicado pequeño. Otras veces se contemplaba saliendo de un espejo con la intención de buscar a su otro yo por las habitaciones. Agustín intentaba convencerse de que sus visiones sólo ocurrían en su mente, por esa razón no se permitía el miedo ni la intranquilidad:

De modo que la primera demostración formal de su existencia fue cuando me usurpó un desvanecimiento [...] en el que vi cómo mi cerebro [...] era absorbido por un animal compacto y ponzoñoso [...] y en cuestión de segundos mi cuerpo cedió ante la turba insaciable y se fragmentó [...] y todo

---

<sup>126</sup> Monsreal, *DVB.*, p. 101.



yo me transformé en una frenética multitud de seres que anidaba en los rincones [...] desde cada uno de mis innumerables añicos, aparecía mi cuerpo vencido [...] y escuchaba a mi garganta [...] emitiendo gemidos lúgubres [...] letanías desgarradoras.<sup>127</sup>

En la cita anterior queda constancia de la irrupción del acontecimiento fantástico, por medio de la duplicidad y fragmentación de la personalidad del protagonista. Mediante el raciocinio pretende explicar las visiones de sí mismo como alucinaciones. El narrador enfrenta la realidad de los hechos sobrenaturales, de los que es víctima, contra la realidad dictada por la razón.

El caso de duplicidad se relaciona con el doble subjetivo externo, en un primer momento sólo son imágenes visualizadas; más tarde es víctima de agresiones físicas. La tortura posterior, la introduce con la frase “la primera demostración formal de su existencia”; el sujeto se ha convertido en objeto, aun así, no acepta la fractura de la realidad de su mundo.

Tras una breve ausencia, al regresar a su casa en compañía de su esposa, fue informado por el cura que la pareja que cuidaba la propiedad había sufrido severos ataques: choques contra paredes invisibles, fuegos que brotaban del piso y víboras aladas entrando a través de las ventanas. A consecuencia de estas agresiones, su hijo pequeño estaba en coma en el hospital después de rodar por las escaleras de manera inexplicable. Agustín se sorprendió a sí mismo calculando el gesto adecuado a las circunstancias, mientras que en su interior, disfrutaba al recuperar sus dominios.

Por la noche, platicaba con su mujer frente al fuego de la chimenea, cuando fue asaltado por una visión:

Sufría a la vez que contemplaba cómo era torturado en una caverna bajo tierra [...] adentro crepita una hoguera que despide llamas poderosas, y ellos se esparcen –legión agitada, beligerante–, emboscándome, deslizándose bulliciosamente, tocan y lamen mis carnes, abren mi vientre y tallan contra él puñados de cristales de roca, y me encajan estacas y hierros candentes en la cabeza [...] y me practican una perforación en el muslo izquierdo por la que se mete y rastrilla mi dedo índice. Mientras, yo canto y lloro [...].<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 105.

Cuando despertó estaba tendido en el traspatio, desnudo con una herida en el muslo izquierdo; dentro de la construcción la temperatura había disminuido considerablemente; su mujer estaba inmóvil. A rastras la sacó de la casa. Cuando la mujer se recuperó, exigió que huyeran de ahí.

Pero Agustín no estaba dispuesto a perder su casa, una atracción desconocida lo obligaba a permanecer en ella. A veces, en sus pesadillas se iba del lado de “ellos”, otras veces era atormentado. Decidió romper con el exterior y encerrarse en la casa definitivamente:

[...] lo que hice, para terminar de una vez por todas con la decepción, fue sacar a mi pobre réplica del espejo (ah, cuánto había enflaquecido), hablarle cara a cara y permitirle que se fuera, que se reincorporara a su vida cotidiana [...] y yo me quedé aquí, solo, solo con ellos.<sup>129</sup>

Como conclusión, el narrador interpela al lector, pidiéndole que no lo visite, pues la soledad es la condición necesaria, para evitar los celos de sus fantasmas.

El protagonista, intenta dotar de normalidad al hecho sobrenatural. En su microcosmos doméstico eran posibles las visiones y los ruidos, pues no violaban la normalidad de ese espacio. Él asumía que las proyecciones de su yo gigante y su yo diminuto, contemplados por él mismo, eran “ensueños” permitidos; asimismo la visión de su imagen al salir del espejo en busca de su otro yo, también era posible dentro de la casa. “Ellos” y él, eran los únicos participantes admitidos en esa realidad particular; el caos ingresaba junto con los extraños. Se rompía la tregua establecida entre él y “ellos”; entre este lado de la realidad y el otro.

El orden donde ocurre este relato fantástico es donde hay mezcla de lo natural/sobrenatural. El acontecimiento que produce el conflicto en la realidad del relato es la duplicidad del protagonista, tanto por ser observador de su propio tormento, como por enviar a su doble a continuar con su vida porque él ha optado por convertirse en un fantasma vivo. De acuerdo con los temas de lo fantástico de Barrenechea, el motivo particular de este cuento es el desdoblamiento del sujeto y la

---

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 107.

confusión sujeto/objeto. En cuanto a la temática general del relato se relaciona con la duda de nuestra consistencia por invasión de “lo otro”.

“Mañana fue demasiado tarde”<sup>130</sup>

En este cuento se mezclan dos historias donde, de manera confusa, hay una repetición de personajes con el mismo nombre, separados temporalmente. No hemos identificado claramente cada uno de ellos, en los que se recrea Everardo Seres, nombre del protagonista. En la narración intervienen, al menos, tres narradores cuyas perspectivas, desde diferentes contextos de origen, no contribuyen a desentrañar el hilo narrativo.

La coincidencia, en el mismo espacio temporal, de la pareja de hermanos-amantes Claudina y Everardo será el eje alrededor del cual se construya la diégesis. En el inicio, el protagonista, un hombre mayor en espera de traslado laboral a otra plaza, recibe un telegrama donde se le anuncia el deceso de Everardo Seres, ocurrido 30 años antes en un 25 de septiembre; firma Claudina S. El destinatario es él, efectivamente, pero el nombre del muerto le resulta desconocido. El hombre cree que es víctima de una broma por lo que se derrumba a llorar sobre su escritorio, —es pertinente destacar esta escena, más adelante se explicará por qué—. Por un impulso decide presentarse en la dirección del remitente. Frente al portón de un viejo edificio, siente el temor de “quien sabe que va a despertar el nombre de una edad que no debe despertarse [...]”<sup>131</sup> Mientras espera, siente un eco de voz de niña que lo llama desde el pasado, diciéndole que tiene mucho miedo.

La historia alterna, narra un amanecer que observa una pareja de enamorados. La mujer, al parecer Claudina, se dirige a Everardo, a quien urge a marcharse porque es 25 de septiembre, la misma fecha indicada en el telegrama que recibió el anciano.

En la historia principal, una mujer vieja abre la puerta. La mirada de ésta le produce una especie de ternura, como si lo conociera, ella le informa que Claudina

---

<sup>130</sup> Monsreal, *DVB.*, p. 117.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 118.

fue al panteón a llevar flores a Everardo Seres quien cumple 30 años de muerto. La figura y la voz de la vieja le resultan lejanamente familiares, aunque no encuentra rastro en su memoria de una Claudina. Como en rezos, la mujer murmura que Everardo (Seres) tuvo dos hijos, Claudina y Everardo, pero nunca los conoció.

Irrumpe en el relato otra voz narrativa, al parecer Everardo Seres describe su encuentro con un hombre viejo al que le urge el traslado de su trabajo, pues necesita ir a la ciudad donde sus hijos, a los que no conoce, quedaron al cuidado de su cuñada. Everardo Seres le llevaba comida y lo observaba llorar frente a su escritorio empolvado.

En este punto de la trama, el telegrama es el objeto mediante el cual dos temporalidades se enlazaran para repetir la misma historia de amor incestuoso entre los hermanos. El anciano al que visita Everardo Seres en el pasado, parece ser el mismo personaje quien recibe el telegrama. Con la llegada del protagonista al edificio ruinoso donde se encuentra con la tía Elisa se concretan los elementos para que la misma historia se recree una vez más. Desde diferentes perspectivas de narración nos enteramos que en el pasado, Everardo y Claudina se amaban.

Poco después en el relato se narra un hecho antiguo; la tía, al saber que Everardo Seres y Aurora, su esposa, habían tenido una hija a la que llamaron Claudina, escribió advirtiendo que no tuvieran más hijos, pero era tarde; Aurora estaba embarazada de un pequeño al que llamarían Everardo.

Durante otra visita del hombre –el que recibió el telegrama–, a la casa de las mujeres, al despedirse de Claudina sintió una extraña sensación en la nuca, una especie de mareo:

[...] me despedí quedamente de ella y me marché; no sé cuánto tiempo vagué sin darme cuenta de lo que sucedía a mi paso; el dolor me obligaba a caminar violentamente, como poseído; poco a poco la imagen de Claudina se sobreponía con claridad a la que yo me había formado de Everardo Seres y a la mía propia, a la que ella había creado en su imaginación.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 122.

La cita anterior nos remite al acontecimiento fantástico, el hombre convocado por medio del telegrama es recreado y emparejado con Everardo por medio de la imaginación de Claudina. Ella construye un duplicado de su hermano en él, el sujeto acepta y se somete a ser reinventado como el amante de la mujer. Se trata de un doble subjetivo externo porque, aunque no se duplique a sí mismo, es consciente de que ha sido creado a partir de “otro”.

En el final de la historia, aparentemente narrada por Claudina, una pareja de amantes despierta abrazada después de 30 años de separación. Tras otra breve ausencia se reencuentran definitivamente a recordar y recrearlo todo “ya con el delirio ciego de la muerte”.<sup>133</sup>

Este es el reencuentro decisivo entre los amantes, aunque Claudina se percata que el tiempo del que disponen es ya muy breve, pues la sombra de la ausencia definitiva –la muerte–, se deja ver en el rostro del hombre. Al terminar el relato, quien recuerda la imagen imprecisa de Claudina es el hombre frente al escritorio polvoso, quien al parecer está en trance de morir, pues la última imagen es su sombra oscurecida desliziándose en la penumbra.

Como mencionamos anteriormente, el eje sobre el que se construye la historia es la pareja Claudina/Everardo, pero la imagen recurrente que marca la temporalidad es la del hombre vencido frente al escritorio; acaso es la imagen del escritor en general. Este personaje irrumpe en tres momentos de la historia: al inicio cuando recibe el telegrama, más tarde cuando habla con Seres y al final cuando recuerda la imagen de Claudina frente al escritorio polvoso. El relato no es claro en cuanto a temporalidad y voces narrativas; tampoco se logró la plena identificación de los distintos personajes con el nombre de Everardo. Sin embargo es evidente que Claudina reinventará a Everardo en diferentes hombres; estos están indicados en el apellido Seres, plural de ser.

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 124.

El relato se desarrolla en el orden donde hay mezcla de natural/sobrenatural. El acontecimiento que confronta el mundo del relato es la recreación de Everardo en otros hombres, lejanos en tiempo y espacio.

En cuanto al tema particular del relato es el doble o duplicidad, aunque también hay juego con el tiempo/espacio. El tema general del texto trata de la realidad de lo irreal e irrealidad de lo real, lo que produce duda de nuestra consistencia.

“Miserable en la noche”<sup>134</sup>

En esta historia, narrada desde el presente, los personajes principales intentan reconstruir el pasado a partir de la noche cuando se conocieron, o tal vez, se reencontraron. El protagonista es quien relata la historia de su encuentro con Drúsila, durante la exposición de sus pinturas.

Los cuadros que colgaban de las paredes de la galería representaban diferentes facetas de la personalidad de la artista; el común denominador era que las imágenes reflejaban a una Drúsila monstruosa. Las pinturas la retrataban con cabeza de Medusa o con el cuerpo cubierto de alimañas, también como serpiente enroscada, o bien, representada con las manos convertidas en arañas. Todas las Drúsilas parecían llamar al joven, quien sólo veía a la mujer real como a una hermosa joven cuya presencia y aroma le eran familiares, aunque de una época lejana.

El muchacho creía reconocer ecos en la voz de la artista de otra voz del pasado: “Tu voz, me acuerdo, era idéntica a tus cuadros, había entre tú, tu voz y tus cuadros, una abertura furiosa que los separaba [...] una herida insaciable que destapa lo más recóndito de la vida, y a la vez lo destruye.”<sup>135</sup>

Durante el transcurso de la exposición, un malestar no identificado iba invadiendo al chico. Por momentos tenía la impresión de que las telas de los cuadros poseían la calidad de la superficie de los espejos y que Drúsila, parecía reproducirse fielmente en cada uno de los cuadros. La pintora preguntó al muchacho si la mujer

---

<sup>134</sup> Monsreal, *DVB.*, p. 125.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 127.

de los cuadros le gustaba. Como si fuera un ser real y diferente a ella, aseguraba que la mujer representada era más real y poderosa.

Al finalizar la recepción, el joven y la pintora se fueron juntos. De la misma forma como si recuperase trozos de recuerdos, el chico sabía que Drúsila había tenido un hermano, muerto hacía tiempo, cuya ausencia era como una condena para ella: “Detrás de tu sonrisa, de tus ojos, debajo de tu piel, esa muerte prematura te usurpaba, te consumía.”<sup>136</sup>

El tema del cuento es la duplicidad entre Drúsila y las pinturas que la representan, éstas se convierten en su doble objetivo externo porque son materializaciones representadas, cuya animación y poder sólo puede ser percibido por la pintora y el muchacho. El joven encarna al doble del hermano muerto de la mujer. En la diégesis, se presenta una suerte de vuelta y repetición en el tiempo, pues el chico también tiene una hermana. La artista cree que su encuentro con el muchacho estaba predestinado; ve en él la reencarnación de su hermano con quien mantuvo una relación incestuosa. El nombre de Drúsila nos da la pista para esta suposición, pues lleva el mismo nombre de la hermana de “Calígula”, sobrenombre del emperador romano Cayo Julio César Augusto Germánico, quien sostenía relaciones sexuales con mujeres que pertenecían a su familia.

Al besarla, el chico reconocía sabores del pasado que no sabía identificar. Drúsila temía por él, por lo que la otra haría con él; por anticipado le pedía perdón. La pintora indagaba en la vida del muchacho. Sabía que tenía una hermana menor que se parecía físicamente a ella. Por momentos el muchacho se sentía acechado, al borde de una catástrofe.

Esa noche el joven le pidió quedarse con ella: “¿Conmigo y la otra Drúsila?” preguntó la artista. La respuesta afirmativa representaba una rendición, la pintora pronunció la última advertencia:

Despierta, defiéndete. ¿No te has dado cuenta de que yo no soy sino un instrumento de la otra que vive en mí? Yo no puedo vencerla, pero tú sí,

---

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 131.

yéndote. Es tu vida la que está en juego, entiéndelo [...] –Los dos sabemos que no tendría caso. La elección está hecha– respondió.<sup>137</sup>

En el aspecto formal, la frase anterior ilustra la irrupción del hecho fantástico. El reconocimiento de los protagonistas de la materialización, como peligro, de la mujer representada en los cuadros da constancia de que los sucesos fracturan el límite entre lo normal y lo sobrenatural en la realidad del relato. La mujer de los cuadros, figurada como una belleza medusea<sup>138</sup>, sugiere una amenaza para los protagonistas.

