

2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

LO FANTASTICO Y LA IDENTIDAD:
EL CUENTO MEXICANO DEL SIGLO XX

T E S I S

Que para obtener el título de
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPANICAS

p r e s e n t a
ILIANA OLMEDO MUÑOZ



Asesor:

Dr. Juan Coronado López

México, D.F.

1999

TESIS CON
ALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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

Índice

Introducción.....	2
1. Características del cuento fantástico	
1.1 El cuento.....	7
1.2 Aproximaciones a una definición de lo fantástico.....	14
1.3 Desarrollo del cuento en México.....	29
1.4 Evolución de lo fantástico en México.....	33
2. Momento histórico: generaciones e identidad	
2.1 Momento histórico mexicano.....	44
2.2 Generación literaria.....	54
2.3 El problema de la identidad.....	59
2.4 Desarrollo cronológico de autores mexicanos.....	68
3. Análisis del empleo de lo fantástico en la generación.	
3.1 Grupo precedente:	
3.1.1 Francisco Tario(1911).....	87
3.1.2 Juan José Arreola (1918).....	96
3.2 Grupo continuador:	
3.2.1 Elena Garro (1920).....	107
3.2.2 Amparo Dávila (1928).....	117
3.2.3 Carlos Fuentes (1928).....	126
4. Análisis comparativo: puntos coincidentes e independientes.....	139
5. Esbozo crítico sobre la generación.....	150
6. Conclusiones.....	169
7. Bibliografía.....	173

Introducción

El siglo XX comienza con notables transformaciones históricas que repercuten en su literatura. En México la Revolución modificó, en diferentes niveles, las estructuras sociales, económicas y políticas y por eso se convirtió en asunto literario de importancia. Pero, si en las primeras décadas fue tema primordial, para mitad de siglo ya se había agotado. Una de las direcciones del cuento mexicano en el siglo XX corresponde a lo fantástico, su estudio se ha dirigido a autores aislados, pero las propuestas para el análisis de su evolución son escasas. A partir de una generación que funcione como modelo ejemplar del desarrollo del cuento mexicano fantástico se pretende desentrañar los mecanismos que construyen lo fantástico, sus usos como vía para la búsqueda de la identidad y las causas que provocaron su despliegue en este momento histórico.

Diferentes críticos, partiendo de las constantes que comparten textos elaborados en diversas etapas históricas y países, han delimitado y definido al *cuento* como género. En su mayoría, se han propuesto obtener sus características mediante la comparación de textos *clásicos*¹. De esta manera, han logrado establecer sus márgenes frente a la novela como el género más próximo y, al mismo tiempo, señalar sus particularidades. El cuento es un conjunto unitario breve cuyas partes integrantes se dirigen en una dirección para crear un efecto, por eso privilegia el progreso de la anécdota sobre la descripción de personajes.

La situación del cuento (género histórico) se hace conflictiva cuando se le adhiere la distinción de fantástico (subgénero o género teórico). Múltiples críticos han sistematizado la valoración de lo fantástico (Roger Callois, Tzvetan Todorov, Louis Vax) y han fundamentado los elementos que lo caracterizan, en algunos aspectos difieren, pero todos coinciden en que su singularidad radica en la súbita aparición de algo sorprendente dentro de un contexto estable, tan parecido a la normalidad cotidiana, que no dudamos en llamarlo *real*. Lo fantástico es el producto del enfrentamiento de estos dos niveles cognoscitivos: realidad e irrealdad. Pero esta definición puede contener a otras categorías emparentadas con lo fantástico, cuyas características particulares las hacen independientes. el terror, la ciencia ficción, el cuento de hadas, etc. Así como en *Las mil y una noches* se observan caballos capaces de volar por artes mágicas, del mismo modo los hombres llegan a Marte en las ficciones de Ray Bradbury. La presencia y predominio del factor insólito en el

¹ Serra especifica "clásico, en suma, por su genérica ejemplaridad, como paradigma artístico de su clase.", p. 57

contexto real es lo único que hermana a estas narraciones, pero también muestran elementos específicos que marcan su diferencia. Si se observa, por ejemplo, un traslado temporal total hacia el futuro, se puede hablar de ciencia ficción.

Cada uno de los géneros posee propiedades que los alejan, pero el factor que los familiariza es que podrían incluirse dentro del gran conjunto de lo irreal.

Estos géneros trastornan la realidad y aunque puede funcionar como referente y permanecer marginada, también es factible que el sistema completo esté modificado y se fabrique un plan distinto y regido bajo otra legislación.

Si bien con frecuencia los textos fantásticos muestran mundos y realidades más acogedoras y menos conflictivas, no implica que su objetivo sea la evasión, por el contrario, tratan de comprender su realidad o redefinirla mediante la fantasía.

El siglo XIX inglés incorpora lo fantástico a la tradición literaria, pero en México, durante el mismo siglo, la tendencia común se apegaba al realismo francés, aunque esto no impedía que autores como Pedro Castera y Amado Nervo elaboraran “textos donde se consumen extrañas nupcias de la narrativa fantástica con el positivismo filosófico imperante”².

El desconcierto como consecuencia de las guerras mundiales (y en México, la Revolución) produce que la generación propuesta para este análisis (nacidos en las décadas de los años diez y veinte) utilice dos caminos en narrativa para la búsqueda de identidad, una, por medio del Realismo, se abandonan los escenarios rurales y aparecen los cuadros urbanos, las clases medias se vuelven tema literario, tanto las ciudadinas como las de provincia; la segunda, en lo fantástico, motivado por el interés por encontrar respuestas fuera de la realidad tal y como la conocemos. Este afluente será nuestro punto de partida.

En México, el “nuevo” cuento³ surge con Revueltas (1914), Rulfo (1918) y Arreola (1918). El cuento proyecta esquemas renovados y encuentra su representación también hacia lo fantástico, con los iniciadores, Juan José Arreola y Francisco Tario (1911) y los continuadores, Elena Garro (1920), Amparo Dávila (1928) y Carlos Fuentes (1928). Si para el primer grupo lo fantástico era atípico e innovador, el segundo ya no lo entiende como oposición al Realismo, sino como un sondeo más prolífico y firme en la identidad.

² Schaffer, Federico. *Más allá de lo imaginado*, México, Fondo editorial Tierra Adentro, 1991, p. 12

³ Término empleado por Luis Leal, también nombrado *cuento moderno*.

Los autores posteriores a la literatura de la Revolución Mexicana, de naturaleza casi testimonial y con sólidas bases históricas, buscaron canalizar sus preocupaciones a través de la síntesis de la vertiente realista y la fantástica, así Rulfo, que en *El llano en llamas* había apostado hacia la renovación del realismo revolucionario creando ambientes extraños y sugiriendo la fantasmagoría (Cf. Miguel Durán, p. 195-214), para *Pedro Páramo* vuelca la visión hacia las posibilidades del ámbito plenamente irreal. Arreola, su contemporáneo y compañero generacional, en un inicio se apega a la descripción de la realidad sin incluir elementos externos, pero en su próximo libro halla su mejor expresión en lo fantástico.

El primer capítulo de este trabajo se concentra en la demarcación de los elementos que caracterizan a los autores estudiados: lo fantástico y el cuento. Posteriormente, se exponen: la situación histórica que propició su incremento en la literatura mexicana y el concepto de identidad, para entrar de lleno en los autores, su recepción y lecturas de la crítica.

Con base en el sondeo de la generación fundadora, constituida por dos grupos, se expone el empleo y función de lo fantástico dentro de su momento histórico, así como su papel en la historia literaria (causas del surgimiento y fines). El uso de lo fantástico puede variar y estas variaciones muchas veces marcan la finalidad que el texto persigue, por lo tanto, se realiza una exploración de su uso y manejo en cada uno de los autores.

La agrupación generacional parte de la propuesta de José Ortega y Gasset con algunas leves modificaciones, por lo tanto, se toman como base las fechas de nacimiento y el periodo de vigencia generacional (momento de publicación y labor en el medio cultural).

La elección de los autores (que identificaremos como generación) se fundó en dos criterios: primero, son iniciadores y, en consecuencia, fundadores; y segundo, el contexto histórico en el que se desarrollan afecta directamente para que adopten lo fantástico como medio para exhibir los conflictos individuales y sociales.

La generación se subdivide en dos grupos, los nacidos en la década del diez, que sirven como cimiento del siguiente grupo, y los nacidos en los veinte, quienes amplían las bases de sus predecesores -muestran algunas peculiaridades que los diferencian del grupo anterior, pero también comparten otras que los cohesionan generacionalmente. Cada uno de los autores presenta una postura analítica de la realidad manifestada en la búsqueda de la identidad mediante lo fantástico

Tanto en la historia literaria como en la teoría, el problema de la clasificación (entre géneros, corrientes, escuelas) se muestra similar a una barrera a veces insuperable para el examen de una obra. En este estudio se pretende traspasar los límites de la clasificación (fantástico-real) para demostrar cómo los recursos (que permiten tal taxonomía) de un texto son independientes a sus preocupaciones temáticas (en este caso, la identidad). El procedimiento para la búsqueda de la identidad, (ya sea individual y en reducidos casos nacional) es el elemento fantástico, estos autores traducen la realidad mediante lo fantástico. Arreola no es un escapista de su situación social, al contrario, *está tan inmerso e involucrado con ella como en el mejor de los realismos* (Cf. Domínguez, p. 1003).

A pesar de que lo fantástico es incidental en el texto, también constituye la potencia que determina sus facultades.

No se trata de desenredar los complicados hilos que hacen posible una clasificación (fantástico/real), sino establecer sus coordenadas para después mirar sus alcances, de ahí que se recurra a la identidad, como objetivo y tema clave para entender a la generación.

Este análisis parte de la idea de que el momento social causó el inevitable surgimiento de lo fantástico, desarrollándose en la narrativa, principalmente en el cuento.

Con el propósito de entender la influencia de las circunstancias históricas en el despliegue de lo fantástico se analizarán los procesos históricos que facilitaron su auge en la narrativa de esta generación. Así como descubrir sus alcances en el cuento para describir la función que cumple y la importancia que la crítica concede a los autores que se inscriben en su conjunto. Estos autores se oponen a su tradición literaria, la renuevan y reformulan. Este estudio busca demostrar que los autores analizados tienen como prioridad el encuentro la identidad y para ello emplean lo fantástico, esto los unifica bajo el mismo proyecto y objetivo. Esta búsqueda es la primera característica que aleja a lo fantástico del evasiónismo.

Bajo la idea de que la búsqueda de la identidad se expresa en los diferentes mecanismos utilizados para lograr lo fantástico nace el interés por tratar de comprender sus motivos y desempeño en las narraciones estudiadas.

Paralelo al análisis diacrónico de los textos de esta generación, se realizará un breve estudio sincrónico del cuento mexicano fantástico para distinguir sus variaciones y motivos.

La confección de este trabajo pretende fabricar una visión global de la generación, ya que estudios críticos de este tipo son exiguas; la mayoría se abocan al análisis de la obra de un autor, pero nunca se mira su papel respecto a sus contemporáneos, y menos a partir de la evolución del cuento.

I. Características del cuento fantástico

1.1 El cuento

Antes de comenzar el análisis, realizaré un breve esbozo de las características que definen al *cuento* para delimitar su marco de acción y hacer válida la pertenencia de los autores y sus textos a la propuesta de estudio, además de señalar algunos cambios que el *género* ha sufrido hasta el siglo XX y las dificultades que se presentan debido a su maleabilidad.

El *cuento* nace para algunos teóricos con el lenguaje mismo, cuando los miembros de una comunidad narraban sus experiencias cotidianas (Cf. Luis Leal, p. 9. Julio Torri, p. IX), inmerso en las manifestaciones de la tradición oral se confundía con la leyenda, el mito, la fábula. Pero si hablamos desde un ámbito literario estricto, el cuento establecido como género es tardío, e incluso, sus linderos con la novela a veces no son demasiado sólidos; de ahí la aparición de términos que designan categorías intermedias como: relato, cuento largo, noveleta, novela corta.

(...) la historia del género *cuento* se configura como una de las más dilatadas y remotas, o bien como una de las más breves y recientes, según se atienda al cuento de tipo popular y tradicional, o al tipo literario, tal como viene cultivándose a partir, sobre todo, del siglo XIX.⁴

Durante el siglo XIX consigue su estado como género autónomo y presenta una proliferación inusitada con autores como E. T. Hoffman, Anton Chejov, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Rudyard Kipling, etc.

Uno de los elementos que definen al cuento y lo hermanan con la novela radica en su carácter narrativo; ésta es su distinción básica frente a la lírica -marcada por la versificación y en algunas ocasiones por la rima.

La existencia de términos cercanos al cuento, que fueron muy socorridos a principios del XX causaron largos estudios para identificar los límites del cuento. Entre los análisis pioneros destaca el realizado en 1928 por Vladimir Propp, pues inaugura una corriente que se proponía el estudio riguroso, científico, casi matemático de la literatura. Propp delimitó las características del cuento folklórico para observar su evolución diacrónica. La importancia de su estudio estriba en que fue un intento sistemático por entender la literatura, pero los mismos obstáculos que se

⁴ Baquero Goyanes, Mariano, ¿Qué es el cuento? ¿Qué es la novela?, 2a de , Lérida, Universidad de Murcia, 1993, p 113

propone trascender en el prólogo llegan a bloquearlo. El análisis estructural llevado a sus últimas consecuencias a veces sólo reduce la literatura a ámbitos demasiado estrictos y cuadros cerrados, en algunos aspectos infértiles, como la clasificación temática y el señalamiento de determinados personajes indispensables para el cuento folklórico; aunque también, desde el punto estructural, aporta interesantes elementos para la identificación de un cuento. Propp lo entiende como la unidad creada por personajes que realizan *acciones* conforme a una *función* específica para el desarrollo de la *intriga*. Las *funciones* se dividen en esferas de acción designadas para cada personaje, pues dependiendo del papel que cada uno ejerza en el texto, serán las *motivaciones* que lo inciten a moverse dentro de *su* esfera de *acción*. En consecuencia, lo que caracteriza y define a un cuento es la presencia de personajes concentrados en el desenvolvimiento de la trama, los cuales son susceptibles de ser trasladados de un texto a otro. Sirve de ejemplo la colección de cuentos reunida bajo el título *Andamos huyendo Lola* de Elena Garro, donde los mismos personajes (Leli y Lucía) transitan de una circunstancia a otra (Nueva York, Madrid, México) y en distintos episodios. En el libro, no sólo los personajes son la constante, los cuentos también comparten temáticamente la persecución, pero no constituyen una novela, no existen condiciones adicionales que logren darles continuidad y los agrupan. Cada texto dirige su esfuerzo hacia la realización de una *acción* singular, que los independiza y los vuelve unitarios.

Los autores fueron los primeros en detenerse a definir el cuento. De hecho, a lo largo de este siglo, los principales teóricos han sido sus ejecutores, pues volvieron la mirada hacia la búsqueda de su delimitación y realizaron diversos apuntes (Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso, Ricardo Piglia, Adolfo Bioy Casares, Edmundo Valadés, y aún hoy se siguen agregando nuevas propuestas. Ver la recopilación de Lauro Zavala).

También los críticos se han esmerado por establecer las fronteras y características del cuento; el dictamen más frecuente lo sitúa frente a la novela como un texto donde se expone una anécdota única cuyo desarrollo se explica a sí mismo aunque se enrede con otras pequeñas *tramas* aleatorias.

El cuento es, pues, un *limitado continuo* frente al 'ilimitado discontinuo' de la novela, según Luckács, las partes narrativas no son independientes y autónomas, caen en el orden de la subordinación y no constituyen nada sino la totalidad.⁵

⁵ Serra, Edelweis, Tipología de cuento literario, Madrid, Cupsa Editorial, 1978, p.11

Las partes que construyen la narración -personajes, anécdota, acciones- dependen entre sí y no pueden funcionar de manera aislada. Sólo adquieren sentido dentro del conjunto, nunca en partes independientes, por eso la unidad será su rasgo fundamental. “(..) el cuento como una estructura cerrada que no admite elementos marginales, como una unidad compacta que se concibe y se recuerda como totalidad (...)”.⁶

Estructuralmente, cada uno de los elementos de la anécdota crea la totalidad del mensaje y actúan de acuerdo a la construcción unitaria del cuento. Sucede lo opuesto a la novela, en la que es posible descomponer sus partes (la unidad se conforma en la interacción de un conglomerado de *historias* y personajes, Enrique Aderson Imbert ha dicho que el cuento es una forma cerrada y la novela, abierta). Tanto el tema como la forma se vinculan para conformar el espacio narrativo y son codependientes. Los ejes integrantes apuntan a una misma dirección (ésta puede derivar en un *final sorprendente o no*). Así, el cuento desarrolla los acontecimientos alrededor de un episodio único.

El cuento no crea un orden espacial como la novela, sino un orden temporal, como el poema, ya que instaura una imagen nueva del tiempo, no sujeta al mero transcurrir cronológico en virtud de la forma acrónica plasmada en el texto inmanente y ensimismado, susceptible de ser percibida unitariamente en la lectura del receptor.⁷

Para Edelweis Serra, en el sistema del cuento se encuentran tres estratos relacionados (objetividades representadas, significados y palabra), que se entrelazan en el espacio narrativo y construyen el cuento.

Jorge Luis Borges define el cuento como el encargado de la trama, el desarrollo del suceso y sus detalles, mientras que la novela se preocupa por describir personajes (centro de la acción narrativa). Aunque el cuento sólo tome a uno como eje de la acción, casi nunca se profundiza demasiado en su personalidad, pues lo que destaca es su participación dentro de la trama (v.g. “Emma Zunz”). Como afirma Flannery O’connor, la acción está llevada por los personajes, pero la única manera de verlos es a través de su lente; se muestran y dan a conocer en una sucesión de eventos (o uno único) conectados por una secuencia (*trama* o tejido de la historia).

⁶ Omil, Alba y Raúl Piérola, *El cuento y sus claves*. Buenos Aires, Nova, 1973, p 23

⁷ Serra, *Op Cit.*, p.21

El foco del texto narrativo es la acción, que quizá describa -somera o concentradamente- escenarios, atmósferas y ambientes. Mientras que el trazo de los personajes viajara soterrado, la prioridad será la trama. La teoría del *iceberg* de Hemingway lo sustenta, de los personajes, al igual que del iceberg hundido bajo el hielo, sólo conocemos la punta, son las decisiones y actitudes que toman a partir de los hechos las que sugieren su personalidad.

Los elementos que caracterizan el cuento son múltiples, algunos autores han fabricado diferentes teorías para delimitar el género partiendo desde elementos estructurales hasta temáticos, pero la mayoría concuerda en que es cardinal la intención de narrar un episodio particular, privilegiando la descripción de los sucesos y quizá, como plantearan pragmáticamente los editores dieciochescos, por la longitud. Dentro del cuento se construye una cadena de significación que dota de sentido a una anécdota específica, aunque esté apoyada por otras microhistorias aledañas. Los personajes dirigen el desarrollo del cuento, pero no exponen pautas de conducta extendidas, sino que se limitan a desempeñar su papel en la situación particular donde se ubican.

El cuento plantea una unidad narrativa, debe compartir personajes, narrador, espacio o algún elemento que funcione como línea descriptiva o eje vinculador de los factores actuantes. También el tema puede relacionarlos; ciertamente se ha hablado de unidad temática como elemento definitorio, pero debe tenerse en cuenta que la realización o concreción del tema puede diversificarse en un mismo cuento y convivir dos anécdotas, con personajes, acciones y escenarios distintos, pero que comparten el mismo conflicto (v.g. "Todos los fuegos el fuego" de Cortázar). Ambas narraciones dirigen sus intenciones hacia un mismo punto, que la acción desemboque en el fuego.

Por eso se ha asociado la composición del cuento con la pintura, que tiene un único efecto sobre el espectador, pues la adecuada armonía entre sus integrales es su principal característica. Julio Cortázar resume: "Todo lo cual está contenido en aquella reiteradísima vieja idea de Hemingway: 'En el cuento el escritor gana por *knock out*; en la novela, por puntos"⁸.

Para la definición del género no es permisible partir de un análisis temático (como se utiliza, por ejemplo, al realizar la delimitación del artículo de costumbres), su naturaleza se

⁸ Giardanelli, Mepo, "Estructura morfológica del cuento" en *Teorías de los cuentistas. Poéticas de la brevedad*. México. UNAM-UAM, 1995, Tomo III, p.350

desprende más de la estructura, porque dentro del ámbito temático del cuento se fabrica una dimensión ficcional de características particulares, que puede ser semejante a la crónica, al artículo y que de pronto lo haga saltar a la ficción y lo convierta en cuento.

Estas intenciones ficcionalizantes se conjugan, privilegiando a un personaje, situación o ambiente y es imposible que deje dudas en el lector su propósito ficcional. Para Mepo Giardanelli, la diferencia crucial entre *relato* y *cuento*, aplicable también para distinguirlo de las otras variaciones, se fundamenta en la “vocación cuentística” o proyecto del autor para que todos sus esfuerzos (personaje, trama, acción, etc.) desemboquen en un mismo efecto, cuya base debe proponerse la ficción. Sin embargo a la *ficcionalización* propuesta por el teórico debe agregarse la construcción estructural del cuento, si no sería novela, pues también muestra el mismo ánimo.

Los cuentos de Arreola se valen del anuncio, la crónica y otras variaciones cercanas al cuento, pero al ser reelaboradas o *ficcionalizadas* dejan su anterior categoría y se identifican con él. El narrador evita la confusión entre géneros creando una distancia, irónica o fantástica, con el lector y así, establece su pertenencia al cuento. Llamadas también microficciones, microrelatos, las creaciones arreoleanas fabulan y demuestran su calidad y título de cuentos, a pesar de que tomen como punto de partida otras categorías que le son familiares. Además, estructuralmente, presentan los dos requisitos imprescindibles para incluirse en el conjunto: la brevedad y el predominio de la anécdota.

En la novela se destacan los elementos aleatorios a la trama, en cambio en el cuento, es ésta su objetivo y fundamento. Julio Torri añade un elemento a la diferenciación de *cuento* marcado por el tipo de lector, mientras el cuento corresponde a lectores menos involucrados con el texto y la lectura (es un género *pasajero*), la novela los requiere más afanosos o por lo menos más dedicados.

David Huerta resume la distinción de *cuento* tomando como punto de partida su procedencia y calidad, el cuento tiene su origen en la *fábula* y es de corto aliento mientras que la novela en el *canto épico* y es largo aliento.

El caso de Hispanoamérica corrobora cómo el surgimiento del cuento tuvo que superar los obstáculos que consignaban a la novela y la poesía como las únicas vías literarias posibles (Cf. Menton, p 12), es hasta el siglo XIX que se logra constituir una cuentística

En el siglo XIX empieza a gestarse la concepción de *cuento* como género identificable, aunque tiempo antes empezaba a conformarse y con sus propias bases pretendía alcanzar estatus. No es sino hasta el siglo XX, aunado a las teorías de los cuentistas y la demarcación de los críticos que se construye como *género*.

La codependencia y confusión de géneros, dificulta cada vez más la restricción de sus elementos definitorios (v.g. *Historias de Cronopios y Famas*). No obstante, la brevedad y el hecho tratado de forma exclusiva se muestran como una constante tangible y necesaria. De esta confusión nace la necesidad por indicar las diferencias entre el cuento del XIX y el XX, ya que, al igual que la novela o la poesía, ha evolucionado. Lagmanovich señala como característica innovadora del cuento en el siglo XX: el encuentro de dos situaciones temporalmente disparejas o dislocadas, los personajes como representaciones de la humanidad aunque anónimos, la ambigüedad, el *flashback* y la ausencia del final sorpresivo. Pero algunas de las constantes que indica los hermanan con sus predecesores, y otras, no son sólo privativas del XX -como la ambigüedad o los personajes que encarnan valores, aparte de las más evidentes: la brevedad y el privilegio de la anécdota sobre los personajes.

En algunos aspectos la estructura del cuento del XIX se aleja a la del XX, y algunos elementos lo aproximan a la novela, como los personajes que ya no sólo realizan *acciones*, sino que también desean mostrar su conducta y por supuesto la ausencia de desenlaces sorpresivos. Los cuentos del XX ignoran las divisiones genéricas tajantes y las colindancias son cada vez más frecuentes.

La discusión sobre la naturaleza y cualidades particulares del cuento ha sido estudiada y replanteada desde todos los ángulos de vista posible, por lo tanto sólo se pretendió ubicar someramente sus principales peculiaridades para identificar el centro del estudio y entrar de lleno en el terreno de lo fantástico. Además de que cualquier delimitación excluyente resulta vacía si se observa la codependencia de géneros en literatura y cualquier clasificación se convierte necesariamente en excluyente cuando pretende definir las características para un objeto de estudio.

En conclusión, el cuento debe ser analizado y entendido como un conjunto unitario donde todas sus partes se complementan y unifican para crear un efecto único, sus fuerzas se concentran

en una dirección para llegar a la misma meta. Debe ser breve y reducir la descripción de personajes a su papel en la anécdota.

Por lo tanto, sin enredarnos en minucias diferenciativas (relato-cuento, cuento-fábula, etc.), sólo serán empleados los elementos intrínsecos que pertenecen a un cuento y que han sido señalados en los párrafos anteriores, los cuales, sin duda, el lector reconoce con facilidad.

1.2 Aproximaciones a una definición de lo fantástico

La primera barrera para demarcar lo fantástico es la definición de *lo real*, toda aseveración se vuelve susceptible de crítica dependiendo de la óptica filosófica en que sea analizado.

Dentro de un sistema conocido, llamado *realidad* por su calidad convencional y cotidiana, existen otros sistemas o elementos aleatorios que emergen desde su estado de latencia. Lo fantástico en la más restringida caracterización puede definirse como la irrupción de algo o alguien extraño, que no refleja ni se circunscribe a lo real.

Lo *ordinario* acontece normalmente dentro de las categorías lógicas, racionales con que se considera la realidad, es decir, conforme a las leyes de la naturaleza. Lo *extraordinario*, en cambio, se aparta del orden ordinario y de las leyes consabidas, sea revelando secretos poderes y facultades sorprendentes de los entes, sea suspendiendo o aboliendo las leyes de la naturaleza en una suerte de sobrenaturaleza.⁹

El factor que aparece modifica el medio funcional de la *realidad* en la que se inserta, se integra en ella y la reinventa "(...) es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla, sin desplazar las estructuras ordinarias donde está insertado"¹⁰ Lo que antes pareciera sobrenatural se incorpora a la realidad interna de la narración y la modifica.

La necesidad de precisar las fronteras de lo fantástico y establecer sus dimensiones causó que diferentes teóricos tomaran textos paradigmáticos para desentrañar sus constantes. Roger Callois señala las características reiteradas en varias narraciones temporal y geográficamente distintas (*Antología de la literatura fantástica*), pero no las concreta en una definición. No es sino hasta Todorov que se plantea la caracterización de lo fantástico como elemento definitorio de un texto y no viceversa. Partiendo de un análisis estricto del relato, el teórico fija a lo fantástico como *género*, es decir, como conjunto que constriñe un determinado tipo de obras.

Todorov, en la *Introducción a la literatura fantástica*, entiende a lo fantástico como la irrupción de un elemento extraño o sobrenatural en un orden de realidad particular, pero que sólo cuaja cuando el lector, identificándose en el personaje protagónico, descubre cierta ambigüedad y vacila sobre si lo que ve es real o irreal. De esta vacilación nace lo fantástico.

⁹ Serra, Edelweis, *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa, 1978, p. 106

¹⁰ Cortázar, Julio, *Último round*, 3a ed., Madrid, Siglo XXI, 1972, p. 28

La primera distinción que el crítico realiza opone a lo fantástico con lo extraño y maravilloso, y el encargado de reconocerlas es el lector.

Si decide (el lector) que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género maravilloso.¹¹

De ahí que el ámbito de lo maravilloso se incluya en el futuro, lo extraño en el pasado y lo fantástico en el presente (Cf. Todorov, p. 54).

Cuando el lector busca los motivos para aclarar el origen de la fantasía en lo paranormal, incluye al texto en lo fantástico. Sólo en el choque de dos órdenes de acontecimientos (natural y sobrenatural) se conforma el medio de lo fantástico. “Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevaría fuera de lo fantástico: lo que da vida es la vacilación.”¹²

Como el lector posee la facultad de decidir si el texto rompe con el sistema de realidad o si el suceso puede ser dilucidado por la razón, la dosis de estos dos niveles indicará su categoría, si predomina la ruptura por causas sobrenaturales, lo va adentrar en lo maravilloso; si gobierna la razón, en lo extraño. Ambos forman parte del gran conjunto de lo fantástico y funcionan de igual manera: enfrentan sistemas y dependen de la decisión del lector.

Vax retoma la definición de Callois y propone que lo siniestro, lo mórbido, el *unheimliche* freudiano, son indispensables en lo fantástico para afianzar el enfrentamiento de sistemas dentro del texto. Premisa estrechamente vinculada con la propuesta de Todorov, pues lo fantástico se sustenta en el efecto de ambigüedad que deja en el lector.

Lo fantástico es ajeno a lo real, pero lo solicita para traducirse. Para que surja lo inesperado necesariamente debe plantearse en oposición un referente real. Éste ubica al lector en el interior de un ámbito identificable y, al mismo tiempo, hace que el elemento externo adquiera la calidad de fantástico. Si el referente no existe, hablamos de un texto maravilloso.

Desde otra perspectiva, lo fantástico se define por la natural ruptura tanto de lo cotidiano como de lo sobrenatural (. .). Las economías de lo natural y de lo sobrenatural son igualmente cuestionadas. El relato fantástico vulnera el principio de no-contradicción; en él algo *es* y al mismo tiempo *no es*. Lo

¹¹ Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica, (trad. Silvia Delpy), México, Ediciones coyoacán, 1994, p. 53

¹² Todorov. Op. cit., p. 41

maravilloso, en cambio, no cuestiona la ley que rige el acontecimiento sino que la expone¹³

Pero tampoco puede ser entendido mediante una rivalidad simple como lo sería el *realismo-naturalismo*, pues lo fantástico no es sólo la aparición de un elemento *irreal*. Ya que sus mecanismos internos actúan para conseguir su efecto.

A lo fantástico como alteración de un sistema de cognición, aceptado y convencional, debe sumársele la postura de Julio Cortázar, que pronostica su penetración no por yuxtaposición sino por ósmosis. ¿Y si la fantasía fuera parte de la realidad, si siempre ha estado latente, si es el unicornio detrás de la puerta como dijera Cortázar?. Que lo fantástico forma parte de la realidad ha sido planteado, tal vez románticamente, por varios autores: E. T. Hoffman, Guy de Maupassant, Jorge Luis Borges y su *Tlón, Uqbar, Tertius*, etc. Lo único que sabemos y admitimos es que se ha mantenido al margen, esperando la ocasión de manifestarse. Estos autores comparten la misma visión respecto a lo fantástico al darle la posibilidad de ser un integrante más de la realidad que en cualquier momento puede emerger.

En el texto fantástico, la palabra del narrador induce a vacilación, pero no se duda de la verdad de lo narrado, sino de los acontecimientos. Las dos realidades opuestas poseen el mismo grado de verosimilitud. Ambas son verosímiles, aunque quizá no verdaderas, y por eso, en su enfrentamiento logran lo fantástico. Las leyes de la verosimilitud funcionan hacia el interior del texto y la eficacia de la asociación realismo-verosímil se mueve exactamente en el mismo eje en lo fantástico.

En el prólogo que Bioy Casares escribe para la *Antología del cuento fantástico* (1940) marca los límites de lo fantástico a partir de los agentes manifiestos dentro del texto que producen la naturaleza fantástica: aparecidos, irrealidades, atmósferas. Su definición de lo fantástico, aunque no perfectamente estructurada, parte de las mismas bases que Todorov planteará años después: un choque de sistemas.

Los cuentos de hadas se insertan dentro de lo maravilloso, los sucesos descritos, caballos voladores, príncipes y dragones, no provocan duda en el lector, por el contrario, éste admite las reglas del sistema y se introduce en él desde el comienzo; los hechos extraños son naturales y

¹³ *Idem*, p. 76

permisibles tanto para el lector como para el texto. Lo fantástico está *institucionalizado*, no subvierte ni enfrenta. Al contrario de lo fantástico, no nace del choque.

Todorov se obstinó en subrayar los límites de lo fantástico para marcar su naturaleza como género, ya que negar esta condición equivaldría a “pretender que la obra literaria no tiene relaciones con las obras ya existentes”, los géneros vinculan la obra con la historia literaria y la ubican, son conjuntos englobalizadores. Por demás, bastante prácticos para clasificar. No obstante y sin negar la existencia de una tradición literaria, lo fantástico también puede ser entendido como cualidad distintiva del texto, porque si se pretende concebir como género, cualquier incidencia en lo fantástico tendría que presentar las características que definen -estrictamente- al *género de lo fantástico*, Todorov observa el problema y lo designa como *género evanescente*, cualquier cambio de frase lo hace saltar a otro, por ejemplo, si resulta ser un sueño o una alucinación. Así, los linderos de lo fantástico son bastante frágiles, tanto que se establecen entre el sueño y la vigilia. Toda una historia desarrollada en un universo fantástico puede brincar al ámbito del *realismo puro* tan sólo con el despertar. Para evitar esta movilidad, Ana María Barrenechea puntualiza los planteamientos de Todorov y afirma que la base de lo fantástico no sólo radica en la vacilación surgida en el lector y la lectura literal, sino en la problematización hacia el interior del texto, producto del choque entre dos niveles opuestos de realidad.

Una expresión tan dependiente del tema como lo fantástico no puede manejarse como género sin obstáculos, pues está indirectamente conduciendo a hablar de realismo como género, surrealismo como género, etc. Para deslindar el conflicto, Todorov distingue entre géneros *desprendidos de análisis estructurales*, cuento, novela, o en sus palabras, los “resultado de la observación de la realidad literaria” llamados *géneros históricos*, y los *teóricos* producto de “una deducción de índole teórica”, como la novela policiaca, la novela rosa, la ciencia ficción y lo fantástico.

La propuesta de Todorov puede ser eficaz y de hecho utilizable, pero la idea de género conlleva demasiados problemas para no discutirse. Entiendo al género teórico más cercano al concepto de ciencia ficción surgida en un momento particular y de características asibles, en cambio lo fantástico, cuyas características nacen de la vacilación es imprecisable, se aproxima más a la idea de barroco planteada por Alejo Carpentier, como elemento que puede presentarse en

obras literarias de distinto tiempo o momento histórico. En conclusión, lo fantástico puede ser agrupable como género (teórico), pero con los cuidados pertinentes.

Aunque el planteamiento de Todorov sistematiza la concepción de lo fantástico y le da cuerpo, puede presentar algunas objeciones. El mismo autor se topa ante el conflicto de Kafka o Bataille, autores que al no circunscribirse del todo en sus parámetros para lo fantástico son trasladados a una nueva categoría: *lo fantástico en el siglo XX*, con peculiaridades frente a *lo fantástico del XIX*. Además de estar escasamente expuesto, es dudoso, puesto que con eliminar la identificación del lector con el protagónico, estructuralmente el texto fantástico de éste o el pasado siglo seguiría siéndolo. Es imposible negar la incidencia de lo fantástico en la narrativa de Kafka o Arreola sólo porque los personajes no cuestionan las causas de la circunstancia anómala que habitan “Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico”. Entonces el lector decide que el texto pertenece a lo *maravilloso* o *extraño*, por eso Todorov sugiere que, tal vez, los textos kafkianos se incluyen en el primer grupo. Pero con sólo eliminar la identificación personaje-lector -dejando la vacilación sólo a cargo del lector-, la ambigüedad se refuerza y fragua lo fantástico.

Otro peligro en la propuesta de Todorov resulta de la distinción entre temas del yo y tú, ya que es demasiado volátil, sus parámetros son bastante amplios (yo: disfuncionalizaciones entre percepción y conciencia; y tú: relacionados con el inconsciente) y además es el resultado de un análisis, cuyo corpus estaba integrado sólo por textos del siglo XIX. Por eso, presenta algunas discordancias para este estudio, sobre todo porque las distribuciones temáticas son poco eficaces y se vuelven enumeraciones sin mayor valía. No es factible ni práctico restringir un estudio a los temas (en este caso del *yo* y el *tú*), simplemente, resultaría estéril.

Lo fantástico en el XIX casi siempre es la representación de productos neuróticos o psicóticos asociados con los temas del yo y tú mediante una lectura psicoanalítica. Todorov concluye con la afirmación de que lo fantástico en un sentido estricto y apegado a su delimitación, sólo se logra a finales del siglo XVIII y se expande durante todo el XIX (Cf. Todorov, p. 132), siglo en el que tiene su principal auge.

Para el siglo siguiente la función de lo fantástico cambia y demuestra de manera indirecta el absurdo y la irrealidad de la realidad, entonces su efecto es más avasallador que el mismo realismo (o retrato fiel de la realidad).

Para distinguir la fantasía de la realidad también hay que tomar en cuenta que los límites de la realidad varían de una cultura a otra (Cf. Riviello, p. 41). Lo que parece fantástico para un grupo puede considerarse natural o menos sorprendente para otro, pero estas variaciones tienen escasa dimensión -los venidos del más allá son supranaturales en cualquier cultura-, así que su influencia sobre la concepción de lo fantástico en el lector es casi nula.

Lo fantástico al romper con el orden real, resulta amenazante. En palabras de Vax lo que da carácter anormal o supranatural a lo fantástico no es lo inexplicable, sino la fricción que nace del escándalo al quebrar el sistema real. Como lo fantástico ataca lo establecido, la “rectitud moral del buen gusto” perturba al lector, por lo tanto, nunca es inmotivado, e incluso, responde a sociedades represivas o inestables como vehículo para expresar las preocupaciones que mediante el realismo hubiera sido imposible propugnar (por ejemplo, el tema del tiempo en una visión tradicional o clásica de la literatura). Con esto, Vax demuestra que si la validez de lo fantástico depende de su función social, el ataque a la sociedad le es inalienable. Pero, como la labor social del tema fantástico no es identificable a simple vista, muchas veces se ha menospreciado (el realismo maneja referencias más claras y sus críticas remiten a objetos más cercanos y reconocibles) Décadas atrás se hablaba de escapismo en la literatura fantástica (disputa discutida hasta el hartazgo y ya erradicada). La crítica social de lo fantástico puede llegar a ser más extrema e incluso constituirse como su principal propósito (*El castillo* de Kafka o los cuentos de Arreola). Los narradores mexicanos analizados comparten la peculiaridad de elaborar, a diversas magnitudes y alcances, críticas a las construcciones de realidad que habitan.

Borges opinó que la literatura fantástica se vale de la ficción no para evadirse de la realidad, sino para expresar una visión más compleja de la realidad. A lo que habríamos de añadir la afirmación de Carlos Fuentes en el sentido de que la literatura fantástica es una protesta contra la realidad¹⁴

La narración fantástica es el medio idóneo para la crítica social subrepticia, ya que escondiéndose en su *irrealidad* puede realizar críticas más crudas y pasar sin ser notado.

Todorov ya había sugerido el ánimo transgresor del orden social en lo fantástico; Rose Mary Jakobson (*Fantasy: literature of subversion*) lo desarrolla y observa al relato fantástico como literatura de subversión, cuyo propósito consiste en trascender siempre los órdenes

¹⁴ Riviello, Victoria, Francisco Tario: la experiencia de la fantasía. Tesina licenciatura en Letras hispánicas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 53

establecidos, sociales, morales, políticos, pues se mueve en la ilegalidad y lucha por renovar los esquemas que lo miran nacer.

Antonio Risco propone que la fantasía sirve para liberar lo oculto, y como el arte ha sido considerado lo que *puede acceder a altos niveles*, una manera de admitir lo oculto o fantástico es volverlo *arte*, llamarlo ficción. Como el *arte* también es depositaria del deseo, presenta una función *compensatoria*, se opone a la realidad y ventila yugos sociales soterrados e inclusive invisibles. Este objetivo de la fantasía tenía frecuente uso en el siglo XIX, pero posteriormente amplifica sus alcances, como señaló Todorov. La exposición de tabúes sociales en espectros y fantasmas se transformó, por ejemplo, hacia personajes masculinos, como demuestra Francisco Tario en la narración *El mico, donde un hombre es capaz de parir y acatar su condición y nuevo rol social de madre*.

La fantasía jamás presenta estados ideales ni de añoranza, es alternativa (no simultánea, por eso no proyecta ni idealiza, tampoco se evade). Quizá su propuesta de una realidad opcional sea menos negativa a la que habitamos, pero no lleva implícito un deseo por fabricar una mejor.

No sólo en el contenido se presenta lo fantástico, también en la forma puede expresar sus características. Y no únicamente en la manera de narrar, también en su lectura -sentido literal. La conjunción de estas cualidades produce la condición de fantástico.

Todorov niega que el texto fantástico posea bases alegóricas, para que un elemento tome cualidad fantástica es necesario, que en el nivel del lenguaje -forma- sea entendido en un sentido literal. Este aspecto lo aleja de la poesía, que se construye en la acumulación de metáforas. Lo fantástico se sustenta en la literalidad.

Un elemento o personaje no puede ser fantástico en sí mismo, pues su condición resulta de su relación de congruencia o incongruencia con las partes del texto. De ahí que los unicornios, gnomos, ninfas, etc. sean compartidos por la poesía y la narración maravillosa.

La poesía se construye en la combinación de elementos que actúan en función de un referente que tiene otras implicaciones o que contiene otras significaciones, por el contrario, lo fantástico carece de referentes y lo que la palabra designa es su única representación.

Pero esto no elimina la posibilidad de que lo fantástico se desarrolle de manera alegórica, que funcione como un sistema para *alegorizar* y contenga a nivel temático implicaciones metafóricas en la lectura de su discurso o que elabore símbolos de personajes o situaciones, pues

existen distintos grados alegóricos. La lectura debe ser literal, pero no necesariamente en lo semántico, sino en la sintaxis. “La ‘irrealidad’ de la literatura fantástica se vuelve para el lector, símbolo o alegoría, es decir, representación de realidades, de experiencias que se pueden identificar con la vida”. La mayoría de los cuentos borgianos funcionan de acuerdo a este sistema, el aleph como elemento *insólito* es el mejor ejemplo. Para Todorov, la alegoría debe estar explícita y cada vez que brota en el texto deja de ser fantástico; esto responde a su rechazo a la interpretación, así, si un elemento fantástico -el aleph- es visto como alegoría -el universo, por ejemplo- puede ser llevado hasta sus últimas consecuencias interpretativas (lo cual también ha sucedido). La propuesta de Todorov nace de la preocupación por crear un sistema teórico diferenciado de la crítica basada en la interpretación, pero también lo conduce a la negación de cualquier tipo de lectura alegórica, metafórica o simbólica. Y, en cierta forma, reduce los alcances de la literatura fantástica.

Usemos para ejemplificar lo anterior el cuento “Pueblerina” de Arreola. Una mañana el protagonista amanece con un par de cuernos en la frente, para que el cuento sea fantástico las palabras del narrador deben ser leídas literalmente: “Profundamente insertados en la frente, los cuernos eran blanquecinos, jaspeados a la mitad, y de un negro aguzado en los extremos”. Sin embargo, también contiene una lectura alegórica, pues dentro del engranaje del cuento hay un hecho clave que es la infidelidad de la esposa. La actitud que las personas muestran ante el prodigio *representa* la postura de la sociedad frente al adulterio. El cuento solicita tanto la lectura literal como la alegórica para conformarse.

Si el texto carece de intención didáctica, entonces los factores que construyen la fantasía pueden ser leídos de ambas maneras, pero siempre con la conciencia de evitar la sobreinterpretación. Varias lecturas críticas de los autores de la generación lo corroboran.

La moraleja, como en los textos de Perrault citados por Todorov, cancela la posibilidad de interpretación, no es alegórica sino explícita y es el principal propósito de la narración; no requiere de comentarios anexos.

Respecto a las interpretaciones del texto es pertinente hacer la distinción entre alegoría, símbolo y mito. Pues como ya han destacado diversos teóricos: “La alegoría, el símbolo en el

cuento fantástico de hoy surgen implícitamente del texto literario en tanto discurso polisémico actualizado en la recepción del lector”.¹⁵

Carlos Fuentes explica las diferencias entre el símbolo y alegoría a partir de su objetivo: “Si la alegoría ilustra, el símbolo, desconocido de sí mismo, busca. Alegoría de verdades conocidas. Símbolo: verdades por conocer”.¹⁶ En sus obras son constantes los símbolos en forma de representaciones personales para la búsqueda de identidad.

Los mitos funcionan como la concreción de las ideas que permanecen latentes en la mente de la sociedad. Swin Darko sostiene el auge de la ciencia ficción en los siglos XVIII, XIX, y XX en el mito, reforzador de motivos sociales *flojos*, puesto que se vuelve necesario en estas centurias de inestabilidad social y política. Reelaborando su planteamiento, lo fantástico también actuaría como un equilibrador (o renovador en el mejor de los casos) de los elementos constitutivos de la sociedad.

Por lo tanto, los tres conceptos están hermanados por su finalidad, que se concentra en proceder como referentes o ser representaciones de lo que se desea expresar.

El texto fantástico surge de la tensión creada por la oposición entre el ambiente empírico del autor al presentarse leyes anticognoscitivas -elementos fantásticos. La ausencia de esta tensión, según Darko, sólo es capaz de producir subliteratura.

Con la fantasía sucede lo mismo que con la novela policiaca y otras creaciones literarias: la *novela rosa*, la *ciencia ficción* y los *best-sellers*, se les considera géneros inferiores o subliteratura, aunque los límites entre ésta y la *verdadera literatura* históricamente siempre han estado difusos, Adolfo Bioy Casares ejemplifica el punto con el *Decameron*, negado y prohibido en su época. Darko explica la categorización de subliteratura apelando a la variable calidad de los textos y a la proliferación de productos perecederos o comerciales.

Aunque algunas obras, como la *novela rosa*, insertan la totalidad de su producción en este conjunto, otros como la *ciencia ficción* y la *fantasía* muestran diversos grados. Los relatos fantásticos norteamericanos se asocian más al cómic o al *pulp magazine*, publicaciones, en su mayoría, dirigidas a las masas y con finalidad comercial. En Hispanoamérica la literatura

¹⁵ Serra, Edelweis, *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa, 1978, p. 115

¹⁶ Fuentes, Carlos, *Casa con dos puertas*, México, Joaquín Mortiz, 1970, p. 35

fantástica y el género policiaco modificaron su estatus con Borges y su trabajo con Silvina Ocampo y Bioy Casares, al publicar las antologías de dichas manifestaciones.

Un nuevo obstáculo emerge para la definición de lo fantástico: su cercanía con otros géneros. Si bien podrían entrar en su conjunto (ciencia ficción, realismo mágico, surrealismo) también contienen rasgos particulares que los hacen independientes. Algunas de sus características pueden presentarse igualmente en el texto fantástico, pero hay otras que los alejan y que expondremos a continuación para observar sus fronteras.

Partiendo de los planteamientos de Todorov y aunada la propuesta de Carpentier sobre el barroco, lo fantástico debe ser entendido como género teórico y, por lo tanto, puede conjugarse con el cuento, género histórico.

Ciencia Ficción

La ciencia ficción puede englobarse dentro de lo fantástico, pero pertenece a una categoría aleatoria; su independencia radica en la presencia de elementos identificables: las máquinas, la ciencia, etc. Por eso, Federico Schaffler propone su nacimiento con Frankstein, monstruo procreado en laboratorio. "Es en 1911, cuando se acuña en los E.U. el término *ciencia ficción*: un relato de aventuras cuya finalidad es la divulgación del conocimiento científico".¹⁷ Otros críticos plantean que la ciencia ficción se ha presentado a lo largo de la historia, como en lo vuelos lunares de Cyrano y los viajes de Gulliver, pero su más alta consideración fue durante el siglo XIX por el auge que presentó en las postrimerías de la Revolución Industrial.

Para Darko la diferencia entre ciencia ficción y fantasía está en que la primera enfrenta dos elementos: la realidad y un reflejo de la realidad, mientras que la fantasía se opone a la realidad con algo que está fuera de ella, que le es ajeno, resulta de la tensión de leyes anticognoscitivas.

Un mundo en el futuro es un reflejo de la realidad que toma como fundamento *esta* realidad.

La fantasía trata de aquello que la opinión general considera imposible: la ciencia ficción trata de aquello que la opinión general considera posible bajo

¹⁷ Shaffler, Federico, *Más allá de lo imaginado*, México, Tierra Adentro, , 1991, Tomo I, p 11

determinadas circunstancias. Sólo son creencias subjetivas por parte del lector.¹⁸

El punto de partida tanto para la fantasía como para la ciencia ficción es nuestro sistema convencional de realidad. Si creemos que algún día seremos vigilados por cámaras día y noche como acontece en *1984*, entonces estamos en un texto de ciencia ficción; si no lo pensamos probable, es fantástico.

Realismo Mágico

Lo fantástico presenta variaciones y puede colindar con otras categorías que se le desprenden. No obstante, al perseguir objetivos distintos no sólo no pertenecen a lo fantástico, aunque muestren ciertos vínculos, sino que incluso pueden erigirse como géneros autónomos: la poesía, la utopía, la novela policiaca y la metafísica son sistemas estructurados bajo diagramas opuestos.

La confusión de esta colindancia solicita la delimitación de parámetros; Seymour Menton propone que la diferencia entre realismo mágico y lo fantástico reside en que el primero desarrolla temas sólo improbables, mas no imposibles. En este aspecto coincide con Todorov al indicar la naturaleza fantástica de un texto en el lector, agente que distingue entre lo fantástico, lo probable y otras alteraciones a lo real.

La naturaleza latinoamericana, llena de sucesos improbables, ha sido considerada una de las causas del surgimiento o empleo de lo irreal en la narrativa de la última mitad del siglo XX.

En los textos de Gabriel García Márquez no se ha dudado en hallar su raíz en la naturaleza *mágica* colombiana; inclusive, el autor ha sustentado la propuesta al afirmar que hechos descritos en sus novelas catalogados como extraños forman parte del ideario popular y son perfectamente naturales y cotidianos para la comunidad. También Alejo Carpentier habla de lo *maravilloso* como ingrediente de la realidad americana. Pero esto no es un soporte demasiado sólido cuando se expone como fundamento causal del realismo mágico latinoamericano.

La narrativa moderna tradicional tiene prohibida la falacia patética de que los sismos anuncien el asesinato de un gobernante, o de que la lluvia acompañe la tristeza de la heroína.¹⁹

¹⁸ Darko, Swin. Metamorfosis de la ciencia ficción sobre la poética y la historia de un género literario. (trad. Federico Patán), México, FCE, 1984, p. 20

¹⁹ Anderson Imbert, Enrique, "El 'realismo mágico' en la ficción hispanoamericana" en Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea, (comp. Cemil Goic), Madrid, Crítica, 1988, Tomo III, p. 58

De hecho, Luis Leal plantea como principal propósito del realismo mágico el desenredar los hilos involucrados en la relación hombre y medio ambiente. Entonces se despliega naturalmente lo *mágico* escondido en la realidad. Los episodios, tomados de lo real o creídos parte de ella, anulan la vacilación y se vuelven probables. Para convencerse de esta probabilidad, según Carpentier, es imprescindible la fe, de ahí que adquieran carácter de milagroso. Por supuesto, antes de agregar lo mágico a lo real se necesita tener fe para creer que esto es posible.

En el *Reino de este mundo* se requiere la fe para creer que el líder Mackandal se ha salvado al fuego, pero no hay ninguna pista que indique que esto ha sucedido, sólo es un rumor de carácter *mágico*, aunque en otros textos, como *Cien años de soledad*, la magia supera al rumor y se convierte en un hecho que se integra en la realidad, por ejemplo, la partida de Remedios la bella. En el realismo mágico lo milagroso fluye sobre la realidad y las personas lo creen con la ayuda de la fe, pues ésta es necesaria para marcar el límite entre la creencia y el rumor. En el plano no literario el suceso se movería en el terreno del rumor, mientras que en las narraciones cobra y adquiere realidad en su realización. Entonces lo real maravilloso se presenta en el texto en dos estratos: hacia el interior del texto, donde los personajes creen mediante la fe en el suceso o lo hacen rumor, y hacia el lector que lo interpreta.

El realismo mágico necesita de la fe, ella hace al suceso improbable; si las personas no tuvieran fe para pensar en su realidad, estaríamos hablando de acontecimientos imposibles (y por tanto increíbles), es decir, fantásticos.

La diferencia entre realismo mágico y lo fantástico es semejante a la existente entre los milagros y el hecho fantástico. El milagro no podría suceder sin la mano divina y para aceptar su probabilidad primero es necesario creer, alguien que no piensa posible resucitar por efecto de la aparición de un ángel, jamás tendrá la fe para darle esa explicación, lo consideraría algo imposible, fantástico. Ahí reside la principal diferencia entre el realismo mágico (*fue una acción angélica*) y lo fantástico (*esto es irreal*). Precisamente de la creencia nace la probabilidad. Creer en mujeres capaces de volar convierte al hecho en probable. De hecho, Carpentier señala lo maravilloso (que equivaldría bajo otra designación al término de fantástico inventado por Todorov) y lo real maravilloso establecido por la fe.

Estos críticos observan al realismo mágico independiente de lo fantástico, sin embargo podría ser entendido como una variante, una ramificación demasiado extendida. La diferencia capital entre ambos estriba en la calidad de los sucesos, extraños en el realismo mágico; sobrenaturales en lo fantástico. De ahí su probabilidad, pero los márgenes son difusos. Tanto que, incluso el término *realismo mágico* hurtado de las artes plásticas, fue creado por Franz Roh para designar la síntesis entre realismo (impresionismo) y fantasía (expresionismo). El realismo mágico puede entenderse como el punto medio entre los dos extremos.

Lo que para la ciencia ficción tal vez sea posible a largo plazo, en el realismo mágico es inmediato.

Surrealismo

A pesar de que el surrealismo es una corriente y que, debido a esta categoría, sus elaboraciones pueden convivir simultáneamente en lo fantástico como en el surrealismo, expondré algunas de sus características para mostrar sus coincidencias y algunas de sus peculiaridades.

En 1924 André Breton publica el manifiesto surrealista y da cimiento a una nueva vanguardia estética. Su objetivo consiste en descubrir la materia de los sueños para comprender los mecanismos de la mente humana y los ejes ocultos que manejan la realidad. Como parte integrante el sueño, la magia y la fantasía inciden en la vida humana y se vuelven importantes para los surrealistas que los retoman como fuente de sus creaciones.

A partir de las afirmaciones de Freud, el surrealismo propone el enfrentamiento con la lógica, para ampliar la concepción de la realidad. Ya que el sueño en vez de ser marginal, constituye parte de ella.

Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente con ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente.²⁰

Saber usar las facultades de la imaginación es una vía para la libertad, por eso el surrealismo apuesta a la imaginación con todas sus implicaciones, una de ellas en el sueño, cuyo reino es el inconsciente y así, el nivel más alto de creación se alcanza en la automática producción

²⁰ Breton, André, *Manifiesto del surrealismo*, (trad. Andrés Bosc), Madrid, Guadarrama, 1969, p. 26

de palabras. Para los surrealistas el sueño tiene estructura, por eso la vigilia es un estado de interferencia. De la unión entre lo onírico y la realidad nace la *superrealidad*.

Siebers explica al surrealismo desde la locura, como una corriente que se venía gestando desde el siglo anterior y que muchos escritores ya habían usado para sus creaciones sin necesidad de proponer ningún decálogo o manifiesto.

La locura junto con la superstición, floreció como tema preferido y palabra clave de una generación de escritores, (Poe, Baudelaire, Gógol, Hoffman, Maupassant, Nerval), y a comienzos del siglo XX, la fe en la creatividad de la locura alcanzó nuevas cumbres de delirio, cuando el concepto freudiano del inconsciente legitimó el deseo de los surrealistas de hundirse ellos mismos en la locura.²¹

Los vínculos entre lo fantástico y el surrealismo son meramente accidentales, dentro de los postulados surrealistas marcados por el sentido libertario, las elaboraciones podían emplear la fantasía, nacida de la creación automática o el sueño. Niegan la integración de lo fantástico a la realidad, de esta manera opera lo fantástico en el siglo veinte, se anula un poco la sorpresa, pero sigue existiendo la fantasía al menos que se manifieste en el sueño. Pero ni la fragmentariedad onírica, ni las imágenes irreales surgidas de la mente conducen necesariamente a lo fantástico en el sentido expuesto por Todorov, por eso, en varias ocasiones, los trabajos surrealistas se acercan más a lo poético o a la alegoría pura del cuento de hadas que a lo fantástico, tal como lo hemos definido. Por ejemplo, anulan lo fantástico: el despertar, la conciencia del suceso narrado como una evocación onírica, la incongruencia como resultado del sueño, etc.

Según Ida Rodríguez, el surrealismo no produjo en México obras artísticas plásticas valiosas.

Pero sí lo condicionó la posibilidad para que aflorarán con mayor fluidez y canalizaron las auténticas vivencias fantásticas. Es por eso que, en la década de los cuarenta, encontramos con más persistencia y en mayor escala, las producciones líricas y fantásticas.²²

Esto puede ser aplicable también a la narrativa, pues como se verá en el siguiente capítulo, en la generación de los nacidos en la década de los años los diez y veinte hay una sincera apuesta a la imaginación.

²¹ Siebers, Tobin, *Lo fantástico romántico*, (trad. Juan José Utrilla), México, FCE, 1989, p. 230

²² Rodríguez, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico*, México, UNAM, 1969, p. 97

El surrealismo busca lo maravilloso fuera de la realidad, por eso su materia son los sueños, el artificio fantástico a toda costa; en cambio el realismo mágico requiere lo probable, lo que puede ser creído, y por eso se vale del milagro.

La codependencia entre realismo mágico -real maravilloso-, surrealismo y fantástico es bastante cercana y sus perímetros demasiado difusos como para realizar clasificaciones esquemáticas. Ya se ha visto que el realismo mágico podría ser una vertiente de lo fantástico y los textos surrealistas considerados como fantasía, si no existiera la noción de sueño o el despertar. Ya que se ha identificado a lo fantástico en la vacilación ejercida sobre el lector al tratar de desglosar las causas del elemento ajeno a lo real, es posible reconocer las características que las narraciones comparten, evitando minucias y complicaciones innecesarias de clasificación.

A partir de sus diferencias con las corrientes colindantes, se logra conformar una visión más tangible de lo fantástico, sus límites y vecindades.

Lo fantástico debe ser entendido como género *teórico* que se repite, variando sus integrales, a lo largo de la historia.

En México, lo fantástico tiene su auge después de un proceso de transición estancado durante el intento por describir el periodo revolucionario, revive con nuevas influencias para desarrollarse con particulares características en el siglo XX

1.3 Desarrollo del cuento en México

Para comprender desde una progresión histórica el papel de la generación planteada como objeto de estudio y bajo un propósito introductorio se presenta de la evolución del cuento en México. Así se entenderá mejor la posición del cuento fantástico en la literatura mexicana y la función clave de la generación analizada

En México, el cuento como género²³ surge tardíamente, pues no se incluye dentro de las primeras manifestaciones literarias, la poesía y el teatro.

Menton plantea, refiriéndose a Hispanoamérica, que en sus inicios el cuento fue confundido con la crónica e incluso considerado un género menor; de hecho durante la colonia dependía de otros géneros ya aceptados y codificados por el lector, como el perseguir la intención fabulesca en el reportaje o hallarse inmerso en una narración mayor, por eso se le emparentaba con el relato cotidiano y su grado de ficción era casi nulo.

En el siglo dieciocho, sin embargo, los editores de famosas *Gacetas* utilizaban anécdotas o cuentecillos para rellenar los huecos que a veces quedaban por la falta de noticias. Con los diarios, que comenzaron a publicarse durante los primeros años del siglo diecinueve, nace el cuento en México.²⁴

Durante la transición del XVIII al XIX, el cuento está prisionero en el enramado de narraciones mayores.

Los primeros cuentos hispanoamericanos se publican hacia 1840, pero sólo avanzada la segunda mitad del siglo se cuenta con el número suficiente de piezas que permitan encarar el género como tal.²⁵

Los periódicos ayudaron para que se identificara al cuento como entidad literaria autónoma diferenciada del poema y la novela, pues este medio de difusión facilitó su proliferación. El espacio reducido de la publicación periódica imponía a la narración breve como el texto idóneo, tanto para lectores como editores.

Adicional al despliegue de publicaciones periódicas, hay otro factor crucial en el desarrollo del cuento durante el siglo XIX el romanticismo y su apego a las fórmulas medievales, que en este periodo había tenido un papel importante (Cf. Omil y Piérola, p. 66). El cuento mexicano romántico, en vez de localizar su pasado en el ambiente del medievo, recurre a la época colonial.

²³ Entendido dentro de la concepción contemporánea, definida en el apartado anterior.

²⁴ Leal, Luis, "El nuevo cuento mexicano", en *El cuento hispanamericano ante la crítica*. (comp Pupo Walker), Madrid, Castalia, 1973, p. 280

²⁵ Zanetti, Susana, *El cuento hispanamericano del siglo XIX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, p. 8

El cuento decimonónico romántico escrito en México arrastraba todas las desventajas de un país incomunicado, o bien comunicado con todo tipo de deficiencias: una comunidad nacional ansiosa de definir en los cultural su independencia política, ganada con tanta sangre y tanto dolor, una nación aún no desprendida del todo de España -un poder imperial declinante-, tampoco había establecido lazos firmes con el resto del mundo.²⁶

Con el transcurrir del tiempo la literatura empieza a ser mirada como objetivo y la Independencia motiva su crecimiento, ya que se descubre su uso como medio para apoyar la construcción de la nación incipiente. Los diferentes tipos de *cuentos* -sobre todo próximos a la crónica- se elaboran durante el periodo y aunque son incursiones que mayoritariamente no coincidirían con la concepción genérica de cuento *stricto sensu* -estandarizada en el siglo XX-, favorecen al iniciar su evolución.

Los límites y modelos del cuento son transformados en cualquier tipo de relato, narración de un episodio o crónica breve. Sin olvidar su integración dentro de la novela y la convivencia de géneros indistintamente en las publicaciones periódicas.

El siglo XIX recalca el papel del escritor y la literatura en la sociedad. De ahí que se procure definir los géneros literarios y se presenten las primeras expediciones en el cuento.

Sin olvidar la frecuente convivencia entre poesía-cuento, cuento-novela. Luis Leal afirma que el primer cuentista mexicano es José Joaquín Fernández de Lizardi, pero que su influencia sobre los escritores románticos fue inexistente, pues éstos se dedicaban a imitar los modelos españoles costumbristas (Larra, Mesonero) o los narradores franceses (Cf. Leal, p 281). Fernández de Lizardi insiste en la tendencia sugerida por Altamirano, que proponía el reflejo de la realidad nacional como condición necesaria para la narrativa mexicana. Y tal vez por eso son dos de sus discípulos, José María Roa Bárcena y Vicente Riva Palacio, los comisionados para elaborar los que “podríamos considerar como los primeros verdaderos cuentos”. Se destaca que, al perseguir la finalidad del retrato, también exploran otros temas y plasman, en perfectas recreaciones fantásticas, historias de aparecidos o rumores populares. “Los géneros literarios muestran el siglo XIX una activa interrelación. El cuento y la prosa poética confluyen o se apartan dentro del modernismo o en las alternancias del criollismo (.)”²⁷

²⁶ Huerta, David, “Transfiguraciones del cuento mexicano” en *Paquete cuento (la ficción en México)*, (recopilación, prólogo y notas de Alfredo Pavón), México, UNAM-UNAT-UNAP-INBA, 1990, p 12

²⁷ Goic, Cemil, “El romanticismo y la novela ” en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*, (comp Cemil Goic), España, Crítica, 1988, Tomo II, p 33

En la colindancia, distintas producciones pueden ser tratadas como cuentos; Emmanuel Carballo coincide con Leal y apunta que algunos pasajes dentro del *Periquillo Sarmiento* gozan de tal independencia que bien podrían considerarse los iniciadores del género. Pero sin duda adolecen de subordinación, pues forman parte de la totalidad de la novela.

Las primeras incursiones en el cuento, según Carballo, se desarrollan a la par de otras creaciones literarias, con Joaquín Pesado, Manuel Rodríguez Galván y Manuel Payno, por ejemplo. El siguiente grupo de cuentistas se vale de los logros de sus predecesores y depuran su estilo, como Guillermo Prieto, José Tomás de Cuéllar, Ignacio Altamirano y Pedro Castera. Muchas de sus narraciones se acercan más al relato de costumbres, a la crónica y creaciones próximas.

En el lado opuesto al planteamiento de Altamirano se ubica el modernismo, con demasiadas ocurrencias en lo poético para incluirse decorosamente en el género *cuento*.

Algunos textos centauros (entre el cuento y la narración poética) manifiestan ciertas variaciones de lo fantástico, la diferencia con las narraciones del siglo XX estriba en las intenciones, por un lado la social y por otro en su utilización como medio para desentrañar los mecanismos que rigen la conducta humana. En este periodo, el tema exótico no puede considerarse fantástico, ya que se desenvuelve más a la manera de los cuentos de hadas y cuyo engranaje actúa hacia el interior del texto (véase el capítulo anterior). De ahí, que Carballo no dude en proponer la delimitación del cuento modernista marcando las características que comparte con el ensayo poético, debido a sus similitudes. También el propósito es distinto, el precepto modernista del *arte por el arte* se opone a la propuesta de Todorov y Jakobson cuya tesis plantea a la fantasía como literatura de subversión.

El modernismo da un nuevo impulso al cuento. De hecho, Amado Nervo tiene cuentos que cumplen con todos los requisitos esperados para el género y Manuel Gutiérrez Nájera, tal vez más dudoso por semejanzas con la crónica y el ensayo poético, en algunos de sus textos es inobjetable. Y a la par con el realismo fundamentan sus bases.

La novela y el cuento corren a la misma velocidad y aunque originariamente la novela tuvo mayor predominio, más tarde, el cuento se extendió con numerosas muestras hasta principios del siglo XX. Pero como el siglo XX literario comienza con un periodo de inestabilidad, la producción literaria se reduce a contadas publicaciones. En este momento y sobre este aspecto es importante subrayar la tarea del Ateneo de la Juventud y el apoyo que algunos de sus integrantes dieron al desarrollo del cuento "A partir de 1906, la influencia

francesa es sustituida por la inglesa y la norteamericana. (...) Torri, Silva y Aceves, Reyes, se interesan en cultivar el cuento cosmopolita, a veces de naturaleza fantástica”.²⁸

También a semejanza de los grandes narradores europeos Paralelamente escriben otros autores dedicados al cuento que no emplean la fantasía, Dolores Bolio y Fernández MacGregor (Cf Dávila Gutiérrez, p. 9). Con en ellos se perfila una renovación del género, que culminará con José Revueltas, Juan Rulfo y Juan José Arreola.

El desarrollo del cuento durante la Revolución Mexicana se concentró en el deseo por contar fielmente y con premura episodios de la batalla; nace así, un esplendor en el ámbito narrativo que facilita la expansión del género.

La Revolución Mexicana, la primera del siglo XX, es una de las pocas que ha producido su propio arte, su propia literatura. Faltándoles los antecedentes, y deseando crear una literatura que reflejara el cambio social, los cuentistas crearon sus propias normas forjando una nueva técnica, un nuevo lenguaje, una nueva visión de la realidad social: los ambientes son nacionales, los héroes soldados revolucionarios, los asuntos incidentes de la lucha armada.²⁹

Pero el paso del cuento del XIX al revolucionario fue avanzando lentamente, “han de pasar varios años antes de que el escritor se dé cuenta del valor del cuento como instrumento de Ideas”³⁰ Leal propone que la autonomía del cuento sólo se logra *cuando los autores lo emplean como vía para propiciar una conciencia social* (por eso considera que el mejor ejemplo de cuento es el texto revolucionario). Otras características que Leal señala para definir al cuento de la Revolución están una tesis social expuesta, la brevedad, el realismo y sencillez en el estilo (transcripción de la manera de hablar), ausencia de protagonista (los personajes son la *tropa, caravana*, etc.), presencia de héroes reales o de corridos y un anhelo de *mexicanidad*. Edmundo Valadés añade el paisaje mexicano como elemento indispensable del escenario y el tren, centro de vida y acciones de la batalla. Nada más imposible para un texto fantástico que cumplir con esta perceptiva, aunque hay excepciones, como “El fusilado” de Vasconcelos.