El primer encuentro sexual no representó para el muchacho el descubrimiento del cuerpo de Drúsila, era más bien, el retorno a la costumbre de un cuerpo conocido. El chico iba asumiendo los recuerdos y sensaciones del hermano muerto:

(En otro tiempo, en otra edad, habíamos aprendido a dormir entrelazados por las noches, antes que la insidia de la muerte nos separara.) Con una vaga, feliz conciencia de que ahora nos encontrábamos nuevamente juntos, me quedé dormido.<sup>139</sup>

Después de pasar la noche juntos, se percataron de que ese ritual recuperado se repetiría hasta que la Drúsila de las pinturas se apoderara totalmente del muchacho. La verdadera no era la artista, ni la representada en las pinturas: “Tal vez ella sabía desde un principio que la verdadera Drúsila era yo. Tal vez yo también los sabía. Lo cierto es que las dos existiremos mientras ella no me olvide.”

El final del cuento resulta confuso, después de considerar la representación de la artista en las pinturas, una suerte de retrato de Dorian Grey multiplicado. La historia se resuelve en la encarnación de Drúsila en el muchacho, hecho que perdurará hasta consumirlo físicamente. Esta destrucción/regeneración se repetirá constantemente porque no depende del cuerpo material depositario de la esencia de la artista, sino de la sustancia de los recuerdos.

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>138</sup> Durante el Romanticismo toma importancia otro concepto de belleza, opuesto al tradicional, donde lo horrendo es considerado fuente de belleza. La cabeza decapitada de Medusa, con los signos evidentes de la muerte en los ojos y las facciones, será considerada como el objeto de amor de los románticos y decadentes. En Mario Praz, “La belleza medusea”, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 70.

<sup>139</sup> Monsreal, *op cit.*, p. 135.



El espacio donde suceden los acontecimientos se ubica en el orden donde hay mezcla de lo natural y lo sobrenatural. El conflicto entre estos órdenes ocurre por la materialización de la voluntad de la mujer representada. Es ella quien dirige a su conveniencia el destino de los personajes, meros títeres sometidos a su voluntad.

El tema particular, en el nivel semántico, es la duplicidad, aunque la temporalidad también está representada. El tema general es la irrealidad de la realidad lo que genera una duda de que seamos seres consistentes.

## **b) Distinción sujeto/objeto**

*En este inciso se incluyen tres historias desde dos perspectivas sobre el mismo tema: metamorfosis y confusión sujeto/objeto.*

### *I. Metamorfosis*

*En los dos cuentos de este apartado se ha desdibujado el límite entre sujeto y objeto, condición necesaria para que ocurra la metamorfosis. La transformación en ambos cuentos resta humanidad y condena al sujeto en quien se experimenta. Los relatos son: “En el cautiverio” y “La isla de los globos”.*

“En el cautiverio”<sup>140</sup>

Un convicto convive en su celda con una rata, se acechan uno a otro. Durante sus pesadillas, el hombre siente las pisadas del roedor sobre su piel y la forma en que el animal lo olfatea. En un principio, el preso se niega a matarla, porque de alguna manera le resulta una compañía en su encierro.

Con el paso del tiempo, el animal se le hace imprescindible; habla con ella y le cuenta sus más íntimos pensamientos. Le confiesa su arrepentimiento por su primer impulso de rechazo y termina convencido, al ver al animal, que la belleza es relativa.

Inicialmente, el encuentro se da entre el hombre y el roedor; el animal sólo puede causar repulsión y miedo. En un segundo momento, el preso ha perdido la aversión

---

<sup>140</sup> Monsreal, *AE.*, p. 34.

hacia la rata; la ha categorizado en un nivel superior; la considera como compañía al tiempo que le concede cierta belleza. El hombre al ser un delincuente resulta distinto al resto de los hombres<sup>141</sup>; la rata, para el cautivo, ha perdido un poco de su animalidad. El hombre es consciente de que es un roedor, pero también de que es el único ser que lo acompaña en su encierro, entre ellos se había tendido un vínculo del que el hombre aún no se había percatado.

Poco tiempo después, una noche despertó sobresaltado al sentir un peso sobre el cuerpo, algo caminaba sobre él. A la mañana siguiente notó un leve rasguño sobre su piel; y así cada noche, la rata dejaba rastros de saliva y excremento sobre el cuerpo del recluso. A causa de estos sucesos decidió matarla.

Estratégicamente planeó cómo dar muerte al roedor; revisó entonces los rincones de la celda para encontrar su escondite. Al poco tiempo de su acecho, estar en contacto con el suelo húmedo y las paredes polvosas le iba resultando agradable.

Las condiciones se van invirtiendo, el cautivo va adquiriendo rasgos del roedor; por el contrario, la rata adquiere características humanas: dominación y poder.

Poco después, de improviso, se encara con la rata; el animal lo domina con la mirada de sus ojillos brillantes; el recluso logra vencer el adormecimiento y huye pegado a la pared; corre acosado por la rata. Su sombra se extiende por todas partes; el acosador resulta perseguido, hasta provocarle un alarido:

[...] que concluye sólo cuando estoy totalmente doblegado, comprimido dentro de esta prisión minúscula y grisácea. Trato de liberarme del enorme peso que me sujeta la larga parte posterior y me escucho chillar y la miro observándome desde la cama, inmóvil, serena, satisfecha de poseer por fin mi cuerpo.<sup>142</sup>

La metamorfosis se ha consumado, como lo ilustra la cita anterior, a diferencia del cuento de Kafka, el autor va creando la tensión propicia para culminar con el cambio de cuerpo entre la rata y el prisionero.

---

<sup>141</sup> En la vida diaria catalogamos como “rata” a los ladrones. También designamos con ese nombre a los humanos que cometen actos degradantes.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 37.

Éste es uno de los temas principales del género fantástico; en la metamorfosis se da una trasgresión de los límites entre sujeto y objeto. Podemos permanecer en el plano de la alegoría, por medio de la cual explicaríamos la transformación en el plano mental; si el sujeto cometió un delito por el que debe pagar no merece la calidad de humano. Pero la metamorfosis aquí, ocurre en el plano físico; el hombre es dos veces prisionero, primero en la celda donde purga su condena, la segunda en el cuerpo de la rata, con su mente de hombre. La dominación se ha consumado.

En cuanto a nuestros puntos de análisis, el orden donde ocurre el hecho fantástico es donde se mezcla lo natural/sobrenatural. El suceso que confronta ambos órdenes es la metamorfosis. El tema específico del cuento consiste en mostrar las relaciones entre los elementos de este mundo que rompen el orden conocido: ruptura del límite entre sujeto y objeto.

En cuanto a la temática general del relato, se refiere a la realidad de lo que creemos imaginario e irrealidad de lo considerado como real, lo que genera duda por invasión de “lo otro”.

“La isla de los globos”<sup>143</sup>

En la entrada a un parque que se encuentra en una isla se yerguen las estatuas metálicas de dos amantes condenados, quienes cada determinado tiempo, a causa de circunstancias especiales, recobran la vida para tratar de escapar de ese lugar.

En la actualidad, la isla funciona como parque de atracciones cuya entrada y salida está determinada por la carretera y la barra que cada nueve minutos corta la circulación de los vehículos para dar paso a los peatones; la elevación de la barra sólo dura dos minutos y medio, tiempo que marca la oportunidad de escape de los enamorados cuando vuelven a la vida.

En el inicio, el joven vuelve a la isla para, en la oscuridad cuando los visitantes han partido, situarse en la banca de madera frente a las estatuas de bronce. El chico acude al lugar sin explicarse la razón por la que se siente llamado a asistir

---

<sup>143</sup> Monsreal, *AE.*, p. 64.

al sitio. Sólo cuando está ubicado frente a las estatuas recuerda y se prepara para repetir el intento de escape: “Sueño una vez más, me habito de recuerdos, repito una vez más los pasos de la jornada aprendida de memoria.”<sup>144</sup> Por medio de sus recuerdos sabemos que conoció a Helena en la antigüedad, mientras se celebraban las festividades de los Dioses tutelares de su comunidad. Él acampaba con los suyos fuera de las murallas de la ciudad; Helena era miembro de una de las familias principales que allí habitaban. Desde el principio su relación fue condenada porque trasgredía determinadas convenciones de su pueblo.

La narración prosigue con saltos temporales, desde la antigüedad cuando los ancianos de su clan vaticinan que su amor sólo causará el infortunio, hasta la época moderna cuando el padre de Helena se opone a su relación y los chicos se citan a la entrada de la isla.

Por señales del relato nos enteramos que se hace alusión al amor de Helena –esposa de Menelao– y Paris, príncipe troyano, cuyo rapto causó la Guerra de Troya. La estructura utilizada por el autor es de doble espiral; es decir, la historia transcurre separándose y uniéndose en puntos determinados donde resulta en el encuentro de los amantes. La pareja intenta el escape de su condena cada vez que se reúnen.<sup>145</sup>

Durante el actual encuentro, los jóvenes observan cómo la gente se congrega a su alrededor, con miradas y murmullos hostiles los obligan a dirigirse al sitio que en sus mentes adivinan o recuerdan:

Las figuras incongruentes que nos acosan se retuercen ante nuestros ojos con movimientos espesos, fangosos. Están poseídos [...] por una oscura voluntad de exterminarnos, como si los hostigara en contra nuestra un imperioso ordenamiento. [...] Y de golpe todos, a una sola voz, prorrumpen en un

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>145</sup> Además de Helena y Paris, la literatura da cuenta de otras parejas trasgresoras, entre ellas la de Francesca y Paolo. Ella era esposa de Gianciotto Malatesta, hermano de Paolo; cuando el marido descubrió la traición mató a ambos amantes para vengar la afrenta. Dante inmortalizó este amor en el canto V (Inferno, círculo de los lujuriosos) de la *Divina Comedia*, donde los amantes condenados son vistos por el poeta con gran compasión. El castigo de los lujuriosos es ser arrastrados por un huracán; como en vida fueron arrastrados por el huracán de las pasiones. En Jesús Ademir Morales Rojas, “*Divina Comedia*” *Inferno canto V: lujuria*, México, 2013, <http://suite101.net/article/divina-comedia-infierno-canto-v-lujuria-a55286> .

aullido, el hiriente rugido ensordecedor que marca el comienzo del suplicio.<sup>146</sup>

La cita anterior deja constancia de que el relato pertenece al género fantástico, pues la existencia de una pareja trasgresora quien es castigada a través del tiempo, una y otra vez, fractura la realidad del relato. La condena los ha convertido en estatuas de bronce; no obstante, tienen la oportunidad de alcanzar la redención si logran escapar en el tiempo marcado por la modernidad. El joven es la constante para la repetición cíclica del intento de fuga.

Los chicos huyen de los agresores, quienes los acorralan con fuego; sólo les permiten escapar para continuar con la cacería. Saben, con un conocimiento antiguo, que la única escapatoria es salir del parque y cruzar la avenida que los conducirá fuera de la isla:

Tal vez lo logremos, tal vez lleguemos justo para cruzar, para dar un solo paso fuera de la Isla y volver al revés el infortunio, escapar del espanto de la soledad [...] huir de seguir siendo dos figuras de bronce inútiles [...] reflejos sólo de la existencia vaga de un desconocido empotrado y tenso en una banca de madera. Regresar a la vida, Helena, recuperar el primer pasado y el color de algunos amaneceres, rectificar los olvidos, Helena y el futuro.<sup>147</sup>

Los jóvenes tratan de alcanzar la salida del parque, perseguidos por la multitud terrorífica, invisibles para los visitantes, tratan de cruzar la avenida durante los dos minutos y medio que están detenidos los vehículos en la carretera, durante el paso de los peatones. La sirena indica el fin de las actividades en el parque, al tiempo que se suprime la posibilidad del escape y devuelve a los amantes a sus pedestales de bronce. En ese momento, el chico sentado en la banca de madera olvida y echa a andar rumbo a la salida. Las estatuas en sus pedestales contemplan la inmensidad con sus ojos petrificados.

Los amantes son víctimas de metamorfosis cíclicas, la temporalidad marca los periodos en que vuelven a la vida y luchan por la oportunidad del escape. El

---

<sup>146</sup> Monsreal, *op cit.*, p. 67.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 68.

muchacho, por ser el extranjero que enamoró a la joven, es el mayor trasgresor, su condena es el recuerdo y el olvido.

El orden donde suceden los acontecimientos es donde hay mezcla de natural/sobrenatural; la metamorfosis es el suceso que enfrenta ambos órdenes, condición del relato fantástico.

El tema particular del cuento es la disolución del límite entre sujeto y objeto, aunque la temporalidad también juega un papel muy importante. En cuanto a la temática general del relato se refiere a la existencia de otros mundos paralelos al natural que nos hacen dudar de la real existencia del nuestro.

## *II. Confusión sujeto objeto*

*Dentro del mismo apartado que se ocupa de la distinción sujeto/objeto hemos incluido este relato. En un primer momento iba a ser presentado junto con los del tema del doble, pero dadas las características particulares de la historia, decidimos incluirlo en el apartado de confusión entre sujeto y objeto.*

“Ventana abierta al mar”<sup>148</sup>

Un muchacho, quien vivía junto al mar, tenía la costumbre de arrojarle hacia el agua por la ventana de su habitación, cada vez que en su mente oía un canto colérico de mujer. Durante sus accesos, postrado en cama, pedía que le sacaran esa voz furiosa que en ocasiones parecía surgir del centro de su cuerpo. Tenía como obsesión el recuerdo de una mujer desconocida de cabellos largos.

Todo comenzó cuando, años antes, sus padres visitaron la casa de un anciano donde, en una repisa de la sala, descubrió una botella verde que dentro contenía un barco en miniatura; sin poder controlar su curiosidad quitó el corcho. Del interior surgió una voz terrible de mujer que lo hizo perder el sentido, al volver en sí observó la botella hecha añicos a sus pies; el anciano le dijo que su vida sería alterada hasta

---

<sup>148</sup> Monsreal. *AE.*, p. 21.

lograr encontrar una botella similar donde pudiera introducir de nuevo el barquito. A partir de ese momento el canto terrible lo torturaba.

Hasta aquí, la historia muestra la secuencia del cuento popular: después de una trasgresión, el héroe debe marchar a superar ciertas pruebas, para enmendar su error y poder regresar.<sup>149</sup>

Para emprender la búsqueda de la botella, por decisión del anciano, fue trasladado al albergue de una isla donde quedó al cuidado de un grupo de desconocidos. Durante uno de sus paseos diarios por la playa conoció a una joven quien, sentada sobre una roca, parecía pronunciar una letanía en voz baja. Pasaron la tarde juntos y, al separarse, tenían la certeza de volver a encontrarse.

En ocasiones el muchacho parecía olvidar su búsqueda, pero el canto retumbando en su interior lo obligaba a arrojarse contra las ventanas; de esta manera recordaba que debía continuar.