Los pocos textos narrativos escritos por los *contemporáneos* presentan otras alternativas a la tendencia un tanto bloqueada, por lo reiterativa, de los cuentistas revolucionarios.

²⁸ Leal, Luis, “El nuevo cuento mexicano”, en El cuento hispanoamericano ante la crítica, (comp. Pupo Walker), Madrid, Castalia, 1973, p 280

²⁹ Leal, Luis (prólogo, selección y notas), Cuentos de la revolución, Mexico, UNAM, 1987, (Biblioteca del estudiante universitario, 102), p IV

³⁰ Luis Leal, Op cit, p X

Después de la etapa apegada a la narración de episodios revolucionarios, el cuento se va consolidando con Efrén Hernández y Agustín Yañez hasta llegar a su más alto nivel con Arreola, Rulfo y Revueltas, en los años cuarenta

Si durante el siglo XIX los autores habían encontrado en la poesía el camino idóneo para la expresión, en los principios del XX es la novela, sobre todo en el periodo revolucionario. Aunque también hay cuentistas notables como Nelhe Campobello, quien se empeñó en la descripción de cuadros y la reconstrucción de escenas e incidentes revolucionarios.

En las diferentes etapas históricas del cuento se observan algunas características que apuntan hacia lo fantástico sólo que sin una intención clara, ni finalidad estética, sino como un acontecimiento producto del ámbito real (en la colonia por ejemplo, en cualidades mágicas convertidas en místicas vidas de santos, etc).

Los autores tema de este análisis, al ser resultado de la Revolución Mexicana, huyen de la descripción glorificada de la batalla, por el contrario, autores como Elena Garro o Juan José Arreola la critican. Y por eso son los encargados de consolidar los primeros cuentos *modernos*.

1.4 Evolución de lo fantástico en México

La postura de Bioy Casares sobre el origen de lo fantástico, igual que la de Leal respecto al cuento, marca su raíz en la tradición oral. También Lovecraft indica una procedencia antiquísima y remota para las narraciones de horror. Esto es natural si se piensa que la imaginación y la gana de contar historias es una cualidad inherente al humano.

Desde la época colonial existe en México la tradición de transmitir narraciones *extrañas y misteriosas* -en su mayoría leyendas-, su tema son acontecimientos reales modificados levemente, un tipo de fantasía *objetiva* (Cf. Lisazo, p. 151). En vidas y discursos sobre santos o religiosos destacados se narran milagros, apariciones diabólicas, angélicas, resurrecciones y demás fundamentos del cristianismo, son otra manifestación de lo fantástico, aunque no entendida como tal

Las narraciones que describen milagros de santos apelan al inconsciente para afianzar las creencias religiosas, su propósito radica en el reforzamiento de la ideología y la fe. Y sirven para consolidar el discurso dominante, impuesto y propagado por la iglesia

The legends were narrated in a pious and sober tone as objects of belief, although their connection with historical fact was seldom demonstrable. Myths, in contrast, refer to a world supposed to have preceded the present order (...).³¹

Para María Elvira Bermúdez el texto fantástico inaugural en México es *La portentosa vida de la muerte*, libro *clandestino* de la colonia que con humor pretende exhortar a los hombres al goce de la vida. La muerte es representada en un personaje burlesco que visita a los mortales

En Latinoamérica se encuentran las primeras expresiones de lo fantástico en la leyenda: las populares, transmitidas oralmente y las literarias, reformuladas o inventadas por escritores. De hecho, los textos del XIX considerados como fantásticos, arrastran este precedente, emplean leyendas y rumores colectivos (fantasmas, espíritus, almas errantes y aparecidos que debido a una muerte violenta, malas acciones o *pecados* realizados en vida, no consiguen el reposo).

Los cuentos fantásticos más socorridos durante el siglo XIX se enfocan en la descripción de episodios sociales, el juicio de conductas morales o encuentros amorosos fallidos. Aunque la

³¹ Larson, Ross, *Fantasy and imagination in mexican narrative*, Arizona, Center of Latin American Studies Arizona, 1977, p 33 "Las leyendas eran narradas en tono sobrio y piadoso, como materia de creencia, aunque su conexión con hechos históricos era raramente demostrable. Los mitos, en oposición, se refieren a un mundo que se supone ha precedido al orden presente "

mayoría de los autores eran reticentes al empleo de elementos sobrenaturales o fantásticos, se veían obligados a su uso debido a lo *escabroso* del tema.

*A la caída del Imperio, la literatura mexicana experimenta un auge inusitado. Los jóvenes de la época celebran ‘veladas literarias’(...) se permitían utilizar las formas literarias en boga en el extranjero -como la novela histórica-, pero el contenido debía reflejar la naturaleza, la historia, el temperamento e incluso el lenguaje particulares de México. Se trataba pues de construir una literatura verdaderamente nacional.*³²

Las corrientes literarias prevaletentes en el XIX marcan sus narraciones fantásticas, pues en su interior convergen varios movimientos artísticos opuestos entre sí, incluso contradictorios, lo fantástico se amolda en el tema y en la anécdota a cada uno de ellos

Respecto a las diversas corrientes desarrolladas durante el siglo XIX, las opiniones de los críticos se diversifican; Omiñ, por ejemplo, afirma que el romanticismo en Hispanoamérica abarca todo el siglo XIX y el realismo es su variante final. Como América se mueve a otro ritmo frente a Europa se contraponen las corrientes y se comparten características durante un mismo momento histórico, incluso dentro de un solo texto (v.g. “El matadero” de Echeverría).

Se ha hablado tanto de la tendencia imitativa de la literatura en el XIX, que se ha convertido en lugar común, pero no era esa la única finalidad, también se buscaba la descripción de las realidades nacionales (tendencia inaugurada por Ricardo Palma con sus *Tradiciones Peruanas*) y bajo este precepto, como apunta David Huerta, existen cuadros y crónicas; que todavía no están perfectamente estructurados como cuentos, porque todavía no hay una codificación del género, pero que se le acercan bastante.

Si en la Inglaterra victoriana se dejan escapar conflictos morales a través del horror y la fantasía, en México el deseo del momento se apega a la necesidad de definir el ambiente nacional inestable e incipiente; por eso la narrativa se obstina en describir su medio social y se topa con el realismo

Siebers afirma que el auge de lo fantástico en el romanticismo (siglos XVIII-XIX) es provocado por una afán de originalidad y diferenciación. Además de que la libertad, tan solicitada por los escritores que reaccionaban al racionalismo, se había convertido en sinónimo de imaginación. Sumado a esto, propone a la superstición que, como producto social histórico, crea

³² Riva Palacio, Vicente. *Cuentos del General*. (prólogo de José Ortiz Monasterio), México, Promexa, 1979.
p IX

lo fantástico en este periodo (Cf Siebers, p.9-15, la *superstición* son los *entredichos* a los que se sujeta la sociedad, creencias falibles o improbables, pero que se suponen y a veces se toman como ciertas)

Todorov indicó la diferencia entre las narraciones fantásticas del siglo XIX y el siguiente en la necesidad del primero por expresar las situaciones de conflicto o prohibidas representadas en las fuerzas ocultas, cuyo origen se remite a la leyenda. En México continúan bajo esa forma, pero en otros países, como se expresa en el romanticismo inglés, estas creencias pertenecientes al ideario general sirven para crear figuras o representaciones corporeizadas de valores rechazados o negados por el hombre, la muerte, el incesto o el miedo, para enfrentarse a su realidad y también demostrar la libertad de la imaginación. A este periodo le debemos las mejores elaboraciones figurativas de los *vicios* humanos: vampiros, Frankenstein, licántropos, brujas, etc.

En América, el romanticismo reinterpreta las partes negativas de la realidad y produce el artículo de costumbres, representación pintoresca de la realidad. Su afán por denunciar con el retrato los vicios sociales para su enmienda anula las apariciones fantásticas -aunque tarde o temprano tendrá que recurrir a ellas.

Durante este periodo la política y la literatura se encuentran correlacionadas. Si la función de la literatura durante el romanticismo hispanoamericano era eminentemente política (Cf. Goic, p 63) no resulta extraño el alejamiento a los temas fantásticos, la solución a las prioridades americanas, asimismo la construcción de la idea de nación como un tipo de *romanticismo social* o *realismo*. "El realismo representa por primera vez el enfrentamiento del hombre y sociedad como manera de configurar las limitaciones de la sociedad y las posibilidades del individuo".³³

También el romanticismo se expresa en lo fantástico mediante paisajes tenebrosos y amadas resucitadas, artistas que recuperan sus facultades por pactos demoniacos o fuerzas sobrenaturales.

Dentro de los propósitos modernistas, en cambio, no se encuentra la descripción del ámbito nacional, se pretende alcanzar la universalidad mediante la integración de elementos pertenecientes a distintas culturas y no se incomodan al parecer *afrancesados* o *extranjerizantes*.

³³ Goic, Cemil, "El romanticismo y la novela" en Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo, (comp. Cemil Goic), España, Crítica, 1988, tomo II, p 66

Objetivamente, esto no tiene, ni debe ser visto como una desventaja, pues fue el iniciador de los grandes impulsos renovadores de la literatura hispanoamericana.

Los cuentos modernistas no pueden incluirse dentro de lo fantástico debido: primero, a que los elementos extraños responden a una mera intención estética (lo exótico y fantástico son representaciones de la belleza) y segundo, no son enfrentamientos de realidad-sobrenatural, si no que parten de un esquema de realidad y la trasladan tal cual a un contexto fantástico, como sucede con el cuento de hadas (v.g. "El rey burgués" de Darío). En palabras de Todorov, no existe vacilación alguna.

Otras piezas narrativas modernistas están aún más alejadas de lo fantástico, pues utilizan la fantasía para componer cuadros pictóricos narrativos o prosa poética donde los duendes, gnomos, dioses, etc. *funcionan simbólicamente* y persiguen únicamente la metáfora, lo poético. El ambiente total del cuento se construye para hacer un cuadro poético, aunque narrativo.

Uno de los principales objetivos del modernismo era la renovación literaria, la búsqueda de una voz propia y la fidelidad a la literatura, por eso emplea lo fantástico (al igual que la mitología y lo exótico) para inyectar vitalidad a las letras, amplía su espectro y alcances; los modernistas demuestran que el realismo no es la única vía para la creación. El exotismo no sólo responde a una tendencia evasivista, sino a un carácter contestatario, una manera de oponerse a la realidad social "(...) exotismo o indigenismo responden al mismo impulso, son dos caras de un fenómeno de rebeldía originado al contacto con la realidad mezquina".³⁴

En el modernismo se da el primer gran paso para abandonar las tendencias nacionalistas y obtiene en su anhelo extranjerizante la búsqueda de su autodefinición, otorga nuevas alternativas a la literatura. Según Onís el extranjerismo se vuelca en una búsqueda al interior de sí mismos. El principal logro del modernismo se encuentra en que la tendencia literaria dirigida a lo nacional y regional es superada, porque la renovación no sólo atañe a la temática, también implica al lenguaje.

Para Oscar Hanh, las narraciones modernistas son preámbulos al realismo mágico, pues el medio que desarrollan está plagado de situaciones mágicas, más que insólitas.

³⁴ Gullón, Ricardo "Exotismo y modernismo", en Estudios crítico sobre el modernismo, (introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo), Madrid, Gredos, 1974, p 279

En Hispanoamérica, el tema fantástico tiene los brotes más abundantes en la literatura Argentina, por eso Ana María Barrenechea (quien lo postula como país de origen) busca las causas y supone: "quizá suceda esto porque la Argentina es el país americano más abierto a las influencias extranjeras".³⁵ Antonio Risco coincide en el cosmopolitismo como la causa que favorece el despunte del cuento fantástico en Argentina.

Las narraciones mexicanas del XIX de índole fantástica son muy escasas y poco representativas y, en las pocas, su fantasía consiste en transcribir leyendas populares o integrar sus elementos. No sólo en el cuento fantástico se emplean episodios históricos y escenas coloniales, esto responde al propósito de incluir el pasado mexicano, ensalzarlo y darle validez.

Dentro de las fantasías del XIX mexicano se presenta un alto sentido de lo cristiano, una marcada intención de mantener los valores religiosos. Si los autores europeos trataban de reafirmar los valores morales (en cuentos fantásticos o no) a través del análisis de conductas o anécdotas de sucesos "despreciables", los hispanoamericanos se preocupan por conciliar al cristianismo con los elementos sobrenaturales. Por eso la mayoría de sus personajes pertenecen al ideario cristiano.

Ángeles y demonios van perdiendo, durante el siglo XIX, el carácter de secretos concretos, tangibles, que tuvieron hasta el siglo XVIII y se convierten paulatinamente en meros símbolos éticos.³⁶

Cada uno de los hechos sobrenaturales son tamizados por el filtro del cristianismo.

Por el contrario, autores como Edgar Allan Poe o Guy de Maupassant, critican el sistema religioso, incluso cuestionan la realidad de dios o la reformulan al proponer la existencia de fuerzas extrañas que conviven con el hombre (el horla, el gato negro, etc.).

De los dos inauguradores del cuento mexicano, Roa Bárcena en "Lanchitas" y "El hombre del caballo rucio", expone anécdotas sobrenaturales, donde están implicados aparecidos: en el primero, el padre Lanzas descubre que ha confesado a un pecador muerto años atrás y al hallarse frente a lo incomprensible opta por la locura; en el segundo, un hidalgo ronda la región tras su muerte y atemoriza a los habitantes. Mientras Riva Palacio, en "El matrimonio desigual" plantea

³⁵ Barrenechea, Ana María y E S Esperatti, La literatura fantástica en Argentina, México, UNAM, 1957,p 9

³⁶ Hanh, Oscar, El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, 2a ed, México, Premia Editora. 1982,p 97

la existencia de la reencarnación, la pareja vuelve a encontrarse cuando el hombre, muerto en una accidente, renace y halla a la amada; o “La horma de su zapato” que presenta a dos diablos robaalmas como protagonistas, “La leyenda de un santo”, “Las mulas de su excelencia” y “Las honras de Carlos V” representan cuadros coloniales y sobresale la presencia de algún suceso milagroso.

El propósito de los cuentos fantásticos anteriores al siglo XX consiste, casi siempre, en mostrar ideas. Todorov lo explica al decir que el siglo XIX partía de la necesidad de ventilar tabûes sociales, mientras que en el posterior, al aparecer el psicoanálisis y dar explicaciones racionales a los fantasmas que habitan la mente humana, lo fantástico se concentra en la inclusión de la fantasía para demostrar el absurdo; su principal ejemplo es Kafka (ver capítulo 1 2). De este planteamiento, se infiere que también puede ser empleado para la crítica de situaciones sociales restringidas, así como para enfrentar al hombre ante ese absurdo. “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”.³⁷

Lo oculto y prohibido se materializan en la figura del diablo y el incesto, adulterio y los armarios clandestinos de una monja se transforman en demoniacos. En el siglo XIX, lo fantástico actúa como válvula donde se escapan los conflictos o lo que da conflicto al hombre; en el mejor de los casos sirven de compensación para dotar de magia, irrealidad y milagro a la realidad.

El positivismo influye en la narrativa y marca el contexto donde aparece lo fantástico, los protagonistas se mueven en ambientes científicos, productos tecnológicos, y discuten los poderes y límites de la razón a partir de los sucesos insólitos que se enfrentan a la realidad (Cf. Hanh, p. 85). Estas fantasías colindan con la ciencia ficción, sus personajes están robotizados y las máquinas amenazan con dominar al hombre. El naturalismo apunta asomos de ciencia ficción; en este periodo la tecnología juega un papel central, ya sea en el ensalzamiento o la condena.

Como se propuso en capítulos anteriores, lo fantástico es una constante a lo largo de la historia, similar al barroco de Carpentier, y sus características varían dependiendo de las circunstancias en las que se desenvuelva. Los elementos de fantasía empleados en el XIX emanan de su contexto, los milagros y aparecidos están cargados de *rumor*, en el sentido de que son

³⁷ Todorov, Tzvetan, Introducción a la literatura fantástica, (trad. de Silvia Delpy), México, Coyoacán, 1994, p 190

probables, son productos creados por la gente y mantenidos, casi siempre, por la fe (cristiana en la mayoría de los casos). Por eso conservan parentesco con la leyenda.

Históricamente el siglo XIX en México fue de movilizaciones sociales y políticas que confluían dentro de la literatura de la época y que la alejaban del terreno fantástico. De hecho el cuento apenas logra conformarse hacia el deceso del siglo; cuando la brevedad de las publicaciones periódicas se impone, la búsqueda de un medio de expresión intermedio entre la novela y el poema y el éxito europeo empujaron a su moldeo.

Leal plantea el desarrollo y consolidación del cuento mexicano tras la Revolución, como demostración del proceso sucedido a lo largo de Hispanoamérica. Xorge Campos difiere y en el conjunto del cuento modernista ya existe una tendencia prerrevolucionaria -“Un esperanza” de Amado Nervo-, pues narran episodios basados en los hechos bélicos de finales del siglo. “El elogio de lo trascendente, característico de la tendencia romántica, se revela a través de asuntos y motivos relacionados con la vida de ultratumba, como lo diabólico y la inspiración artística”.³⁸

Asimismo, los personajes de estas narraciones siempre presentan características particulares que los definen y distinguen, realizan actividades *insólitas*, como sacerdotes, proscritos, etc. (Cf. Hanh, p. 84). Pero jamás hay una búsqueda interna de la identidad y es visible el privilegio de lo anecdótico.

La literatura fantástica ha sido modificada por su contexto histórico, de ahí que se hable de una transición respecto a la concepción de lo fantástico del siglo XIX al XX. Los objetivos de los autores cambian, así como la manera de narrarlos.

La narrativa del siglo XX se caracteriza por su ánimo de ruptura, ya sea en el lenguaje o en lo temático. Así como Edmundo Valadés asegura que cuestiona las estructuras sociales a través del uso del lenguaje iconoclasta, los autores afectos a lo fantástico lo hacen desde el tema. En México:

Las dos corrientes en que se bifurca nuestra prosa narrativa del siglo XX aparecen en las obras de los miembros del Ateneo de la Juventud. La corriente imaginativa (o fantástica) parte de dos libros de prosas breves, deslumbrantes e innovadores: *Ensayos y poemas* (1917) de Torri y *El plano oblicuo* (1920) de Alfonso Reyes; la corriente realista, se manifiesta, en las obras de Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos.³⁹

³⁸ Hanh, Hanh, Oscar, El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, México, Premia, 1982, p. 23

³⁹ Carballo, Emmanuel, El cuento mexicano del siglo XX, México, Empresas Editoriales, 1964,

En “El fusilado”, José Vasconcelos inserta una nota fantástica, descubriendo al personaje narrador del propio fusilamiento, mientras que en “La sonata mágica” la obra musical adquiere vida propia y se desborda más allá de su creador.

Los textos de Julio Torri muestran situaciones absurdas o fantásticas, logradas por medio de la exageración, como el cuento “Fantasías mexicanas”, dos carrozas transcurren varios días una frente a otra sin permitirse el paso bajo el argumento de que la de menor linaje debía ceder el paso, el episodio, al ser imposible en la realidad crea lo fantástico

Otras narraciones fantásticas de Torri son “El vagabundo”, donde la desaparición del vagabundo, hecho insólito e imposible en la realidad, denota la inhumanidad del hombre al ignorar el suceso por su condición de indigente. Mientras que el cuento “La conquista de la luna”, colindante con la ciencia ficción, revierte la invasión del hombre a su satélite hasta llevarlo al extremo en que se imitan todas las costumbres de los lunáticos. Dentro de la propuesta de ciencia ficción planteada en el capítulo anterior, este texto se incluiría en la fantasía, pues tenemos la certeza de la inexistencia de habitantes lunares, tampoco es un hecho probable en el futuro.

Pero Torri no sólo escribió textos fantásticos, varias de sus creaciones no se incluyen dentro del conjunto y, aunque funcionan como guiños irónicos, aparecen en situaciones tanto reales como irreales; su peculiaridad reside en que siempre muestran vislumbres satíricos o irónicos. Al igual que los textos de Arreola, la brevedad predomina y lo irreal sirve como medio para la burla lograda con las armas de la inteligencia. El cuento “Los unicornios” recuerda, sobre todo en su ánimo burlesco a las narraciones de *Bestiario*. Y de hecho “La feria” de Torri podría considerarse casi una extracción de *La feria* de Arreola.

La generación del Ateneo de la Juventud, a la cual pertenecería Torri, anhelaba que la armonía de la prosa naciera de un imperativo interior y no de la joyería que el último modernismo llevó acabo.⁴⁰

El texto célebre de Reyes “La cena” muestra visos fantásticos cuando el protagonista, después de haber vivido una situación brumosa, descubre la posible realidad de los

³⁹ p 18

⁴⁰ Quirarte, Vicente, “Los buenos herederos de Julio Torri” en *Paquete_cuento (la ficción en México)*, (recopilación, prólogo y notas de Alfredo Pavón), México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Autónoma de Puebla, Inba, 1990, p

acontecimientos en una flor atorada en el ojal de su chaqueta. Este salto a lo irreal produce la vacilación. Reyes se vale del sueño, del ambiente inseguro de lo onírico y la perspectiva única del narrador para introducir la duda y penetrar de lleno en lo fantástico.

En ambos se descubre una intención renovadora tanto de la literatura como espacio válido para hablar de cualquier tema, como una intención de estructurar lo fantástico dándole otros valores y nuevas posibilidades.

El obstáculo para ejemplificar la evolución de lo fantástico con Torri y Reyes surge al enfrentar lo escaso de su producción de ficción narrativa y, por lo tanto son casos aislados, no demasiado representativos.

El cuento de la Revolución no tuvo un auge totalitario durante las décadas posteriores a la reyerta armada, si no que fue conquistando terreno paulatinamente, del 16 al 24 pocos se ocuparon de él; Xorge Campos encuentra las causas en el concurso de 1916 convocado por el periódico oficial *El mexicano*, que ignoró a los cuentos con tema revolucionario, pero en el 24, la situación cambiaría como consecuencia de la disputa entre Monterde, Jiménez Rueda y algunos más, sobre la *virilidad* (describe los escenarios mexicanos, ya sea de la batalla revolucionaria, del pasado colonial y episodios de las clases oprimidas) o *afeminamiento* de la literatura mexicana. Esto provoca el esplendor del tema revolucionario y su futura fecundidad. En el mismo año, Puig Cassauranc, al tomar posesión de la Secretaría de Educación Pública, se compromete a apoyar cualquier obra empeñada en proponer una visión rigurosa de la vida (Cf Monsiváis, p.1446) y agrega como causa la impresencia del tema revolucionario durante 1915-1929, la distancia temporal para distinguir la elaboración literaria del puro testimonio.

Varios autores incursionan, sin aspirar conscientemente, en la fantasía valiéndose de milagros, fantasmas y aparecidos, como Artemio del Valle-Arizpe, Francisco Monterde y Julio Jiménez Rueda. Los colonialistas se empeñan en narrar sucesos históricos, cuyo escenario se divide en antes y después de la Conquista, con el objeto de crear conciencia histórica, además de un evidente afán hispanista. Dicha intención se propone, también, oponerse al *afrancesamiento modernista*.

Buscan en el pasado colonial los orígenes del sentido nacional, con otra forma distinta a los narradores revolucionarios, plantean su propia *literatura mexicana*.

La diferencia de los realistas del XIX y XX, según Monsiváis, está en la incapacidad de los lectores para aceptar la realidad y sus crueldades. Por eso los colonialistas se van a otras épocas.

La explosión del tema revolucionario tiene permanencia durante el primer cuarto del siglo XX. De hecho, Christopher Domínguez recuerda que

En 1946, al reseñar con anticipación y fervor las obras de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Xavier Villaurrutia se lamenta 'que mientras otras literaturas hispanoamericanas, sin descontar la nuestra, fatigan sus pasos en el desierto de un realismo y un naturalismo áridos y secos, monótonos e interminables, la literatura argentina presenta ante nuestros ojos, no un espejismo, sino un verdadero oasis para nuestra sed de literatura de invención (...) porque lo cierto, es que entre nosotros, el autor que no aborda temas realistas y que no ocupa en la realidad nuestra de cada día, se le acusa de deshumanizado, de purista y aún de cosas peores'.⁴¹

Estas afirmaciones implican o que el realismo ya había agotado sus manifestaciones o necesitaba de una reelaboración como sistema. De pronto surgen dos autores que cambiarán las direcciones de la narrativa posterior. Arreola y Rulfo, quienes en apariencia opuestos (se consideraba al primero "cosmopolita" o "exógeno" en palabras de Domínguez y al segundo "nacional") marcan las líneas que el grupo siguiente, nacidos en los veinte, perseguirán.

La propuesta de Rulfo en *Pedro Páramo* renueva la narrativa, alejando la concepción de la novela como una transposición o reinterpretación de la realidad. Elaborada y reelaborada en el siglo XIX, aunque con enfoques distintos dependiendo de lo que se deseara privilegiar (tema amoroso para los románticos, el cientificismo y su comprobación para los naturalistas); sostenida de manera indirecta con autores de la Revolución.

Este momento histórico, desde el terreno del cuento fantástico, podría erigirse como un parte aguas en el camino de su desarrollo de la narrativa mexicana. Sin embargo, la idea de que la tendencia realista motivada y en plena expansión por la Revolución facilitó la creación de *Pedro Páramo*, *Los Recuerdos del porvenir* y *La región más transparente*, cuyas naturalezas están navegando entre los linderos de lo real y lo irreal. En la novela de Garro, con la repentina detención del tiempo y escape de los amantes, mientras que Fuentes no permite a su narrativa la ausencia de personajes simbólico-míticos como Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma.

⁴¹ Domínguez Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1991, Tomo II, p 1006

A partir de ese momento las manifestaciones del realismo son cada vez más elaboradas y sus fronteras con lo fantástico cada vez más dudosas

En la *Geografía de la novela*, Fuentes afirma que las categorizaciones entre ambos rangos (fantástico-real) han sido más nocivas que benéficas para la literatura mexicana, pero porqué ver a lo fantástico como estigma y no como elemento distintivo

Para Emmanuel Carballo las obras fantásticas son *pesimistas* pues su manera de reformar la sociedad a través de la literatura los conduce al desconsuelo. No se sienten parte de una sociedad, sino que se oponen a ella y sus nociones.

Hay que observar al elemento fantástico como una posibilidad para el tratamiento de distintos temas, aunque existan otras vías para desarrollarlos. Es un elemento definitorio y significativo, sobre todo después de un periodo literario tan prolongado como tuvo la novela de la Revolución.

En su *Antología de cuento fantástico en México*, Bermúdez señala las constantes temáticas predominantes: la muerte, las almas y la metempsicosis, el sueño, los objetos con vida, los espectros, aparecidos, y fantasmas, los cadáveres vivientes, el *doppelgänger*, el absurdo y Dios. Pero al igual que la división de Todorov (temas del yo y tú), tampoco pueden realizarse clasificaciones cerradas en función del tema (también Propp se lo propuso y fracasó), pues varios textos pueden compartirlos, mas si se piensa que cualquier elemento puede saltar abruptamente de lo fantástico, por ejemplo, en el sueño.

De las iniciales creaciones legendarias y de las historias pertenecientes al ideario popular brotan los primeros cuentos cercanos a la fantasía; a partir de ellos y con la influencia de autores europeos se encontrarán nuevas vertientes en los narradores del XIX, algunas propuestas entre los autores revolucionarios y aquellos que buscan la tradición histórica con ánimo colonial. No obstante, lo fantástico se da en su mayor plenitud en el cuento del siglo XX.

2. Momento histórico: generaciones e identidad

2.1 Momento histórico mexicano

Este capítulo pretende mostrar una visión panorámica del momento histórico en que se desenvuelven los autores de este estudio, para ver su incidencia en lo fantástico y la búsqueda de identidad. Asimismo permitirá comprender su desarrollo y papel.

En México, el inicio del siglo XX arrastra los grilletes de su precursor, imitándolo en una suerte de maleficio se inaugura con la Revolución de 1910. Los fantasmas de la independencia, las intervenciones extranjeras y la reforma supuestamente superados en el porfiriato siguen padeciéndose. Según Lorenzo Meyer, los gobernantes fruto de la Revolución la miran como la cumbre de los procesos bélicos del XIX, al ser herederos defienden la autonomía de acuerdo a su entendimiento y le conceden valores nacionales.

El porfiriato había dado equilibrio a un siglo variable, pero el precio pagado para la estabilidad había aumentado su costo y las diferencias sociales crecían, la ilegalidad pululaba y la situación agraria colindaba con la explotación. El proyecto reformista fallidamente cuajado en el porfiriato dio pie a la Revolución. Además, la tan anhelada estabilidad empezaba a sugerir estancamiento.

El siglo XIX mexicano se caracteriza por constituirse a través de una serie de intentos para consolidar la nación, que se logra a medias, eficaz aunque desigual, en el porfiriato.

El porfiriato decidió que la mejor política era mantenerse y legitimó su dominio en un afán económico modernizador (v.g. los ferrocarriles). Pero su progreso no incluía la movilidad social y no se ocupaba de manera activa en la cultura, de hecho, los ateneístas lo vieron. Luis Villoro anota.

Así como las estructuras políticas han dejado de responder a la situación económica y social -faltas de flexibilidad para acoplarse de nuevo a ella- y amenazan derrumbe, así también, las doctrinas educativas y la producción cultural forman una armadura que no se amolda a las necesidades espirituales de la sociedad.⁴²

Los escritores incluidos en el porfiriato se vieron favorecidos por el sistema, por eso cuando la lucha revolucionaria comienza, deciden aislarse y negarla, mientras que los autores

⁴² Villoro, Luis, "Sobre la identidad de los pueblos" en *La identidad personal y colectiva*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1994, p.11

posteriores formarán nuevas alianzas con los diversos grupos en el poder y actuarán conforme a esto. No obstante, durante las primeras décadas del siglo XX se leen con vigor las novelas de Federico Gamboa y Rafael Delgado, cuyo eje es la crítica social, a pesar de que florecieron bajo la protección del régimen.

El profiriatismo se había convertido en sinónimo de inmovilidad y la situación social y cultural merecía una reformulación. Tal vez porque las carencias iban al parejo, los intelectuales empezaron a politizarse cada vez más, hasta ya no saber cómo zafarse.

Algunos de los ateneístas empezaron a inmiscuirse paulatinamente en la política y la combinaron con la preocupación inicial enfocada a la cultura y su renovación, por ejemplo José Vasconcelos. Enrique Krauze explica la circunstancia:

La renovación por la que propugnaban los ateneístas, en la crítica abierta al positivismo oficial, tenía un carácter similar al de la apertura maderista. Una nueva generación intelectual también quería desplazar a la gerontocracia cultural gobernante, desplazarla de sus supuestos y de su ideología, y modernizarse.⁴³

Durante el siglo XIX los autores mexicanos paseaban por los senderos del realismo y conseguían asimilar su medio social, los nacidos en los albores del siguiente siglo modifican su postura estética y exploran las vías de la fantasía.

Los albores del siglo XX sirven para crear una nueva estructura social, producto de la Revolución. Los ateneístas deseaban poner a México al día frente a Europa, pero sin desligarse o extranjerizarse, y al mismo tiempo, dotar de un nuevo impulso a la cultura.

Villegas divide las ideologías que marcaban el pensamiento en el cientificismo (aquellas que arrastraban o partían del positivismo) y el espiritualismo (derivadas de un nuevo renacimiento, de los estudios bergsonianos y de Kant).

Mientras el Ateneo se organizaba decidido a encontrar nuevas fórmulas para la renovación literaria, los conflictos gubernamentales instigaban al movimiento armado y los intelectuales se vieron obligados a exiliarse como Reyes o adecuarse a su contexto como Vasconcelos, actuar y también padecer. Lo mismo sucede con la narrativa durante los primeros cuarenta años del siglo, por un lado se encuentran los narradores involucrados con el proceso revolucionario y por lo tanto, elaborando el tema, y por el otro, los colonialistas, contemporáneos, estridentistas y otros autores

⁴³ Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en México*, México, SEP, 1989, p. 51

que por sus características particulares no se incluyen en ningún grupo mayoritario. La condición para la existencia de autores a la *sombra* (no abordan el tema revolucionario o social), explica Christopher Domínguez, tuvo lugar en la dicotomía literaria habida a fines del XIX entre modernismo-realismo, que ha continuado durante todo el siglo XX.

Los colonialistas, al igual que los integrantes del Ateneo y autores revolucionarios persiguen el objetivo de recreación histórica, desean dotar de sentido y explicar las causas de los procesos históricos, ya sea en el virreinato o en la historia reciente. La Revolución trajo reformas y cambios que la novela deseaba contar, además de su necesidad por describir las batallas y vida revolucionaria. De ahí que crearan sus propias épicas.

En el resto del mundo también se están rediseñando las estructuras sociales; el paso de la primera Guerra Mundial sacudió los antiguos modelos, sumado a los avances tecnológicos y corrientes filosóficas de principios de siglo invitaron a la creación de nuevas fórmulas. Esto necesariamente va a repercutir en la literatura y demás elaboraciones artísticas.

En 1915, al calor de las balas, Azuela publica *Los de abajo*⁴⁴, primera obra revolucionaria, y el período se extiende hasta *Pedro Páramo* (1955), con sus variantes y distinciones, por supuesto. En el interior de este lapso, se desarrolla la narrativa cristera, indigenista y proletaria, textos reflejos de la revolucionaria o despojos donde se siguen reelaborando el tema rural, la desigualdad social y el desacuerdo político. Si el XIX dio cuerpo a la nación, en el XX se preguntan qué hacer con ella, estas obras narrativas persiguen el propósito de dar cuerpo a la nación obtenida, analizarla a partir de sus acontecimientos históricos, más que definirla. Observar y cuestionar los logros y fracasos revolucionarios, la eficiencia o ineptitud de la lucha.

Son herederas del XIX (todas las publicaciones pervias a 1915) y su tradición literaria al buscar en el realismo la fuente inagotable para la crítica del momento histórico. La narrativa posterior a 1915 presenta otros objetivos, como la intención de valerse de la realidad, peldaño para el reconocimiento del individuo. No resulta anómalo que la década de los años treinta muestre una tendencia nacionalista, expuesta en la plástica por los muralistas y la incursión de Samuel Ramos en lo mexicano con *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934). Pero también contenga otra, la incorporadora de tendencias foráneas y en búsqueda de narrativas vanguardistas, como *El*

⁴⁴ No debe olvidarse que tras su publicación la novela pasó sin ser notada y que no fue, sino hasta el 24 cuando comenzó el auge de la narrativa con tema revolucionario y marcó su importancia como fundadora de la tendencia

café de noche del estridentista Arqueles Vela (1926). De ahí que existiera cierto enfrentamiento marcado por ejemplo en los artículos de Jorge Cuesta llamados: *Literatura y nacionalismo* y que los Contemporáneos sean tachados de evasionistas

El enfrentamiento entre literatura nacional e innovadora no es privativo de este periodo, pues las iniciales décadas del siglo XX se caracterizan por la necesidad de autodefinición y autoconocimiento. Por ejemplo la *Raza Cósmica* de Vasconcelos, donde se da a la tarea de exaltar a la raza iberoamericana y sobre todo a las mezclas raciales. Y el resurgimiento de la novela indigenista o de tema rural (aunque reelaborada) en los cincuenta con Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda, por ejemplo. Leopoldo Zea entiende el proceso:

El indio representó así el espíritu propio de nuestra llamada Revolución Mexicana. Fue su más poderoso impulsor y exponente y arrastró en su violenta sacudida a todos los grupos, que, junto con él representaban las fuerzas vivas de la nación.⁴⁵

Hay una necesidad de explicar los móviles de la lucha, no sólo se busca plasmar sus temas, sino cuestionar las injusticias, analizar ventajas y desventajas, criticar el momento histórico inmediato. La literatura revolucionaria, apunta Carlos Monsiváis, resulta de la conjunción del motivo épico y la idea de que la literatura puede cambiar la realidad. Además, como aspira a la redención de las masas dominadas, por eso, concluye, en algún momento se institucionaliza, se vuelve el medio ideal para la denuncia política y social. El hablar de los problemas nacionales creaba la idea de que literatura requería la presencia del tema *mexicano*, para fabricar *nuestra* literatura, la propuesta venía desde Altamirano y con la literatura de la Revolución se afianza.

Con el callismo surge un arte comprometido a la manera del realismo socialista, se da el conflicto del compromiso y la propuesta comunista del arte por las filtraciones del marxismo, pero algunos autores se mantienen al margen. El positivismo amenaza en convertirse en socialismo, al pretender integrar a las clases proletarias a la "civilización". Pero la ideología revolucionaria es el liberalismo (Cf. Villegas, p.15-20)

Las vanguardias europeas de entreguerras influyeron en la narrativa latinoamericana posterior, aunque su influencia es tardía, da sustento e impulso a los autores de medio siglo

⁴⁵ Zea, Leopoldo, *El occidente y la conciencia de México*, México, Porrúa, 1953, p 70

El sexenio de Cárdenas además de instaurar nuevas instituciones (Comisión Federal de Electricidad e Instituto Politécnico Nacional) y la expropiación petrolera, facilita la entrada a México de los exiliados españoles, que enriquecerán el ámbito cultural

Los gobiernos posteriores al de Cárdenas cierran el periodo revolucionario y se centran en dar forma al país

Durante las décadas siguientes a la Revolución se trató de hallar individualmente una manera de explicar las realidades cambiantes que ésta había dejado. Revueltas y Rulfo sufren las consecuencias Carlos Monsiváis explica:

A partir de la década de los cuarentas, la producción de novelas ‘revolucionarias’ se va haciendo mecánica, va careciendo de vigor, o va languideciendo en el costumbrismo anecdótico que había consagrado José Rubén Romero.⁴⁶

Villegas menciona dos artículos que analizan el proceso revolucionario y así, lo clausuran:

-‘La crisis de México’ de Daniel Cosío Villegas en 1947, asegura que el fracaso de la Revolución se debió a la ineptitud de sus cabecillas, agregado a “una falta de decisión, de iniciativa y técnica en cuestiones agrícolas e industriales” Y de hecho opina que la modernización era irrealizable debido a los atrasos técnicos.

-‘La Revolución mexicana es ya un hecho histórico’ de Jesús Silva Herzog en 1955, afirma que la clase burguesa-capitalista la canceló.

Y es en este lapso, bajo el gobierno de Ávila Camacho, cuando México iniciará el proceso de expansión hacia la modernidad buscando la industrialización, lo cual se ve truncado un poco por la Guerra Mundial (no entran al país los últimos avances tecnológicos), pero, en cambio, favorece la “unión nacional” y los vínculos con E.U. para que a su término, la técnica sea exportada con todo y transnacionales Además, la industria es favorecida pues México tiene que ser el suministro de E U. cuando durante la guerra no consigue abastecerse. Lorenzo Meyer acota:

La Revolución dejó de ser una fuerza real después del sexenio de Ávila Camacho (1940-46) pero su prestigio histórico alma de sus transformaciones profundas siguió dando legitimidad a los gobiernos mexicanos.⁴⁷

⁴⁶ Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX” en *Historia general de México*. México, Colmex-Harta, 1988, p 1458

⁴⁷ Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución mexicana*, 2a ed, México, Cal y Arena, p 189

Se miraba a la Revolución como el proceso que había dado continuidad al desarrollo del país, que había reestructurado la sociedad (esto es muy claro en la *Región más transparente* (1958)), donde las clases altas están en la miseria, como Pimpinela de Ovando y, en cambio Federico Robles, hijo de caudillo, es un acaudalado banquero; mientras Artemio Cruz hace fortuna con sus propias armas y métodos.

Ciertamente Fuentes siempre ha sido optimista respecto a la Revolución, dándole valores positivos como la posterior reforma agraria de Cárdenas y la movilidad social.

Pero también tiene sus notas negativas, como el maximato, que después se metamorfoseará en presidencialismo. Aunque Ávila haya terminado con los gobernantes de tipo caudillista, los poderes y facultades del ejecutivo con el partido nacional apoyándolo apenas ha sufrido modificaciones. Por eso Meyer no duda en afirmar que si Cárdenas cerró la Revolución, Ávila Camacho la legitimó. De hecho la Revolución se convirtió en el asidero del nacionalismo y sin duda produjo las estructuras siguientes.

Soledad Loaeza propone que la Revolución no fue un proceso negativo, facilitó el cambio social de élites vs masas a la sociedad de clases, pero cuestiona el porqué del parecido de México respecto a América Latina, si su inicio de siglo fue tan distinto. Tal vez se trataron de encontrar más consecuencias de las que eran verdaderamente tangibles y se asignó a la Revolución un valor del cual carecía (o había tenido menor repercusión de lo que se esperaba).

La Segunda Guerra Mundial consolida vínculos con Estados Unidos que no habían cuajado en el siglo anterior, como la emigración de mano obrera mexicana, el suministro petrolero, pero no tuvo grandes consecuencias culturales. Sus secuelas son más bien indirectas, quizá repercutió para el desarrollo del nacionalismo, influyó en la creación de una conciencia nacional, sobre todo frente a Estados Unidos y se afianzó la unión de los países latinoamericanos. La política del periodo es la industrialización, por eso la economía es la prioridad.

Al ver la catástrofe del resto del mundo causada por los desórdenes de la segunda Guerra, América se mira a sí misma como la encargada de llevar la estafeta; en México, la emigración extranjera lo favorece. Ese vuelco hacia el interior en la conciencia de los países latinoamericanos, culminará con el desarrollo de la narrativa. Sumada la necesidad de una literatura no nacional pero sí propia, cuyo origen se remonta desde logradas las independencias.

El impulso "modernizador", iniciado por Cárdenas y continuado por Miguel Alemán, inevitablemente conduce al desarrollo de las urbes (en particular de la capital), de hecho el incremento demográfico avanza a grandes velocidades y cancela totalmente la Revolución. La transición crea narrativas empeñadas en describir la conducta y forma de vida de las clases medias que empezaban a nacer y adquirirían terreno, su origen tiene lugar en la obra de Fuentes "Si la modernidad es la meta suprema, también el ánimo inaugural, debe aplicarse al cuento"⁴⁸

Entre los años cuarenta y cincuenta se manipulan las relaciones con la Iglesia y la milicia a favor del Estado que lentamente va pugnando por institucionalizarse. Lo consigue con el cambio de PRM (Partido de la Revolución Mexicana) a PRI (Partido Revolucionario Institucional) y con la reforma electoral en 1946. Ruiz Cortines sigue y mantiene el viejo sistema político y social. Esto necesariamente conduce a cierta estabilidad que facilitará el desarrollo de la narrativa.

Las primeras décadas de este siglo cimientan la futura nación. se crean las instituciones, partidos políticos, la urbanización con sus medios y servicios, etc.

Los autores posrevolucionarios, Rulfo, Revueltas, Yañez, son sus herederos pero ya no pueden entender el proceso del mismo modo como lo hiciera un Azuela; crean sus obras partiendo del legado, pero reestructurándolo en fondo y forma. Nacidos en un periodo de transición, se enfrentan con una sociedad vacilante, llena de temores, de ahí la incidencia del tema social en la mayoría de las obra artísticas (la literatura nacionalista) aunque es a partir de este momento que los goznes, antes oxidados, comienzan a movilizarse y las alternativas a emerger.

El largo periodo de la narrativa revolucionaria tiene sus últimas manifestaciones en los años cuarenta e incluso cincuenta, pero sus armas ya se habían llevado a sus últimas consecuencias; Fuentes, Rulfo, Yañez, las reelaboran y clausuran. *Pedro Páramo* (1955) con sus fantasmagorías y *Al filo del agua* (1947), lleno de milagros y portentos religiosos, dan la pauta para el nacimiento de los primeros visos fantásticos, aunque más dentro de una asimilación realista metamorfoseada y sin duda, con la finalidad de renovar los ambientes rurales desgastados y manidos de la narrativa precedente. Y María del Carmen Millán lo corrobora:

Quando se creía agotado y agotador el tema de la Revolución -y parecía que al público no le interesaban ya los asuntos costumbristas-, las experiencias de la novela psicologista resultaban atractivas pero poco trascendentes, y demasiado

⁴⁸ Monsiváis, Carlos, selección y presentación de. *Lo fugitivo permanece, 21 cuentos mexicanos*, Cal y Arena, México, 1984, p 21

artificiosa la recreación de los temas coloniales, apareció la novela de José Revueltas *El luto humano*.⁴⁹

Esto no es una manifestación espontánea o inclusión gratuita, por el contrario, la narrativa de Torri y Reyes ya estaba solicitando alternativas. Arreola, de hecho, es hijo de Torri, no sólo por la incidencia en el tema fantástico, sino también por la brevedad, la concisión y la búsqueda de la página perfecta, la prosa purísima.

Christopher Domínguez realiza en su antología un capítulo especial para los autores marginados del movimiento literario predominante, pues son una constante de la literatura mexicana del siglo XX (para Jonh Bruswood no existe tal marginación, sino que son dos líneas paralelas que marcan la literatura mexicana del siglo XX); no sólo los ateneístas aislados, los estridentistas iconoclastas y los colonialistas trasnochados, si no también los perseguidores de lo fantástico. Comparten la búsqueda de alternativas para la expresión, por lo tanto, se puede hablar de oleadas literarias con islas navegando. Hay una necesidad de abarcar todas las posibilidades literarias, agotarlas persiguiendo diferentes fines: entrar en el contexto literario internacional, renovar sus formas (impulsarlas) o dar sentido a una realidad histórica.

En el nivel estilístico y específicamente hablando del salto a la *modernidad*, Domínguez propone a Efrén Hernández como el vínculo entre Reyes, representante de la primera mitad del siglo, y Arreola, Fuentes, Rulfo, expositores de la segunda.

Estos autores generan el cambio, fungen como la estafeta entre las narraciones revolucionarias y la narrativa cosmopolita y urbana (sin dejar de lado la reinención fantástica); además de Revueltas, que funciona como reformador estilístico e inicia la tendencia al monólogo interior expresada en viajes y vuelcos internos.

Si antes se pensaba que el realismo constituía la mejor vía para expresar los problemas sociales, por su apego y fidelidad al tema planteado, Franz Kafka y Jorge Luis Borges demostraron que también lo fantástico servía; de hecho ya había sido utilizado para definir al ser humano.

En México, la década de los años cuarenta dio lugar a la transición que culminaría en la consolidación de los esquemas urbanos que se habían gestado durante los decenios posteriores a la batalla revolucionaria. El efecto que esto tiene en la literatura se manifiesta tanto en la tendencia realista como en la fantástica y ambas coinciden en la intención crítica. Un ejemplo de esto se

⁴⁹ Millan, María del Carmen, *Antología de cuentos mexicanos*, México, Nueva Imagen, 1977, Tomo 1, p. 143

encuentra en la incorporación a la clase media de las familias ricas del Porfiriato, que se convierte en tema literario (Cf. Fuentes, p 77).

La supuesta autonomía del porfiriato, tambaleante en el XX se vuelve asiduo nacionalismo en la década de los treinta y continúa hasta el cincuenta, que se transforma en reacción para los sesenta, donde los impulsos se empeñan en alcanzar la universalidad. En palabras de José Agustín:

En los cincuenta se fue quedando atrás la vieja concepción rural de México. (...) La industrialización y el desarrollismo generaron formas de Cultura Urbana, pero también un franco proceso de cambios profundos en la identidad nacional; en lo peor se trató de una evidente desnacionalización, pero en los mayores aspectos implicó empezar a tantear los nuevos rasgos del ser nacional.⁵⁰

Por ejemplo la publicación del *Laberinto de la soledad*.

El desequilibrio económico conjunto al surgimiento de las grandes ciudades causa una *marcada diferenciación social*, el afianzamiento de la clase dominante y mira el nacimiento de la clase media urbana (provinciana o citadina), tema privilegiado de Carlos Fuentes, José Agustín, Sergio Galindo, Sergio Pitol, etc.

La industrialización y la real asimilación de los modelos europeos (ya no son conatos imitativos como en el siglo XIX) causan la necesidad de estructurar la nación y después la búsqueda de su definición.

En poesía existía el precedente del modernismo, que renovó el lenguaje y la función poética del español. La narrativa, en cambio, carecía de puntos de partida en el XIX, sólo los estridentistas y los contemporáneos narradores se dan a la tarea y retoman el precedente de autores-islas como Torri o Reyes. De esta forma, los autores posrevolucionarios constituyen un parteaguas, no sólo con la narración fantástica, también con sus búsquedas estilísticas, por eso son los iniciadores de la *modernización* de las letras mexicanas.

Se logra la estabilidad política y social y se plantea como objetivo la definición de lo obtenido, la crítica de la Revolución, el recuento de las pérdidas y ganancias; la narrativa va tratar de encontrar las variantes de su identidad, hasta tratar de encontrarse a sí misma con Elizondo, proceso que comienza con Rulfo al matar a la novela revolucionaria; por eso la línea de los

⁵⁰ Agustín, José. *Tragicomedia mexicana*. México, Planeta, p 149

autores fantásticos avanza armónicamente y va de la mano con la evolución del momento histórico, no puede escaparse y menos evadirse.

El crecimiento económico de los años cincuenta y sesenta trae el descontento y la inconformidad (desigualdad social, bajos salarios para la clase obrera) que desemboca en varias manifestaciones obreras esporádicas y finalmente en la revuelta estudiantil del 68. Los movimientos sociales que se gestan durante este período se exponen en la literatura y su postura, *papel o función, respecto a la sociedad*

2.2 Generación literaria

El criterio para establecer una generación literaria varía dependiendo de los parámetros que se impongan a los fines de su uso; puede emplearse la fecha de publicación de textos o nacimiento, o incluso ambas dependiendo de los objetivos que hayan hecho necesaria su construcción. No obstante, también se ha propuesto la independencia de toda cronología y la asociación en función de un vínculo ideológico. Pero lo idóneo y por eso el criterio que predomina, es que ambos sean utilizados

El objetivo de este capítulo consiste en clarificar el concepto de generación para emplear el término en la realización de este trabajo. Por eso se expondrán las principales definiciones que se le han asignado. Este marco teórico será llevado a la práctica en los autores planteados y en las generaciones que los anteceden y continúan, para proporcionar una visión del desarrollo narrativo en México a partir de sus generaciones.

La concepción de las generaciones fue modificada y afianzó las bases para su utilización en la historia literaria cuando José Ortega y Gasset planteó el cambio histórico a través de ellas. De hecho son las encargadas de determinarlo, facilitando o restringiendo su acción manifestada en minorías enfrentadas a las masas. Su discípulo, Julián Marias, desarrolló la propuesta y le asignó límites y sentido.

Marias señaló que la generación del 27 fue construida de acuerdo a criterios no natales y más que nada arbitrarios. Argumentando que dicha asociación carece de rigor, primero, debido a la vaguedad del hecho que suscita y fundamenta su construcción (conmemoración de la muerte de Góngora); y segundo, la ausencia de personajes políticos o incluidos en otras artes fuera del pura esfera literario. La afirmación se desprende de su elaborado método histórico de las generaciones, cuyo punto de partida fueron los trabajos de Ortega y Gasset.

La *generación* se distingue por buscar y proponer un cambio del mundo *vigente*, ya sea enfrentándose a sus predecesores o colaborando con ellos. Paz sostiene que requiere igualmente de la tradición y de la ruptura, de su equilibrio emerge naturalmente la sucesión histórica. La generación abraza de lo anterior lo pertinente y renueva las formas que le parecen caducas

Hay *épocas acumulativas*, en que la nueva generación se siente homogénea con la anterior y se solidariza con los viejos que siguen en el poder, otras *épocas*

eliminatory y polémicas, generaciones de combate, barren a los viejos e inician nuevas cosas.⁵¹

Por lo tanto, debe distinguirse entre *contemporáneo* y *coetáneo*. Las generaciones pueden interactuar, pero hay una que despunta porque presenta un interés renovador, es *vigente* y por eso, la encargada de sujetar el estandarte.

Marías marca la duración de las generaciones mediante un criterio genealógico, cuya *vigencia* se divide en periodos de 15 años, debido a que la vida del hombre se subdivide de igual manera. Los primeros quince años son de gestación, los siguientes de acción hasta los 30, para en los 45 ceder el espacio a la generación posterior. Por lo tanto, dentro de un mismo momento histórico se desarrollan tres o hasta cuatro generaciones simultáneamente, pero siempre hay una que predomina, rige la sociedad y sus lineamientos, algunas van a mantener o funcionar en acuerdo con la generación previa (serán mediadoras o continuadoras en términos de Ortega y Gasset) y otras (las polémicas), se enfrentarán. Para tener un punto a partir del cual iniciar las divisiones entre generaciones se localiza dentro de una *generación decisiva* un *epónimo* (individuo crucial)

Dos hombres pueden nacer en fechas próximas sin necesidad de pertenecer a la misma generación, pues existen *divisorias* que dotan de calidad histórica a los individuos (Cf. Marías, p 111) La propuesta originaria de Ortega y Gasset propone que la articulación es subjetiva, al realizarse las agrupaciones debe tenerse en cuenta que personajes nacidos en fechas próximas y con un pensamiento semejante coincidan dentro de un mismo conjunto

La respuesta de Ortega y Gasset no es menos arbitraria que la de Marías, pero sí más funcional, por su carácter menos restrictivo.

El problema del *método* de Marías es su inductibilidad, su aritmética, su estricta delimitación de quince años provoca que algunos autores queden fuera aunque compartan el pensamiento y actitudes de un grupo, de hecho los teóricos que han partido de sus bases realizan modificaciones pertinentes⁵². Cuando a Marías se le objeta este punto respecto a Pedro Salinas y sus contemporáneos (reunidos en la generación del 27), afirma que a veces algunos miembros

⁵¹ Marías, Julián, *Generaciones y constelaciones*, Madrid, Alianza Universidad, 1989, p 105

⁵² En la antología realizada por Curiel, Glantz y Guzmán Burgos, se agregan cinco años a la delimitación de quince propuesta por Ortega y Gasset, las divisorias, en vez de estar creadas a partir de la fecha de nacimiento de un epónimo, toman como momento crucial o punto de partida a la Revolución Mexicana. Paz en su *Generaciones y semblanzas* menciona la construcción hecha por Ortega, pero no se inmiscuye en conflictos diferenciativos

pueden incluirse si el margen de edad no está muy lejano. Y se ve obligado a distinguir entre generación y constelación, la última integrada por hombres de edad distinta que actúan dentro de un mismo momento histórico.

El propósito de la creación de generaciones consiste en observar la sucesión histórica de los grupos que integran un siglo. Y como el engranaje de la historia son las generaciones, las estrellas que construyen la constelación colaboran con la generación vigente o simplemente se incorporan.

Las generaciones funcionan como entidades unitarias dentro de las *umdades históricas*, actúan sobre ellas y producen su cambio. Un momento histórico clave, según el modelo de Ortega-Mariás no puede emplearse como punto crucial que dé pie a su deslinde, pues los hechos históricos carecen de facultades que puedan caracterizar o distinguir a una generación; tal vez las marquen o modifiquen su conducta e ideología pero ningún elemento exterior puede emplearse como parámetro, ya que ningún hecho aislado explica la sucesión histórica de personas:

Ningún hecho histórico, por grave que sea, puede determinar las etapas; la variación que produce siempre será parcial; más bien al contrario, lejos de determinar la sucesión de generaciones, es vivido por éstas como un coeficiente cultural distinto (...).⁵³

También el mismo hecho afecta a la totalidad de los contemporáneos, aunque en distinto grado y amplitud, por ello debemos observar los efectos de un mismo hecho histórico en varios grupos de contemporáneos.

Constreñir la realidad a un sistema, no puede funcionar porque los sucesos humanos, no son hechos consumados ni predecibles, sino variables, sorpresivos. En el método histórico de las generaciones propuesto por Mariás, la distancia entre rigor científico y enclaustramiento racional es bastante difusa y amenaza con desaparecer. Aunque su postura, cuyo origen viene de Ortega y Gasset, es innovadora y da una perfecta cohesión a la idea de generación como productora del movimiento histórico, no se pueden hacer cálculos cerrados cuando hablamos de personas y pensamientos, a pesar de que el *método* puede ser ilustrativo para comprender el funcionamiento histórico generacional, sea o no de quince años.

⁵³ Manas, Julián, *Generaciones y constelaciones*, Madrid, Alianza Universidad, 1989, p. 110

Octavio Paz, sobre las mismas bases, sólo que sin delimitaciones estrictas agrega la posibilidad de adhesión de un grupo por factores externos como la ideología.

La historia de la literatura es la historia de unas obras y de los autores de esas obras. Pero entre las obras y los autores hay un tercer término, un puente que comunica a los escritores con su medio social y a las obras con sus primeros lectores: las generaciones literarias. Una generación es una sociedad dentro de la sociedad, y a veces frente a ella. Es un hecho sociológico que asimismo es un hecho social: la generación es un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase y el mismo país, lectores de los mismos libros y poseedores de las mismas pasiones y mismos intereses estéticos y morales.⁵⁴

Mientras que Raimundo Lazo resume la cuestión proponiendo que además de la *coetaneidad* y la *comunidad de vivencias*, debe estar presente una *polarización de iniciativas*, las acciones de la generación apuntan hacia una misma dirección, innovadora o no. Plantea la existencia de una voluntad generacional para el cambio histórico; al agregar esta noción, la generación ya no puede ser vista como mero producto algebraico, pues se sustenta en una intención generacional.

La advertencia de Ortega y Gasset evita confusiones y simplifica, la generación no debe entenderse como sucesión genealógica, sino como maquinaria del movimiento de la historia.

La historia literaria depende de la sucesión generacional productora del cambio histórico. Una división generacional puede presentar grupos formados por autores distintos, como sucede con el grupo de Contemporáneos, aunque evidentemente la necesidad ideológica, concepción de la literatura y lenguaje son compartidos, no sólo se trata de un criterio cronológico infructuoso.

Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa; es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado por el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada⁵⁵

La identificación de generaciones tiene como objetivo observar y definir el cambio histórico. La generación está integrada por personas que comparten el momento histórico, pero necesariamente deben ser *coetáneos* “(...)el proceso de constitución de las generaciones hay que

⁵⁴ Paz, Octavio, *Generaciones y semblanzas. Literatura contemporánea*, México, FCE, 1987, Tomo III, p. 12

⁵⁵ Ortega y Gasset, José, “El tema de nuestro tiempo” en *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1933, Tomo III, p. 147

distinguir la acción combinada de tres factores básicos: la *coetaneidad*, la *comunidad de las vivencias* y la *polarización de iniciativas*".⁵⁶

Las generaciones funcionan en su paso como formadoras de historia, por lo tanto su influencia no debe exentarse. La intención histórica (combinación de objetivos y metas) de la generación modifica su conducta y establece su papel en la maquinaria.

También se ha planteado como condición indispensable para hablar de generaciones partir de un elemento externo que los cohesione, ya sea una publicación, un ciclo de conferencias, una misma mentalidad. Aunque las edades varíen. Personalidades vinculadas por la mentalidad de su tiempo más que por su edad cronológica, como sucede con los nacidos en los veinte que colaboraron con los nacidos en los años treinta.

En México se ha empleado el término generación para agrupar personas que coinciden en el tiempo, se habla de diferentes generaciones, pero casi siempre se presentan desarticuladas respecto a predecesores y posteriores, exceptuando algunas historias literarias y antologías, donde la idea de generación es usada con precaución, pero pocas veces se define

⁵⁶ Lazo, Raimundo, La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana, México, UNAM, 1977, p. 15

2.3 La identidad

El siguiente capítulo se propone como principal objetivo distinguir la identidad individual de otras, pues ésta se vincula con lo fantástico y se plantea para la elaboración de este trabajo. También observar sus conexiones con el momento histórico, debido a que sumado al desarrollo en narrativa de la identidad individual se encontraba la nacional, que desembocó en un conflicto sobre literatura nacional y se topó con lo fantástico.

El problema de la identidad en América Latina ha sido analizado desde diversos ángulos y ópticas, siendo primordial la necesidad de su hallazgo antes que la preocupación por su definición. La pregunta de su existencia fue el primer obstáculo a superar, después, el conflicto se trasladó a la autenticidad y sus valores, para llegar a su posible definición.

Cuando se profundiza en el tema de la identidad se descubre que no hay una sola, el concepto es multívoco como señala Luis Villoro, de la primera división destacan la personal o individual y la cultural o colectiva. Con sus respectivas variantes: la identidad humana común a todos los hombres y, la ya tan agotada nacional. De igual manera, las búsquedas de la identidad tendrán varios niveles, respondiendo a la preocupación y el objetivo.

En México, un importante esfuerzo se concentró en la definición de la identidad nacional, partiendo de fuentes literarias (Carlos Fuentes, Rodolfo Usigli) y propuestas particulares (Samuel Ramos, Octavio Paz, Grupo Hiperion, comandado por Leopoldo Zea). Independientemente está la identidad humana (nivel individual) tema de este trabajo. La identidad entendida como el punto en el que se reconoce o identifica un hombre con su condición y se singulariza

Los autores de la generación analizada exploran mediante la literatura a la identidad humana, sólo Fuentes, entre los que se valen de lo fantástico, busca llegar a través del sondeo de la identidad individual a una definición del *carácter* de lo mexicano o a un posible reconocimiento de la identidad nacional, el resto enfoca sus intenciones a la exploración de la identidad del ser humano o individual. También Alfonso Reyes realizó obras de ficción en las que se propuso hermanar la identidad individual con la descripción nacional.

De hecho *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, sin pertenecer a la generación, antes que tratar de definir las máscaras del mexicano, está hablando de la carencia de identidad del hombre. El conflicto de Rubio, previo a ser un *mexicano* sin aspiraciones, es su falta de identidad personal.

Las palabras de Miguel, el hijo, lo constatan: “-También se lo oí decir a otro enemigo de mi padre... al peor de todos. A él mismo”⁵⁷

Sobre la identidad nacional vale la pena rescatar los trabajos realizados durante el periodo a evaluar, para ver la influencia sobre las lecturas que se hicieron de los autores, el auge del problema y para entender la postura tomada por la crítica literaria.

Según su perspectiva, Luis Villoro propone que la principal diferencia entre la obra de Samuel Ramos (1934) y la de Octavio Paz (1949) está en que el último busca la universalidad del ser mexicano dentro del mundo, ya no es una propuesta aislante como la su antecesor. Aunque la identidad necesariamente tiene que ser excluyente, pues elimina y selecciona características que le son afines o extrañas, la diferencia de los textos responde a su base, Paz intenta incorporar al mexicano con su *especial* naturaleza al mundo, y Ramos lo singulariza como personaje sin par.

Es evidente que cualquier identidad es selectiva, se crea a partir de características particulares con las que se identifica, que le dan sentido y pertenencia. Pero no debe ser excluyente.

Para el año cincuenta, Zea plantea, retomando en cierta forma las propuestas de Vasconcelos y Reyes, la idea de realizar un proyecto *propio* mexicano, asumiendo los elementos europeos viables e incorporando nuestra conciencia histórica de la realidad. Su búsqueda culmina con la obra de Paz y la labor de O’Gorman sobre el ser americano (Cf. Villegas, p. 157). Para Zea lo mexicano es una manifestación de la americanidad y al mismo tiempo, una forma de ser particular para ser universal. La idea de crear una conciencia de identidad o pertenencia, aunque a veces sólo sirvió para fabricar falsos nacionalismos o fortificar lugares comunes, como sucedió con varios postulados de *El laberinto de la soledad*.

La afluencia de textos sobre la identidad nacional no despierta en el siglo XX, ya en su predecesor se habían perpetrado muestras notables. Los artículos románticos de costumbres de Guillermo Prieto y José Tomás de Cuéllar y las publicaciones periódicas, favorecieron su expansión, más que definir lo mexicano se le caracterizaba. Por ejemplo, el texto *Los mexicanos pintados por sí mismos* publicado en 1854 que se unía a la lista de los españoles, chilenos, etc. pintados por sí mismos.⁵⁸ En plena construcción nacional, la preocupación se concentra en el

⁵⁷ Usgli, Rodolfo, *El gesticulador y otras obras de teatro*, México, SEP-FCE, 1983, p. 116⁴

⁵⁸ *Los mexicanos pintados por sí mismos Tipos y costumbres nacionales* por varios autores, fue publicada con pie de imprenta M. Murguía y Co. Y, como era costumbre, por entregas, las ocho primeras aparecieron en 1854 sin fecha y las

hallazgo de la identidad o su invención, esta es una constante que se presenta en todas los estados coloniales que obtienen su independencia, por eso, durante el siglo XIX es una de las preocupaciones primordiales.

Tras la experiencia del siglo anterior, Reyes entendió la identidad, mexicana o cualquier otra, como identificación de cualidades en un contexto universal. Mientras que la búsqueda de la identidad en la *Raza cósmica* de Vasconcelos surge de la urgencia por definir los elementos que identifiquen al mexicano, como parte de su compromiso más al hombre que a la nación.

Los proyectos de la generación ateneísta estaban dirigidos a la salvación abstracta y general del hombre; así la prédica antiintelectualista de Caso, la postulación de la 'raza cósmica' en Vasconcelos. En otros casos, el proyecto buscaba más bien la salvación existencial o vital de un hombre o de una identidad como *El suicida* de Alfonso Reyes o en la búsqueda cultural de la generación vanguardista.⁵⁹

Enrique Krauze argumenta que en oposición los "Siete sabios"⁶⁰, en particular Gómez Morín y Lombardo, se preocupan por explicarse y definir la naturaleza de su momento histórico, por eso ejercen su influencia sobre él les resulta inevitable.

Los ateneístas y los intelectuales posteriores hasta Paz, vieron la necesidad de estructurar la identidad del mexicano como punto de partida para la formación nacional, pretendieron realizar propuestas menos folkloristas que las del siglo anterior, pero sólo algunos percibieron la necesidad de integración al contexto y realidad que la mexicanidad o el país requería para desarrollarse en función de esa base. Después de tanta exploración se descubre que de la definición no nace de la conciencia, sino de la facultad de conformarse en un contexto universal. Esto realmente adquiere cuerpo en literatura con la generación que analizamos.

El encuentro de la identidad nacional es un objetivo que sigue en boga por lo polémico, pero que no nos atañe y de hecho, respecto a Latinoamérica, ya es un poco caduco, pues ha sido estudiado y discutido desde múltiples ángulos.

Si durante las primeras décadas las fuerzas intelectuales se habían preocupado por definir las características de lo mexicano, buscar su origen, definir su interior, para los cuarenta y cincuenta se da un vuelco hacia el interior (Cf. Villoro, p.22). La Revolución destruyó cualquier

restantes fechadas en 1855. La obra consta de treinta y tres artículos escritos en prosa y verso por muy conocidos autores de la época, e ilustrados de modo espléndido por Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo". (Rosas, p 181)

⁵⁹ Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en México*, México, SEP, 1989, p. 218

⁶⁰ Castro Leal, Vázquez Mercado, Lombardo Toledano, Gómez Morín, Olea y Leyva, Alfonso Caso, Moreno Baca Continuidores de la labor de Ateneo.

asídero, social o moral, al principio los esfuerzos se concentraron en la construcción del proyecto nacional, pero para las siguientes décadas no sólo se busca discutir los procesos históricos anteriores o narrar las miserias de la batalla, si no también discutirlos, cuestionarlos y empezar a descubrirse que también existen otros conflictos. Es en este momento cuando el problema de la identidad adquiere terreno

Tras la novela de la Revolución que sirvió para el posterior desarrollo de una narrativa ya no imitativa y connatural de México, viene el grupo de escritores que se encargará de reformular la literatura. De la primera identidad confundida con la búsqueda de caracteres nacionales se da el salto a los exploradores de las conductas y también primeros experimentadores en el campo estilístico, además amplían su rango temático, no sólo centrándose a las población rural, sino también a las clases obreras y de cualquier tipo; como Arreola integran símbolos en la solicitud de alternativas para la expresión. Ya no se describen personajes, se buscan pautas de conductas y se encuentran identidades.