Una tarde, mientras caminaba por la playa, vio en la lejanía una casa hacia donde se dirigió. Sobre la alfombra de una habitación encontró el pequeño barco que tanto había buscado junto a una botella verde; pensando en su liberación acercó el barco a la boca de la botella, pero parecía imposible introducirlo. Intentó de diversas formas pero sin éxito, entonces se sentó a meditar en la solución:

Tuvo la impresión, entonces, de que los muebles adquirirían un tamaño desproporcionado, desarrollando su estatura hasta casi tocar el espacio remoto del cielo raso [...] La alfombra misma parecía extenderse, dilatar en forma paulatina sus límites [...] Entre tanto las cosas, se alejaban cada vez más de él, lo disminuían mientras él, atento de nuevo a su proyecto, discurría que había que ingresar las cosas una a una [...].<sup>150</sup>

La incursión del suceso fantástico es evidente en la cita anterior, aunque el protagonista no se percató de la disminución de su tamaño, resulta claro que las

---

<sup>149</sup> Esta secuencia se consideró de acuerdo a las funciones de Vladimir Propp. En su *Morfología del cuento* propone 31 puntos recurrentes en los cuentos de hadas populares. Después de analizar una serie de relatos de estas características, concluyó que la mayoría de ellos coincidía en una serie de tópicos comunes que creaba una estructura constante en la mayoría de los cuentos. En *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 2000, p. 134.

<sup>150</sup> Monsreal, *op cit.*, p. 25.

condiciones del mundo relatado se han modificado y su realidad se ha fracturado. El único pensamiento que ocupa la mente del muchacho es cómo introducir el barco en la botella, pues la superación de esta prueba marcará su liberación y posibilitará el encuentro con la mujer cuya voz habita en su interior.

En apariencia, el muchacho no se percata de la inversión de las dimensiones dentro de la habitación. Decide desarmar el barco y enumerar las partes para volver a armarlas después de haberlas pasado por el cuello de la botella. Es tal su concentración que no se percató de su nueva estatura al introducir el mástil de la embarcación sobre el hombro:

Y en el instante preciso en que se abismaba, mástil al hombro, en aquel universo aislado [...] advirtió la llegada de una figura descomunal de lacios cabellos claros, que cantaba y cantaba [...] y que al ver la botella en el suelo frente a las partes dispersas (él, colérico, aterrado, se aporreaba contra las enérgicas paredes de vidrio para llamar la atención de la mujer), con un movimiento rápido y resuelto la cogió por el cuello y, sin sospechar siquiera que hubiese alguien adentro, la arrojó al mar a través de la ventana abierta.<sup>151</sup>

La tarea del protagonista resulta doblemente infructuosa, debía encontrar la botella e introducir el barco para lograr la liberación y así, dedicarse a buscar a la mujer amada. Lo inútil de sus esfuerzos es evidente al final de la historia, no sólo se le niega la libertad al volverse prisionero dentro de la botella. La chica que lo ama arroja la botella al mar, sin darse cuenta que él está dentro.

Ella es consciente que la botella significaría el encierro eterno para el chico, para tratar de conjurar el infortunio, la lanza al mar a través del umbral de la ventana, límite que marca la frontera de la realidad del relato.

Para efectos de nuestro análisis, la historia se desarrolla donde hay mezcla de los órdenes natural/sobrenatural; el conflicto entre ambos el cambio de dimensiones en la realidad del mundo narrado.

El tema particular del cuento es la confusión sujeto/objeto, aunque el protagonista conserva su consistencia humana se vuelve parte del microcosmos al interior de un

---

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 25.



objeto. El tema general del relato se relaciona con la realidad de lo imaginado e irrealidad de lo real, pues por contagio del mundo del misterio se duda de nuestra consistencia.

### **c) Ruptura tiempo/espacio**

*Los dos cuentos aquí incluidos presentan como tema principal la ruptura de la temporalidad convencional. Aunque hemos visto en los relatos analizados en el inciso anterior que el tema del tiempo es una constante, éste no se ha considerado como tema principal. En los cuentos del presente apartado la perspectiva tiempo/espacio marca el desarrollo de las historias. Los relatos considerados en este inciso son: “Memoria de mi carne y de mi sangre” y “La casa frente al parque”.*

“Memoria de mi carne y de mi sangre”<sup>152</sup>

Este relato muestra una concepción diferente a la convencional de las rutinas sociales; la pauta la marca la distorsión en la medida del tiempo. Por medio del humor y el absurdo, el narrador presenta una historia donde se cuantifica la verdad y lo socialmente correcto con otros valores.<sup>153</sup>

En un hotel, después de una tarde de sexo, los amantes se percatan de que se han quedado dormidos. Irene despierta al protagonista preguntando la hora:

Alcancé mi reloj que estaba sobre el buró y, al mirarlo, una novedad extraña, una inimaginada trasgresión de la realidad pasmó mis ojos: la aguja que marca las horas se había desprendido de su eje y flotaba extraviada; incoherente, como si de golpe se hubiese vuelto tonta, o como si hubiera querido rebelarse, romper con el tiempo y el orden para siempre.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Monsreal, *BEC.*, p.127.

<sup>153</sup> Para Víctor Bravo, teórico venezolano, quien también se ha ocupado del género fantástico, el horror, la risa y el absurdo van ligados en el relato fantástico. Menciona que ante el hecho fantástico que persiste, hay dos posibles actitudes: el asombro, que se convierte en horror o en risa; o la falta de asombro, que produce la puesta en escena del absurdo. En “El horror, la risa y el absurdo”, *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1987, p. 49.

<sup>154</sup> Monsreal, *op cit.*, p. 127.

Desde el inicio del cuento, a partir de la cita anterior, tenemos constancia de que se trata de un relato fantástico. El narrador menciona la manecilla flotante de su reloj que produce la trasgresión de la realidad. Este suceso imposible desafía la normalidad misma del relato con un suceso sobrenatural.

En lo sucesivo, el orden de la historia se distorsiona o es enfrentado a las convenciones de lo entendido como normal. Cuando el protagonista llega a su casa, su mujer le pregunta la causa del retraso “Es que me fui a acostar con Irene”, responde. En este diálogo entre los esposos se considera normal lo socialmente condenable.

La excusa de la tardanza es la descompostura del reloj, “[...] es el que me regaló hace nueve años William Faulkner, [...]”<sup>155</sup> El hombre no se explica la razón que lo impulsó a decir esa mentira. La esposa ofendida por el engaño sale de la sala; la infidelidad no la perturba, el hecho ofensivo para ella es la mentira sobre el origen del reloj.

El protagonista se enreda en un debate interior donde enfrenta su bajeza moral con la respetabilidad de los políticos del sexenio en curso. Después de una reflexión, confiesa a la mujer que fue Ernest Hemingway quien le obsequió el reloj como premio “cuando le descubrí por quién doblaban las campanas.”<sup>156</sup> Posterior a la confesión, promete que nunca volverá a caer tan bajo. Ya purificado con el perdón, el protagonista recuerda las palabras de Faulkner cuando se lo dio: “Te lo doy no para que recuerdes el tiempo, sino para que puedas olvidarlo de cuando en cuando por un rato y no malgastes todos tus esfuerzos tratando de conquistarlo. Porque ninguna batalla se gana jamás.”<sup>157</sup>

Este relato sin mayores pretensiones, presenta un enfrentamiento entre nuestras convenciones más arraigadas socialmente –honestidad, fidelidad, amor filial–, opuestas a conceptos filosóficos como la preocupación por el tiempo.

---

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>157</sup> *Idem*.

El orden donde suceden los hechos es donde se mezcla lo natural/sobrenatural, el conflicto entre estos órdenes lo causa la trasgresión de la realidad ocasionada por el extravío de la manecilla horaria en el reloj del protagonista.

El tema particular del relato es la ruptura tiempo/espacio; en cuanto al tema general es la realidad de lo imaginado e irrealidad de lo real que nos hace dudar de nuestros supuestos lógicos.

“La casa frente al parque”<sup>158</sup>

Este relato narra la historia de un hombre huraño, rencoroso y triste quien nunca conoció a sus padres. La falta de afecto en su niñez lo hizo alejarse de las personas y vivir en la más completa soledad.

La noche de un 29 de diciembre, al volver de su trabajo, encontró una tarjeta que alguien deslizó por debajo de la puerta, ésta decía: “Querido Aurelio: Mucho nos honraremos si nos hace usted el favor de acompañarnos en nuestra cena de Año Nuevo. No sabe cuánto deseamos que así sea.”<sup>159</sup> La nota la firmaban Rodolfo y Amelia Jaimes, personas totalmente desconocidas para él, por lo que pensó que era una broma cruel de sus compañeros de oficina.

El 31 de diciembre, por curiosidad, acudió a la cita. Rodolfo y Amelia lo recibieron como a un amigo querido. Aurelio se sorprendió del cariño sincero que le prodigaban los hermanos Jaimes, razón por la que al principio actuó con cautela. Observó con cuidado a sus anfitriones, intentando encontrar una intención oculta, aunque finalmente se rindió a sus atenciones. Al momento de despedirse, le agradecieron haber recuperado su presencia que para ellos era “insustituible”. Aurelio, quien jamás había tenido un lazo afectuoso, se convencía a sí mismo que había recuperado a unos amigos entrañables. Sin fijar fecha, acordaron volver a verse.

---

<sup>158</sup> Monsreal, DVB., p. 23.

<sup>159</sup> *Idem.*

Los días posteriores fueron una prueba difícil para Aurelio pues ansiaba volver a ver a sus amigos. Con el pretexto del Día de Reyes compró unos regalos para hacerles una visita:

[...] guiado por un anhelo de hijo pródigo, fui de nuevo a verlos. “Con espanto, con horror, descubrí que la construcción donde había estado apenas seis días antes, ahora era un lote baldío [...] Unos vecinos del lugar [...] añadieron que el predio andaba en líos judiciales pues sus propietarios, los hermanos Jaimes, que nunca se casaron, murieron intestados y sin descendencia.”<sup>160</sup>

En esta cita tenemos constancia de que el acontecimiento es fantástico. La fecha de la celebración es la de final y principio de año; los hermanos Jaimes, muertos hace tiempo, se hacen presentes en un tiempo no común.<sup>161</sup> La temporalidad es la que marca la aparición de los fantasmas. No sabemos si la elección del invitado es al azar o si en efecto es un amigo de otro tiempo u otra vida; valioso como el oro, como indica su nombre.

Aurelio creía haber perdido la razón, aunque tenía la certeza de haberse encontrado en esa casa con los hermanos. Una y otra vez volvía al terreno a verificar la ausencia de la casa. Durante meses trató de encontrar una explicación para lo ocurrido; la única justificación lógica era que se trataba de una pesadilla; aunque extrañamente conservaba la tarjeta.

La historia termina en el presente, en un 29 de diciembre, en el momento que acaba de recibir, de nuevo, la invitación de los Jaimes para pasar con ellos el Año Nuevo:

[...] redacto estas líneas, y lo hago porque dudo que mis facultades mentales soporten el nuevo encuentro [...] he decidido, a pesar del riesgo que representa para la estabilidad de mi conciencia, ir a cenar con mis amigos.

---

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>161</sup> Mircea Eliade propone que algunas manifestaciones de lo no convencional ocurren en un tiempo distinto al común. Las manifestaciones de lo “divino” se dan en un tiempo sagrado, diferente al tiempo profano donde discurre nuestra vida. Estas manifestaciones de lo sagrado son llamadas *hierofanías* y se trata de un acto misterioso, completamente diferente, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo dentro de una realidad de nuestro mundo. En *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 10.

[...] Ignoro si todavía existe un mañana para mí. En todo caso ya no importa.<sup>162</sup>

Este cuento está delimitado por la misma celebración en el transcurso de un año. La segunda invitación a la cena de Año Nuevo en una casa que no existe, pero donde estuvo presente el año anterior hace dudar a Aurelio de sus certezas y del límite de la realidad conocida.

En el orden donde ocurre este relato hay mezcla de lo natural/sobrenatural, pues aquí se realiza el encuentro entre Aurelio y seres ya muertos, en una casa inexistente. Este suceso representa el acontecimiento que crea confrontación entre lo posible y lo sobrenatural en el relato.

El tema principal es la ruptura tiempo/espacio porque en una fecha de celebración para unos y regeneración para otros, se abre una brecha a otro tiempo y espacio que sólo es percibida por Aurelio. La temática general del relato es la duda de nuestra consistencia por contagio del mundo del misterio.

#### **d) El tema del diablo**

*En este apartado analizaremos dos relatos en los que el diablo aparece como personaje. En el primero con la tradicional venta del alma; en el segundo en el papel de cuentero o narrador de historias. Los cuentos son: “Casilda y el diablo” y “Flor de desconsuelo”.*

“Casilda y el diablo”<sup>163</sup>

En este relato se cuenta la historia de dos amigas, Marcia y Casilda, quienes vivían en una situación extrema por falta de recursos económicos a causa de estar desempleadas.

---

<sup>162</sup> Monsreal, *op cit*, p. 27.

<sup>163</sup> Monsreal, *LA.*, p. 115.

Mientras tomaban café en un local diminuto y triste, Casilda expresó que dada su situación estaría dispuesta a vender su alma. Un comensal de la mesa vecina, se acercó a ellas y les propuso brindarles su ayuda: “Permítanme presentarme: soy el diablo.”<sup>164</sup>

Con la frase anterior, en el aspecto formal, incursiona el elemento fantástico. En la penumbra de un cafecito de barrio, al ser invocado con la fórmula tradicional de ofrecer un alma en venta, se hace presente el máximo trasgresor por excelencia: el diablo.

Casilda aceptó vender su alma a cambio de riquezas; el plazo sería de un año. Marcia sirvió de testigo para el contrato de venta. La petición de Casilda era tenerlo “todo”; transcurrido el lapso se reunirían en el mismo lugar para entregar el alma.

La primera concesión ocurrió ahí mismo. Durante los resultados de la lotería el billete de Casilda resultó premiado. Al día siguiente, Marcia se había convertido en la secretaria de Casilda, quien no tardó en comprar todo lo que deseaba, pero entre más bienes adquiría la invadía el fastidio. Se le amargó el carácter; ni las joyas ni los viajes le daban alegría. Su amiga soportaba en silencio sus rabietas, Casilda pensaba en que el trato les había mejorado la vida a ambas, pero al final, sólo ella entregaría su alma. Planearon un negocio con el éxito asegurado, porque el diablo les limpiaba el camino.

Casilda, consciente de que el tiempo se agotaba, salió en busca del amor; se enamoraba y se desenamoraba con gran rapidez. Marcia le pedía que guardara las apariencias, pero para ella: “Lo que importa es aprovechar el tiempo, asumir que existen tantas formas de amor como seres hay sobre la tierra, y vivir y amar de acuerdo con esa creencia.”<sup>165</sup> Enumeró una serie de clases de amor experimentadas, pero el Amor con mayúscula no lo había conocido; había llegado a la conclusión que esa clase de amor era imposible de encontrar.

---

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 123.

El trato con el diablo consistía en tenerlo “todo” en el plazo de un año, además de las riquezas materiales esperadas, Casilda quería conocer el amor total. Esta petición resultaba más difícil de cumplir que la entrega del alma en cuestión. El Fausto de Goethe vende su alma al diablo para alcanzar el conocimiento total del universo; Casilda también aspira a la totalidad, pero en cuanto al conocimiento del amor.