Los años cuarenta y cincuenta (Yañez, Revueltas, Rulfo, Arreola) marcaron la pauta para el cambio de una narrativa menos descriptiva, a una más preocupada por los problemas individuales. El iniciador del vuelco a la introspección mostrando los usos y facultades del monólogo es Revueltas, que emplea la primera persona en la construcción de personajes. En sus textos margina la trama, aunque sean cuentos, y privilegia el despliegue del pensamiento de personajes, fabrica situaciones que penden de la actitud dispuesta por los participantes. También Yañez en *Al filo del agua* intercala el monólogo con la tercera persona aplicada a la descripción de escenarios y situaciones. Ambos tuercen la visión literaria de la sociedad humana y sus preocupaciones vitales, sobre todo las inmediatas: el trabajo, la familia, sin olvidar la constante inquietud por dios y la religión. Dan el primer golpe para la transición narrativa, estilística y temática

La gana de *encontrar* la identidad nacional se volvió un obstáculo que culminó en el anacronismo de una lucha inicialmente perdida. Muchas disputas literarias, célebres y ya históricas, han estancando el quehacer literario por encontrarse desperdiciarse en discusiones casi bizantinas sobre la identidad nacional, el apego o desapego a las raíces de lo *mexicano*. Piénsese en los comentarios de *escapista* a la literatura fantástica o la cancelación por evasivo de Arreola

frente al *nacional* Rulfo, que al final ninguno de los dos demostró ser lo asignado, decepcionando a multitudes

Las causas para la búsqueda de la identidad nacional son múltiples y pueden estar condicionadas por diversas situaciones históricas, Villoro observa dos: el colonialismo, las poblaciones dominadas tratan de finalizar con su estado de dependencia (económica, social, política o todas) mediante su identidad; y la respuesta a un momento de disgregación de la sociedad, similar al nacimiento del nacionalismo alemán que dio origen a la primera guerra mundial.

Las pesquisas sobre la identidad individual no tiene que estar intrínsecamente vinculadas con un anhelo definitorio de las raíces nacionales, el mismo Fuentes (que colaboró, sin duda, con Paz en su discurso sobre la naturaleza del mexicano) ha afirmado que la real búsqueda de la novela y el hallazgo de las identidades, sólo puede conseguirse como *ciudadano del mundo*, otra vez citando a Paz.

Paralelamente a las búsquedas sobre la definición del mexicano e identidad nacional, se encuentran las expediciones hacia la identidad individual. El problema de una propuesta de identidad nacional es que conduce a un falso nacionalismo, que se va agotando tras el paso del tiempo.

La misma Revolución da pie para iniciar la discusión sobre el nacionalismo. Si en el siglo XIX la imitación había sido objetable, el XX en la narración revolucionaria observa su mejor arma para crear una literatura nacional.

La estabilidad (*a partir del gobierno de Ávila Camacho*) creciente invita al sosegado examen de conciencia Llevar hasta el fin la vía del autoconocimiento (...) Las generaciones posteriores persiguen los mismos temas, que ahora se convierten en metas conscientes e incluso en programa teórico. (...) Su meta sería, construir una cultura original y, a través de ella, acceder a la universalidad.⁶¹

La literatura nace de un momento histórico y, por lo tanto social, determinado, por eso se ha recurrido a ella para encontrar la definición de identidades. Pero, si bien es cierto que una de las intenciones de la narrativa de siglo XIX fue abandonar la imitación a través de la descripción de las realidades nacionales (innegable en el XX con la literatura indigenista). En el cuarto

⁶¹ Villoro, Luis, "Sobre la identidad de los pueblos" en *La identidad personal y colectiva*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1994, p 29

decenio del XX la ubicación del hombre americano dentro del contexto mundial causa que la literatura aborde temas y naturalezas propias para acceder a la universalidad. Esto es objetable cuando se vuelve un argumento para dar validez al *boom*, por ejemplo, fue manipulada para cohesionar autores. La universalidad se volvió pretexto unificador para la crítica y una buena excusa para evitar tratar al exotismo y posible folklorismo de los realistas mágicos.

Refiriéndose a los años cincuenta, Carlos Monsiváis habla de una propensión consciente a la *universalidad*. Esta es una propuesta generacional auténtica, pues nació del rechazo al falso nacionalismo de las primeras décadas del siglo. Las apócrifas creaciones de identidades nacionales, dirigen al arte, en vez de la imitación de modelos extranjeros para huir de ellas, como en el siglo XIX, a la exploración de nuevos caminos, aunque a veces desembocan en cosmopolitismo más que en universalidad.

Villegas señala que más que universalidad se llegó a un cosmopolitismo o, en cualquier caso a un urbanismo. Algunas obras de Fuentes sustentarían esta aseveración (*Aura, La región más transparente*), pero la mayoría de su producción se acerca más a lo universal.

Esta distinción de términos marca la distancia entre la generación de los cincuenta y la siguiente. Aunque la verdadera diferencia radica en la *polarización de iniciativas*, algunas obras de los nacidos en los diez y veinte son universales, otras cosmopolitas, en cambio, los nacidos en los treinta tienen como objetivo ser universales, aunque a veces fracasen. Pero la diferencia en cuanto a medios, estructuras y temáticas narrativas los aleja y distingue como generaciones aparte (Ver capítulo 2.4).

Si la diversidad es la identidad y la identificación la búsqueda, la universalidad es otra vía para el encuentro de la identidad del individuo, búsqueda que se perpetuó de la literatura mexicana tras el paso del nacionalismo indirecto expuesto en la novela de la Revolución y las propuestas del siglo XIX. Y cuyo origen se debe a la generación de los nacidos en los diez y veinte, sin olvidar la labor de las islas mencionadas en el capítulo anterior.

El primer universalismo con cuerpo se presenta en los Contemporáneos, quienes niegan incluirse en un nacionalismo gratuito (por lo menos innecesario para la literatura, pues había otros medios por explorar).

Cada autor la buscará valiéndose de recursos distintos, Fuentes lo hace combinando la erudición mítica con escenarios extranjeros, Arreola en el relato breve alucinado, Tario se vale de

fantasmas migrantes por el planeta, etc. (Los recursos se desarrollan a profundidad en cada uno de los integrantes de la generación en el capítulo 3).

En los textos fantásticos analizados se observa no tanto una búsqueda de una identidad personal (no se persigue describir la naturaleza femenina o de clase) como una identidad universal humana. En esta generación, la voluntad de lograr una definición de lo mexicano y nacional, no es muy identificable, sólo se observa en el primer intento, voraz y pretencioso, que es *La región más transparente*. Y esta necesidad de *autodefinición* presenta notables diferencias con la siguiente generación.

La renovación se materializó en un proyecto de ponerse al día respecto a otras entidades culturales y al mismo tiempo dio luz verde a las expresiones antes marginales, como la fantasía.

A través de la reinención del pasado, Garro y Fuentes, no sólo tratan de comprender la sucesión de los procesos históricos, si no que lo utilizan como medio para reconocerse y definirse. Deseaban fundar su identidad universal hablando desde los temas nacionales y su raíz histórica. Son exploradores de sí mismos a través de la memoria, así dotan de sentido a los regresos temporales, las reelaboraciones históricas, la simultaneidad (suceso sólo posible empleando la fantasía).

Esto responde por un lado, al momento histórico, la necesidad de identificación no es privativa de México, pero sí se ve favorecida por el fin de la Revolución, el establecimiento del estado nacional y el arraigue y fortaleza de la burguesía.

Pero había algo más: esa 'civilización', lejos de procurar felicidad o el sentimiento de identidad o el encuentro de los valores comunes, era una nueva enajenación, una atomización más profunda, una soledad más grave.⁶²

A nivel global, las guerras mundiales habían dado la narrativa de Albert Camus, Louis Celine y Jean Paul Sartre, Latinoamérica sondeaba los mismos senderos con Juan Carlos Onetti. El cuento fantástico en los años cincuenta se preocupa por la naturaleza del hombre, no sólo de manera existencial, aunque hay algunas incursiones notables en Francisco Tario, difusas en Amparo Dávila y algunas lecturas de Juan José Arreola, la preocupación se centra más hacia la búsqueda de los tejidos de la naturaleza humana y la identidad, no a una conciencia de la vida. Es

⁶² Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 28

un distingo entre los textos no-fantásticos de José Revueltas y los fantásticos de sus coetáneos, por ejemplo.

El medio social desgarrador también puede expresarse en representaciones menos tangibles e inmediatas a la realidad como “El guardajugas”. el humor hace una mueca de esa realidad inhóspita y absurda, deja la misma sensación que los textos de Kafka, bastante distinta que la plasmada en los textos onettianos o los existencialistas franceses.

Afirma Marta López-Urrutia que existe una influencia indirecta del existencialismo sobre la mentalidad americana de los años cincuenta que se combina con la necesidad de nacionalismo, y se manifiesta en una búsqueda de identidad.

En otro aspecto, está la necesidad renovadora de las formas literarias y sus recursos, sin referirnos a las vanguardias, de no muy perdurable efecto en América, observamos el surgimiento de Yañez, Rulfo y Revueltas, quienes dotan de significación a la palabra y sus medios expresivos.

Un ejercicio tan natural no hubiera sido posible sin el ajuste de cuentas del nacionalismo y la creciente defensa de la autonomía literaria que hicieron en tres tiempos, los ateneístas, los contemporáneos y el grupo de la revista *Taller*.⁶³

La literatura fantástica nos aparta físicamente de lo real pero trabaja con sus preocupaciones, así como necesita de su referente para desenvolverse, también requiere de sus bases para sostener su sistema interno. La literatura no es la realidad, ni integral de la realidad, sino su manifestación y recreación dentro de la obra

La meta del nacionalismo tras la década de los cincuenta fue la universalidad - malentendida en integración de lo no-nacional para formar parte del ámbito mundial-, pues daba validez a todas las incorporaciones extranjeras (incluyendo la tecnología, la formación de ciudades, la copia de modelos económicos).

El peso de una literatura de expresiones nacionales en la novela de la Revolución se nutrió con una intención realista social en los treinta, en manifestaciones donde la reglamentación externa se volvía demasiado pesada en la construcción del texto y, o los aplastaba o desarrollaba vías alternas, de ahí emerge lo fantástico.

La segunda batalla que sorteó el texto fantástico fue su consignación como género menor, fue menester que apareciera Reyes para darle categoría, Torri para demostrar su calidad en el

⁶³ Domínguez, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1991, p. 1037

lenguaje y que la generación de los cincuenta, diera el golpe definitivo, demostrando que la identidad pueden definirse mediante el uso de elementos externos a la realidad

En la propuesta antológica de cuento fantástico, María Elvira Bermúdez sugiere la necesidad intrínseca de búsqueda de la identidad, vía lo fantástico:

En la literatura fantástica hay, en consecuencia, dos etapas: la primera objetiva en la que el ser humano busca fuera de sí mismo un asidero para su conservación, para la afirmación de su persona. (..) En la segunda etapa, la subjetiva, el hombre se demanda a sí mismo un fundamento para afirmarse, para trascenderse... y puede ser que no encuentre respuesta.⁶⁴

La identidad como la búsqueda del hombre de sí mismo, pero dentro de su calidad de ser humano universal, necesidad por entender su posición en el mundo y la realidad y ¿qué mejor manera de comprenderla que con lo fantástico?. “Las transfiguraciones del cuento mexicano son las mutaciones del lenguaje de una comunidad en busca de su voz y de su identidad”.⁶⁵

La palabra dota de identidad, identifica, no nombra la identidad.

Lo que se pretende destacar es la búsqueda de la identidad del individuo, (sin confundir individualidad con fragmentación, pues identidad es unidad, por eso los personajes de los autores de esta generación tienen identidades tambaleantes y fragmentarias), como característica que unifica a esta generación y cuyo medio es lo fantástico

⁶⁴ Bermúdez, María Elvira, Cuentos fantásticos mexicanos, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1986, p. 29

⁶⁵ Huerta, David, “Transfiguraciones del cuento mexicano” en Paquete cuento (la ficción en México), (recopilación, prólogo y notas de Alfredo Pavón), México, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla-Inba, 1990, p. 15

2.4 Desarrollo cronológico de autores mexicanos

La literatura nace de un momento histórico particular que la determina en distintos aspectos, sin tratar de encontrar sociologías literarias o forzadas traslaciones históricas *cruciales*, el contexto en el que se desenvuelve la obra literaria la conforma y dota de ciertas peculiaridades

Y de hecho, como ya se ha sido planteado, la consecución histórica se fundamenta en el paso de las generaciones, de igual manera el momento histórico influye y determina las características que definen a la generación y sus trabajos. El desarrollo del cuento fantástico mexicano se ha presentado de semejante forma evolucionando y manifestándose dentro de la historia en diferentes generaciones.

La presencia de lo fantástico en la literatura mexicana se muestra desde el nacimiento del cuento y evoluciona dependiendo de la circunstancia cultural e histórica. Para comprender el desempeño del cuento fantástico es necesario observar sus procesos y evolución

No existen generaciones *puras* en que la fantasía sea el distintivo ni a la inversa, sino que conviven y exhiben sus recursos. En el paso del siglo XIX al XX cambia la estructura y el propósito del cuento fantástico, también en México, pero la deuda no se contrae por influencia de los nacionales, sino que tiene su arraigo en literaturas extranjeras. El afán incorporador de los ateneístas los conduce a la creación de obras donde la realidad presenta variaciones y recurren a la fantasía para poder explicarla. Con ellos se inicia el desarrollo de la narrativa no-real, y su línea de continuidad prosigue con autores marginados por sus contemporáneos y muchas veces ignorados por la crítica (lo demuestran los escasos o tardíos estudios de la obra de Efrén Hernández y Francisco Tario). La expresión agotada y exprimida de la novela de la Revolución crea un bloqueo en la concepción de *la literatura mexicana*, que necesitará de un bandazo brutal para desentumirse, que fue dado por Rulfo y Arreola. En este momento, la generación se vuelve clave, llega la hora de volver los ojos a los autores que si bien no forman una tradición, si conforman una línea de continuidad. Lo fantástico se consideró menor, primero por lo extranjerizante y segundo, por su supuesta divagación. Divagación mientras se aparta de las facultades que en algún lugar y momento fueron designadas imprescindibles para la literatura, como la crítica social, la descripción de las realidades humanas, el retrato de personas y sus conductas, etc.

A esto le debemos muchas discusiones sobre el escapismo y evasión de la literatura fantástica, ya superadas. En algunos momentos históricos estos preceptos tienen mayor auge, influidos por el urdimbre de circunstancias específicas.

En el siguiente cuadro (Cuadro I) se propone una división cronológica de autores mexicanos en función del cuento fantástico. No es una delimitación tajante y no significa que algunos autores incluidos en una columna no presenten textos no-fantásticos o viceversa, pero no son *representativos* de un grupo, ya sea porque sólo tienen un único texto o porque la mayoría de su obra se incluye en la otra categoría y por lo tanto deben ser considerados dentro del otro grupo. El objetivo del cuadro consiste en observar el desarrollo del cuento mexicano desde un ángulo crítico, en el cual se plantean paralelamente los dos ámbitos.

Al igual que los autores del XIX no todos los autores seleccionados pueden ser clasificados o sujetos a una sola designación. Así como Pedro Castera presenta textos de la más pura ciencia ficción, también tiene *Carmen*, ejemplo del realismo. Para el siglo XX puede tomarse como modelo a Pitol, pues su cuento "El vals de Mefisto" es fantástico y su trilogía novelística no presenta ningún elemento ajeno a la realidad, por el contrario, su característica definitoria está en el retrato descarnado (irónico y burlesco) de los personajes y su conducta.

El caso de Rulfo demuestra la potencial flexibilidad de cualquier clasificación, pues en cuentos como "Talpa" o "Luvina" predomina la extrañeza en el ambiente y están contruidos con base en atmósferas anómalas. Sin embargo, no pueden ser considerados como fantásticos, su cualidad es la *extrañeza* no la *fantasía*. Esto se observa también en los textos de Dueñas y otros casos particulares que a continuación se detallan.

CUADRO I

Emplean el tema de lo fantástico en el cuento:	No emplean lo fantástico en el cuento:
<p align="center">Nacidos 1980-1910</p> <p align="center">Alfonso Reyes (1889) Julio Torri (1889) José Vasconcelos (1880)</p>	<p align="center">Nacidos 1880-1910</p> <p align="center">Francisco Rojas González (1904) Efrén Hernández (1903)</p>
<p align="center">Nacidos 1910-1920</p> <p align="center">Francisco Tario (1911) Juan José Arreola (1918)</p>	<p align="center">Nacidos 1910-1920</p> <p align="center">María Elvira Bermúdez (1911) José Revueltas (1914) Edmundo Valadés (1915) Rafael Solana (1915) Juan Rulfo (1918) Gastón García Cantú (1917)</p>
<p align="center">Nacidos 1920-1930</p> <p align="center">Elena Garro (1920) Augusto Monterroso (1921-<i>Guatemala</i>) Ámparo Dávila (1928) Carlos Fuentes (1928)</p>	<p align="center">Nacidos 1920-1930</p> <p align="center">Guadalupe Dueñas (1920) Jorge López Páez (1922) Ricardo Garibay (1923) Paco Ignacio Taibo I (1924) Rosario Castellanos (1925) Emilio Carballido (1925) Sergio Fernández (1926) Sergio Galindo (1926) Tomás Segovia (1927) Jorge Ibargüengoitia (1928) Inés Arredondo (1928) Carlos Valdés (1928)</p>
<p align="center">Nacidos 1930-1940</p> <p align="center">Pedro F. Miret (1932-<i>España</i>) Salvador Elizondo (1932) José Emilio Pacheco (1939)</p>	<p align="center">Nacidos 1930-1940</p> <p align="center">Juan García Ponce (1932) Juan Vicente Melo (1932) Tomás Mojarro (1932) Julieta Campos (1932) Sergio Pitof (1933) José de la Colina (1934-<i>España</i>) Eraclio Zepeda (1937)</p>

<p style="text-align: center;">Nacidos 1940-1950</p> <p style="text-align: center;">Hugo Hirriart (1942) Guillermo Samperio (1948)</p>	<p style="text-align: center;">Nacidos 1940-1950</p> <p style="text-align: center;">René Áviles (1940) Agustín Monsreal (1941) Cristina Pacheco (1941) Juan Tovar (1941) José Agustín (1944) Ángeles Mastretta (1949) Paco Ignacio Taibo II (1949)</p>
<p style="text-align: center;">Nacidos 1950-1960</p> <p style="text-align: center;">Marco Antonio Campos (1949) Francisco Hinojosa Bernardo Ruiz (1953) Jaime Moreno Villareal (1956)</p>	<p style="text-align: center;">Nacidos entre 1950-1960</p> <p style="text-align: center;">José Joaquín Blanco (1951) Armando Ramírez (1951) Daniel Sada (1953) Juan Villoro (1956) Alain Derbez (1956)</p>

Partiendo del método histórico de las generaciones, con algunas modificaciones como la maleabilidad de la división de quince años, el cuadro representativo antes expuesto y diversas antologías de cuento mexicano del siglo XX, principalmente la de Margo Glantz, Fernando Curiel y Francisco Guzmán (1984); la de Christopher Domínguez (1990) y la de Emmanuel Carballo (1964), la divisoria de generaciones para este análisis estará marcada en función de veinte años, con la distinción antes mencionada en grupos cada diez.

Conjuntando la propuesta antológica de Curiel, Glantz y Guzmán, en la que se agregan cinco años a los quince planteados por Ortega y la de Domínguez, aunque no explícita, de 10 años, se toma como punto clave para las divisorias la Revolución Mexicana. La agrupación idónea es de veinte años, pero destacando las oposiciones generacionales, que casi siempre concuerdan con un grupo de impulso y otro seguidor.

Los antólogos de *Cuentistas mexicanos del siglo XX*, que indicaron la división en veintenas, demostraron las incongruencias entre dos grupos integrantes de la misma generación. La ideología de los grupos en los que se parte una generación muchas veces se enfrentaba o tenía casi nada en común, como en los nacidos en los treinta y la Onda. Los mismos antólogos expresan la necesidad de una división de diez años, pero un periodo tan corto produce varios problemas prácticos y se vuelve una zancadilla para cualquier análisis global, pues existirían cinco o seis

generaciones por siglo y el periodo de acción de cada una sería demasiado breve para tener efectos destacables en su contexto social.

He aquí las cinco veintenas: 1871-1890; 1891-1910, 1911-1930, 1931-1950; y 1951-1970 (..) La primera generación comprende a los últimos modernistas, al Ateneo de la Juventud y a los primeros colonialistas. **La tercera, a narradores que florecen durante la industrialización del país, nuestros “monstruos” (Revueltas, Arreola, Rulfo) y la Generación de Medio Siglo, casi en su totalidad.** La cuarta oscila entre la gente más joven del grupo antes citado y La Onda. La quinta, a su vez, comprende a los narradores que irrumpen en los setenta y ochenta.⁶⁶

Por lo tanto, la más adecuada clasificación será aquella que establece las divisorias cada veinte años, integrada por un grupo precursor (diez años mayor) y otro *continuator*. Conforme a este planteamiento, la generación de estudio, estaría segmentada en dos grupos, los nacidos en la década de los diez ejercerán el papel de fundadores, mientras que los de los veinte dará seguimiento, pero señalando algunas diferencias que los conjuntan como grupos distintos.

La división generacional de diez años se propone para facilitar el estudio de los autores y observar su desempeño, ya que el tiempo tal vez agrande los periodos, en incluso, cincuenta años.

Hay que indicar que algunos autores se incluyen en otras generaciones, anteriores o posteriores, que no corresponden a su fecha de nacimiento debido a afinidades estilísticas, temáticas o ámbitos de acción donde desempeñan su labor literaria, publican tardía o precozmente. En este caso se encuentran: Inés Arredondo, Sergio Fernández, Augusto Monterroso y Edmundo Valadés, según el dictamen de Domínguez y algunas apreciaciones incluidas en el comentario biográfico de Humberto Mussachio.

A continuación presentaré algunas propuestas generacionales del cuento mexicano elaboradas por diversos estudiosos.

Con el propósito de descubrir el papel y desarrollo del cuento mexicano en el siglo XX, Evodio Escalante realiza una clasificación sumaria, parte del texto revolucionario, el cual se extiende hasta la década de los treinta (Juan de la Cabada, Dr Atl, Francisco Urquiza), plantea la necesidad de los narradores de fungir como voces colectivas al tratar los temas de la lucha, sus procesos y desgracias. La escritura de los treinta es sustituida por la elaborada de Revueltas, Rulfo

⁶⁶ Cunel, Fernando, Glantz, Margo y Francisco Guzmán, Cuentistas mexicanos de siglo XX: los hijos de la Revolución y el país industrial, México, SEP-INBA-Delegación Venustiano Carranza, 1984 (Colección práctica de vuelo, 40 y 41), p 8

y Arreola, donde se desarrolla más la subjetividad y sobre todo se privilegia el estilo, su temática (en los dos primeros y los cuentos de *Varia invención* de Arreola) colinda con la de sus antecesores, pero el tratamiento es otro. Para los sesenta la búsqueda de nuevas formas de expresión se especializa con Elizondo y demás. Los setenta se caracteriza por la *recomposición* de las formas anteriores en el lenguaje, además del *informalismo* y nuevas temáticas (la epopeya adolescente, la droga, el lenguaje coloquial, etc.). De ahí que se caracterice por la diversificación.

Mientras que Vicente Quirarte plantea que el verdadero despegue de la narrativa fue anterior, con Alfonso Reyes, Julio Torri, Mariano Silva y Aceves y Genaro Estrada, ellos se encargaron de dar empuje a los narradores del grupo Contemporáneos: Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y Gilberto Owen, a los ateneístas literatos, y en los 30, a los integrantes de Taller.

En realidad, la intención renovadora se venía gestando desde la propuesta modernista de ruptura y búsqueda de nuevas fórmulas. Con los ateneístas se observa plena conciencia y voluntad no enfocada únicamente al mero artificio, ánimo de ruptura o reformación.

Enrique Krauze habla de generación del Ateneo (nacidos en la década de 1880), le siguen los siete sabios (90) y después los contemporáneos (1900-1910). Realiza divisiones de 10 años, aunque sería más exacto y también más estricto partir de 15 (Enrique Anderson Imbert y Julián Marías) o 20 (Curiel, Glantz, Guzmán). La Revolución unía y daba cuerpo a los siete sabios como *generación*, afirmó Daniel Cosío Villegas después de leer a Ortega y Gasset (Cf. Krauze, p. 221)

La generación de los años cincuenta, propuesta por Carlos Mosiváis, abarca a los nacidos en los veinte que empiezan a escribir en los cuarenta y publican en la *Revista Antológica Americana* a cargo de Efrén Hernández. En narrativa: Sergio Fernández (1924), Sergio Galindo (1924), Rosario Castellanos (1925), Augusto Monterroso (1921, guatemalteco); en poesía, Jaime García Terrés (1924), Jaime Sabines (1925), Ernesto Mejía Sánchez (1923, nicaragüense), y los dramaturgos, Sergio Magaña (1924) y Emilio Carballido (1925). Se les unen los filósofos del grupo *Hyperion*, Luis Villoro, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín MacGregor y Emilio Uranga (empeñados en andar los mismos senderos de Ramos y su iniciativa inagotable por definir la mexicanidad).

Hugo Hiriart propone divisiones de treinta años: 1880-1909 (Reyes, Vasconcelos, Martín Luis Guzmán), 1910-1939 (Paz, Revueltas, Arreola, Rulfo, Huerta, Fuentes, Elizondo), 1940-1960 (Hiriart, José Agustín, Samperio). Cada una de las generaciones presenta dos vertientes opuestas:

CUADRO II

1910-1939		1940-1969	
Contrarrevolucionarios vs Revolucionarios		Institucionalismo vs Antimperialismo	
Vanguardia	Criollismo	Cosmopolitismo	Neorrealismo
Nocturno	Diurno	Exquisitos	Revolucionarios
Reyes, Torri	Vasconcelos, Guzmán	Nocturno	Diurno
Novo, Cuesta	Los muralistas	Paz	Revueltas
Soriano	El <i>Indio</i> Fernández	Elizondo -Rulfo-	Fuentes
Tamayo	Chávez, Magdaleno	Pacheco -Surrealistas-	Monsiváis
		Antiestalinismo	Rev. Cubana

Hiriart, Hugo, "Capitulaciones y heterodoxias" en *Letras libres*, México, Año 1, Núm 7, julio 1999, p. 38

Brushwood considera a 1947, año de publicación de *Al filo del agua*, el año del nacimiento de la novela mexicana contemporánea, debido a su franca oposición con la narrativa de la revolución en estructura y estilo, por lo tanto esta fecha puede ser empleada como línea divisoria para una división generacional, a pesar de que no implicó un cambio radical y repentino. Plantea otras novelas como posibles marcadoras del hito -*El luto humano* (1943), *Pedro Páramo* (1955)- pero su importancia en función del momento histórico no es equiparable a la novela de Yañez. Del 47 a la publicación de *Pedro Páramo* se gesta la transformación, poco a poco se publican los textos innovadores, todos antes de 1959, después de este momento el proceso ya se ha consolidado.

Para Brushwood la literatura mexicana del siglo XX se ha presentado en dos líneas: la de transformación y la descriptiva, que pueden ser simultáneas o consecutivas. El primer periodo literario, según el crítico, abarca de 1900-1915, estas novelas se encuentran cercanas, en construcción y lenguaje, a las del siglo anterior. El lapso está marcado por las novelas casi testimoniales que reproducen episodios de la revolución. De 1915-1931 se manifiesta la vertiente

imaginativa, esta rama identifica al periodo con un ánimo innovador, con los Contemporáneos, *La muerte del cisne*, las transformaciones a los temas mexicanos de Ramón López Velarde, los estridentistas, los colonialistas y la poética experimental que incluye formas orientales -hai kai- de Jose Juan Tablada. Aunque también se presentan obras testimoniales como *El águila y la serpiente* (1928), pero la tendencia a la imaginación es más fuerte que la descriptiva. La principal característica que destaca Brushwood para el periodo de 1931-1946 es la toma de conciencia, nacional e individual (este planteamiento apoya la tesis de este trabajo), es una preocupación centrada más en el desarrollo de los temas. En el año 47 las dos direcciones de la narrativa se enlazan: los autores transforman, y al mismo tiempo, inventan la realidad.

En 1947, cuando se entrecruzan la línea descriptiva y la de transformación, uno de sus efectos consiste en reducir la diferencia entre introversión y extroversión en la visión del mundo de los escritores, lo que les permite tener conciencia nacional sin ser chauvinistas, ser cosmopolitas sin romper con sus raíces, ocuparse del significado del ser individual sin perder de vista la organización social.⁶⁷

Y si la narrativa mexicana siempre ha estado marcada por dos líneas, entonces este periodo sería una *reafirmación* del anterior de 1915-1930. Nuestro grupo de estudio, sobre todo al grupo fundador -Arreola, Tario- asimiló las propuestas de la línea de invención e incorporó lo fantástico para adaptarlo a las preocupaciones de su circunstancia y tratar de comprenderse a sí mismo y su indetidad individual.

Esta división de quince años es bastante funcional y sólo se opone al planteamiento de Glantz-Curiel-Guzmán adoptado para este trabajo en la ubicación de Fuentes, pues ya no formaría parte del grupo de Arreola, sino del siguiente. Esto debido también a que Brushwood parte de la propuesta que divide los periodos en: autores que *inventan la realidad e inventores de la invención*. En ambas podría incluirse a Fuentes, sin embargo sus últimas novelas se apegan a la segunda opción, además de que validan la división en quince años. El periodo final correspondería a 1947-1967, donde se incluiría Fuentes por *Cambio de Piel* (1967) y otras de sus novelas que datan de estos años.

La división de Brushwood se enfrenta a la planteada para este trabajo -de diez años- ya que envía a Fuentes al grupo siguiente, pero no es contraria totalmente, pues dentro de los

⁶⁷ Brushwood, Jonh, "Periodos literarios en el México del siglo XX: la transformación de la realidad"p. 167

planteamientos del crítico también podría tratarse a Fuentes como un autor precoz y que se adelantó en algunas de sus obras -las de los primeros años- a su generación.

Dentro del esquema de la sucesión histórica, Ortega propone la existencia de una generación precursora que inicia y da el primer empuje; la subsiguiente es la **decisiva**, conforma y estructura el impulso anterior y la enriquece con nuevas aportaciones; la **continuadora** sólo mantendrá el sistema logrado por su precedente.

Realizando el traslado pertinente al contexto del cuento mexicano, los nacidos a finales del siglo XIX y principios del XX, con su intención de total renovación cultural, acompañado por sus faenas educativas y su labor integradora ejercen el puesto de *precursores*; los nacidos en los diez son *decisivos* sin duda, se mueven con plena libertad tras la crisis social y política de la Revolución y, despliegan sus facultades; los nacidos en los veinte, seguirán sus pasos, pero incluyendo algunas variaciones e innovaciones.

Todos estos escritores son la transición y la ruptura con el 'Nacionalismo' que sustentaba las primeras oleadas de la Revolución. Revueltas, Rulfo, Arreola vendrían a ser los más claros portaestandartes de la tercera oleada.⁶⁸

Respondiendo a su momento histórico, empiezan a emplear la literatura no sólo como sitio en el que se concentran las ideologías o como potencial instrumento para ideologizar, ahora la observan como medio que debe dar voz, pero no sólo a las clases obreras o marginales -propuesta a la que se unió en algunas de sus obras Revueltas- también como el lugar donde se encuentran y buscan las identidades. Por lo tanto se encaminan hacia la meta de la universalidad, postulado central de la generación siguiente. El grupo Pitol-Monsiváis-Elizondo-García Ponce concentran sus esfuerzos hacia la universalidad, y los *onderos*, a su manera, también (el rock, el cosmopolitismo), pero partiendo de acercamientos distintos.

Los integrantes de una generación producen narrativa realista y/o fantástica, ambas o sólo una, ya sea porque proceden de diferentes influencias literarias o por afinidades individuales. Raimundo Lazo confirma que sí puede existir una comunión entre sus integrantes y de esta forma pertenecer a la misma generación:

⁶⁸ Curiel, Fernando, Glantz, Margo y Francisco Guzmán, Cuentistas mexicanos de siglo XX. los hijos de la Revolución y el país industrial, México, SEP-INBA-Delegación Venustiano Carranza, 1984. (Colección práctica de vuelo, 40 y 41), p 7

(..) Cada generación es divisible en secciones de trabajo ligadas y unificadas por una básica *correlación* de progreso histórico general fundado en el grado de avance ideológico y técnico que es como el ambiente histórico de cada unidad generacional de tiempo fuera del cual no es concebible ninguna actividad social sino son aquellas que pretenden empeñarse en dar vida a artificiosos anacronismos.⁶⁹

Otros autores de la generación están excluidos del estudio; las causas se fundamentan en que o no son muy representativos o su fantasía es endeble. Del primer grupo, Solana tiene algunos cuentos fantásticos, pero la mayoría de su obra se incluye dentro del otro conjunto y María Elvira Bermúdez incurre en lo fantástico con *Alegoría presuntuosa*, único libro donde lo utiliza de manera bastante convencional y sin elementos originales, su principal producción cuentística corresponde al cuento policiaco. Del segundo grupo, Carlos Valdés tiene tan sólo un par de cuentos fantásticos, mientras Dueñas, se creería que con mayor cantidad, emplea dudosas fantasías y pocos de sus textos, en la definición de Todorov, presentan vínculos con lo fantástico y eso, sólo en lo *extraño*. La mayoría se aproximan a la estructura de la novela policiaca, en la que finalmente se da una explicación racional o lógica a la aparición del suceso irreal, en otros casos, son poetizaciones, la alegoría se hace *explícita* y escapan de lo fantástico.

El expansión de lo fantástico en México empieza desde la elaboración literaria de la leyenda, la superstición, para cuajar en algunos textos del diecinueve y finalmente concluye con "La cena" de Alfonso Reyes . Su importancia está en que incorpora nuevas formas para la literatura y da validez a lo fantástico. El autor notó que la única vía para ser nacional debe ser siendo a su vez universal. Un hecho histórico particular, por ejemplo la Revolución mexicana, debe ser entendido no sólo como hecho clave para un país sino una acción posible en cualquier momento o latitud.

Y, como es sabido, no sólo hablaba de su cuentística, escasa en sí, sino de su labor literaria y la búsqueda de una cultura más que *universal*, incorporativa y ecléctica, integral. La única vía para acceder al verdadero reconocimiento nacional.

Willis afirma que el tema central de "La cena" es la búsqueda de la identidad, ya que el personaje trata de encontrar su pasado y comprender su situación. Esto como un reflejo autobiográfico de la vida de Reyes. "Y la llamada 'anagnoris de *choque patético*' es la que

⁶⁹ Lazo, Raimundo, *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana*, México, UNAM, 1977, (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios, 15), p 47

corresponde exactamente a este instante de reconocimiento sorpresivo en que Alfonso, descubriendo la identidad del capitán descubre una faceta decisiva de su propia identidad".⁷⁰

Julio Torri busca un desarrollo intelectual total y se aísla de su situación histórica. También Mariano Silva y Aceves, que si bien no incide en el tema de lo fantástico si emplea otros temas para sus creaciones, con ningún parentesco con los textos revolucionarios. Mientras que José Vasconcelos en la colección de cuentos la *Sonata mágica* conjuga temas biográficos carentes de elementos irreales, con "El fusilado" cuyo subtítulo afirma ser un *cuento mexicano*, aparentemente apegado a la descripción del más dogmático realismo galdosiano, para rematarlo con la nota, fantástica, de que el narrador está muerto. El cuento que nombra al libro también corresponde a lo fantástico, sirve para ejemplificar la postura del autor frente a la creación.

Los autores que retoman la tendencia después de la Revolución no tuvieron la mejor de las recepciones. Precisamente por el conflicto nacional/extranjerizante, que tampoco era nuevo en el contexto literario. De hecho, Ignacio Altamirano propugnaba por la literatura en la que se representara la realidad mexicana, pero aquí también hubo grupos opositores como los cronistas afrancesados, Ángel del Campo *Micrós* o Manuel Gutiérrez Nájera, familiares al modernismo, tal vez exagerando en el deseo de incorporar a México al ámbito internacional. .

Las dos tendencias (*romanticismo 1845-1890* y *naturalismo 1890-1934*) desarrollan contradictorias aspiraciones de búsqueda de identidad y afirmación nacional, por un lado, y de europeización y modernización al mismo tiempo, por otro.⁷¹

El cuento fantástico cohabita con otras temáticas y se ha desarrollado durante diversos periodos, incluso el revolucionario, cuando el apego a la realidad se había convertido casi en dogma. Recuérdese "El fusilado" de José Vasconcelos con la intención de narrar los episodios de la batalla, pero con una vuelta de tuerca.

La línea de continuidad existente entre las incursiones fantásticas de Reyes y Torri no se mueve por generaciones, más bien, al igual que su labor, se presentan como corrientes aisladas. Ya han señalado varios críticos las similitudes entre el personaje Aura y las mujeres que reciben al

⁷⁰ Willis, James "La cena' de Alfonso Reyes, cuento onírico ¿surrealismo o realismo mágico?" en De la crónica a la nueva narrativa mexicana Coloquio sobre literatura, (Julio Ortega y Merlin Forster, comp.), México, Editorial Oasis, 1986, (Alfonso Reyes, 7) p 123

⁷¹ Goic, Cemil, "El romanticismo y la novela" en Historia y crítica de la literatura hispanoamericana Del romanticismo al modernismo, (Goic, Cemil comp.), España, Crítica, Tomo II, 1988, p. 23

narrador de "La cena" y también la intención compartida de las microficciones de Arreola y Torri. Son herederos pero no como lo sería Taller de los Contemporáneos, por ejemplo. Soterrada se observa la necesidad constante por una renovación alternativa. Por su naturaleza periférica, empujan o catalizan todo el proceso narrativo, en el estilo su labor es tangible. Busca las claves del sueño y la muerte mediante otras vías.

Las incidencias en lo fantástico para María del Carmen Millán se presentan como un mosaico más que una sucesión y si se analiza detalladamente se descubren escasos hilos, aunque si los hay, antes de la generación del medio siglo los autores afectos a lo fantástico se consideraban al margen de la historia literaria, ellos se encargarán de romper con esto. El grupo al margen amplía sus horizontes.

Las generaciones de ruptura invariablemente buscan en la tradición ejemplos, modelos y precedentes; alimentarse una genealogía, proponen a sus lectores y partidarios una versión distinta de la tradición.⁷²

Los textos precedentes sirven para estructurar un medio favorable a las siguientes creaciones, aunque el peso del ámbito revolucionario como tema causa cierto estreñimiento en la crítica que se comporta un tanto escéptica.

No se enfrentan los narradores fantásticos con sus coetáneos, su empleo no es condición suficiente para establecer una generación (como ya se explicó en el capítulo precedente), pero si es definitorio cuando plantea la necesidad de una búsqueda de nuevas maneras de expresión, el anhelo de cosmopolitismo-universalidad (que se acentuará y se volverá radical en la generación de los sesenta)⁷³, renovar lo añejo de la novela de la Revolución y sus formas, son características particulares de esta generación.

Son herederos de los impulsos renovadores radicales de las manifestaciones artísticas de entreguerras, pero esta generación no desea rebelarse o romper con la tradición a la manera de la vanguardia, busca otro tipo de renovación, sobre todo frente a la literatura de la Revolución, trató de diferenciarse de su precedente y partiendo de su base re-crearla. El recurso de lo fantástico apoya este ánimo y lo solidifica.

En conclusión, lo fantástico en esta generación nace de dos preocupaciones inseparables: la búsqueda de un medio de expresión eficaz para los temas que el realismo ya había agotado y el

⁷² Paz, Octavio, *Generaciones y semblanzas. Literatura contemporánea*, México, FCE, Tomo III, 1987, p. 11

⁷³ La obra narrativa de Sergio Pitlor y Salvador Elizondo mezclan las dos condiciones y les dan cuerpo.⁷³

que Christopher Domínguez añade: la intención de ser utilizado como sistema indirecto de crítica social “Generación de agonistas, la de los cincuenta ve salir de las ruinas la posibilidad de una recomposición -está vez caleidoscópica e invertida- de la tradición realista”.⁷⁴

Los fines que el cuento había perseguido antes no se concentraban en la exploración de todas las potencialidades de lo fantástico, más bien fue utilizado sólo como una alternativa, escasamente empleada, para la creación. La importancia de los nacidos en las décadas de los años diez y veinte está en que innovan la narrativa mexicana y logran construir dos afluentes, en las cuales todavía inciden los cuentistas.

Varios son los factores causantes de la transición, el inmediato se halla en la construcción del Estado y fin del periodo de inestabilidad beligerante. También, como señala Millán.

La crisis mundial precursora de la segunda Guerra y la influencia de los escritores europeos y norteamericanos pesimistas y angustiados, transforman profundamente la concepción de la obra literaria en cuanto a visión del mundo y forma de traducirla.⁷⁵

La mitad del siglo XX mexicano buscaba la innovación y el cambio, y se inserta dentro del movimiento de transformación internacional, Ortega y Gasset señaló que la generación de medio siglo deseaba un cambio de la sensibilidad colectiva

Las diferencias temporales entre los nacidos en la década del veinte y los treinta son casi imperceptibles (hasta cinco años), pero constituyen generaciones diferentes, pues sus objetivos ideológicos y circunstancia histórica son distintos. Por eso algunos pueden causar conflicto, como Sergio Fernández (1926) o Inés Arredondo (1928) y Carlos Valdés (1928) incluidos con los nacidos en los treinta, al primero, por fechas de publicación y acción y los segundos, por ser partícipes de las publicaciones de los *Cuadernos del viento*, el suplemento de Benítez, y colaborar con los nacidos en los treinta.

Las décadas de formación indican la correspondencia generacional, los nacidos en los diez crecen en los treinta y cuarenta, ven las últimas revueltas revolucionarias y se desarrollan a partir de sus consecuencias inmediatas; mientras que los nacidos en los veinte, maduran con el desplazamiento de los caudillos revolucionarios, miran la construcción del Estado y la

⁷⁴ Domínguez Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, Tomo II, 1991, p 1065

⁷⁵ Millán, María del Carmen, *Antología de cuentos mexicanos*, México Nueva Imagen, 1977, p 2

consolidación de sus instituciones en los cincuenta y observan las consecuencias tardías de la Revolución (reforma agraria cardenista, creación de sindicatos).

Entre 1911 y 1930, nace la promoción de escritores mexicanos llamada 'Generación del 50'. Ellos observan el cambio de régimen de Cuba, son testigos de sorprendentes transformaciones de la fisonomía de la capital mexicana, viven en los años de la Guerra Fría y de la gran industrialización de varios países latinoamericanos.⁷⁶

Los nacidos en los treinta y sus integrantes rezagados empiezan a publicar en los sesenta y sus preocupaciones cambian, la modificación más evidente está en la forma, pues enredan el estilo, combinan narradores, ignoran los géneros, etc. Lo mismo podría decirse de Fuentes, que de hecho colaboraba en las publicaciones de los nacidos en el treinta, pero su labor, al igual que el resto de los nacidos en los veinte (y más notorio en los anteriores) es como iniciadores, o en palabras de Christopher Domínguez son *maestros fundadores*. El crítico separa a Fuentes de su generación y lo ubica como isla transitoria entre ambos grupos, pero su trabajo literario es más afín a los nacidos en los veinte, además de que fue bastante precoz y se asoció con personajes como Emmanuel Carballo, nacido en la década de los diez e integrante del primer grupo de impulso de la generación.

Para Carlos Fuentes, la generación floreciente en los sesenta sólo puede ser el resultado de una total asimilación en la conciencia del mexicano. En cambio los nacidos en los diez-veinte se desarrollan, en una *República hereditaria*, son los primogénitos de la Revolución y sus transformaciones.

Todos habíamos nacido cuando los cañones de la Revolución aún estaban calientes (...), apenas apagados los ruidos de la rebelión cristera, recientes los cadáveres de Topilejo y Huitzilac, viva la imagen de Cárdenas que les había dado honor y esperanza a todos los mexicanos. Éramos devoradores de estas imágenes de nuestra ciudad, las del presente y las del pasado. Yo vivía para escribir la ciudad y escribía para vivir la ciudad: hoy y ayer.⁷⁷

⁷⁶ Cuneo, Fernando, Glantz, Margo y Francisco Guzmán, *Cuentistas mexicanos de siglo XX: los hijos de la Revolución y el país industrial*. México, SEP-INBA-Delegación Venustiano Carranza, 1984 (Colección práctica de vuelo, 40 y 41),

p. 7
⁷⁷ Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*. México, Joaquín Mortiz, 1971, p. 61 Las primeras obras de Fuentes persiguen la comprensión de México e incluso su definición, pero con el paso del tiempo sus preocupaciones cambian y se acerca más al cosmopolitismo como en *Constancia y otras novelas para vígenes*, *Una familia lejana* o *Cumpleaños*.

Así como las diferencias entre “La cena” y “El Chac Mool” son claras, del mismo modo se abre un abismo entre el último y “Tenga para que se entretenga” de Pacheco, por ejemplo. Ambos cuentos crean lo fantástico a partir de la conjunción de la realidad -reconocida en el momento actual- y un factor sobrenatural corporeizado proveniente del pasado, pero su encuentro ejerce funciones opuestas, el Chac Mool funge como medio para el reconocimiento y hallazgo de la identidad, mientras que Maximiliano sólo sirve para trastornar los elementos reales y plasmar mediante la fantasía una circunstancia-real. El burócrata de Fuentes se reconoce tras la lectura del diario, pero la madre del niño perdido anula su identidad y vida para extraviarse en la búsqueda de su hijo.

El contexto literario incipiente y al mismo tiempo innovador de los iniciadores evoluciona hacia la fundación de una tradición narrativa, cuya base emplea el grupo de nacidos en los veinte (con su expositor más reconocido en Fuentes) y asimilada y perfeccionada por los nacidos en los treinta consolida la tradición cuentística.

La mafia de Luis Guillermo Piazza, escritor argentino vecindado en México, se publica en 1967. Una década transcurre desde *La región más transparente*. La cultura literaria del país es otra, a tal grado que pueden escribirse libros como *La mafia*.⁷⁸

Fuentes funciona más como colaborador esporádico que como integrante. En *Tiempo mexicano* se refiere a ellos al recordar sus vida de preparatoria, como los *muy jóvenes*. Otro elemento que los aleja es que los nacidos en los treinta cuentan con la base establecida por los anteriores y se congregan alrededor de un núcleo *literario*, es decir que ya poseen una cultura literaria.

El personaje ejemplar del segundo grupo de la generación es Fuentes, quien además de vigorizar a la narrativa en diversos experimentos estilísticos, incide libremente y sin tapujos en la fantasía y se atreve a crear también novelas de notables influencias *galdosianas* -*Las buenas conciencias*. Representa la continuación de un objetivo innovador e incorporador.

Los autores fantásticos entre los nacidos en los treinta funcionan como alternativas para la continuación de la labor realizada por Rulfo, Arreola, y Tario. No sólo se trata de dar a la literatura otros sentidos y posibilidades, sino también fusionarse al ámbito literario internacional.

⁷⁸ Domínguez, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, Tomo II, 1991, p. 31

Mundialmente hay una intención innovadora (acentuada en los sesenta con sus exploraciones llevadas hasta las últimas consecuencias, como en la *nouveau roman* y de hecho, surge la pregunta sobre la *muerte de la novela* y sus posibles alternativas mediante la renovación). Se desea vislumbrar los alcances de la narrativa postrera a los años cincuenta, pues se suponía que ésta ya había agotado sus manifestaciones.

Los realistas mágicos escriben durante el mismo periodo, las vías de la búsqueda también se ampliaban en Latinoamérica. Tienen escasas similitudes con los textos escritos en México; su naturaleza y propósito es distinto. Carballo afirmó que *Los recuerdos del provenir* era una muestra del realismo mágico, pero el juego con el lector, comisionado de la vacilación, donde reside su paso a lo fantástico demuestra que no lo es (la detención del tiempo es imposible en la realidad) Evitando las minucias clasificatorias, se puede observar de forma global el contexto de la novela hispanoamericana (así como incluir al realismo mágico en lo fantástico) y sustentar la notoria diferencia de la novela de una década anterior marcada por la necesidad de una reestructuración narrativa.

Para Fuentes el cambio fundamental en la narrativa del siglo XX es la visión mítica de la realidad, además de algunas variaciones de forma como el traslado del escenario a la ciudad, por eso propone a Borges como el primer narrador de la urbe; las anteriores incidencias a la ciudad habían sido esporádicas, momentos en que los autores caían en ella para volverse a su ámbito original, en cambio Borges y los siguientes, nacen en la urbe y la mitifican. Y añade que desplaza (al igual que los autores europeos) los anteriores patrones del realismo burgués, representados en la novela psicológica y social.

Fusionan la realidad social con la búsqueda de sí mismos, el iniciador es Revueltas y la búsqueda vuelve a comenzar con *Pedro Páramo*.

El siguiente grupo, llamado “La Mafia” “porque monopolizaba las páginas de los suplementos culturales” y por el libro de Luis Guillermo Piazza, buscaba suplantar el nacionalismo por la universalidad y tomaba como base las ideas de Paz y Tamayo (Cf. Villegas, p. 203). Integrado por Monsiváis, Pacheco, García Ponce, Piazza, Cuevas y otros más que atacaron e incluso ridiculizaron la idea de identidad nacional y nacionalismo. Christopher Domínguez resume las preocupaciones del grupo en su

Iconoclastia ante el poder, desenfado ante la tradición nacionalista, entrega a la vocación artística sobre todas las cosas, un fervoroso espíritu comunitario, son

algunas de las características de una generación que gozó como pocas de las consecuencias vitales tanto como tanáticas de su experiencia.⁷⁹

Con la posesión de *La cultura en México* dirigida por Fernando Benítez y apoyados por Octavio Paz, Jaime García Terrés y Ramón Xirau, además del disfrute y uso de la Casa del Lago para sus reuniones, el grupo tenía el control cultural de momento y comenzó a incrementar sus filas.

De acuerdo a fechas de publicación, la generación de los nacidos en 1910-1920, se le ha llamado generación de medio siglo: *Varia Invención* (1949), *La noche* (1949), *Confabulario* (1952), *El llano en llamas* (1953), *Los días enmascarados* (1954). Todos empiezan a publicar en los cincuenta, excepto Garro. Algunos de la generación anterior siguieron publicando en los sesenta: Dávila, Tario, Arreola, Fuentes *La muerte de Artemio Cruz y Aura* (1962) *Cantar de ciegos* (1964) *Cambio de Piel* (1967) *Cumpleaños* (1969). Sólo Garro publicó por vez primera en 1963 con *Los recuerdos de porvenir*. Históricamente, la generación coincide con una transformación social (ver capítulo 2.1).

Durante los 50-60 el espectro de temas y tratamientos se aumenta en la novela urbana (*La región más transparente*), hace la última novela con visos revolucionarios (*La muerte de Artemio Cruz* 62, de hecho, se considera el broche que cierra la etapa), las narradoras conquistan terreno en vuelcos intimistas (Rosario Castellanos, Guadalupe Dueñas, Josefina Vicens), y despuntan las inmersiones en el ambiente burgués provinciano (Sergio Galindo).

Pero en los setenta, década de eclosión "La Mafia", tales manifestaciones nacionalistas, como el muralismo mexicano, la novela de la Revolución Mexicana y aun la filosofía de los mexicanos, ya se presentaban como tendencias epigonales, carentes de poder creador.⁸⁰

Para la década de los años sesenta la estabilidad social y la solidificación del PRI estaban bien sostenidos. La temática de la Revolución y las categorías de validez de la literatura como vía para expresar los problemas sociales (herencia del realismo del XIX) o voz de las clases sociales marginales (apunte del realismo socialista de los treinta) ya habían sido superadas. El peso de Arreola y Rulfo motivó influencias y dio el primer empuje para que autores como Fuentes

⁷⁹ Domínguez, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, Tomo II, 1991, p 36

⁸⁰ Villegas, Abelardo, *El pensamiento mexicano del siglo XX*, México, FCE, 1982, p 227

realizaran sus obras, por eso los tres son incluidos por Ángel Rama en el *boom*⁸¹. Son vistos a partir de su labor en México como los encargados de la renovación de las letras. Y quizá el valor fundacional de Fuentes sea más notorio, por ejemplo Monsiváis ve a *La región más transparente* como hito que dio pie al paso de la novela totalizadora

La diferencia de edad entre los autores de los años treinta y veinte es tan reducida que invita a la sospecha sobre las divisorias, pero el desarrollo literario que hacen de sus obras concede razón y marca diferencias.

La representación del hombre en medios cosmopolitas que comparten Fuentes y los nacidos en los años treinta, es tardía en la producción del primero. Sus obras inaugurales, que lo hermanan e incluyen con su generación, tienen otro carácter y diferente noción de lo *universal*, visto como vertiente de la búsqueda de identidad humana.

La ciudad, clave de la generación de los veinte, medio de integración y conformación de su identidad como individuos que forman parte de una sociedad, para los siguientes se vuelve escenaria, no restrictiva.

Históricamente, Fuentes funge como puente entre los escritores como Yañez, Rulfo, Arreola y Revueltas, y los jóvenes más recientes como José Agustín, Fernando del Paso, Gustavo Sáinz, José Emilio Pacheco, Juan Tovar, René Avilés Fábila, Vicente Leñero.⁸²

En el momento en que empezaban a despuntar los nacidos en los treinta, personajes como Fuentes, Dávila y Garro llevaban varios años colaborando en publicaciones periódicas y ya formaban parte del medio cultural. Para finales de la década de los cincuenta, empiezan a ceder la estafeta a la siguiente generación, que tiene su periodo de mayor vigencia en la década de los sesenta. Pero la principal particularidad de la siguiente generación (y sobre todo de la Onda) es que son identificados desde su surgimiento como grupo, lo cual no sucedía desde el Ateneo, los

⁸¹ ° Boom auge narrativo internacional de la narrativa latinoamericana a partir de finales de los cincuenta hasta, según Rama, 1972, fecha de publicación de *Cien años de soledad*. El término *boom* ha sido discutido desde casi todos sus ángulos, cancelado y vuelto a reelaborar, pero sin duda funcionó para cohesionar distintos autores y expandir los alcances de la literatura latinoamericana. Sin entrar en discusiones innecesarias, propongo el planteamiento de Rama como un ejemplo más de la formación generacional “Ese público comulgó con la narrativa de Ernesto Sabato o Julio Cortázar en el sur, como lo hizo con el magisterio de Paz o las novelas de Carlos Fuentes en el norte, porque en todos ellos se encontro esta anhelosa *búsqueda de identidad* que se trazaba fuera de los esquemas interpretativos heredados” (Rama, p. 63)

⁸² López-Urrutia, Marta Marganta, *México y lo mexicano en la obra de Carlos Fuentes*. Tesis de doctorado, University of Arizona. Language and literature modern, 1973, p. 78

estridentistas o los contemporáneos. Otra de sus peculiaridades está en que no son ellos los encargados de identificarse como grupo (a diferencia de las asociaciones de principio de siglo), sino la crítica y el medio cultura los cohesionan.

En 1957 se dan a conocer, en publicaciones periódicas, un grupo de jóvenes escritores cuya edad oscila entre los veinte y veintiséis años. Todos ellos proceden de la clase media (...) como escritores tratan de unir lo que en México raras ocasiones sucede: el rigor literario y la preocupación por la realidad social y política (...) suelen tomar posiciones rebeldes, tanto en la disciplina que practican tanto como grupo humano (...) se diferencian de las promociones que los antecedan por la manera cómo se dieron a conocer en tanto los miembros de otros grupos editaron su propia revista, ellos se han acogido a la benevolencia de personas mayores (. .).⁸³

Tras el conflicto literatura-nación, los nacidos en los cincuenta se niegan a seguir tratando el tema rural, por ejemplo y buscan una renovación literaria total, también en la forma. Para el desarrollo de esta generación es clave la labor de sus predecesores y como exponentes ejemplares Fuentes y Arreola.

Durante la década de los cincuenta nace una generación que de acuerdo a sus preocupaciones históricas y circunstancia desarrolla dos afluentes en el cuento, una es la fantástica, a partir de este momento la literatura abrirá sus afluentes para las nuevas generaciones y presentará la otra posibilidad.

Lo fantástico brinda la posibilidad de hablar por otras vías y de diferente manera de las mismas preocupaciones, no como categoría, sino como complemento a un realismo que conforma la totalidad de la literatura

⁸³ Carballo, Emmanuel, "Entrevista con Sergio Pitol la última generación. un rigor literario y una preocupación social y política" en México en la cultura, México, 8 de febrero de 1959, No. 517, p 2

3. Análisis por autor

3.1 El empleo de lo fantástico en el grupo fundador:

3.1.1 Francisco Tario (1911)

Se podría pensar que la obra de Francisco Tario sólo se circunscribe al ámbito de lo fantástico, pues la mayoría de su producción corresponde a esta categoría, sin embargo, también explora el universo del realismo y de hecho, desde su ángulo más devastador. Su novela, *Ahí abajo* (1943), aborda la conducta humana desmadejando su raíz hostil y aspecto sombrío, describiéndola mediante el realismo *clásico*. Narra la vida rutinaria de un hombre cualquiera y con ella explica su visión de una sociedad que coarta la libertad del hombre y lo transforma en un autómatas esclavizado por el escritorio y un jefe burócrata empeñado en respetar un artificial sistema jerárquico. Además, el amor no existe donde el matrimonio es institución y la soledad condimenta y vuelve imposibles las relaciones humanas. Estas preocupaciones se convertirán en la constante de su obra y las agotará valiéndose de la fantasía.

Los mismos cuestionamientos que analiza en sus textos fantásticos se muestran en su concreción más cruda a través de la familia de Antonino, que al no soportar el peso de la costumbre y la infelicidad termina en la fragmentación (como grupo y cada uno de los integrantes). En los textos de Tario, no se observan escapatorias para que el hombre salga de su condición, la sociedad resulta tan coercitiva que termina filtrando sus armas en el medio familiar y lo destruye. Los esquemas sociales incomprensidos, pero aceptados por el hombre, lo conducen a su autodestrucción y no hay ninguna salida. Al igual que su coetáneo Arreola, muestra la incomprensión de una realidad que se pretende idónea, pero, en vez de serlo, anula cualquier posibilidad de desarrollo personal y clausura la felicidad. Tal vez porque las vías de salida en el realismo estaban obturadas y el mundo resultaba demasiado opaco, Tario recurre a lo fantástico como base para la construcción de sus posteriores relatos, ya en *La noche* (1943) había descrito cuadros ocurridos en la oscuridad donde lo fantástico se manifestaba, no sólo renovando el paisaje y la situación, sino haciendo modificaciones (positivas o/y negativas) al sistema de realidad. “Tario arranca a lo real las costuras, y deja ver, no sin humor, el rostro de ese Gran Misterio cuya búsqueda es la razón última de todo realismo”.⁸⁴

Parecido a Antonino, el protagonista de *Ahí abajo*, don Marcelino (“Un inefable rumor”) representa al hombre convencional y esclavizado. La alegoría o representación del rumor implica una vida llena de *ruido* y *hartazgo*. Hacia el desenlace el hombre descubre que

⁸⁴ Domínguez, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1991, Tomo 1, p. 1052

está muerto, pero aquí cabe la pregunta, sugerida por Tario, ¿siempre estuvo muerto?, invitando a comprender la muerte en sentido metafórico.

Para Tario el hombre carece de diferencias con las bestias y sólo acontecimientos que lo zarandean abruptamente logran modificar su condición opacada y obtusa

Y hablábamos de Demiurgo y olvidábamos al hombre honesto. Pues el hombre honesto y de ponderadas costumbres viene a ser aproximadamente un gargajo en el vacío. Gargajo de querube o mártir si queréis; pero gargajo.⁸⁵

El cuento es el medio y lo fantástico el fin para demostrar, al igual que en su novela, pero sin duda desde otro punto de vista, más analítico y profundo, al hombre y su alrededor; de esta manera logra penetrar en las arrugas de la conciencia individual. Porque en la vida humana repentinamente se desliza por la llave del agua un ser indescriptible, subhumano casi mico, y convierte a un individuo escéptico y solitario en una madre obsesiva y laboriosa. Tario compensa el peso de la cotidianidad con la incorporación de lo fantástico. En la mecánica de la realidad, el universo fantástico, latente y paralelo, espera su salida. Sus personajes reciben los elementos *extraños* y los integran a su vida, la adecuan en función de ellos y aprenden a sobrellevarlos, pero no se convierten en estigma o maldición como en Dávila, simplemente les acontecen y así los viven, como una carga adicional a sus vidas.

El factor insólito desencadena una serie de sucesos de la misma índole que no pueden detenerse. Clava sus raíces en la realidad, permanece y produce un sistema autónomo. Lo fantástico forma parte de la realidad y se halla expectante y dispuesto a salir. Cualquier individuo, de golpe, puede verse vinculado con un hecho extraño o irreal, pues en el mundo habitan fantasmas que constantemente se ven obligados a migrar por la sobrepoblación, los espíritus sin reposo habitan casas durante años y los caballos visten y toman el té.

Quando un hombre rutinario y goloso repara un buen día en que la fantasía y algo más existen, se revela de improviso como un envidiable orate o un poeta de lo más elevado.⁸⁶

Los hombres convencionales carecen de voluntad para integrar la fantasía a sus vidas, al manifestarse, el choque los sorprende y les parece irreconciliable con su conjunto vital. Como el acontecimiento irreal va adquiriendo paulatinamente terreno y termina devorándolos,

⁸⁵ Tario, Francisco, *Equinoccio*, México, 1946, p. 21. En sus primeros textos (*Ahí abajo*, *La noche*, *Tapioca Inn*) es más radical y categórico en la crítica al ser humano, mientras que en los posteriores se muestra más condolente, pero más analítico y menos obvio.

⁸⁶ Tario, Francisco, *Tapioca Inn, mansión para fantasmas*, México, Tezontle, 1952, p. 11.

por más reticentes que sean tienen que aceptarlo, e inclusive, no sólo incorporarlo a sus vidas, sino cambiarlas en función de él.

En “La polka de los curitas” la única vía para que la gente admita que una mujer escucha en su cabeza una polka -hecho imposible- tiene lugar cuando se desata la epidemia y las personas por sí mismas experimentan el hecho, comprueban las artimañas de lo fantástico. La polka los traslada al Tíbet, los extrae de su vida rutinaria y les brinda la posibilidad de ser felices. Pero primero es necesario que lo fantástico les revele su condición vil y propia infelicidad. La pareja protagonista sólo observa los hilos de su relación cuando brotan de inesperado los acordes de la polka.

La construcción del mundo se conforma en dos sistemas paralelos que a veces, si se tiene suerte o el azar lo favorece, se intersectan. Y como se encuentran en diferentes puntos y circunstancias pueden ser favorables o perjudiciales.

Para Tario existen las personas que pueden tener acceso a otras *dimensiones* o *niveles* fantásticos, por circunstancias externas a ellos. La realidad no le resulta suficiente espacio para comprender la magnitud de la naturaleza humana y tiene que recurrir a la fantasía.

Las mismas situaciones que Arreola desembocaría en el absurdo, Tario las transforma en extrañas. La circunstancia es absurda, irreal en su naturaleza, pero los personajes la aceptan y sobreviven como si fuera un elemento más en su vida, aunque lo consideran *raro* y *anormal*. Esto las semeja a algunas narraciones de Guadalupe Dueñas, las cuales penden de un hilo delgado y están a punto de caer en la fantasía, pero se sujetan a la realidad y no provocan en el lector vacilación, sino *extrañamiento*. La diferencia entre los autores está en que Tario lleva el juego hasta que los personajes se familiarizan y lo aceptan, en cambio Dueñas, prefiere no caer en lo fantástico y mantiene a sus personajes sorprendidos y bastante reticentes a admitir la extrañeza. La distancia se constata en dos cuentos de estructura similar, “Ortodoncia” de Tario y “Mariquita” de Dueñas, ambos contados desde el punto de vista infantil, fundamentan lo extraño en la visión del narrador y acentúan la rareza al desarrollarse en núcleos familiares anormales. En el primero, las relaciones familiares están gobernadas por el único diente del padre y su búsqueda de la dentadura perfecta; debido a este hecho viven en el carnaval, porque las burlas sobre la dentadura nacen desde que el padre vuelve del dentista y les muestra que jamás encontrará una que le ajuste, los personajes acatan la circunstancia y no cuestionan su rareza. Mientras que en el cuento de Dueñas, la narradora descubre cómo la familia tiene que cargar con la hermana menor muerta enfrascada en formol, pero ve la situación como un hecho

anómalo y estigma familiar, sólo consiguen liberarse de la molestia (aunada a las burlas y miradas despreciativas de los vecinos) cuando dejan de peregrinar con el bote y, ritualmente, lo entierran

En Tario los incidentes irreales acontecen en la realidad, pero algún elemento los desorbita y así, o bien los vuelve *extraños* o los lanza a la fantasía. La mayoría trascienden el espacio del extrañamiento y paran en lo fantástico, el niño con la cabeza demasiado grande y su madre superan el conflicto convirtiéndose en fantasmas, el ciclista comienza su vuelta para no detenerla nunca.

Lo fantástico y las patologías mentales aparecen de ordinario y conforman la realidad. Se presentan a varios grados dentro del texto, algunas veces como parte integral e incuestionable (“Una violeta de más”) y otras como irrupción, aunque aceptada (“El mico”). “(.) ya que existe tal cantidad de hechos sin explicación posible, que éste no parecía ser, a fin de cuentas, ni más necio o disparatado que muchos otros”.⁸⁷

La crítica de la sociedad, plagada de situaciones humorísticas, sugiere la imagen de una realidad demoledora para el hombre.

Tario analiza a partir de la muerte y postrera resucitación de un burócrata los vaivenes de la conducta humana. Tanto el ex-muerto como sus dolientes temen y fingen ignorar la realidad de la muerte. Cuando el funcionario velado *despierta* actúa mostrando sus peores vicios y aberraciones, como los convidados le deben consideración adoptan un trato cordial para complacerlo; pero al aumentar la agresividad del resucitado, los farsantes muestran su verdadera actitud. Dentro del círculo de las apariencias, cada uno debe fingir dependiendo de la circunstancia que le sea más favorable.

Para el autor no existen temas o situaciones que no puedan criticarse, la muerte es una de sus principales fuentes. Los fantasmas y los resucitados, tras emerger de su trance, en vez de estar amedrentados o compungidos, son alegres y se sienten especiales, mientras que quienes los rodean ni se asustan ni sufren, por el contrario, se emocionan y contentan. Los protagonistas de “Aureola o alvéolo” decididos buscadores de fantasmas y en varios juegos de espejos fantasmas también, son la parodia de los fantasmas terroríficos.

Los personajes son seres incongruentes, siempre exceden el límite de normalidad, y gracias a esta condición, se adaptan fácilmente a los sistemas nuevos de vida. Se acostumbran. cuando su estado anterior era mejor, lo añoran, pero si el nuevo les complace, evitan a toda

⁸⁷ Tario, Francisco, *Una violeta de más*, México, CNCA, 1990, p 14

costa regresar al anterior. Así, los personajes son los primeros en facilitar la creación de ambientes extraños.

El punto de partida consiste en ubicar al personaje en una situación hostil para observar sus capacidades de supervivencia o mostrar sus perturbaciones, vicios y animalidad.

Los protagonistas en las narraciones de Tario presentan patologías mentales a punto de desencadenarse (son depresivos, paranoicos, antropófagos, insomnes), están sujetos a manías que los controlan (música a cierto volumen, baño nocturno imprescindible) o pertenecen a un grupo cuya calidad de origen los hace diferentes (fantasmas, reencarnados).

Predominan los misántropos, seres aislados por voluntad, en su mayoría a la expectativa de algún suceso extraordinario, la espera puede ser tangible, si mantienen la esperanza de encontrarlo, o inconsciente. Pero si acontece, lo admiten y se acoplan. Rerrecuérdese el desprecio del autor por los hombre convencionales y su preferencia por otra clase de seres *especiales*, aunque sean patológicos.