Cuando llegó el día del encuentro con el diablo, éste le exigió cumplir con lo pactado, puesto que había disfrutado del dinero, los viajes y el amor. Casilda se negó a entregar su alma porque el trato no se había cumplido: “Lo siento. No es posible [...] ¡Yo no tengo lo que prometí! [...] Y usted mejor que nadie debería saberlo.”<sup>166</sup> La joven no tenía alma, sólo un ser sin alma podía haber gozado todas las esencias del amor, menos el amor verdadero.

El diablo y Casilda se miraron con odio, durante lo que parecía una eternidad; entonces el diablo se incorporó, hizo una reverencia a la chica y se fue. Marcia salió feliz por su amiga, pero sólo Casilda sabía que a ella le faltaba algo irrecuperable. Casilda no es condenada ni redimida, pertenece al mundo material y en él permanece. Poseer el alma significa poseer la vida, si la joven hubiese tenido alma, entregarla al diablo significaría la muerte. Por lo tanto Casilda no resulta un ser común pues al carecer de alma sólo vive parcialmente.

El orden donde ocurre el suceso fantástico en este relato es donde hay mezcla de natural/sobrenatural; el hecho que confronta ambos órdenes es la aparición del diablo y la venta del alma de Casilda.

El tema particular es la existencia de otros mundos y de poderes maléficos; en este caso del diablo. La temática general del relato es la existencia de fuerzas desconocidas cuya aparición nos amenaza.

“Flor de desconsuelo”<sup>167</sup>

En este relato se narra, por medio de un narrador omnisciente, el encuentro entre Pedro San Pedro, hombre pueblerino, y Fausto Bodeler, narrador itinerante de

---

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>167</sup> Monsreal, *DVB.*, p.41.

cuentos, quien será denominado “el cuentero”. Éste toma la voz narrativa para relatar hechos ocurridos en el pasado. En el inicio de la historia cuenta su encuentro con Pedro. Mientras bebía un trago en una cantina fue interrumpido por el hombrecillo: “despegando apenas la vista del alejamiento donde la tenía perdida.”<sup>168</sup> Pedro ofreció a Fausto narrarle los sucesos de los que fue testigo en una fiesta ya que podrían ser útiles como material para sus historias.

Pedro narra que fue invitado como cantinero a una fiesta de gente rica. Durante el baile, las madres cuidaban la reputación de sus hijas, vigilando con quién bailaban. En el momento del apogeo de la fiesta llegaron los muchachos vagos de los alrededores del pueblo, apodados “los truchos”; todos ellos iban enmascarados. Los concurrentes temían que causaran problemas, pero don Liborio, el dueño de casa – hombre de tendencia liberal–, los recibió como a los otros invitados.

Sin causar alborotos, invitaban a bailar a las muchachas. Más tarde uno de los enmascarados sacó a bailar a la joven más bonita, de nombre Matuyita; bailaban tan bien que los demás en la pista se detuvieron para contemplar a la pareja. De pronto, los concurrentes se dieron cuenta de que los bailarines ya no tocaban el piso:

Bailaban como quien inaugura un paraíso y a la vez se retuerce en las llamaradas del infierno. [...] Era como si bailar fuera el prodigio terrible de nacer [...] me di cuenta de que a las manos del enmascarado le faltaban los dedos índices [...] Y sentí pavor, sabe usted, ese pavor que no está en la carne, ni en los huesos, ni en los nervios; sino en la cabeza de uno y por eso es que paraliza, por eso es que lo deja a uno hecho de piedra.<sup>169</sup>

Con la cita anterior, constatamos el suceso fantástico. La forma como se introduce lo sobrenatural es, a la manera del cuento tradicional de este género<sup>170</sup>, como amenaza.

La visión de los bailarines flotando produce en el espectador, no sólo miedo,

---

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>170</sup> Recordemos que Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* ejemplifica con relatos del siglo XIX donde el acontecimiento fantástico aparece como una amenaza de destrucción. En estos relatos el acontecimiento sobrenatural, en la mayoría de las ocasiones, produce la muerte de algún personaje. El teórico en su estudio considera el relato fantástico como heredero de los relatos de terror, por esa razón el hecho fantástico casi siempre es destructivo.



sino un asombro tan profundo que lo hace pensar estar contemplando un acto de creación, ya que equipara el suceso con el acto terrible de nacer.

Al terminar la música, dejó a la niña en una silla, el enmascarado volvió lentamente con sus compañeros. La mamá de la muchacha lanzó un grito, pues la chica estaba muerta. Revisaron a “los truchos” pero a ninguno de ellos le faltaba algún dedo. Descubrieron que el diablo anduvo esa noche en la fiesta y como le gustó la niña le pidió a la muerte que “le alcahueteara el asunto.”<sup>171</sup>

Cuando terminó el relato de lo acontecido en la fiesta, Pedro San Pedro y Fausto Bodeler levantaron su cerveza para dar un trago, entonces Pedro descubrió las manos incompletas del cuentero; faltaba el dedo índice.

La presencia del sujeto sobrenatural, en este caso el diablo, causa destrucción en el mundo de lo narrado. El testigo y, posterior narrador, al contemplar el acontecimiento, se sabe ante un ser maligno; la visión de los sucesos le dan la impresión de convertirse en piedra. La sensación de petrificación es en sentido inverso al tradicional; no recibe la mirada maligna –como en el mito de Medusa–, es él quien, por medio de la vista contempla el suceso terrible de ver al diablo consumir la vida de la chica.

Bodeler, no es figurado como el que vende su alma al diablo a cambio de conocimiento, riqueza y juventud; él es mismo el diablo. En el inicio de la historia es interrumpido mientras contempla a la lejanía, es decir el vacío o la eternidad. Si el tiempo del que dispone es infinito, no hay mejor ocupación que la de narrar historias.

De acuerdo a nuestros parámetros de análisis, los sucesos ocurren en el orden donde hay mezcla de lo natural/sobrenatural. El conflicto entre ambos órdenes resulta de la imagen de los bailarines flotando en el aire y la posterior confirmación de la muerte de la joven.

El tema particular del relato es la existencia de poderes maléficos, encarnados

---

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 45.

en la figura del diablo. En cuanto a la temática general del relato se refiere a la existencia de fuerzas o poderes desconocidos que nos amenazan.

En los dos cuentos de este apartado el tema principal es la existencia del diablo, si bien es abordado desde dos perspectivas, ninguna de ellas presenta al ser terrible que el folkllore ha dibujado. En la primera, se trata de la tradicional venta de alma, sin embargo, en este cuento la máxima representación del mal resulta sólo un sujeto embaucado por una mujer sin alma. La segunda historia caracteriza al diablo como un individuo capaz de causar miedo y ocasionar la muerte; pero continúa la figuración de éste como un ser pasivo, quien decide contar relatos para paliar la eternidad.

#### **e) Muertos que cobran vida**

*Ana María Barrenechea menciona que la más violenta de las intrusiones de “lo otro”, en el orden natural, es la amenaza de muerte, no la muerte en sí. En los relatos donde tenemos mezcla de lo natural/sobrenatural, la mayor trasgresión puede ser la del regreso a la vida de los muertos, no como vampiros o seres sobrenaturales, simplemente como seres comunes que se reintegran a la cotidianidad. Este es el caso del siguiente cuento.*

“Destino en falso”<sup>172</sup>

El protagonista, un hombre solitario, escucha hablar de Mercedes por medio del novio de la chica, Óscar, su compañero de oficina. Siente un poco de envidia porque él nunca ha experimentado el amor; de este modo en él crece el deseo de conocer a la chica, de quien se ha formado la idea de un ser ideal aún antes de conocerla.

A la semana siguiente, Óscar le contó que su novia finalmente vivía con él; para celebrarlo lo invitaban a cenar. La imagen de la chica era diferente a la que había imaginado: no era bonita aunque se podía considerar aún joven. Parecía triste, pero lo que más le impresionó fueron sus ojos opacos. Mirarlos le producía la

---

<sup>172</sup> Monsreal, LA., p. 95.

sensación de mirar al vacío. Le daba la impresión de tener delante a una mujer lóbrega, desierta, sufriende, con unos ojos que parecían coagulados. No obstante sintió como propia la devoción de Óscar hacia Mercedes.

La descripción de la mujer nos da indicios de que no habla de un ser concreto en el mundo del relato, en el entendido que los personajes literarios son imitaciones de seres de la cotidianidad.

Durante la cena Mercedes apenas hablaba, se veía cansada. Había momentos en que ella se quedaba inmóvil, como si estuviera muy lejos; ni la voz de Óscar llamado su atención hacia la conversación la hacía volver. Poco después, incómodo, el visitante se despidió, sin embargo, al estar en casa no podía dejar de pensar en la mujer, “en esa tenue sombra de incertidumbre y fatalidad que era Mercedes.”<sup>173</sup> El lunes, en la oficina su amigo le contó una versión distinta de la cena; lo feliz y animada que estaba Mercedes y su increíble plática. A partir de ese día se reunían para conversar sobre ella, para el protagonista se volvió un tema constante. Algunos días después la actitud de Óscar cambió, se notaba abatido.

Una tarde, sin acordarlo anteriormente, los dos amigos llegaron al mismo tiempo al apartamento de la pareja. La estancia estaba en penumbra, el desorden reinaba en el lugar; olía a encierro y a “exceso de dolor”. Mercedes vestía igual que la vez anterior, aunque se notaba más ausente. A los pocos minutos, con voz extenuada se disculpó y se fue a su recámara: “Tuve la impresión [...] de que estuviera a punto de apagarse, de disolverse, de quedarse oscura para siempre.”<sup>174</sup>

Aunque aún no es clara la situación de la joven, tenemos varias señales de que su figuración no es la de un ser común. Mercedes está ausente de la realidad, por medio de su nombre la convocan a regresar de algún sitio al que sólo ella tiene acceso.

Una noche Óscar llamó a su amigo por teléfono, urgiendo su presencia, pues

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 99.

Mercedes quería irse: “Ayúdame a que se quede. Yo solo no puedo. Tienes que ayudarme.”<sup>175</sup> Al llegar al departamento, el joven vio a Mercedes recostada en el sofá, usaba el mismo vestido de las veces anteriores, aunque lucía más devastada. Óscar lloraba de rodillas sobre su regazo. El joven se dio cuenta que ya nada la podría retener, ni su amor.

Óscar se fue hundiendo en el abatimiento. Una mañana informaron a nuestro protagonista que su amigo estaba en el hospital, sin derecho a recibir visitantes. Se dirigió a la casa de la pareja para indagar la situación de Mercedes. El conserje le dijo que el señor estaba de vacaciones, entonces pidió hablar con la señora:

–¿Cuál señora? – cabeceó el portero. –La esposa del señor Valdivia – repuse cargado de una ansiedad confusa. –¿La esposa?– rezongó él– No. El señor Valdivia vive solo, siempre ha vivido solo, hasta donde yo sé, y yo sé todo lo que pasa aquí [...].<sup>176</sup>

Con la cita anterior se introduce el elemento fantástico, anteriormente sólo teníamos alusiones a lo sobrenatural; por medio del diálogo del portero constatamos que Mercedes no es un personaje convencional, es decir en esta figuración no se imita a un ser concreto. Hasta este momento adivinamos una existencia imaginaria, sin concreción física actual ni anterior, o un fantasma percibido sólo por ambos hombres.

Una semana después le permitieron visitar a Óscar, quien le rogó que buscara a Mercedes, mientras le tendía un papel con el domicilio de una amiga. Decidió buscarla por sí mismo, no por la súplica de su amigo.

Acudió a la dirección señalada. La chica se perturbó cuando le preguntó por su amiga: Mercedes se había suicidado hacía dos meses. Pensó que era un plan urdido por la joven, en complicidad con su amiga, para alejarse de Óscar. La mujer le dio la dirección de la madre de Mercedes, quien confirmó la muerte de su hija. Le relató que el día de su suicidio quedó en salir con Óscar por la tarde, luego subió a su cuarto y se quitó la vida. En una repisa había una foto de ella, sonriente y

---

<sup>175</sup> *Idem.*

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 100.

espléndida, como él no la conoció. Los recortes del periódico confirmaban la terrible noticia. La fecha del deceso era la misma en que Óscar le anunció que Mercedes se había ido a vivir con él.

Lloró por la pérdida de Mercedes y por el descubrimiento de su amor por ella. Más tarde, acudió a depositar unas flores en la tumba de Mercedes, antes de ir a ver a Óscar al hospital. Cuando su amigo le preguntó si la había encontrado, la respuesta fue negativa; volvió a inquirir si Mercedes volvería: “–Sí volverá– afirmé. – ¿Volverá conmigo?– preguntó Óscar. –No. Tú nunca la mereciste–.”<sup>177</sup>

No sintió compasión por Óscar, salió del hospital sonriente; ahora, irrevocablemente Mercedes le pertenecía.

El relato anterior retoma el tema romántico de la belleza muerta cuya seducción va más allá de la muerte. La suicida no se puede ir de la vida pues es convocada por el amor de Óscar y, más tarde, por el del protagonista. El tiempo compartido en el departamento es suficiente para saldar su cuenta con esta vida; al irse deja tras sí la pasión de ambos hombres, a quienes su recuerdo seguirá torturando.

De acuerdo a nuestros puntos de análisis, el hecho sobrenatural sucede en donde hay mezcla de ambos órdenes. El conflicto o problema entre éstos es la vuelta a la vida de un muerto.

La temática del relato radica en la existencia de otros mundos: la muerte y los muertos. En cuanto a la temática general del relato es la postulación de la realidad de lo imaginado y la irrealidad de lo real que nos hacen dudar de nuestros supuestos lógicos.

#### **f) Animación de objetos**

*En este relato, el autor desarrolla un tema ya trabajado por Guy de Maupassant en “¿Quién sabe?”, cuento en donde se relata la rebelión y posterior huida de los muebles del narrador, quien a través de la escritura de los acontecimientos conjura*

---

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 102.

*el miedo. Monsreal, por medio de la intertextualidad retoma la trama. En este cuento, la voz narrativa aclara que Maupassant inventó una historia fantástica y a él le tocó vivirla en tiempo y espacios distantes.*

“Casa de retiro”<sup>178</sup>

En el inicio del cuento, el narrador se cuestiona sobre su cordura, pues por voluntad propia abandonó su casa y ahora vive en condiciones vergonzosas y humillantes.

Anteriormente vivía en la más absoluta soledad, sin rendirse jamás ante los deseos ni ante las pasiones humanas; eran los objetos los destinatarios de su afecto. Además del fervor que dedicaba a sus objetos, a veces se permitía tocar el piano, leer o dar una vuelta por los alrededores. La única persona permitida en su reino material era la mujer del aseo.