En comparación con los personajes de Dávila, comunes y más alienados a su vida, los de Tario tienen la esperanza de la irrealidad como escapatoria. En esta diferencia radica la incomprensión y locura terrorífica en que terminan los personajes de Dávila y la humorística adaptación a la fantasía en los de Tario. Está aceptación o negación de la fantasía por los personajes es muy clara en “El huésped” de Dávila y “El mico” de Tario, en ambos cuentos la irrupción de la fantasía está personificada en un ser sobrenatural (en el primero indescriptible, pero ominoso; y en el segundo, un subhumano acuático, curioso y gracioso), los personajes de Dávila son destruidos por su presencia y lo odian porque les arruina la existencia, mientras que el personaje de Tario adopta al figurín, para después anhelar su tranquilidad perdida y echarlo al caño. Regresa a su estado inicial, pero el suceso modifica su sistema de vida para siempre, pues además de cambiarle la perspectiva sobre sus costumbres y concepción del mundo, es el encargado de desatar la verdadera fantasía, que se presenta en el final cuando el hombre pare. “Tario, como la Dávila, es también un realista que renuncia o se transforma en otra cosa”.⁸⁸ La diferencia reside en la manera cómo emplean lo fantástico: en los cuentos del primero, se encuentra latente, a la expectativa, en cambio, en el segundo, acecha, esperando el momento para salir

“El hombre del perro amarillo” corrobora lo anterior, el ambiente irreal es creado a partir del paisaje (en una playa solitaria se encuentra la casa de un hombre desconocido para la

⁸⁸ Domínguez, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1991, Tomo 1, p 1052

gente del pueblo, cuya única compañía es su perro). La descripción pausada y a tropezones, devela lentamente el contexto en que se desarrolla la anécdota y fragua la extrañeza, la cual se asegura hacia el desenlace, cuando resulta un sueño. El elemento onírico indica que los episodios antes narrados pueden ser irreales, pero cabe la duda y resta una sensación de fantasía respecto al texto.

Pero es “Entre tus dedos helados” donde se concreta su manera de construir la fantasía. Inicia con la implantación del ambiente onírico o de *extrañeza*, el cual perdurará hasta el final del texto. Este ambiente demuestra que la irrealidad integra lo real, cuestiona los alcances y facultades del realismo para desmadejar un tema y explica la realidad desde el interior de la fantasía. Tario interpreta la muerte como el sueño eterno, el estudiante, sólo despierta para mirar el propio funeral.

Destaca la imposibilidad de comunicación entre los hombres y presenta como paradigma de las relaciones más sólidas las sostenidas en condiciones externas (la madre que debe cuidar al hijo hidrocefálico, el hombre que necesita del perro para soportar su soledad, etc.) Los vínculos se transforman, nacen de la comunicación y se vuelven intratables o viceversa; la vida de los personajes se presenta inicialmente pasadera y acaba en caótica, misteriosa o bien, incitando el peligro. Trata de encontrar las claves de las relaciones personales, las bases soslayadas del amor, el deseo, el sentido del hombre y su cotidianidad. Finalmente, la solicitud se traduce en la búsqueda de su identidad como ser humano que integra una sociedad.

La llave de los cuentos de Tario se halla en la fabricación de ambientes y atmósferas donde predomina la extrañeza, un paso antes de cruzar el umbral de la irrealidad completa, los sucesos narrados son *extraños*, pero factibles, hasta que de pronto dan el salto y se sumergen en la fantasía. Como lo fantástico está latente, esperando la fuga, el ambiente en el que se desenvuelve la anécdota está bordeado por un halo de extrañeza. En las narraciones de Dávila la atmósfera presenta las mismas características, sólo que lo fantástico en vez de encontrarse a la espera, está al acecho.

A nivel individual, la crítica se enfoca a cuestionar la calidad humana y sus *naturales* desvíos. Un hombre (“Ciclopropano”) tras ser operado descubre su verdadera identidad y no le agrada. De pronto adquiere conciencia de sus actos y conductas, su identidad recién descubierta le resulta tan desagradable que decide suicidarse.

Las búsquedas de Tario inician en los bordes ocultos de la realidad, el sueño, la muerte, la locura y desembocan en la aceptación de la inutilidad de la vida y su irrefutable soledad. El peso de una realidad incompleta, pues la totalidad está conformada también por la fantasía.

Su tema preferido, al igual que la naturaleza de sus personajes, es la soledad con todas sus variantes el aislamiento voluntario, la conducta anormal, las preferencias extravagantes. Discute sus variaciones, casi siempre desde una perspectiva benéfica, su interior conduce al cuestionamiento de la identidad y resulta en el descubrimiento de los conflictos personales

Tario enreda los ejes de la realidad creando un nuevo sistema. Los personajes inicialmente no comprenden la situación, aunque terminan adaptándose, por eso en algunas ocasiones el humor es la parte fundamental de su construcción cuentística. La circunstancia acoge a los personajes y no los enloquece, como sucedería con los de Dávila, ellos prefieren incorporarse y actuar de acuerdo a su contexto. Entonces se fabrican estados absurdos y permanecen o estallan.

Tario comparte con Arreola el ser un humorista-ictonoclasta; para ellos ninguna figura, institución, personaje, estructura o sistema merece no criticarse o, por lo menos, caricaturizarse. Así la familia, como primer sitio para el desarrollo de las relaciones humanas, es semillero para describir conductas absurdas y analizar tolerancias, sustentadas bajo el *amor*, *respeto*, etc. que tan sólo son el resultado de patologías. Satiriza a psicólogos, fantasmas, y reafirma, como Arreola, que otra vía para encontrar la identidad es el humor.

Las narraciones de fantasmas donde interviene el humor tuvieron durante el siglo XIX varios exponentes, Ambros Bierce, Óscar Wilde, Jan Potocki.⁸⁹ Tario retoma el género y lo reelabora, no se acerca a los objetivos asignados a los fantasmas o aparecidos del XIX mexicano, sino que sirven para la sátira o el planteamiento de otras preocupaciones. No son productos neuróticos, ni amedrentan, por el contrario se burla de su imagen a la manera de Wilde, pero asignándole características de aristócrata inglés visto por mexicano. Realiza la cumbre de la parodia en la historia de un hombre que después de leer un libro se convence de ser fantasma, pero cada vez que intenta hacer tangible su condición y atravesar muros fracasa. El verdadero fantasma se encontraba demasiado cerca de él para que pudiera percibirlo.

Interroga una niña:
-¿Qué es un hombre vulgar?
Y replica el niño.

⁸⁹ Véase *Historias cómicas de fantasmas*, México, Fontamara, 1988. Recopilación de cuentos del siglo XIX vinculados por la burla a fantasmas y aparecidos.

-Aquél que jamás será un fantasma.⁹⁰

Sólo selectas personas alcanzan tal condición como pocas logran conocerse, la fantasía se encuentra presente, y se manifiesta algunas veces a los hombres -vacuos y simples, la mayoría según Tario- para hacerles ver su pobreza y descubrirles atajos para hallar su identidad.

También Dávila renueva el género, pero jamás trata el tema de fantasmas con humor, sino que emplea el recurso de la manera tradicional, sólo que trasladando los acontecimientos al siglo XX, en una calle de la Ciudad de México.

Ross Larson destaca la compasión y ternura de Tario para elaborar sus creaturas "Moreover, the world in which they move always seems familiar, for it is facetious exaggeration of the observable real world".⁹¹

De hecho plantea que las narraciones de aparecidos y fantasmas en la narrativa mexicana de principios hasta mediados del siglo XX, son continuaciones de la tradición oral.

De los autores estudiados, es Tario el que mantiene más similitudes con las narraciones del XIX, sobre todo en la temática, precisamente porque se empeña en quebrarlas o innovarlas. De ahí su acentuada tendencia a los fantasmas y sus advocaciones a los aparecidos.

A veces la gana analítica de Tario se excede, convierte la crítica en intolerancia. Esto no es muy tangible en sus cuentos, pero toma forma en sus aforismos, plagados de odios manifiestos y tal vez innecesarios, como el que profesa a las mujeres.

La principal arma de Tario siempre será la sorpresa, ninguna situación puede ser estable y todas manifiestan, tarde o temprano, algún desequilibrio. En su universo lo sobrenatural y la realidad tienen el mismo nivel de validez.

En sus cuentos, Tario apuesta al cosmopolitismo como medio para, primero, negar el nacionalismo y, después, alcanzar la universalidad. Entiende la identidad como un vínculo humano que no sólo se percibe en lo negativo y las rutinas preestablecidas, sino también en lo repentino de la realidad: el sueño, la muerte, etc.

(..) vislumbramos a un Tario crítico de las pautas de conducta, creencias y costumbres que imperaban en su tiempo. Captó aquellos comportamientos deliberados de una clase social que hoy están en crisis (...)⁹²

⁹⁰ Tario, Francisco, Equinoccio, México, 1946, p. 127

⁹¹ Larson, Ross, Fantasy and imagination in mexican narrative, Arizona, Center of Latin American Studies Arizona, 1977, p. 16 "Además, el mundo en que se mueven siempre parece familiar, en función de esta humorística exageración del mundo real observable."

⁹² Rivello, Victoria, Francisco Tario. la experiencia de la fantasía, Tesina de licenciatura UNAM, 1989, p. 53

Aunque utiliza la tercera persona para describir a sus personajes, se vale de diversos trucos para evadir la omnisciencia, como el narrador testigo.

Expresa la inconformidad del hombre frente a las estructuras sociales que se están creando en los años cuarenta y devela sus incongruencias, a partir de un microcosmos, donde se vinculan un par de personajes, fabrica la representación del macrocosmos

Los cuentos de Tario son metáforas que pretenden ser realistas, en el sentido que intentan expresar una realidad donde la fantasía está integrada, y explicar sus condiciones más terribles u oscuras.

Su funcionamiento interno podría compararse con la utopía, se presenta un sistema transferido de la realidad, pero de tal forma modificado que resulta totalmente distinto. Este nuevo microcosmos conduce a sus habitantes a las conductas más disparatadas y a mostrar sus instintos ocultos más terribles. El hombre, puesto que dentro de una situación extrema o límite exhibe su verdadera condición, sólo en ese medio encuentra su identidad profunda.

Obras: *La noche*(1943), *Aquí abajo*(1943), *Equinoccio* (1946), *La puerta en el muro*(1946), *Yo de amores qué sabía* (1950), *Acapulco en el sueño* (1951), *Breve diario de un amor perdido* (1951), *Tapioca Inn, mansión para fantasmas*(1952), *La noche del féretro y otros cuentos* (1958), *Una violeta de más* (1968).

3.1.2 Juan José Arreola (1918)

Una parte considerable de la obra de Juan José Arreola la constituyen textos de índole fantástica, para el autor el género presenta más de una posibilidad, por eso lo emplea para distintas finalidades crítica social y del ser humano, búsqueda de la identidad, análisis del amor, descripción de la mujer

Sus narraciones, marcadas por la brevedad⁹³, están plagadas de discordias cotidianas y exageración. En su primer libro, *Varia Invención* (1949) se apega a la realidad y desarrolla temas rurales (“El cuervero”, “La vida privada”) o meditaciones personales sobre fricciones de burócratas (“Hizo el bien mientras vivió”), pero en *Confabulario* (1952), su siguiente publicación, se adueña de lo fantástico y explora otras variantes, que demuestran una preocupación por renovar el ámbito temático. En el estilo, abandona lo coloquial y la caracterización de narradores a través del lenguaje (que retomará en la *Feria*), y se vale más la narración omnisciente en tercera persona.

Que un texto sea fantástico es una condición de origen, pero externa a la inminencia del texto, no interfiere para realizar su lectura, funciona tan sólo como factor adicional dentro del sistema de verosimilitud, planteamiento del tema y desarrollo del contenido. Y Arreola lo ratifica al incluir en este grupo la mayoría de sus invenciones.

El recurso sirve para ampliar los alcances de la literatura y elaborar temas que sólo podrían ser manipulados a partir de un tratamiento fantástico.

Los cuentos de Arreola presentan diversidad de formas o *estructuras narrativas*, se vale igualmente del “diario, el anuncio, el bestiario, el apólogo, etc.” (Cf. Leal, p. 288). Emplea cualquier forma narrativa, incluso colindante con el ensayo, como “El himen en México”. La mayoría de sus textos pueden ser considerados cuentos, aunque también hay los que se acercan más a la viñeta o el cuadro donde se expone una situación.

Inclusive, algunas de sus ficciones forman parte de la antología *Poesía en movimiento*, debido a su carácter breve y prosa perfecta que, según los antologadores, lo hermanaban con el texto poético (Cf. Paz, Chumacero, Aridjis, Pacheco, p. 23).

⁹³ Sara Poot-Herrera observa que mientras más avanza cronológicamente la obra de Arreola, más breve se convierte. En la entrevista que Carballo publica en 19 protagonistas, el autor asegura escribir varias páginas e ir las puliendo hasta obtener sólo lo mínimo, pero impecable.

La misma flexibilidad para entrar en lo irreal semeja al acatamiento que los personajes hacen de los sucesos extraños (“Parábola del trueque”, “Una mujer amaestrada”), esta naturalidad sujeta y da sentido a lo fantástico. Aparece una situación *irreal* y los personajes, cual Gregorio Samsa, no solicitan explicaciones

Los personajes no cambian de actitud frente al suceso extraño ni se sorprenden, pero sí modifican su personalidad, jamás serán los mismos después de haber entrado en el nuevo sistema. El ámbito que los rodea es trastornado por completo y crea una estructura distinta a la anterior de la aparición de lo extraño, por eso los personajes tienen que actuar en consecuencia. Arreola resume su propuesta:

Los personajes tradicionalmente se van haciendo lentamente en el transcurso de las obras; yo quiero, de golpe y porrazo, que sufran modificaciones sustanciales y definitivas. A veces estas modificaciones los instalan en el mundo de lo sobrenatural, de lo absurdo y de la fantasía absoluta. En nuestros días, la novela y el cuento realistas están condenados a perder su prestigio y eficacia ⁹⁴

El sistema fantástico en los cuentos de Arreola se crea a partir del absurdo, ya sea fabricado por la incomprensión del lector frente al momento narrado por constituirse en un choque de sistemas, o mediante la irrupción de una situación tan fuera de la realidad, que parece absurda. Del enfrentamiento nace un nuevo sistema regido por las leyes internas del texto. Seymour Menton lo explica.

Todas estas situaciones pueden suceder en la realidad, sólo que Arreola, al llevarlas a su último extremo las muestra como absurdas (y el absurdo está a un paso de cruzar el límite de la realidad y convertirse en fantástico).⁹⁵

No hay extrañamiento de los personajes frente a las situaciones absurdas, las líneas de acción y argumental que conforman el texto se entrelazan y fabrican un sistema real, nuevo y verosímil, fantástico por *irreal*, dentro de su realidad compuesta por el absurdo.

El cuento “El faro” representa la mejor demostración del planteamiento; un triángulo amoroso se convierte en una situación natural y permitida, los tres implicados cohabitan en un mismo espacio físico y les resulta imposible sobrevivir de otra manera, e incluso el engañado, Genaro, realiza bromas de cornudos sin ninguna dolencia y, si su estado (para él ideal) peligran, puede solicitar a su rival que permanezca:

⁹⁴ Carballo, Emmanuel, 19 protagonistas de la literatura mexicana, México, 4a edición, FCE, 1992, p. 436

⁹⁵ Menton Seymour, El cuento hispanoamericano, México, 4a. edición, FCE, 1992, p. 436

A veces el mensajero que nos trae las provisiones dice que la supresión de este faro es un hecho (.) Genaro se aflige visiblemente: ¿Adónde iremos? (...) Luego buscando mis ojos: (*el narrador es el amante, quien causa la discordia*) 'tú vendrás con nosotros, a dondequiera que vayamos'.⁹⁶

Spongamos la existencia de un individuo dispuesto a medir los límites de su capacidad frente al terror que comprara un ser terrible -la migala- y viviera bajo su dominio al espera de un ataque en el momento más inesperado. Su realización en la realidad es una exageración de la realidad, una manera excesiva que construye su fantasía mediante la exageración. De igual forma, *el sitio donde se desarrollan los sucesos del guardagujas* constituye una exageración, sólo que la creación de la fantasía está lograda por medio, también, del absurdo.

Arreola observa que la realidad está compuesta por una serie de absurdos y situaciones irracionales, sólo es necesario hacerlas explícitas (la vida del tercio en el faro) o contemplarlas de manera natural para demostrar su absurdo. En sus textos lo fantástico es endogámico, integra el mundo y la realidad surge de ella, lo genera, no se presenta como un elemento escindido o repentino (como sucedería en varios relatos de Amparo Dávila), por el contrario, su naturaleza pertenece a lo real, es más real que la realidad. De hecho, Carballo propone que la fabricación de la fantasía en Arreola es causada por un juego en el que se trata de hacer verosímil lo inverosímil (Cf. Carballo, *Cuentistas mexicanos modernos*, p. XVI).

En todos los autores analizados la fantasía forma parte de la realidad, la diferencia radica en los mecanismos empleados, lo connatural de Arreola está en el referente directo que tiene de lo real, sólo es fantástico porque o está exagerado, o es absurdo, mientras que en Garro, por ejemplo, lo fantástico funciona hacia el texto en un juego donde los límites entre realidad y fantasía son invisibles hasta para los mismos personajes, pero dudan; los de Arreola nunca se cuestionan.

Tal vez por eso, los cuentos de Arreola se prestan a tantos juegos interpretativos, pues conceden varias explicaciones, no las categorizan. Nunca se encontrarán respuestas morales tácitas, menos argumentos explicativos o justificadores

En Garro hay sucesión de realidades, estrategia donde los personajes intentan distinguir estados de realidad, pero no lo consiguen, saltan de lo irreal a lo real sin percatarse. Los personajes arreolianos conocen la naturaleza del absurdo y se mueven dentro de él (esto es muy claro en sus

⁹⁶ Arreola, Juan Jose, *Obras*, (antología, prólogo, selección y notas de Saúl Yurkievich). México, FCE, 1995, p 32

obras de teatro, donde incluso se presentan cambios de escenario abruptos y los partícipes los comentan, como si fueran una variación del estado del clima).

Un tema en sí mismo carece de cualidades que lo determinen como fantástico o filosófico (ambas distinciones no se oponen, de hecho pueden confluir). Así, los relatos de Arreola pueden presentar una naturaleza fantástica, en el sentido de inesperado y, a la vez, implicar una base filosófica. Vax lo llama “fantástico metafísico”, pues las historias se sostienen en concepciones filosóficas. Y Christopher Domínguez lo constata al afirmar que “El guardagujas” es la recreación del absurdo metafísico frente a la modernidad.

Dice Borges, citado por Bermúdez: “La metafísica es una rama de la literatura fantástica”, no tanto en el sentido en que lo solicita Yurkievich refiriéndose a una búsqueda de Dios, como en la necesidad de dotar de valores a lo fantástico y también es otra lectura que se añade para la comprensión del texto fantástico.

Arreola no teme ni a los temas ni a los tratamientos, entiende el lenguaje como materia dispuesta de todas las metamorfosis. Los mismos juegos se entablan con la literatura, creando sistemas de correspondencia a referentes literarios y guiños a citas u obras reinterpretadas. La literatura de Arreola se convierte en el eterno homenaje, homenaje como búsqueda, *única vía para* asir los hilos que tejen la literatura, el humano, la mujer, las sociedades, Dios. La “Balada” está construida por medio de la reinterpretación o rephraseamiento de dichos populares, títulos y citas.

También hace literatura con la literatura y reelabora citas literarias, toma como modelo las vidas imaginarias de Marcel Schwob y crea sus propias biografías imaginarias dándoles su toque personal con sátira y humor, jamás sugeridos en el libro original, que por el contrario, se caracterizan por un aire trágico. Otro ejemplo es el préstamo-secuestro del borgiano: “Historia de dos ¿que soñaron?”, donde el destino es la presencia del amor (ineluctable) y por esa cualidad se vuelve fatal y un tanto maldito, como el carcelero perpetuo, fuerza de la que no es posible huir.

Los textos de Arreola exigen ser leídos varias veces; dentro de sus vericuetos se encuentran representaciones de conductas humanas susceptibles de interpretarse. Quizá eso explique la multiplicidad de lecturas que la crítica ha hecho sobre un mismo texto. Entre los críticos de Arreola es muy fácil encontrar el problema de sobreinterpretación que tanto temió Todorov, la persecución de lecturas alegóricas presenta a dos textos críticos acerca del mismo cuento tan distantes que aparentemente hablan de diferentes. En la crítica de Arreola predominan las

disquisiciones alegóricas, incluso contrarias entre sí, sustentadas y comprobadas, pero a veces demasiado exorbitadas para enriquecer al texto. “El guardagujas” ha sido leído desde crítica social hasta la representación del hombre y su incompreensión de Dios, pasando por una visión existencial

Otro caso lo ejemplifica, “Parturient Montes”; una lectura sugiere una posición del hombre dentro el medio social, primero se le obliga a actuar de determinada forma (narrar el parto de los montes) para después ser abandonado o simplemente incomprendido (al expulsar al ratón: los testigos están insatisfechos y esto, en el último párrafo, anula al narrador y lo deja vapuleado). La versión de Arreola o su lectura, en la entrevista realizada por Carballo e incluida en *19 protagonistas de la literatura mexicana*, afirma que su intención consistía en presentar las esperanzas que se tienen sobre un escritor y la poca fortuna que recibe después de fracasar o insatisfacer las necesidades del público expectante. Las lecturas pueden variar, tanto en detrimento del texto como para enriquecerlo.

La persecución del sentido vital en Arreola carece de parangones, funciona empleando una serie de ironías, nunca exentas de humor, para plantear la inconformidad del hombre frente al mundo. Su crítica involucra al individuo como integrante de una sociedad mal concebida, por eso el absurdo lo impregna todo. En sus primeros textos todavía no se identifica una preocupación temática reiterada, a la manera de Elena Garro, por ejemplo; más bien aparece como preguntas soslayadas dentro de una intención marcadamente crítica y analítica del hombre dentro del medio social, lleno de normatividades ridículas de las que quisiera escapar pero no puede. “Como Camus y como Kafka, Arreola se empeña en encontrar una justificación para la esencia del hombre (...)”⁹⁷

Arreola encarna la diferencia básica entre la literatura fantástica del siglo XIX y la del XX tras el surgimiento del psicoanálisis, apuntada por Todorov (como se expuso en el primer capítulo). Mientras que en los siglos pasados los tabúes -paidofilia e incesto- se expresaban mediante demonios y brujas, en el siglo XX Freud demuestra que los verdaderos fantasmas sólo habitan dentro de la cabeza del hombre; por lo tanto, surge un nuevo tipo de fantasía, al estilo de Kafka donde “El hombre *normal* es precisamente el ser fantástico: lo fantástico se convierte en

⁹⁷ Millán, María del Carmen, Antología de cuentos mexicanos, México, Nueva Imagen, 1977, Tomo I, p. 214

regla, no en excepción”.⁹⁸ Gregorio Samsa se descubre insecto una mañana y no se sorprende, lo admite y trata de salir bien librado de la situación. El absurdo conquista terreno y penetra en la vida corriente. Todorov plantea refiriéndose a Kafka que en sus textos no existe lo sobrenatural, pues cualquier elemento irreal que surja adquiere calidad de natural y se crea un universo donde el sistema interno es normal, y para el lector *fantástico*. Ya se explicó que la calidad no fantástica de Kafka destacada por Todorov es igual de evanescente que el género de lo fantástico y que si la vacilación del lector marca su pertenencia, entonces el autor se introduce perfectamente, es tan solo otro tipo de vacilación. Esta regresión viene a cuenta porque en los textos de Arreola se presenta la misma disyuntiva, que por reflejo quedaría explicada.

Tanto a Arreola como Kafka y Papini (influencias que el mismo autor ha destacado) el absurdo ejecuta la trama y fundamenta las propuestas, ratifican que está enraizado en nuestras sociedades, define la realidad y con sólo detenerse a observar el contexto humano se descubrirá que la fantasía es menos de lo imaginado y que la vida se sostiene en varias cadenas de absurdos.

Hay que marcar la diferencia entre el absurdo de los textos de Papini y los de Arreola-Kafka, para el autor del *Gog* la realidad observada tal cual es, sola y sin necesidad de *metamorfosis* o exageraciones de conductas, es absurda y por lo tanto, invita a la burla.

Un ejemplo de este aparente absurdo-cotidiano del hombre del siglo XX, lo explicita Arreola en el cuento “Anuncio”, demuestra los niveles de ridículo y sofisma al que llegan los publicistas con tal de vender un producto incoherente y además, que es el último invento de la misoginia. Respecto a la misoginia vale la pena considerar la apreciación realizada por Saúl Yurkievich:

Arreola expresa en sus prosas toda la gama de sentimientos del hombre con respecto a la mujer, asume todas las posturas masculinas, desde las más elevadas a las más ignominiosas, desde la visión que magnífica a la que vilipendia.⁹⁹

A esto, se le debe agregar las declaraciones en las que afirma su fanatismo a la mujer en singulares cuento-homenajes, que según sus palabras le funcionan como sondeos en la *compleja* naturaleza femenina.

⁹⁸ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, (traducción de Silvia Delpy), México, Ediciones Coyoacán, 1994, p. 143

⁹⁹ Arreola, Juan José, *Obras*, (antología, prólogo, selección y notas de Saúl Yurkievich), México, FCE, 1995, p. 19

Los usos del anuncio resultan obvios, más que para intentar exhibir la mecanización del hombre moderno como ente de consumo (pocos son los cuentos en los que se desarrolla este tema), pretende ser una parodia de las fórmulas aceptadas por el hombre para que lo convenzan. Rompe el sistema narrador-lector y se dirige al receptor de esta manera consigue dotar al texto de verosimilitud

Las situaciones *extrañas* son factibles y comprobables en el eje de lo real (v.g. la existencia de la migala, el propósito de una asociación pseudocientífica con el objetivo de pasar un camello por el ojo de una aguja), pero su contexto desvinculado, por lo exagerado o por lo absurdo, les concede un aire fantástico. Los cuernos de Fulgencio en “Pueblerina” pueden ser materiales o no, pero cumplen con el propósito de arruinar su vida, incluso su muerte (no encuentran un féretro acorde a su tamaño). Lo límites de la realidad son endebles, pero de la ambigüedad nace lo fantástico, comisionado de la crítica social

Sus cuentos son representaciones pictográficas de actividades humanas, se vale de referentes indirectos como el absurdo (vía rápida para la sátira) o el tiempo, elementos que en sí mismos funcionan igual que símbolos, especies de metáforas contenedoras. En el “El rinoceronte”, y de hecho en la mayoría de los textos de *Bestiario*, los animales representan conductas humanas. Obsérvese la frase: “Durante diez años luché con un rinoceronte; soy la esposa divorciada del juez McBride”

Para Arreola, cualquier situación es potencialmente una sátira. Por eso, mezcla dos sistemas de realidades y las fusiona para conseguir la crítica. Lo fantástico es el lugar donde se concreta la crítica y simultáneamente se busca la identidad. Tal vez con el uso de realismo también logre realizar crítica, como ya demostró Tario, pero con lo fantástico tiene posibilidad de transferencia, es decir, tomar un elemento que contiene e implica varias propuestas, así las lecturas se multiplican y el texto se fortalece.

La situación literaria en México apuntaba y autorizaba al realismo como la vía más exacta, estricta y fiel para plasmar los conflictos nacionales. Sin embargo, Arreola valida a la fantasía y sus manifestaciones en lo mítico, lo irracional y absurdo para crear críticas de sistemas y reflejar, juzgar y analizar a mayor profundidad la realidad. Esto provoca que varios escritores de las siguientes generaciones empleen igualmente lo fantástico para sus narraciones (no es gratuito que

Dominguez Michael caracterice la obra de Carlos Valdés como demasiado apegada a su predecesor Arreola, ver Cuadro 1).

Después del surgimiento de *Al filo del agua* los autores dirigen sus intenciones hacia la experimentación estructural y temática y sobre todo, se esmeran por conseguir la maestría estilística. Tanto Arreola (*Confabulario*, 1952) como Rulfo (*El llano en llamas*, 1953) comparten estas preocupaciones y se convierten en los mejores exponentes de su propia manera de entender la narrativa.

Dominguez plantea que Arreola renovó el cuento, partió de una estructura tradicional para agregarle nuevos elementos, como la intención fantástica. La tradición le dio las bases con Torri y sus textos casi cuentos casi ensayos, pero, quizá por lo escaso de su obra o por su labor docente y crítica, no tuvo demasiada popularidad. En cambio, Arreola es integrado al contexto internacional, la aparición de *Confabulario* fue recibida en Hispanoamérica conjunta a la labor de Borges. También lo confirma Margo Glantz: "(...)Arreola será, el autor más representativo de ese movimiento común a toda Hispanoamérica, que se conoce bajo el nombre de cosmopolitismo".¹⁰⁰

La necesidad de encontrar la identidad en los textos de Arreola se logra a distintas magnitudes, para empezar, la recurrente preocupación por definir las relaciones humanas y desentrañar la naturaleza femenina. Arreola viaja tanto al interior de sí mismo como al interior del ser humano (estableciendo la incomprensión e incomunicación entre los sexos, por ejemplo), desarrolla sus obsesiones vitales bastante visibles y reiteradas, para tratar de deslindar la naturaleza del hombre, sus sinuosidades y cavidades. Su concepto de identidad individual solicita la universal. "La voz del narrador de Arreola es la del yo y la del otro; el otro es yo, el yo es el otro. El narrador asume las dos posiciones".¹⁰¹

Mediante la exploración de la propia identidad por medio de la literatura se reconoce en el otro y en el reconocimiento encuentra la identidad. Para Arreola la literatura siempre ha sido una vía para conocerse, aunque como afirma en *Memoria y olvido*, citado por Ignacio Ortiz, jamás logró en sus múltiples incidencias encontrarla (Cf. Ortiz, p. 39).

¹⁰⁰ Cuneí, Fernando, Margo Glantz y Francisco Guzmán, *Cuentistas mexicanos del siglo XX. los hijos de la revolución y el país industrial*, México, SEP-INBA-Del Venustiano Carranza, 1984, p 6

¹⁰¹ Poot-Herrera, Sara, "Borges y Arreola: tema del rival y del duelo" en *Tierra Adentro* 93, México, Agosto-Septiembre 1998, p 46

Todas las búsquedas de Arreola -el amor, Dios, la mujer- finalmente desembocan en una misma dirección que es la identidad humana, se incluyen dentro de un mismo conjunto. Le habla al lector directo a su médula de humanidad e incompreensión del medio social, lo conduce de la mano por los senderos de lo irreal y lo abandona, porque no hay respuestas ni final de camino, sólo cuestiones e inconformidades. Así, en *La feria*, como con el tema femenino y Dios, usa del doble juego del homenaje y la contemplación para extraer perversidades y absurdos. En *La feria*, la mayoría de los acontecimientos descritos están marcads por ser satirizables (como que se malogre la fiesta por la ineptitud de los personajes para controlar la potencia de los cohetes), o exageraciones de conductas humanas (la creación de una vela gigantesca para el santo), pero ninguno tiene calidad fantástica. Por eso, Arreola demuestra que los realismos sólo pueden ser asimilados en la exageración, la caricatura, absurdo, o en su caso, la fantasía.

Arreola se vale de lo fantástico para realizar metáforas de realidades, expresan su inconformidad hacia la sociedad y sus esquemas (el matrimonio, el sistema ferroviario, los eruditos a la violeta, etc.) exhibiendo seres casi imposibles en la realidad pero tan congruentes al texto, que exponen su conducta sin percibir el propio absurdo. Para Mary Herz y Luis Leal, lo fantástico de Arreola entraña la sátira, por eso destacan la burla como elemento definitorio de su narrativa. Y de hecho, él mismo lo admite cuando afirma su sorpresa al descubrir la satirización de los personajes de *La Feria*, texto que pretendía, sólo, plasmar a Zapotlán.

En *La feria y Varia invención* se ejemplifican los recursos que para Arreola inspira el realismo: el humor, la sátira, la burla e ironía, aunque no son privativos de los textos con esa cualidad, pero mientras más apegados a la realidad más burlescos y ridiculizantes son.

Hay algunos cuentos que plantean situaciones disparatadas, ilógicas y, deliberadamente, las dejan sin solución. Para que, en esa coyuntura, la fantasía quede bien integrada, es menester que lo absurdo del hecho no desemboque en un callejón sin salida, tiene que mostrar, a través de una sátira bien urdida, lo irracional de las conductas humanas.¹⁰²

La realidad sólo puede ser vista con los ojos del absurdo y el absurdo siempre conduce al autor a los territorios de la burla. La ironía subyace y resalta la inconformidad del hombre frente al mundo, la sátira y el humor lo acentúan.

¹⁰² Bernúdez, María Elvira, *Cuentos fantásticos mexicanos*, México, UAC, 1986, p 33

El humor nace de una visión negativa de la realidad en un intento de dosificarla. Surge de la inconformidad y la incomprensión. El escapismo de la literatura fantástica es el mismo que concierne al humor y a la sátira, es decir nulo, pues consiste en emplear un sistema alternativo para el planteamiento de un problema o descripción de conductas. “He (Arreola) achieves a humorous effect by establishing a pseudo-serious mood in order to inundate the reader with highly improbable or totally incredible ideas”¹⁰³

Ni el humor ni la ironía restan o adhieren puntos a lo fantástico, son independientes. Para Fuentes el humor es una afirmación del lenguaje latinoamericano y por lo tanto de su novela, elemento indispensable también en Tario, Torri y Monterroso. Dolores Koch señala: “Torri, al igual que otros adeptos al micro-relato, creó su obra de espaldas al gran público y a las modas literarias; ajeno al contexto político(..)”.¹⁰⁴

Estos autores se movieron al margen de la corriente literaria predominante, su producción es tan particular que sólo coinciden en el empleo del micro-relato, pero cada uno lo emplea a su gusto, sintiendo el medio flexible y dándole diferentes sentidos. Pero el uso del humor, la sátira y la ironía los dirige hacia la crítica del hombre y su conducta. Ninguno la ejecuta a partir de momento específico, si no que tienden a tomar una situación que puede servir como ejemplo de varias conductas similares.

El tema central de *Confabulario* es la naturaleza del hombre y sus vínculos (en su estado elemental -la pareja, matrimonio casi siempre- y, en la complejidad -en lo colectivo, la sociedad) y su imposibilidad de feliz realización, ya sea por la ausencia de diálogo o por el absurdo bajo el que se construyen, cimiento de convenciones aceptadas de origen. Sólo se necesita un leve impulso para convertir una situación cotidiana en un hecho absurdo, carente de finalidad y sentido, y al llevarlo al extremo devela la aberrancia en la que el mundo erige sus sociedades y esquemas de conducta. Lo peor es que el hombre además alardea de ellos.