Una tarde, mientras contemplaba el atardecer, escuchó unos pasos en la planta baja. Asustado se obligó a bajar para averiguar el origen de los sonidos. Inmediatamente los ruidos cesaron; revisó puertas y ventanas pero estaban bien aseguradas. Los ruidos de pasos se repitieron durante toda la noche; si estaba arriba los escuchaba abajo y si estaba en la planta baja los oía en la alta. Dejó de dormir buscando el origen de los sonidos:

Mi aprensión, mi incertidumbre iban en aumento; [...] rota mi serenidad, agotadas mis defensas, la persistencia de aquellos ruidos acabó por atormentarme, por oprobarme de inseguridad, por someterme a la humillación del miedo, a los dictados viles del miedo.<sup>179</sup>

Los sonidos que perturban al protagonista, aunque todavía de origen desconocido, fracturan la línea de la narración al introducir la sensación recurrente del cuento fantástico tradicional: el miedo. En este punto el hombre no se explica la naturaleza de los ruidos, pero ya es víctima de la angustia causada por lo desconocido.

Días más tarde, el hombre observó el cambio de posición y de sitio de algunos muebles. Casi al borde de la desesperación, amenazó con echar a la mujer

---

<sup>178</sup> Monsreal, *TP.*, p. 83.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 85.

del servicio, pensando que era ella la causante de los sucesos. Ella mostró una actitud de arrogancia y menosprecio hacia él, aunque guardó silencio. El hombre observó cómo la señora regresaba los muebles a su posición original y, con sorpresa, se dio cuenta que les hablaba con suavidad pidiéndoles paciencia.

Por la noche la violencia de los ruidos se agudizó, la casa entera retumbaba ante los embates de sus amados muebles. A la mañana siguiente su casa parecía campo de batalla. Sin pedir explicaciones, despidió a la señora del aseo, quien rogó por el trabajo pero el propietario se mantuvo inflexible. Antes de irse, juró vengarse. Los objetos parecían haber vuelto a la normalidad, más sin previo aviso:

Mis cosas, mis amadas, mis insustituibles cosas habían aprendido la desobediencia, la insubordinación, y una noche, convertidas en monstruos inmisericordes, en furias siniestras e inexorables, en abortos de Dios, se amotinaron irrenunciablemente y comenzaron a actuar como criaturas animadas.<sup>180</sup>

La cita anterior evidencia el suceso fantástico. En un primer momento, los ruidos ya habían anunciado un acontecimiento fuera de la realidad, percibido por el narrador quien, en su inmovilidad, se rindió ante la invasión del miedo.

Los muebles se paseaban por la casa como en una danza macabra; de repente la puerta de la calle se abrió y comenzó el éxodo. Uno a uno sus muebles desfilaron: su querido piano, el sillón, el escritorio y los libros huyeron junto a los otros objetos. Llorando inconsolablemente recorría su casa vacía cuando apareció la mujer del aseo, quien le pidió que la siguiera. Sus muebles añorados estaban en su casa:

Desde entonces, envilecido, vivo con ella. ¿Esto es la locura? No lo sé, ni me importa. Lo que sí sé es que mi sometimiento a esta mujer es deliberado, que mi cautiverio entre los regocijos de su vientre es un acto de voluntad. Espero algún día, rescatar mis cosas y salvarlas de esta promiscuidad humillante [...].<sup>181</sup>

Vemos en este relato un movimiento en sentido inverso; los objetos, estáticos por naturaleza, se animan. El hombre, quien debía ser dinámico, había optado por la

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 89.

inmovilidad y alejamiento de cualquier emoción humana. Convocados por la mujer más insignificante –para él–, se genera una vorágine que cimbra la realidad total del sujeto. En el cuento de Maupassant el protagonista termina solo e invadido por el miedo; en este relato el hombre, obligado por el amor a sus pertenencias, termina entre los brazos de la mujer.

El orden donde ocurren los sucesos es el que presenta mezcla lo natural y sobrenatural; el acontecimiento fantástico que confronta ambos órdenes es la animación de los objetos.

En cuanto a la temática particular del relato se relaciona con los elementos de este mundo que rompen el orden reconocido: rebelión de la materia, inanimado contra animado. La temática general del cuento trata de la realidad de lo irreal, lo que genera duda de nuestra consistencia por contagio del mundo del misterio.

### **g) Brujería**

*La hechicera es un personaje recurrente en nuestra tradición literaria, ya sea como mujer responsable de sucesos inexplicables en una comunidad determinada o como aquella que prestaba servicios de carácter mágico. En la literatura de los Siglos de oro, uno de los personajes cotidianos era la hechicera que practicaba la magia amatoria.<sup>182</sup> Es en esta tradición donde se inscribe el siguiente relato.*

“De pronto y para siempre”<sup>183</sup>

Un hombre descubrió inesperadamente una atracción irresistible por una mujer común, llamada Virginia. A todas horas se encontraba pensando en ella; antes le parecía una chica insignificante, no comprendía la naturaleza de la seducción que ahora experimentaba.

---

<sup>182</sup> En el estudio de Eva Lara Alberola, *Función de las hechiceras y brujas en la literatura de los Siglos de oro*, Universidad Católica de Valencia, se menciona que a este tipo de hechiceras se les conoce como hechicera celestinesca y es diferente de la hechicera semimonstruosa, antecesora de la bruja. En: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/hechibru.html>.

<sup>183</sup> Monsreal, *DVB.*, p. 47.



Una tarde la invitó a salir, Virginia fingió un gesto de sorpresa. A partir de ese día se hicieron inseparables; el hombre no lograba disfrutar plenamente su conquista, había una advertencia instintiva inexplicable.

Poco a poco se apartó de su familia y amigos, semanas después era incapaz de tomar decisión alguna sin consultar con la joven, ella se había adueñado de su voluntad:

Por las noches, no sé cómo se introducía en los escenarios de mis sueños para enmarañarlos, y hubo cierta oportunidad en que de plano puso a prueba el temple de mi cordura [...] desperté al percibir una presión caliente sobre mi costado derecho: era ella, sentada en la cama [...] la mitad de su cara escondida en la sombra [...] le pregunté cómo había entrado [...] el sonido de mi palabra desbarató el hechizo, y la figura, como un puñado de niebla, se esfumó.<sup>184</sup>

La influencia de Virginia se deja sentir en los sueños y en la vigilia. El protagonista percibe la presencia de la mujer de manera inexplicable; no se refiere a su recuerdo o pensamiento sobre ella, sino a su presencia concreta de manera no natural. Por medio de la cita anterior se constata la manifestación del suceso fantástico que no se explica en el mundo del relato.

La racionalidad alerta al muchacho para tratar de explicarse los acontecimientos, ya que la duda le genera miedo. En busca de una razón a lo ocurrido, consulta con una amiga quien le previene de ser víctima de un “trabajo de brujería”. Para el joven esas supersticiones son patrañas de gente ignorante; no obstante, lo sucedido no lo atribuye al azar. Por consejo de la amiga pone atención en cada uno de los actos y palabras de Virginia.

Cierto día pasó por ella más temprano de lo acordado. Mientras la joven se bañaba, buscó entre sus cosas de la recámara. Encontró un atado de hierbas, una vela negra, una fotografía suya quemada con una imagen de la muerte, además de una oración escrita con letra de Virginia en la que solicitaba a una entidad poderosa tener dominio sobre él; todo ello envuelto en un pañuelo rojo.

---

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 49.

El muchacho huyó hacia su casa llevando consigo el envoltorio. Durante días se preguntó qué razones tendría Virginia para cometer un acto de esa naturaleza. La amiga del joven le indicó la manera de neutralizar el hechizo. El peligro era para Virginia, pues ese tipo de magia se podía revertir y dañar al perpetrador. Semanas después el joven se enteró de un accidente terrible del que había sido víctima la chica. Al visitarla en el hospital se extrañó de haber sentido atracción por esa persona sin encanto alguno. Al hablar sobre lo ocurrido, la joven le pidió perdón, al tiempo que preguntaba si aún la amaba. Antes de irse, complacido la humilló con sus palabras acerca de sus características físicas.

[...] le dije que no, que en realidad nunca la había amado, que su condición de inválida me impidió verla siempre como mujer, y señalé con un ademán de desprecio sus piernas cortas, inservibles. No estoy seguro, pero creo que disfruté su gesto lastimoso, suplicante, su expresión amarga, carente por completo de dignidad.<sup>185</sup>

En este cuento es evidente el suceso fantástico; pues la voluntad del joven es doblegada por medio de hechicería. Gracias a una magia en sentido inverso se restaura el equilibrio. Virginia, la mujer enamorada hace uso de las artes oscuras para lograr el amor del chico –quien desprecia a las mujeres comunes–. Él utiliza un contra hechizo –que funciona del lado del bien–, para liberar su voluntad.

De acuerdo con los puntos de nuestro análisis, en el orden donde ocurren los sucesos hay mezcla de natural/sobrenatural; el hecho que confronta ambos órdenes es el dominio de la voluntad del chico por medio de hechicería.

El tema particular del relato es la existencia de poderes maléficos o benéficos; en cuanto al tema general se refiere a la existencia de fuerzas desconocidas que amenazan nuestra cotidianidad.

---

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 52.

## **h) Rebelión de la materia**

*En “Noche de los copos rojos”, relato final de este capítulo, se maneja el tema de la rebelión de la materia. La forma en que se presenta el acontecimiento es muy diferente al de animación de los objetos, visto en un apartado anterior. Aquí la insubordinación cierra el cuento como una manifestación de la vuelta al orden, o también, puede ser contemplada como la expresión de un castigo divino para la gran trasgresora de la historia: la madre.*

“Noche de los copos rojos”<sup>186</sup>

También en este relato, como en otros cuentos estudiados en este capítulo, está presente el incesto. La historia narra las relaciones de amor y odio entre una mujer y sus hijos.

El deceso del padre genera la huida de una familia de su lugar de origen, lejos de la vergüenza, a causa de haber ocurrido su muerte en la cama de otra mujer. Por esta razón se mudaron a un pueblo apartado, llamado Pozo de Enero.

La historia inicia cuando un niño se da cuenta de la admiración que su hermana Mercedes despierta en los hombres del pueblo. Vivían en una casa silenciosa en la que debían esconderse de la mirada condenatoria de la madre. La mujer era violenta y resentida, el único afecto en su vida lo depositaba en unos tulipanes rojos que cultivaba al fondo del patio.

Los hermanos ocasionalmente ayudaban a la madre a atender el mostrador de su tienda, pero tenían prohibido hablar con la gente. Cuando ella creía descubrir un gesto sospechoso: “nos azotaba con una soga mojada hasta reventarnos la carne”<sup>187</sup> para evitar que se contaminaran de impureza: “Ni mi hermana Mercedes ni yo nos atrevíamos a protestar, nada más del espanto que nos causaba el pensar en ese tumor de miedo tan grande que mi madre debía tener allá donde se juntan el corazón y la

---

<sup>186</sup> Monsreal, *AE.*, p. 110.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 114.

conciencia.”<sup>188</sup>

Una noche, mientras los hermanos se hacían confidencias sobre la inquietud que los despertaba por las noches –descubrimiento del deseo– se abrazaron y se miraron a los ojos, con la certeza de haber descubierto emociones nuevas. Poco después Mercedes se retiró a su cuarto, aunque el chico se quedó solo en la penumbra del patio la caricia representó una protección contra el dolor y la soledad. Las miradas de afecto que intercambiaban los niños ocasionalmente hicieron sospechar a la madre, quien comenzó a espiarlos tratando de descubrir alguna señal de pecado.

Una mañana la joven se peinaba frente al espejo, cuando accidentalmente su mirada se cruzó con la de su hermano quien la contemplaba en silencio. Este suceso desencadenó la ira de la madre. Inmediatamente desnudó a la chica y, después de golpearla, la hizo hundirse en un pozo de agua sucia, para enseguida cortar sus cabellos hasta la raíz. No fueron suficientes los esfuerzos del chico por defenderla; fue condenada a enclaustrarse en su habitación y a sufrir múltiples vejaciones con las que la mujer pretendía curarle el mal, –baños de madrugada con agua puesta a serenar y rocío de ceniza caliente sobre el vientre–. A partir de ahí Mercedes se volvió una sombra: “siguió consumiéndose, sigilosa, hasta que ella no fue más ella.”<sup>189</sup>

Hasta el momento, el relato puede ser considerado como cualquier otro de la narrativa, sin embargo, la amenaza de la intrusión de lo desconocido se anuncia por varias pistas. En la diégesis ocurren dos sucesos trasgresores; el primero es el nacimiento del amor y la atracción entre los hermanos. Por otra parte, el acontecimiento más grave es el odio de la madre hacia sus hijos. En todas las culturas la progenitora representa la protección, el amor y el sustento; si los papeles en la familia están contrapuestos, se altera el orden y se provoca el caos. Es en estos ambientes donde “lo otro” incursiona.

---

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 116.

Poco tiempo después, mientras estaba en la tienda, el muchacho oyó los chismes sobre una mujer a la que llamaban la Pardo, una prostituta con fama de bruja. Las mujeres del pueblo decían que era un alma en pena y por eso los hombres se llenaban de “mala sangre” por ella.

Cierta tarde en que amenazaba la tormenta, cuando el chico protegía las ventanas contra las embestidas del viento, descubrió a la Pardo en la plaza; sin poder evitarlo se acercó a ella para concertar una cita para la tarde siguiente.

En la noche a punto de terminar de proteger la casa contra las ráfagas de viento, mientras prendía la luz de los quinqués, inesperadamente, la madre acosó sexualmente al muchacho: “Tienes que ser bueno conmigo, no me abandones, tú eres lo único que tengo [...] –Tú eres lo único que tengo– sus manos, sus uñas en mi espalda, en mi cintura, leves e intensas [...].”<sup>190</sup> El muchacho sintió esas palabras como un líquido caliente en las orejas, más tarde cuando intentaba dormir:

Me sentí atrapado en una malla de silencio, en un zumbido sordo que parecía provenir de lo más hondo de mí [...] Impulsado por él abandoné la cama y fui hasta la ventana, la noche allá afuera, estaba completamente blanca, como si la luna hubiese descendido toda entera y colmara con su brillo el horizonte del patio y de los cerros, y la embestida briosa de la tormenta se había convertido en una lacia y sigilosa lluvia de copos rojos, de copos redondos y grandes y rojos como tulipanes.

La confusión se apoderó del muchacho, en su mente se confrontó la hostilidad de la madre con su urgencia sexual. En su interior el zumbido sirvió como una alerta ante un cambio incomprensible que estaba por ocurrir. Afuera la tormenta destruía el único afecto de su madre: los tulipanes rojos como el color del deseo, de la sangre y en este caso, de la venganza.

Justamente, con la lluvia de los copos rojos se introduce el elemento fantástico, la luna alumbraba el exterior, principalmente el patio –la casa era lóbrega porque en ella reinaba la soledad y la hostilidad–. La tormenta se abatía como si la

---

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 118.

naturaleza hiciera eco del desconcierto del muchacho. La lluvia furiosa había cesado para dar paso a una lluvia roja, la de los copos rojos.<sup>191</sup>

En una confusión entre sueño y realidad, el chico relata su encuentro del día siguiente con la Pardo. Cuando ésta lo besó, sensaciones de miedo, gusto y tristeza lo invadieron. La mujer lo hizo seguirla a una barca sobre el agua, donde provocó un remolino de agua que se le estrelló en la cara. La Pardo, convertida en su madre, se acercó con un arma en las manos: “[...] de pronto sentí la violencia del filo desgarrando la estatura de mi deseo, desde su principio, y escuché mi grito que fue trepando por los cerros [...].”<sup>192</sup> El único sonido que el chico percibía provenía de su interior: “los copos... los copos.”

El muchacho confunde en su sueño a su madre con la Pardo; es decir, pone en el mismo nivel a la bruja-prostituta y a su madre. Pero la Pardo resulta inofensiva para él, en cambio su madre representa una amenaza: aniquiló a su hermana y en su sueño es castrado por ella “desde su principio”, es decir desde los testículos sangrantes representados en los copos rojos. Al despertar de la pesadilla, la constante era el odio hacia su madre y, la certeza de que la tormenta dio paso a una lluvia de flores rojas que alfombraban el lodazal del patio.

El chico contempló los destrozos de la tormenta, la gallina preferida de su madre hundida en el fango y las cubiertas de los tulipanes destrozadas. Entonces despertó a la mujer para consumir su venganza: “Mamá, asómese a la ventana para que vea [...] cómo la tormenta le mató a su gallina vieja [...] asómese para que vea cómo la tormenta le despedazó los tulipanes [...] vea cómo se le murieron toditos sus tulipanes, mamá.”<sup>193</sup> El muchacho no pudo saborear su triunfo, a pesar de obligarse

---

<sup>191</sup> La caída de los tulipanes rojos la relacionamos con otros textos literarios donde se ha caracterizado con el color rojo a diversos elementos de la naturaleza con relación al cuerpo o al destino de los hombres. Recordemos que la luna roja presagia un baño de sangre o muerte en la poesía de Lorca («jaca negra, luna roja. /La muerte me está mirando» en “Canción del Jinete” incluida en *Canciones*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 49. Asimismo, Jean Paul Bourre introduce la siguiente referencia “«¡Mi sangre era como el chorro de lava que hierve en la entraña llameante del Etna!», aúlla Byron pegando tiros bajo las bóvedas de la abadía de Newtead” (la lava y la sangre comparten el color rojo), en *La sangre, la muerte y el diablo*, Madrid, EDAF, 1990, p. 12.

<sup>192</sup> Monsreal, *op cit.*, p. 121.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 122.

a recordar la desventura de su padre y la hermosura de su hermana arruinada. El despojo en que se convirtió su madre sólo le provocó piedad.

Para efectos de nuestro análisis, el relato se desarrolla en el orden donde se mezcla lo natural/sobrenatural. El suceso que confronta la realidad del mundo del relato es la lluvia de las flores rojas presenciada por el chico.

El tema particular del relato es el de las relaciones entre elementos del mundo que rompen el orden reconocido; en este caso rebelión de la materia. En cuanto a la temática general del relato se postula la realidad de lo imaginario y la irrealidad de lo que consideramos real; lo que nos hace dudar de nuestra consistencia por contagio del mundo de lo sobrenatural.

En los cuentos fantásticos analizados en este último capítulo, la irrupción del suceso sobrenatural no se entiende por medio de nuestros supuestos lógicos. Los personajes de Monsreal parecen surgidos de un mundo alucinante donde priva la sinrazón. No obstante saberse derrotados de antemano, intentan dotar de sentido a las circunstancias donde se enfrentan con otros que son ellos mismos o asisten a la destrucción de sí, –como Lina la protagonista de “Esencia de sombra”– para resurgir renovados. Somos testigos de circunstancias impensadas: hombres convertidos en estatuas o en roedores; sujetos que se descubren, de pronto, en una vida que no es la suya o, mujeres sin alma que intentan realizar tratos con el diablo.

Monsreal magnifica y, a la vez distorsiona, situaciones cotidianas de las que resulta un atento observador. A través de sus personajes refleja el lado oscuro de seres comunes que conviven en un mundo trastocado.

## Conclusión

Es patente que en los relatos de Agustín Monsreal lo fantástico tiene una fuerte presencia, tal vez no por el número de cuentos inscritos en el género que cumplen con los requisitos teóricos para denominarse como tales, sino, sobre todo, por el impacto que produce su lectura: esa sacudida que nos permite descubrir ese “otro” innombrable materializado en su personajes, algunas veces vislumbrado en lo más profundo de nosotros mismos.

La mayor parte de los cuentos fantásticos de Monsreal se encuentran agrupados en dos obras: la primera *Los ángeles enfermos* de 1979, que incluye cinco cuentos de este género y, la más reciente *Desde el vientre de la ballena* de 2010, en el que aparecen siete.<sup>194</sup> Los relatos de estos libros fueron producidos y publicados en distintos momentos de la vida del escritor: entre el primer libro y el más reciente trascurrieron 42 años. Este hecho nos da el indicio de que el autor volvió a considerar importante la creación de cuentos donde la imaginación irrumpe en el mundo del relato, trastornándolo, para poder presentarlo de otra manera.

Esto no quiere decir que en las publicaciones intermedias no se incluyan algunos cuentos fantásticos, pero, en su mayoría, los textos se centran más en temas sociales.

La selección presentada en este trabajo está basada en 6 libros de los que sólo se tomaron los cuentos fantásticos, un total de 29. Después de someter estos cuentos a un análisis de acuerdo con las propuestas teóricas de Tzvetan Todorov y Ana María Barrenechea, se elaboró una subclasificación de éstos: cuentos maravillosos y cuentos extraños.

Para llevar a cabo el análisis de los cuentos comprendidos en el género de lo fantástico se utilizaron las aportaciones que Ana María Barrenechea propone en su análisis de los relatos fantásticos hispanoamericanos. Su estudio resulta una variante

---

<sup>194</sup> Durante la entrevista que me concedió, al cuestionarlo sobre este tema, respondió que no era voluntario, simplemente así había resultado la selección de cuentos. Cuando se prepara una publicación se hace una clasificación entre varios de ellos y se eligen los que vayan acorde con el tono del libro.



de la propuesta teórica de Todorov, adaptada a nuestra identidad, es decir, la visión de nosotros como un determinado grupo socio-cultural y cómo nos relacionamos con una realidad particular. Por este motivo se adecúa sin problema a los espacios y temas donde radica el carácter de lo fantástico en los relatos de Hispanoamérica.

Para Barrenechea la condición del género fantástico reside en que el acontecimiento sobrenatural en el relato confronte o cause problema en los órdenes natural/sobrenatural. De esta manera el suceso sobrenatural no será percibido como normal por los personajes. Esta fractura de lo normal dentro del mundo de la diégesis resulta la condición para que el cuento sea considerado dentro del género fantástico.

Las coordenadas teóricas que limitaron este análisis son cuatro:

1. Identificación de la confrontación (problematización) que opone los órdenes natural/sobrenatural.
2. Identificación del orden donde ocurre el suceso sobrenatural.
3. Distinción de los temas particulares del evento fantástico en el relato.
4. Descripción del tema general del relato en el nivel de semántica global del texto.

Como resultado del análisis y después de una observación objetiva –en la medida de lo posible–, resultó que 17 de los cuentos cumplieron con las condiciones del género fantástico señaladas por Barrenechea. Después de analizar el suceso que confronta el mundo del relato, se procedió a observar con qué temas de lo fantástico se relacionan.

La mayor parte de los cuentos se desarrollan en el orden donde hay mezcla de natural/sobrenatural, ya que la incursión del suceso fantástico invade la realidad del mundo narrado.

En el nivel de semántica global del relato la mayoría de los cuentos se adscriben a la categoría de realidad de lo imaginado e irrealidad de lo real, lo que genera duda sobre la consistencia de los personajes, en el mundo de lo narrado.

En cuanto a los temas de lo fantástico, en el nivel semántico de los componentes del texto, resultaron ocho variantes, ilustradas en el siguiente cuadro:

### CUENTOS FANTÁSTICOS

Tema	Títulos	Número de cuentos
<b>a) Dobles</b>	“Contradanza” (AE, 75) “Esencia de sombra” (TP, 67) “¿Quién lo sabe? Alguien lo sabe” (DVB, 77) “Vida por partida doble” (DVB, 101) “Mañana fue demasiado tarde” (DVB, 117) “Miserable en la noche” (DVB, 125)	6
<b>b) Distinción sujeto/objeto</b>	“En el cautiverio” (AE, 34) “La isla de los globos” (AE, 64) “Ventana abierta al mar” (AE, 21)	3
<b>c) Ruptura tiempo/espacio</b>	“Memoria de mi carne y de mi sangre” (BEC, 127) “La casa frente al parque” (DVB, 23)	2
<b>d) Diablo</b>	“Casilda y el diablo” (LA, 115) “Flor de desconsuelo” (DVB, 41)	2
<b>e) Muertos que cobran vida</b>	“Destino en falso” (LA, 95)	1
<b>f) Animación de objetos</b>	“Casa de retiro” (TP, 83)	1
<b>g) Brujería</b>	“De pronto y para siempre” (DVB, 47)	1
<b>h) Rebelión de la materia</b>	“La noche de los copos rojos” (AE, 110)	1

Como se puede ver en el cuadro anterior, el doble es el tema más recurrente, lo que representa 35.3% del total de los cuentos. Este tema aparece de forma independiente o en común con otro motivo, casi siempre relacionado con tiempo/espacio.

De este grupo de cuentos destaca un hermoso relato por la manera en que es desarrollado el suceso fantástico, el título es “Casa de retiro”. En esta historia los amados muebles de un hombre solitario se van tras la mujer de la limpieza, quien vive en una casucha. La huida de los muebles obliga al protagonista a seguir a la

señora y a hacerse su amante para conservar sus muebles, pero no puede aceptar la oportunidad del amor, considera que vive envilecido “entre los regocijos de su vientre”.

El género extraño, como ya se comentó, se caracteriza por entenderse por las reglas de nuestra realidad, es decir, los sucesos en apariencia sobrenaturales no trasgreden las normas de nuestro mundo. En este rubro se enmarcan 10 de los relatos estudiados. En todos ellos ocurre un acontecimiento al parecer sobrenatural del cual es posible encontrar una explicación.

#### CUENTOS EXTRAÑOS

Suceso sobrenatural	Causas	Títulos
a) Parece un hecho sobrenatural pero no ocurre realmente	Sueño, imaginación, locura o uso de drogas	1. “Los lugares oscuros” (AE, 9) 2. “Las aguas verdes” (AE, 45) 3. “Me llamo Eduardo” (AE, 16) 4. “Si fuera nada más el infierno” (LA, 41)
b) Sí ocurre un hecho no natural	Azar, casualidad, superstición o juegos trucados	1. “Habitación deshabitada” (AE, 85) 2. “Nuestras vidas son péndulos” (BEC, 125) 3. “El origen de los milagros” (LA, 69) 4. “Demonios de la misma caldera” (TP, 99) 5. “Las tardes” (AE, 28) 6. “A propósito del hombre nuevo” (BEC, 51)

Algunos de estos relatos pudieron insertarse, sin más, en la categoría general de relato fantástico, pues, durante el desarrollo de la historia se mantenía lo inexplicable. No obstante, al término de la narración fue posible entenderlos por supuestos lógicos y no se sostuvo lo sobrenatural, por esta razón se categorizaron en lo extraño.

Un cuento que cumple con todas las características de lo extraño es “Los

lugares oscuros”. En esta historia las miradas acechantes de un adolescente<sup>195</sup> se pintan como manchas oscuras, en la piel de su hermana Herminia, aunque para ella representan piquetes de alacranes. Ella confundirá la posterior violación con un ataque de escorpiones que le caen encima y se meten dentro de ella. Sólo así entenderá la joven los acontecimientos horribles por los que pasó. Este cuento ejemplifica perfectamente el género extraño porque, en la historia, lo sobrenatural nunca ocurrió.

En el género maravilloso, por otro lado, sí ocurren sucesos irreales, pero éstos no sorprenden a los personajes ni al lector porque en el mundo de lo narrado los hechos fuera de la realidad resultan posibles.

A este género pertenecen sólo dos cuentos: “Tema del rescate” (*SSM*, 23) y “La noche de la víbora” (*SSM*, 43); en ellos los personajes son descritos con características reptiloides; no obstante, esta peculiaridad no asombra porque en ese universo el hecho es válido.<sup>196</sup>

Para ilustrar el género se hace mención del cuento “El tema del rescate”. Esta historia ocurre en un tiempo y lugar regidos por otra realidad. Los personajes viven en el subsuelo pero su supervivencia está en peligro pues los conductos por donde llega el aire de la superficie están siendo cerrados gradualmente. Estos seres poseen características de reptiles –piel fría, ojos acuosos–. Para intentar su salvación inducen al sueño a un joven, quien ascenderá a la superficie en búsqueda de su salvador. El chico es traicionado por el supuesto redentor –quien en realidad es su padre– y, atado, es expuesto al sol hasta su muerte.

Después de realizar el análisis de los cuentos mencionados, y de acuerdo con la propuesta inicial, se concluye que una tercera parte de la producción de Agustín

---

<sup>195</sup> Muchos de los personajes de Monsreal no son designados con un nombre.

<sup>196</sup> Es curioso destacar que en el libro *Sueños de segunda mano* no se presenta ningún cuento fantástico, los dos relatos que tocan lo sobrenatural se inscriben en lo maravilloso.

Monsreal alude a lo sobrenatural. De éstos, lo irreal se presenta en 17 cuentos, que entran en el género fantástico.

Además, el análisis realizado arroja luz sobre otras características de la obra de Agustín Monsreal. Por un lado, se observó que un rasgo común en sus protagonistas es el de la humanidad<sup>197</sup>. Después de profundizar en este universo de personajes solitarios, resultan más entrañables de lo esperado, pues se definen por la búsqueda desesperada del amor para escapar de la soledad. Pareciera que el amor se les niega porque en sus espacios este sentimiento está vedado. No obstante, los personajes se rebelan y se encuentran con amigos inexistentes que los aman a través de tiempos y espacios lejanos. Algunas veces, guiados por los objetos, encuentran el amor en mujeres impensables. Y, la mayoría de las veces, se enamoran de sus hermanas; entonces, el afecto que surge entre los personajes nada tiene de perverso, es únicamente que en este cosmos desolado el amor encuentra su camino. De este modo, saben que la felicidad es inalcanzable para ellos, pueden intuirlo por un breve lapso, aunque de manera fugaz.

Los personajes de los relatos fantásticos no son descritos físicamente. Son figurados para transmitir emociones, pensamientos y conflictos internos. En los cuentos estudiados la mayoría de los protagonistas son mentalmente inestables. Sus desórdenes van desde la locura violenta hasta la inmovilidad por depresión. La mayoría son solitarios y la amargura se ha apropiado de ellos. Casi todos desean el amor, pero éste se les niega porque el ser amado está lejos en el tiempo, le resulta prohibido o, simplemente, porque no fueron hechos para sentir esa emoción. Muchas de las veces sólo se quedan con el deseo. Por ejemplo, Drúsila, la protagonista de “Miserable en la noche”, pintora que sólo retrata imágenes monstruosas de sí misma, es controlada por las recreaciones que produce. Por medio de la artista, la imagen de los cuadros atrae jovencitos con los que pretende recuperar la relación incestuosa

---

<sup>197</sup> Con respecto a la naturaleza de los seres humanos; poseen sensibilidad y compasión.

que mantuvo con su hermano muerto. Otro ejemplo es el del joven solitario del cuento “Destino en falso”. El protagonista se enamora de Mercedes la novia de Óscar, su compañero de oficina. Sin embargo, la mujer está muerta; la imagen que el joven conoce sólo es el fantasma, impedido de irse por el amor de Óscar. Cuando el fantasma finalmente languidece y desaparece, inicia su búsqueda por insistencia de su amigo. El protagonista descubre que la joven se suicidó hacía dos meses; justo cuando la conoció. Molesto y desilusionado por la imposibilidad de su amor hacia la muerta se apropia de su recuerdo al decirle a Óscar que él nunca la mereció. De ese día en adelante Mercedes le pertenecería.

Por otro lado, la atmósfera de los relatos es lúgubre; no existen los paraísos. Los sitios en donde se desarrollan las historias van desde una celda en la prisión, un cuarto de hotel, alguna habitación de un departamento y hasta un patio lóbrego. Los espacios abiertos aparecen en muy pocas oportunidades: una playa, una terraza de hotel junto al mar y un parque de diversiones con una calzada. No hay descripciones panorámicas de los espacios, solamente cuando es preciso describir una ventana, una sección de un departamento o un patio. En los casos en que se detallan determinados espacios es porque resulta pertinente para las historias: una repisa atestada de objetos donde hay un barquito dentro de una botella se convertirá en el objeto imprescindible para el desarrollo de la diégesis; o la entrada al parque de diversiones cuya calzada está limitada por una barra para el cruce de los peatones –los dos minutos que dura el paso será el tiempo para que los protagonistas escapen de su condena de convertirse en estatuas de piedra–; o un patio oscuro donde la única nota de color son los tulipanes rojos que cultiva la madre resentida del protagonista.

En los cuentos de Monsreal, además, se apela a la verosimilitud; uno de los rasgos distintivos de la literatura y esencial para el relato fantástico. Es tal el apego a esta condición que en sus cuentos la irrupción del evento sobrenatural ocurre casi sin darnos cuenta, tanto, que nos da la impresión de que podemos dialogar fácilmente

con el mundo de lo irreal. Un cuentero puede ser el diablo y mirarnos a la cara o un hombre logra vivir con sus fantasmas y manda a su duplicado a continuar con su vida o, también, conseguimos ser testigos de una lluvia de flores rojas, que también podrían ser los testículos sangrantes que la madre ha cercenado a su vástago. Lo fantástico en Monsreal irrumpe sin escándalo en el relato, pero es tal la contundencia del evento que a los que lo recibimos, lectores cómplices, nos fulmina como un rayo que partiese en fragmentos la oscuridad.

Frente a estos cuentos avanzamos por el mundo de lo familiar, sin embargo, lo insólito nos invade sin previo aviso. El evento sobrenatural fractura el límite entre el mundo conocido y el desconocido, y junto a los protagonistas, nos abismamos en lo inexplicable. El suceso fantástico se presenta como un relámpago que te saca de la realidad, pero este relámpago no siempre es de luz; la oscuridad constantemente sirve de contrapeso en este universo de soledad. A veces el acontecimiento sobrenatural representa la puerta por donde esos seres podrán huir, sin embargo, en otras, representa la condena irremediable.

El acontecimiento fantástico en los relatos también genera movimiento. La historia transcurre en una dirección esperada, al ocurrir lo sobrenatural se echa a andar un mecanismo que dinamiza la historia y a los personajes. Por ejemplo, el protagonista de “Casa de retiro” es un hombre que gusta de la soledad y jamás se ha dejado tocar por los afectos humanos. La huida de sus amados muebles tras la mujer de la limpieza lo hace salir, moverse. Se va a vivir a la casa de la señora porque prefiere vivir envilecido que sin sus objetos. El amor se le ofrece de la manera menos pensada. Por otra parte, Lina, la protagonista de “Esencia de sombra”, permanece estática en el cuarto de hotel hasta que ve aparecer frente a ella otro edificio idéntico con el mismo balcón. En él una mujer igual a ella se lanza al vacío, de esta manera Lina queda liberada. Sale a la calle y se aleja feliz dejando su pasado atrás. El rasgo de movimiento a partir de lo fantástico que tienen en común las

historias para nada las vuelve iguales. Ninguna trama o personaje se repite. Todos los relatos mantienen su individualidad a pesar de compartir este rasgo.

Otra característica que destaca en los cuentos estudiados es que todos ocurren en un tiempo cotidiano que se fractura por el acontecimiento fantástico, éste sucede en un tiempo diferente que se inserta dentro del primero. Es la misma temporalidad pero se vuelve otra a raíz de ese suceso que marca un ahora y un después en las historias de Monsreal. Como sucede, por ejemplo, en “La casa frente al parque”. En esta historia un hombre solitario recibe una invitación para pasar la fiesta de Año nuevo en la casa de los hermanos Jaimes. Jamás ha escuchado hablar de estas personas; se presenta en la fecha y hora indicadas para encontrar a una pareja que lo recibe como a un amigo muy querido. Al despedirse le piden volver. Días después regresa a la misma dirección, sin embargo, sólo encuentra un lote baldío. Los vecinos le informan que ahí estuvo hace mucho tiempo la casa de unos hermanos que vivían juntos. Al siguiente año, por la misma fiesta, recibe la invitación de nuevo. La vida del hombre transcurre en un tiempo común, pero en las fiestas de fin de año se inserta un tiempo diferente que es propicio para el ingreso de lo sobrenatural. En el cuento “Memoria de mi carne y de mi sangre”, las manecillas del reloj del protagonista flotan dentro de la carátula, razón por la que no sólo el tiempo se trastoca sino también las convenciones. El hombre informa a su esposa que se acostó con la secretaria, pero miente acerca de quién le obsequió el reloj. La mayor traición para la esposa es la mentira, no la infidelidad. En el relato “Mañana fue demasiado tarde” también se presenta una fuerte relación con la fragmentación de la temporalidad. El protagonista, ya viejo, recibe un telegrama donde le informan una muerte ocurrida hace 30 años. Con este hecho se desencadena una sucesión de saltos temporales, encuentros y desencuentros entre personajes que llevan el mismo nombre. Al parecer, producidos por la necesidad de Claudina de reencontrarse con su hermano Everardo a quien amó en el pasado.



Como se ha demostrado en este trabajo, las historias de Monsreal se insertan en el género fantástico: cumplen cabalmente con las características propuestas por los teóricos, pero lo relevante no es sólo este hecho. También es importante destacar que sus historias son únicas por la caracterización de sus personajes y la forma en que la trama se desarrolla a partir de sus emociones y sus conflictos interiores. En el mundo de Monsreal no se precisan telones de fondo; el sentir de los actores va pintando el ambiente y preparándolo para la irrupción del elemento fantástico, hecho que genera y dinamiza el ritmo del relato, al tiempo que fractura la temporalidad, hasta lograr un balance perfecto entre personajes, ambientes y anécdota.

En la actualidad, el género fantástico ha recobrado vitalidad. En nuestro país proliferan las antologías de relatos fantásticos recientes. Para Monsreal no es una moda la escritura de cuentos de este género, para el escritor yucateco ha sido una constante desde su primera publicación en 1979. Agustín Monsreal se apropia del género y lo lleva a un nivel distinto, a dialogar de tú a tú con el mundo de lo sobrenatural.

A pesar de ello, es un autor poco conocido y poco estudiado. Por ello, sirva este trabajo como un modesto intento de difundir la obra de este magnífico escritor, quien considera los cuentos como un regalo que nos da la literatura. Agustín Monsreal escribe desde la otredad, con el corazón mal puesto, pero con los cuentos bien contados.

## ANEXO

### ÍNDICE GENERAL DE CUENTOS

Abreviaturas:

AE: *Los ángeles enfermos* 1979

BEC: *La banda de los enanos calvos*

AE11: *Los ángeles enfermos* 2011

ID: *Infierno para dos*

SSM: *Sueños de segunda mano*

TP: *Las terrazas del purgatorio*

LA: *Lugares en el abismo*

DVB: *Desde el vientre de la ballena*

### EJE FANTÁSTICO

**29 cuentos**

TÍTULO	LIBRO	TEMA
Los lugares oscuros	(A.E, 9)	Incesto
Me llamo Eduardo	(A.E, 16)	Incesto
Ventana abierta al mar	(A.E, 21)	Confusión tiempo/espacio
Las tardes	(A.E, 28)	Confusión tiempo/espacio
En el cautiverio	(A.E, 34)	Metamorfosis
Las aguas verdes	(A.E, 45)	Incesto
La isla de los globos	(A.E, 64)	Metamorfosis
Contradanza	(A.E, 75)	Otredad/Duplicidad
Habitación deshabitada	(A.E, 85)	Juegos trucados
Noche de los copos rojos	(A.E, 110)	Odio/incesto
Tema del rescate	(S.S.M, 23)	Mítico/el elegido
La noche de la víbora	(S.S.M, 43)	Mítico/el elegido
Memoria de mi carne y de mi sangre	(B.E.C, 127)	Confusión tiempo/espacio
Nuestras vidas son péndulos	(B.E.C, 125)	Incesto/corazón en otro lado

A propósito del hombre nuevo	(B.E.C, 138)	Ironías filosóficas/incesto
Si fuera nada más el infierno	(L.A, 41)	Locura/crimen
El origen de los milagros	(L.A, 69)	Fe/superstición
Destino en falso	(L.A, 95)	Muertos que regresan
Casilda y el diablo	(L.A, 115)	Venta del alma
Esencia de sombra	(T.P, 67)	El doble/juego de espejos
Casa de retiro	(T.P, 83)	Animación de objetos
Demonios de la misma caldera	(T.P., p, 99)	Destino fatal/incesto
La casa frente al parque	(D.V.B, 23)	Eterno retorno
Flor de desconsuelo	(D.V.B, 41)	El cuentero es el diablo
De pronto y para siempre	(D.V.B, 47)	Sometimiento por brujería
¿Quién lo sabe? Alguien lo sabe	(D.V.B, 77)	Alteridad/otredad
Vida por partida doble	(D.V.B, 101)	Alteridad/otredad
Mañana fue demasiado tarde	(D.V.B, 117)	Alteridad/otredad
Miserable en la noche	(D.V.B., 125)	Alteridad/otredad

## EJE REALISTA

### 61 cuentos

TÍTULO	LIBRO	TEMA
Última luz	(A.E, 39)	Venganza/incστο
El juego de los besos	(A.E, 52)	Inocencia infantil/humor
Los fuegos de artificio	(A.E, 95)	Imposibilidad del amor
Al filo de la luz	(S.S.M, 11)	Adulterio/prejuicios
Casi la ausencia	(S.S.M, 15)	Soledad/añoranza
Deja de hacer el tonto, infeliz	(S.S.M, 19)	Imposibilidad del amor
Grande es tu salida a la guerra, pequeño tu retorno	(S.S.M, 27)	La vida real es una trampa
Amanda	(S.S.M, 31)	Incesto
Otra vuelta de tuerca otra	(S.S.M, 37)	La vida real es una trampa
Nunca acaricies un círculo porque se vuelve un círculo vicioso	(S.S.M, 49)	La vida real es una trampa
Un caso semejante	(S.S.M, 55)	Homosexualidad
Viraje sentimental	(S.S.M, 67)	Imposibilidad del amor
Sueño de una mañana de verano	(S.S.M, 77)	La vida real es una trampa
A la sombra de una muchacha en flor	(S.S.M, 89)	Homosexualidad
Restos de naufragio	((S.S.M, 109)	Amor y locura/incστο
Acto de amor a mansalva	(B.E.C, 113)	Comedia social
Carta abierta a un amor de toda la vida	(L.A, 9)	Imposibilidad del amor
Tema para una nostalgia	(L.A, 17)	Amor, locura y muerte
Adoración de la sombra	(L.A, 21)	Locura/2 historias
El sueño de la sirena	(L.A, 27)	Espera/tema de Penélope
Los dulces frutos de la dicha	(L.A, 29)	Incesto/2 perspectivas

Jauría de ensueños	(L.A, 33)	Laberinto de sueños
La verdad insoportable	(L.A, 37)	Asesinato por amor
Los fines de semana	(L.A, 47)	Apariencias/homosexualidad
La realidad condenada	(L.A, 51)	Apariencias/2 perspectivas
Antigua	(L.A, 57)	Incesto
Veneración nocturna	(L.A, 63)	Afrenta familiar
Crepusculares	(L.A, 81)	Fin del amor/hastío
Columpio suspendido	(L.A, 87)	Suicidio adolescente
Emisario de la luz	(L.A, 105)	Corrupción
Espina de la memoria	(T.P, 15)	Imposibilidad del amor
Caídos del mismo cielo	(T.P, 21)	Alegoría de la corrupción
Comedia con poca gente	(T.P, 27)	Caricatura del macho
¡Manos arriba, mi hijo!	(T.P, 33)	Comedia social
Empezando por la nuestra	(T.P, 39)	Comedia social
El fénix y su reina	(T.P, 45)	Comedia social
Planeta con dos lunas	(T.P, 51)	Comedia social
Una merienda en familia	(T.P, 57)	Alegoría de la corrupción
La última miseria	(T.P, 71)	Venganza
Máscara de otro	(T.P, 77)	Comedia social
Cuaderno escolar	(T.P, 109)	Travestismo/incesto
Panorama después del puente	(T.P, 125)	Comedia social
Lo mismo que el tigre	(T.P, 149)	Secreto familiar/incesto
Tierra sin sombra	(D.V.B, 13)	Apariencias/doble moral
Estampa de familia	(D.V.B, 15)	Incesto/filicidio
Ella, yo y la otra	(D.V.B, 19)	Celos, locura y miedo
Los sueños no se comen	(D.V.B, 29)	Comedia social
Hermano de las serpientes	(D.V.B, 35)	Asesinato como redención
Color carne	(D.V.B, 53)	Enfermedad aniquiladora
Un piadoso espectáculo	(D.V.B, 59)	Comedia social/el burócrata

Algo quizá más triste	(D.V.B, 67)	Amor y locura
En busca de otra orilla	(D.V.B, 85)	Desamor/asesinato pasional
Resonancias	(D.V.B, 93)	Locura/amor sustituible
Llorar en sueños	(D.V.B, 109)	Imposibilidad del amor
Yo, este porvenir tan viejo	(D.V.B, 137)	Iniciación de adolescente
Después del velorio	(D.V.B, 149)	Incesto/odio materno
El infierno de ser yo mismo	(D.V.B, 157)	Imposibilidad del amor
Leyenda insustancial	(ID, 11)	Prostitución/desamor
Apenas recuerdo apenas olvido	(AE11, 33)	Eterno retorno
Ángel de la vigilia	(AE11, 57)	Enfermedad/recreación
La de las culpas	(AE11, 85)	Acoso infantil/venganza

**EJE TEMAS VARIOS**  
**EL ESCRITOR Y LA OBRA LITERARIA**

**14 cuentos**

TÍTULO	LIBRO	TEMA
Sobre las plumas del pavo	(B.E.C, 64)	Ego del escritor
De mi álbum de familia	(B.E.C, 68)	Peripecias del escritor
Los preciosos ridículos	(B.E.C, 88)	Escritor seductor
Dadme una mujer y moveré el mundo	(B.E.C, 74)	Anécdota de abuso sexual
Los placeres simples del pobre	(B.E.C, 71)	Intertextualidad
La escuela de los espejos de bolsillo	(B.E.C, 92)	Intertextualidad
Algo difícil de sobrellevar	(B.E.C, 122)	Alegoría de perder la cabeza
El mono en su trapecio	(B.E.C, 142)	Escritor desdoblado/locura
Una camisa de fuerza para dos	(B.E.C, 145)	Escritor hambriento
Delación de los hechos	(B.E.C, 148)	Escritor seductor
A salvo del olvido	(L.A, 13)	Intertextualidad
Por aquí pasó la historia	(L.A, 81)	Intertextualidad
El barro de la culpa	(T.P, 11)	Aridez del acto de escribir
Engaño de las apariencias	(T.P., p, 91)	Intertextualidad

## Bibliografía

- Abello Verano, Ana. “La irrupción de lo fantástico. Una aproximación a la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel”, *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 1, núm 2, otoño 2013, pp. 223-244, en: <http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v1-n2-abello-verano/pdf-es> (consulta noviembre 2013).
- Alanís, Armando. “Entrevista con Agustín Monsreal”, *La Jornada semanal*, (No. 201), 1999, p. 2.
- Alazraki, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? en *Teorías de lo fantástico* de Jaime Alazraki, introd. y comp. David Roas, Madrid, Arco/Libros, 2001.
- Altamiranda, Daniel. “Campo designativo de la literatura fantástica”, en *Ensayos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Núm. 21, enero-junio de 2000.
- Arriaga, Alberto. “Vidas inconfesables” en *El Semanario cultural de Novedades*, (No. 825), 1998, p. 6.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo para una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, Núm.80, julio-septiembre, 1972.
- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1987.
- Borges, Jorge Luis. Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, México, Hermes, 1987.
- Bourre, Jean Paul. *La sangre, la muerte y el diablo*, trad. Felicitas de Fidio, Madrid, EDAF, 1990.
- Calva, José Rafael. “Los demonios de Monsreal”, en *La Semana de Bellas Artes*, (No. 138), 1980, p. 10.
- Calvino, Italo. *Cuentos fantásticos del siglo XIX. Introducción*, trad. Julio Martínez Mesanza, en: [http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cuentos\\_fantasticos](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cuentos_fantasticos)



del\_xix.htm (consulta febrero 2014).

- Cano, José David. “Se edita la biblioteca de Agustín Monsreal. «Es muy raro que ahora un joven con cierto impulso no publique»”, *El Financiero*, (No. 7934), 2009, p. 49.
- Cantú, Martha. “El cuentista sueña siempre: Entrevista con Agustín Monsreal”, en *La Jornada*, (No. 132), 1987, p.8.
- Camargo B. Angelina. “La cultura no es una alternativa, está cada vez peor; la única que recibimos es por TV: Monsreal”, en *Excélsior. Sección Fin., y Cultural*, (No. LXVII, 24), 1984, p. 6.
- Capetillo, Manuel. “Agustín Monsreal: tema del doble” en *Suplemento Uno más Uno*, (No. 509), 1987, p. 4.
- \_\_\_\_\_ “Vuelta de tuerca” en *El Semanario Cultural de Novedades*, 1993, (No. 585), p. 7.
- Cisneros Morales, Jorge. “*Las terrazas del purgatorio*, libro de Agustín Monsreal. Cuentos y constancias del acto de vivir”, *El Nacional*, (24, 826), 1998, p.45.
- Cluff, Rusell M. “Un maestro del cuento breve” en *La Crónica Dominical*, (No.191), 2000, pp. 12-13.
- Cohen, Sandro. “El arte del lugar común en Monsreal” en *Excélsior*, Secc. Fin. y cultural, (LXVII), 1983 , p. 5.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil Fernández, Barcelona, Paidós, 1998.
- Espejo, Beatriz. “Agustín Monsreal y sus terrazas del paraíso” en *Sábado*, (No. 1072), 1998, p.2.
- Espinosa de los Monteros, Silvina. “70 años de vida y 40 dedicados a la escritura. Quiero burlarme de la palabra que amo tanto: Agustín Monsreal”, en *El Financiero. Cultural*, (n/a), 2011, p. 36.

- Eurípides. *Ifigenia entre los Tauros* en:  
<http://www.gutenscape.com/documentos/00fb321e-8761-46ff-92f6-b886a0c1ed39.pdf>. (consulta octubre 2013).
- Fernández Chapou, Maricarmen. “Soy un amante de las causas perdidas: Agustín Monsreal”, en *El Financiero*, (No. 6712), 2005, p. 25.
- Fernández, Marcial. “El hermano mayor de los cuentistas” en *Laberinto*, (No.78), 2004, p. 6.
- Florencia, Jesús Humberto. “Agustín Monsreal y las posibilidades del miedo”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, (No. 22), 2004, Dossier.
- Frankl, Viktor. “Crítica al pandeterminismo”, *Estudio del psicoanálisis y psicología*, trad. Diorki, en: <http://psicopsi.com/Critica-al-pandeterminismo>. (consulta octubre 2013).
- García Lorca, Federico. “Canción del jinete”, *Canciones*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 43.
- García Ramírez, Fernando. “Agustín Monsreal trabaja en las zonas más oscuras del alma humana: Emmanuel Carballo” en *Uno más Uno*, (No. 3459), 1987, p. 24.
- Giardinelli, Mempo “Me pusieron el corazón donde no era” en *Universo Monsreal* de Cecilia Pedrero, Mérida, Cultur, 2009.
- Güemes, César. “Lugares en el abismo, Nueva obra literaria de Agustín Monsreal. Los seres internos me asaltan por todas partes”, en *El Financiero*, (XII, 2980), 1991, p. 48.
- Herrero Cecilia, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, *Cédille, Revista de estudios franceses*, Monografías 2, 2011.
- Hidalgo Mendoza, Jesús. “La crueldad como catarsis, entrevista con Agustín Monsreal, Premio Nacional de Cuento” en *La semana de Bellas Artes*, (No. 62), 1979, pp. 14-16.

- Iturralde, Josefina. “Flora Botton-Burlá, Los juegos fantásticos”. *Anuario de Letras Modernas. Volumen 3, 1985-1987*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 1990, pp. 191-193, en: <http://hdl.handle.net/10391/1696>. (consulta marzo 2014).
- Jiménez, Arturo. “Monsreal decanta su oficio en *Los hermanos menores de los pigmeos*. El predominio de las «novedades editoriales» trivializa la literatura”, en *La Jornada*, (No. 7280)
- Kafka, Franz. *La metamorfosis*, trad. Jorge Luis Borges, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- Lara Alberola, Eva. *Función de las hechiceras y brujas en la literatura de los Siglos de oro*, Universidad Católica de Valencia. En: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/hechibru.html>. (consulta enero 2014).
- Levi-Strauss, Claude. “El problema del incesto”, *Las estructuras elementales del parentesco*, trad. Marie Therese Cevasco, México, Paidós, 1991, p. 45.
- Loeza, Guadalupe. “Agustín, ¿por qué no tienes finales felices en tu libro?”, en *La Jornada*, (III, 984), 1987, p. 23.
- Luviano Mendoza, Rafael. “Agustín Monsreal: el escritor debe crear su propio lenguaje”, en *Excelsior, La Cultura al Día*, (LXXI, 25), 1987, p. 2.
- Luviano, Oscar. “El velo pintado: ¿Por qué no se puede escribir literatura fantástica en México?”, *Revista Digital Universitaria* (en línea), vol. 13, núm. 2, febrero 2012, en: <http://www.revista.unam.mx/vol.13/num2/art20/>. (consulta enero 2014).
- Márquez, Jaime. “*Júpiter en la mitología romana*”, en: <http://sobreitalia.com/2012/11/21/jupiter-en-la-mitologia-romana/>. (consulta noviembre 2013).

- Macías, Ana Georgina. *Tesis. Tres cuentistas mexicanos actuales: Felipe Garrido, Agustín Monsreal y Rafael Ramírez Heredia*. México, F.F. y L/UNAM, 1992.
- Mir, Daniel. “Tinta fresca. *Las terrazas del purgatorio*”, *Lectura, El Nacional*, (37), 1998, p. 6
- Miyao, Daikuse. “From Doppelgänger to monster: Kitano Takeshi”, *Canadian Journal of Film Studies* 18.1 (2009): 6-23. *Art Source Web*.
- Molina, Javier. “Uno se va pudriendo de tanto no ser: Monsreal”, en *La Jornada*, (III, 984), 1987, p. 21.
- \_\_\_\_\_ “El cuento vuelve a ser, hoy, el género por excelencia: Monsreal”, en *La Jornada*, (VI, 2039), 1990, p. 32.
- Monsreal, Agustín. *Desde el vientre de la ballena*, México, Laberinto, 2010.
- \_\_\_\_\_ *Infierno para dos*, México, UNAM, 1995.
- \_\_\_\_\_ *La banda de los enanos calvos*, México, DGP-SEP/CONAFE, 1987, (Lecturas mexicanas, 83).
- \_\_\_\_\_ *Las terrazas del purgatorio*, México, Plaza y Janés, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Los ángeles enfermos*, México, Joaquín Mortiz, 1979.
- \_\_\_\_\_ *Los ángeles enfermos*, México, Laberinto, 2011.
- \_\_\_\_\_ *Lugares en el abismo*, México, García Valadés, 1993.
- \_\_\_\_\_ *Sueños de segunda mano*, México, Folios Ediciones, 1983.
- \_\_\_\_\_ Entrevista personal. 3 de marzo de 2014.
- Morales Rojas, Jesús Ademir “*Divina Comedia*” *Inferno canto V: lujuria*, México, 2013, <http://suite101.net/article/divina-comedia-infierno-canto-v-lujuria-a55286> (consulta enero 2014).
- Morris, Charles William. “Capítulo 2. Dimensiones y niveles de semiosis”, *Fundamentos de la teoría de los signos*, trad. Rafael Grasa, México, Paidós, 1985.
- Múscolo, Silvina. *Tzvetan Todorov y el discurso fantástico*, Madrid, Campo de ideas, 2005.

- Nava, Marisol. “La presencia de lo imposible: el cuento fantástico en México” en *Revista Tierra Adentro*, <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/la-persistencia-de-lo-imposible-el-cuento-fantastico-en-mexico/> (consulta enero 2014).
- Notimex “Recibirá Agustín Monsreal el *Antonio Mediz Bolio*”, en *El Nacional, Cultura*, 1996, p. 43.
- Ocampo, Aurora (dirección). “Monsreal, Agustín” en *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX, Tomo V*. México, UNAM/I.I.F, Centro de Estudios Literarios, 2000.
- Olivera Olivera, Jorge Ernesto. *Intrusismos de lo Real en la Narrativa de Mario Levrero. Tesis doctoral*, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- Patán, Federico. “Agustín Monsreal: Infierno para dos. Variaciones sobre un tema” en *Sábado de Uno más Uno*, (No. 950), 1995, pp. 11-12.
- Pedrero, Celia. *Universo Monsreal*, Mérida, Instituto de Cultura de Yucatán, 2009.
- Perea, Héctor. “La narrativa mexicana en el cambio de siglo”, *Cinco décadas del cuento en México. Antología*. Artes e Historia, en: [http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id\\_sitio=1221](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1221) (consulta marzo 2014).
- Pinto, Margarita. “Entrevista con Agustín Monsreal: *Pájaros de la misma sombra*”, en *Suplemento Uno más Uno: Sábado*, (No. 507), 1987, p. 12.
- Piña Williams, Víctor Hugo. “Monsreal y su descomedia comedia”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, (No. 845), 1998, p. 4.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El acantilado, 1999.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*, trad., del francés Francisco Díez del Corral, Madrid, Fundamentos, 2000.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, vigésima segunda edición, 2001, en <http://lema.rae.es/drae/?val=fant%C3%A1stico>.

(consulta octubre 2013).

Reyes, Juan José. “Entrevista con Agustín Monsreal. Contar los sueños de primera mano”, en *Novedades, El Semanario*, (No. 696), 1995, pp. 1-2.

\_\_\_\_\_ “Ficción. La piel del mundo”, *Novedades, El Semanario*, (No. 716), 1996. Pp. 5-6.

Roas, David. “La amenaza de lo fantástico” en *Teorías de lo fantástico*, Jaime Alazraki comp. Madrid, Arco/Libros, 2001, (Bibliotheca Philologica).

Rodríguez Zamora, José Miguel. “Análisis estructural y significado lingüístico”, en *Revista Filología y Lingüística XXX* (1): 181-203, 2004, en: <http://www.latindex.ucr.ac.cr/filologia-30-1/12-RODRIGUEZ.pdf>.

(consulta octubre 2013).

Rosales Z. Patricia. “Una obligación del escritor es ser testigo de su propio tiempo y sociedad: Agustín Monsreal”, en *Excélsior*, (No. LXVIII, 24), 1984, p.1.

Salinas, Adela. “En el cuento se trabaja como un joyero de alta precisión: Monsreal”, en *La Jornada*, (No. 4858), 1998, p. 23.

Tapia, Patricio. “La curiosidad, según Thomas Hobbes, es la lujuria de la mente. En ese sentido, al menos, Tzvetan Todorov es un lascivo. En Tzvetan Todorov: sobre la memoria, todo depende del propósito que perseguimos en su evocación”, *El Mercurio*, Chile, nov. 2012./El%20Mercurio/Cultura/2012-11-04/71e8c253-fc60-442b-9442-1a1d0265b8e3/Tzvetan\_Todorov%3A\_“Sobre\_la\_memoria%2C\_todo\_depnde\_del\_propósito\_que\_perseguimos\_con\_su\_evocación.  
(consulta noviembre 2013).

Torres, Vicente Francisco. “La banda de los enanos calvos de Agustín Monsreal”, en *Suplemento Uno más Uno: Sábado*, (501), 1987, p. 13.

Trejo Fuentes, Ignacio. “Magia de la palabra” en *El Semanario cultural de Novedades*, (No. 855), 1998, p. 4.

- Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, México, Premia, 1981.
- Universidad Autónoma de Tlaxcala. Expediente 110, Monsreal Agustín, *Archivo Hemerocrítico “Jaime Erasto Cortés”*.
- Van den Broeck, Lillian. “Agustín Monsreal publica *Tercia de ases*. ‘Primordialmente un escritor debe ser un trasgresor’”, en *El Financiero*, (No. 4931), 1998, p. 98.
- Vargas Pasaye, Rafael. “Agustín Monsreal. De las pequeñas cosas”, *Arena*, (No. 325), 2005, p. 10.
- Zavala, Lauro. “El cuento mexicano en el siglo XX”, *Círculo de Poesía*, 3ª., época/ año 5/febrero 2014/ en:  
<http://circulodepoesia.com/nueva/2013/05/el-cuento-mexicano-en-el-siglo-xx-por-lauro-zavala/> (consulta noviembre 2013).