Arreola atraviesa el umbral de la crítica social y accede a los círculos de lo divino. Yurkievich hace notar que Arreola no tiene “una propensión metafísica” a la manera de Borges, sino que tiende a “infundir en sus escritos una dimensión teológica”. Con el medio fantástico

¹⁰³ Gleaves, Robert, *Fantasy in contemporary mexican short story a critical study*, Tesis de Doctorado, Vanderbilt university, p. 106 “(Arreola) crea un efecto humorístico mediante el establecimiento de un ánimo pseudo-serio para inundar al lector con ideas altamente improbables o totalmente increíbles”

¹⁰⁴ Koch, Dolores, “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso” en *De la crónica a la nueva narrativa mexicana coloquio sobre literatura*, (Julio Ortega y Merlin Forster, comp.), México, Editorial Oasis, 1986, p. 165

pretende además de criticar la conducta humana, hallar una solución o respuesta a la existencia, en lo divino. También reformula la religión observándola desde el ángulo del humor, los ángeles de Arreola son burlescos, satirizados, inventa su propia versión del cristianismo. Su concepción de la religión atiza la duda, cuestiona, sugiere, incita.

Arreola expresa su desilusión ante los hombres que pervierten sus dones, ante la hipócrita y mezquina maquinaria social (...) Ese acrecentamiento del poder de destrucción parecen motivar a Arreola un reforzado anhelo de gracia, una sed de ser en lo trascendente, un reclamo a la fe, un llamado a Dios ¹⁰⁵

Las similitudes entre Arreola y Borges son múltiples, van desde su naturaleza de fantasía *totalizante* que colinda con lo maravilloso, hasta su fidelidad al género cuento. Sara Poot realiza un análisis comparativo en el que señala la constante combinación de lo oral y lo literario, la brevedad y la aparición de personajes dobles, casi siempre rivales

En los textos arreolianos subyace la decepción, inconformidad frente al mundo y sus estructuras, quizá esto sea la causa que explica su uso de la burla para combatir la fatalidad. La necesidad de encontrar pruebas a lo divino, de arraigar las creencias y encontrar las claves de la conducta humana, aparece y reaparece. Las obsesiones de Arreola construyen su conjunto temático, de hecho podrían reducirse a un escaso grupo, pero se reelaboran y pretenden agotar todas sus posibilidades, con tratamientos fantásticos o no. La mayoría pertenecen al primer conjunto

En los textos de Arreola, lo fantástico analiza las conductas humanas y a través de la crítica explora los terrenos de la identidad del hombre.

Obras de ficción ¹⁰⁶. "Gunther Stapenhorst" (1946), *Varia Invención* (1949) *Confabulario* (1952) *Bestiario* (1959) *Confabulario total* (1962) *La feria* (1963) *Confabulario antológico* (1973), *La palabra educación* (1973), *Ahora la mujer* (1975), *Mi confabulario* (1979) *Palíndroma* (1971) *Inventario* (1976)

¹⁰⁵ Arreola, Juan José, *Obras*, (antología, prólogo, selección y notas de Saúl Yurkievich), México, FCE, 1995, p. 26-27

¹⁰⁶ Según apunta Humberto Musacchio, existe un texto previo de 1946 llamado "Gunther Stapenhorst", el cual fue rescatado de la plaquette y publicado recientemente en la revista *Biblioteca de México*

3.2.1 Elena Garro (1920)

Lo fantástico en la obra de Elena Garro ha sido estudiado desde diferentes perspectivas y todas coinciden en que éste es el elemento que la singulariza. La fantasía, así como el milagro (Cf Rizo, p 5 y Jurado, p 20) construyen la anécdota, lo natural es sobrenatural y lo ordinario tan extraordinario que los límites entre lo irreal y la realidad son imperceptibles. En algunas narraciones, sobre todo tardías, se aleja de lo fantástico, pero siempre hay indicios o sugerencias latentes que invitan a su aparición.

Lo fantástico no irrumpe en el eje de lo real porque está en su interior. La línea divisoria entre irrealidad y fantasía es difusa y frágil, toda situación es potencialmente un caso de irrealidad o absurdo, incluso en los textos en que no hay *vacilación* subrepticamente late lo fantástico. Por ejemplo, en *La casa junto al río*, la conducta de los personajes resulta demasiado sospechosa para no presentir la aparición en cualquier momento de un acontecimiento insólito, y de hecho el final es tan *real* (nunca tiene lugar la fantasía o la sorpresa), que atenta peligrosamente contra la verosimilitud. Esta novela funciona igual al engranaje de las policiacas, hay una intuición de irrealidad motivada por la sospecha, pero los elementos que conforman la anécdota nacen de lo real y permanecen dentro de sus límites, jamás alcanzan a lo fantástico.

Un caso de dudosa fantasía se ejemplifica en “El día en que fuimos perros”, las posibilidades para una explicación de lo fantástico se aclaran si son vistas como el producto de la imaginación de dos niñas, sin embargo, la actitud de los mayores hacia los sucesos -o transformaciones- elimina la posibilidad de realidad y al desequilibrarla sustenta la verdad de su conversión en perros, fabrica la *vacilación* y lanza al texto en lo fantástico.

A diferencia de María Elvira Bermúdez, no creo que la fábula o la traslación de facultades, virtudes o defectos humanos a animales deba ser considerada como fantástico *per se*, pues su sistema a veces es más cercano o incluso el mismo que el texto de hadas, donde lo fantástico está institucionalizado (en términos de Todorov estamos hablando de *lo maravilloso*). Podrían considerarse fantásticos, pero con la precaución de que el cuento de hadas y la fábula utilizan al elemento fantástico más como arma que como finalidad, por eso están institucionalizados. El peso de esta institucionalización marca la diferencia con el texto kafkiano, ambos cercanos a *lo maravilloso* más que a lo fantástico en términos de Todorov, pero el efecto que producen en el lector es distinto y de hecho, persiguen otros objetivos.

La fábula teje un entramado de paradigmas que la identifican: los animales con conductas humanas, el conflicto de dos posturas (casi siempre éticas) y el desenlace acompañado de moraleja, su combinación fabrica un sistema carente de vacilación, tanto para personajes como para el lector, por lo tanto su maquinaria de irrealidad no puede ser cuestionada, se mueve y dirige su combinatoria hacia el interior de la narración. En cambio, un texto fantástico, a pesar de que se valga de animales para lograr la vacilación, necesita de este enfrentamiento para crearse, si no, puede ser una viñeta o un cuadro poético donde los protagonistas, o interlocutores, son animales.

Los usos de lo fantástico para Garro siempre estarán vinculados con el tiempo y sus percepciones, en varios textos la anulación del tiempo cronológico se utiliza para introducir lo fantástico. Por ejemplo, el encuentro de dos momentos históricos distintos (similar a Fuentes) sirve para expresar la búsqueda de la identidad a través del pasado. La diferencia entre los autores estriba en que, mientras Garro entiende la transposición temporal como milagrosa, para Fuentes puede ser fatídica e incluso conllevar a trágicas consecuencias. Pero ambas son producto de fuerzas latentes

No existe una explicación del narrador o los personajes que refuerce el ámbito fantástico, emergen desde su latencia para crear la vacilación.

El desplazamiento del tiempo sucede abruptamente y modifica al momento actual. En "La culpa es de los tlaxcaltecas", Laura se pasea entre momentos históricos distintos, rompe con la secuencia del tiempo real: "El sol estaba plateado, el pensamiento se me hizo polvo brillante y no hubo presente, pasado ni futuro. En la acera estaba mi primo, se me puso delante, tenía los ojos tristes, me miró largo rato".¹⁰⁷ Para Laura sólo han transcurrido unas horas, pero dentro del eje real -identificado en el tiempo presente- han pasado dos días, la percepción del tiempo es subjetiva, la dirigen los personajes, aunque subyacente el tiempo continúe su recorrido. El devenir histórico es un cambio temporal, un retroceder en el tiempo que se proyecta en la supresión de horas reales para Laura. Y "A través de tres experiencias de carácter fantástico, Laura recupera la memoria de su identidad indígena originaria".¹⁰⁸ El pasado indígena se opone a la realidad actual de los personajes y al cambiar su residencia los concilia. Laura permanece en el pasado, halla su identidad y al amor.

¹⁰⁷ Garro, Elena, *Semana de colores*, México, Universidad Veracruzana, 1964, p. 22

¹⁰⁸ Bungard, Ana, "La semiótica de la culpa", en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, (Aralia López González, coord.), México, COLMEX, 1995, p. 136

Hay una necesidad de reivindicar el pasado histórico explícita desde el título, de hecho el final apunta hacia una reconciliación con la idea del mestizaje. Laura, por un lado, intenta encontrarse a sí misma dentro de un medio hostil (su propio siglo) y por otro, pretende armonizar la realidad histórica (su momento presente) con los sucesos acontecidos mucho tiempo antes “el presente se agrieta para que el pasado irrumpa y se consiga su valor verdadero”.¹⁰⁹ Al no poder modificar esa realidad histórica opta por culpar a los tlaxcaltecas e incorporarse a su propio pasado, de esta manera lo reivindica y esta reivindicación es el medio para el encuentro de su identidad.

Al igual que Fuentes, heredera del *Laberinto de la soledad*, Garro desarrolla mediante el encuentro de diferentes momentos históricos, vinculados por el amor y la culpa -Laura lamenta el pertenecer a los tlaxcaltecas-, la búsqueda de la identidad. Pero, aunque semejante a Fuentes, pues se vale de la historia para esta pesquisa, su método es distinto. Para Fuentes la Historia puede ser interpretada e incluso modificada desde la literatura, mientras que para Garro su peso es demasiado fuerte y el pasado se vuelve terrible e inamovible, por eso surge la culpa

La Historia se confunde y empalma, el sapo -"El día que me vi"- salta de un periodo a otro y da sentido a la circunstancia al reformularla desde su perspectiva, porque simboliza la esperanza de detener el transcurso de la historia o, ubicuamente, convivir en todos los tiempos

Otro de sus personajes, el *mentroso*, se traslada libremente de un momento histórico a otro. Y no comprende lo que sucede ni las implicaciones de lo observado, es un simple pasajero de la historia que se deja manipular por el tiempo. No entiende la raíz ni el propósito de su situación. Este personaje es crucial para comprender la posición de Garro frente a la historia, pues en él la plasma, sitio sin límites y donde todos los momentos pueden coincidir.

Los personajes se encuentran perseguidos por el tiempo y se vuelven esclavos de acosadores anónimos, que pueden ser desde los minutos hasta el hambre o enemigos quizá materiales, aunque nunca se hagan presentes e incluso como en *Un corazón tirado en un bote de basura*, resulten víctimas de persecuciones falsas. Ana Bungard agrega:

Se trata de una literatura que por lo general somete a revisión crítica los valores establecidos por la sociedad patriarcal, global y localmente considerada. Articulando en el discurso narrativo la problemática de la identidad nacional, la

¹⁰⁹ Prado, G., "En el escenario del tiempo trasmutado: la narrativa de E. G." en *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, p. 25

mexicanidad, con la de la identidad sujeto-mujer en el contexto histórico de su país.¹¹⁰

Christopher Domínguez plantea que el universo mágico en la narrativa de Garro surge a partir de una ruptura de la historicidad del tiempo, actúa dentro del realismo fracturándolo para acceder con libertad dentro de lo milagroso, lo fantástico. Pero también es capaz de sorprendernos con duendes o muertes simultáneas a la llegada de un amante esperado.

Este modificar la estructura temporal abarca diversos niveles: el histórico y el cotidiano (horas perdidas sin que haya conciencia de ello).

En el cuento “La semana de colores”, Garro lleva a sus últimas consecuencias la metáfora del tiempo y la manifiesta en todas sus versiones fantásticas, incluso le da cuerpo en el personaje de Don Flor.

El sistema de realidad está duplicado, así como la principal característica del tiempo es la circularidad, la contraparte de la realidad es la persecución constante, que aguarda la aparición del milagro.

El tiempo, el espacio y la nostalgia del pasado se conjugan en la fantasía, ya sea en las realizaciones del amor o en la infancia. Las narraciones de Garro están plagadas de presagios (a veces falsos o irreales, otras verdaderos), que esperan la aparición súbita del milagro.

En los textos de Garro el regreso al pasado, el viaje y el amor se convierten en fuentes de aprendizaje y conocimiento. Lugares de encuentro e identificación y medios donde se esconde la identidad, por eso son razones que dotan de sentido a la existencia (*La casa junto al río*, “La culpa es de los tlaxcaltecas”, “El zapaterito de Guanajuato”).

Para Garro, las vías para acceder a la identidad, se hallan en la infancia, el pasado y el amor. Los personajes se niegan a aceptar el transcurso del tiempo y el pasado, casi siempre vinculado con el amor que es visto como el asidero para no terminar con la vida (“¿Qué hora es..?”). Por eso, el verdadero correr del tiempo lo marcan las personas y su percepción de los sucesos, los personajes crean su propio universo temporal, a veces los sobrepasa (*Recuerdos del porvenir*) o logran trascenderlo (“La culpa...”).

¹¹⁰ Bungard, Ana, “La semiótica de la culpa”, en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, (Aralia López González, coord.), México, COLMEX, 1995, p. 129

Los niños se encuentran en un estado ideal, no conocen el engaño ni la traición y los actos que cometen siempre son justificables por la ingenuidad o la inocencia. Los niños habitan tanto la fantasía como la realidad y consideran ambos estadios verdaderos, por eso casi nunca logran comunicarse con los adultos. Los adultos empañan las ventajas de la infancia y hacen que los personajes niños carguen pesadas culpas, siempre los castigan por acontecimientos que les son ajenos e incomprensibles.

Las relaciones que establecen los personajes femeninos son, en cierta forma, similares a las de los niños, están basadas en la incomprensión y el anhelo de tranquilidad, pero el peso del mundo es demasiado y jamás encuentran la paz requerida. Son seres en conflicto constante, que desconocen sus capacidades y, por lo tanto, ambicionan encontrar su identidad.

Lehna -*Andamos huyendo Lola*- recurre a sus recuerdos de infancia para fabricarse una imagen propia, pero tan sólo se topa con una serie de situaciones inconexas, que en la edad adulta cobran sentido, aunque incrementan su vacío al comprender la injusticia de los hechos y lo irracional de las conductas humanas.

Emma Rizo propone una lectura de Garro desde la necesidad de sus personajes por encontrar el Paraíso Perdido buscado en la infancia y el deseo de suspender el transcurso del tiempo. Por eso la muerte se manifiesta como otra alternativa de la búsqueda, añoranza vuelta *solicitud de un tiempo perdido que se esperarí* mejor, pero que no lo es, porque el tiempo carece de progresión (o regresión), es circular y el momento presente es la conjugación de todos los tiempos. Un tiempo que se repite y cansa a sí mismo, que espera la emergencia del milagro.

El amor como vía para la identidad consigue detener el tiempo, la unión de los amantes -*Los recuerdos del porvenir*- provoca el paro de su espiral. Los personajes de Laura, Julia e Isabel son símbolos donde se concentra el deseo de identidad y la fuerza de la fantasía. Demuestran cómo el amor puede ser otro medio para el encuentro de la identidad, aunque también puede convertirse en el detonador de la destrucción.

Desde la narración en el futuro de Ixtepec ya se observa una añoranza del pasado desde el porvenir. Cabe la duda de si lo narrado está por suceder o ya sucedió. Además el pueblo tiene otro pasado anterior al de los hechos descritos (ocupación militar) que se supone menos catastrófico. Esta interposición de tiempos ratifica su carácter circular, e inevitable.

La detención de los relojes es tan sólo otro intento por sujetar el tiempo y hacer renacer el milagro, además de evitar la realización del *suceso* sospechado y presentido del futuro que acecha. Ciertamente el destino existe como categoría irreductible de la circularidad del tiempo y todos los personajes anhelan romper el sistema, quebrar lo inevitable. “Lo extraordinario en Garro contiene una explicación. Es el deseo corporeizado, la ansiedad de lo posible, la rebeldía ante lo real, la esperanza de quebrar a la fatalidad”.¹¹¹

Como el presente es frágil y el pasado inmutable, los únicos susceptibles de cambio son los personajes. Por eso la protagonista de *La casa junto al río* pretende encontrarse en su pasado y vuelve al pueblo de su familia para hallar sus raíces (además de ir tras una generosa herencia que le *solucionará la vida*), pero en vez de encontrar la paz anhelada se topa con la muerte. El tiempo carece de una estructura lineal, regresa y cada intento por comprender su construcción sólo ratifica su circularidad; así, los personajes se convierten en prisioneros de sí mismos y son perseguidos por fuerzas ominosas. Nada es nuevo y el futuro se presiente, se vuelve el enemigo, porque es inasible y de su inconstancia nace el miedo, el sentimiento de persecución.

Se pensaría que la familia es un refugio, pero es un sitio peligroso, los padres son castigadores y represivos, llenan de remordimientos y culpa a los integrantes y sólo las relaciones entre hermanos son fuertes y honestas, las madres nunca muestran su identidad y se esconden detrás del padre. Por eso el amor entre los personajes-hermanos ha sugerido en algunos críticos el incesto, como postula Emma Rizo. Las madres son los únicos personajes femeninos que no son exaltados y los núcleos familiares, vistos desde la infancia siempre son infuncionales, en la edad adulta son lugares represivos y su propósito es inidentificable, como los Moncada..

Las dos líneas temporales pasado-presente se superponen hasta reducir el sistema de elecciones de Laura al pasado, que prefiera quedarse en él sirve, también, como denuncia de la condición femenina de inconformidad en el matrimonio, se observa en el personaje una necesidad impostergable de huida. Buena parte de los personajes femeninos se sienten perseguidos por su naturaleza, por eso tienen que ser rebeldes.

Hay una necesidad de transgresión, pero muchas veces la ruptura conlleva en el sentido más cristiano del término la *culpa*; las hostilidades de la vida la acentúan pues algunos de los personajes las entienden como castigos.

¹¹¹ Rizo, Emma, *Elena Garro: la persecución del milagro*, Tesis doctorado UNAM, 1993, p.73

Las narraciones de Garro están matizadas por el peso de la tradición y los roles femeninos establecidos por la costumbre. Isabel -*Los recuerdos del porvenir*- representa a la mujer que se opone a su condición y se sacrifica por el bienestar general y propio. Ella se enamora de Felipe y confunde su entrega con el sacrificio, cree que con su acción conseguirá que el hombre deje tranquilos a sus hermanos y a Ixtepec, pero sólo logra destruirse, mimetizarse. Gallo plantea que la búsqueda de la identidad femenina en Isabel se expresa en su deseo por adquirir el amor de Felipe, lo cual significaría la ruptura con su figura anterior, andrógina, de identificación con Nicolás.

El sacrificio es una presencia frecuente en las narraciones de Garro, sobre todo en los personajes femeninos que actúan como si sintieran que sacrificarse, es parte de su naturaleza y motivo vital. Este sacrificio brinda sentido a las primeras obras de Garro, pero después se va haciendo cada vez más difuso hasta perderse, entonces los personajes, antes motivados por su instinto cristiano de sacrificio como acción propiciatoria o medio para la redención, carecen de móviles para traducir sus acciones y el lector ya no acierta a encontrar la causa de su padecimiento, el origen de sus penurias y menos de su sacrificio. Entonces la persecución pierde validez.

El sistema narrativo de Garro emerge de un fundamento cristiano, sus modelos se filtran en sus estructuras, los conceptos básicos de la religión son trasladados a sus historias, ya sea para romperlos o reafirmarlos (suceso fantástico, sacrificio).

También el milagro y el sacrificio son vías para encontrar la identidad, en la medida que implican la introducción de lo fantástico, ya que al modificar la estructura vital de los personajes les permite mirarse o reconocerse.

Los personajes están regidos por moralidades estrictas y realidades demasiado concretas e inviolables, por eso se manifiestan como rebeldes y son condenados socialmente. Constantemente se da la fractura de una condición determinante -esposa, madre, hija, amante- la primera grieta comienza en el cuestionamiento nacido de la inconformidad y sugiere el cambio, por eso los personajes están en continua metamorfosis.

En varios de los textos, las mujeres representan el centro de expiación de culpas y sus vidas precarias se muestran como la condena debida o penitencia para pagarlas. La transformación de Isabel y la mimetización de Lola y Petrouchka se vuelven simbólicas, demuestran que el

hombre, debido al peso de sus culpas está condenado a padecer las miserias de la vida como gato, o verla pasar como piedra.

Los personajes temen a la muerte, es la eterna perseguidora, aunque a veces también la añoran, pues en ella encontrarán la paz, por eso las perseguidas Leínca y Lucía -*Andamos huyendo Lola*- se quejan de la lejanía de la gloria y la certeza del hambre. Que también funciona como crítica a la ideología cristiana sustentada en el olvido o (relegamiento) de lo material y mundano, pues para ellas lo primordial es sobrevivir y comer, dormir, etc.

Los seres perseguidos desean encontrar su identidad y como están tratando de sobrevivir satisfaciendo las necesidades más inmediatas, nunca acceden a la felicidad y sólo rondan los márgenes de sus identidades sin lograr penetrar en ellas. En los textos de Garro la felicidad siempre está en otro sitio inalcanzable que los personajes añoran, pero están tan preocupados por huir de sus perseguidores o de sus realidades que nunca logran atraparla. Esta característica la comparte con los autores de su generación, padres de personajes insatisfechos (Francisco Tario, Amparo Dávila), no sólo los que se valen de lo fantástico, por ejemplo los seres inconformes y suicidas de Sergio Galindo o Rosario Castellanos y el insatisfecho narrador del *Libro vacío*.

Carballo propone en su antología de *Cuento mexicano moderno* (también Brushwood coincide) que los textos de Garro se insertan más en el realismo mágico. Los linderos entre esta corriente y lo fantástico, no obstante estar bastante emparentados, presentan algunas diferencias inquebrantables, como la mencionada en el capítulo primero sobre las leyes de la *probabilidad-imposibilidad*, y es precisamente en este punto donde se demuestra que los textos de Garro pertenecen a lo fantástico y no al realismo mágico, aunque como postura crítica resultará ideal por el peso del momento histórico, pues se estaba gestando el término y se buscaban seguidores en toda Latinoamérica. La naturaleza de los sucesos irreales es imposible -transformación en piedra-, por eso corresponden a lo fantástico. Si bien la fe juega un papel importante en el realismo mágico, es el rumor el que convierte a un hecho en probable, la gente oye los rumores, cree el hecho por fe y lo rumorea a su vez, así lo hace probable. Pero la conversión de Isabel Moncada en piedra va más allá del rumor, pues la piedra permanece, el suceso pierde carácter probable y se convierte en imposible, por lo tanto fantástico.

Hay cierta magia en la dislocación temporal y podría entenderse como una superstición generalizada comprendida erróneamente, es decir, que se hable de paro del tiempo porque nadie

se percató de la huida, pero el uso que le da Garro no sugiere rumores o probabilidades, sino que aparece como parte de la realidad, por más que los personajes no lo cuestionen. No hay ningún indicio que indique que la naturaleza del suceso es considerada como probable.

La cualidad de Elena Garro es la creación de atmósferas fantásticas dentro de un ambiente familiar, cotidiano, identificable y conocido que se subvierte, pero no tan cercano como en el realismo mágico. Debido a esta familiaridad, los personajes están atados a la memoria, el pasado es una vía no tan variable como el futuro en la cual pueden identificarse, sentirse con identidad, de ahí que la mayoría de sus personajes protagónicos sean como “actrices venidas a menos”, ricos empobrecidos y a través de sus indumentaria andrajosa exhiban su gloria perdida; mientras que los personajes secundarios nunca muestran su pasado y de hecho, están rodeados por sombras misteriosas, carecen de identidad definida. El recuerdo es un recurso para no perder la identidad. De ahí, la presencia de objetos simbólicos o representativos del pasado (abrigos, joyas) que sujetan emocionalmente a los personajes y dotan de sentido su presente.

El tiempo, para los personajes de Garro, deja de transcurrir y los aprisiona, el único recurso que sobrevive es la memoria, pero a veces ésta también falla. Al perder el pasado y la conciencia del tiempo se pierde la identidad, los asideros que la sostienen: la infancia y los recuerdos son los que fabrican la identidad y le dan sentido.

Los días en el hostel eran amargos, se diría que alguien había abolido a los domingos, a las fechas y a las fiestas y que ya no quedaba espacio para ningún sueño. El tiempo de soñar había terminado. La memoria había escapado, quedaba sólo una hoja en blanco mojada por las lágrimas del cuarto.¹¹²

Dionisia -"La dama y la turquesa"- asigna a la piedra preciosa todos los valores que la vinculan con su pasado y es al mismo tiempo su hogar y su persona, al ver fragmentada la piedra tiene que recurrir a la escritura para recuperar la identidad perdida, trata de recrear el pasado para no extraviarse, pues el olvido anula la identidad. Al final descubre que el mundo de sombras donde se había extraviado es tan sólo una alternativa de la realidad, entendida para Garro siempre como dual. Por lo tanto el destino puede combatirse, siempre presenta dos posibilidades de realización, pero la historia es inmodificable y ya está establecida, sus personajes se vuelven esclavos de un destino del que no logran evadirse. Esto define el carácter de los personajes de

¹¹² Garro, Elena, Andamos huyendo Lola, México, Joaquín Mortiz, 1994, p. 209

Garro, rebeldes a su circunstancia y tratando de oponerse al destino, aunque la mayoría de las veces el enfrentamiento se convierta en huida, de la cual se deriva la persecución.

La identidad es meta constante e inalcanzable, a veces se consiguen algunos vislumbres en los personajes femeninos que se oponen a su circunstancia y condición, pero la propuesta de Garro se basa en la búsqueda.

Obra narrativa *Recuerdos del porvenir* (1963) *Semana de colores* (1964)¹¹³ *Andamos huyendo Lola* (1980) *Testimonios sobre Mariana* (1981) *Reencuentro de personajes* (1981) *La casa junto al río* (1982) *Y Matarazo no llamó* (1989) *Memorias de España* (1992) *Inés* (1995) *Un corazón tirado en un bote de basura* (1997)

¹¹³ En la edición siguiente (1987) bajo el sello de Grijalbo, se agregaron dos relatos más. "Era Mercurio" y "Nuestras vidas"

3.2.2 Amparo Dávila (1928)

En las ficciones de Dávila la realidad es tan sólo el contexto donde lo inesperado puede acontecer en cualquier momento. Sus personajes caracterizados por su convencionalidad habitan la realidad sin conflictos ni riesgos hasta que repentinamente aparece un elemento fantástico que la trastorna para siempre. Dentro de un esquema conocido y familiar emerge el factor que desequilibra lo real y convierte su vida, antes dichosa (o pasadera), en un infierno. Los personajes se enfrentan a un nuevo sistema de realidad y hallan sus limitaciones y se descubren ineptos, por eso muchos de estos encuentros culminan en locura, suicidio o asesinato. “No pude reprimir un grito de horror, cuando lo vi por primera vez (...). Mi vida desdichada se convirtió en un infierno”.¹¹⁴

El eje de lo real se mantiene estable y sólo hay pequeños destellos sobrenaturales que irrumpen dentro del texto y lo desequilibran. Los involucrados nunca vuelven a recobrar su estado anterior (“Moisés y Gaspar”, “El último verano”, “El espejo”, “Óscar” y “La señorita Julia”) y su personalidad se modifica radicalmente. Dentro de estos textos hay un elemento tangible, incluso corporeizado o humanizado que hace su aparición dentro de la realidad y la trastoca (el ruido nocturno que persigue a Julia, seres que suponemos monstruosos pero nunca descritos, la imagen reflejada en el espejo, etc.) Desde que Julia escucha los sonidos tras las paredes de su casa, no piensa más que en eliminarlos, se vuelve incapaz para dormir y concentrarse en el trabajo, hasta que cae en la locura. La explicación final al elemento sobrenatural, en vez de disminuir el efecto de lo fantástico, refuerza lo irreal y causa vacilación en el lector, quien no sabe si admitir la versión del narrador o la del personaje.

Otra forma de acceder a lo fantástico en los cuentos de Dávila es presentando, ya no algo sobrenatural que puede ser considerado real por lo tangible, sino que introduce la duda sobre el estado mental de los personajes y la manera en que viven la realidad. Entonces, si hay un ser *terrible* que visita en las noches a Martha en “La celda”, cabe la duda sobre la veracidad de su testimonio. La fusión de estos dos usos (lo fantástico tangible y lo fantástico supuesto) se observa en “Música concreta”, al inicio vacilamos sobre la existencia de la mujer-sapo descrita por Marcela, la posibilidad o imposibilidad de su presencia es igualmente ambigua gracias a que sólo se conoce el punto de vista del personaje.

¹¹⁴ Dávila Amparo, *Muerte en el bosque*, México, FCE, 1964, p 17

Sergio como narrador trasmite su incredulidad, pero al convertirse en testigo de la existencia del perseguidor de Marcela la duda desaparece y la narración se inserta de lleno en lo fantástico. Esto apoya la premisa de Todorov, que propone como al mejor narrador fantástico al testigo.

También Robert Gleaves ve en “Música concreta” el ejemplo perfecto para que surja la fantasía, debido a la preparación del terreno donde aparecerá el elemento sobrenatural. En los cuentos de Dávila es frecuente que la situación de irrealidad se vaya proyectando gradualmente, en la atmósfera, actitud de los protagonistas, posición del narrador, para entrar de lleno en lo fantástico. Esta dosificación recuerda a los narradores del siglo XIX como Poe y Lovecraft. Al inicio de la narración el lector carece de la certeza de irrealidad, para ir encontrando paso a paso el fondo de irrealidad.

Susan Montero plantea que los textos de Dávila donde los personajes se extraen de su realidad a causa de la locura, no colindan con lo fantástico, sino que deben ser visto como simples batallas internas del individuo consigo mismo. Pero la ambigüedad que estas situaciones demenciales crea, los envía dentro de lo fantástico y deben considerarse como tales. Las desviaciones mentales en los cuentos de Dávila ratifican lo fantástico, son historias de las que es imposible despertar o evadirse, y debajo se mantiene la sospecha de que no sea un trastorno sino la realidad.

Del realismo punto de partida de los cuentos de Dávila emerge un sistema fracturado pleno de incongruencias que crea lo fantástico. “El realismo deja de ser imitación o sublimación de lo real para ser una interpretación”.¹¹⁵ Dávila interpreta su realidad valiéndose de factores irreales que, latentes, surgen, y le dan significación.

Lo fantástico nace de la interposición de distintos planos, en cada uno se describe un sistema con leyes autónomas. Por eso si se trata de establecer un ambiente onírico, el lenguaje que Dávila emplea es el que sugiera el sueño, el narrador conoce la mecánica que rige la realidad interna del sueño, pero hay algo que se le escapa, desconocido y ominoso. Así, la emergencia de *algo* atemorizante permanece latente, a la expectativa de un hecho que lo suscite.

La realidad interior del texto se trastorna abruptamente, de un segundo al siguiente cambia de un estado de realidad palpable, y por lo tanto reconocible, a la total fantasía. Ese espacio inaccesible para el hombre exhibe situaciones límite donde el personaje se ve obligado a manifestar sus más bajas conductas para sobrevivir.

¹¹⁵ Domínguez Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1991, p. 1051

El sueño crea discordancias en la realidad y la reestructura. Dávila fabrica realidades oníricas (secuencias sin relaciones) donde los personajes se enfrentan a la incongruencia y terminan desconociéndose a sí mismos en contexto tan adverso. Este perderse entre los sueños, recuerdos, memorias y espejos conduce a los personajes al enfrentamiento con su identidad, casi siempre revelando el vacío de su existencia.

De pronto, al atravesar la calle, el pavimento se agrietó y caímos los dos en un negro abismo, pero no nos precipitamos de golpe hacia las profundidades sino que descendíamos como dentro de un remolino o de una fuerza centrífuga que nos envolvía y jalaba hacia sus entrañas.¹¹⁶

La concepción del hombre para Dávila tiene carácter negativo, el descubrimiento de su identidad crecerá bajo esta idea. La identidad como una solicitud perenne, pero que devela las condiciones bajas y podridas del hombre.

Muchas de las representaciones tangibles o corpóreas de lo siniestro tienen su origen en la búsqueda de la identidad o bien, son manifestaciones de las partes desconocidas de los personajes que los llevan al encuentro de la identidad. De esta misma raíz se desprende la duda sobre su categoría de enfermedades mentales (imágenes inexistentes creadas por la mente del protagonista) o verdaderos monstruos. Pero siempre dejan en el lector la sensación de que son una combinación de ambas.

Los personajes se encuentran hartos de su existencia e insatisfechos, tratan de evadirse en vuelos imaginarios -"Muerte en el bosque"- pero casi siempre yerran el camino y ya no pueden regresar. Debido a ello, su naturaleza semeja los terrores cultos de Lovecraft; vigilantes y regidos por sus propias leyes, el miedo se filtra en todos los espacios y establece su condición en el ambiente. Así, para Dávila, el terror es otro medio para encontrar la identidad.

La búsqueda de la identidad en la obra de Dávila está delegada a los personajes, quienes al funcionar como ejes del relato se convierten en representaciones de hombres similares, todos de manera *inconsciente* persiguen otra realidad, en cierta forma una escapatoria a su rutina. No solicitan lo fantástico como los de Tarto, pero no pueden evitar desear el quiebre de su vida gris. Los personajes no están caracterizados psicológicamente, exponen su personalidad a través de la circunstancia que habitan. Emmanuel Carballo lo explica:

¹¹⁶ Dávila, Amparo, Árboles petrificados, México, Joaquín Mortiz, 1977, p. 21

El arte de Amparo Dávila se reduce a que en ese ‘momento’ no dé la impresión de la ruptura sino de continuidad, que sea una consecuencia, por ilógica no menos creíble de los hechos racionales que le anteceden.¹¹⁷

Estos personajes no tienen conciencia de su propia infelicidad, como sucedería con los protagonistas de Tario, ellos cohabitan el mundo creyendo haber encontrado si no la felicidad, si un estado cómodo. Por ejemplo en “El entierro”, el protagonista fallece convencido de que ha conseguido la verdadera felicidad en una familia, una casa y amigos de ocasión, pero al convertirse en testigo de su propio funeral, descubre la *irrealidad* de sus pensamientos. Descubre que las posibilidades de la felicidad simplemente estaban en otra parte, la cual le era inaccesible, pues sólo en la muerte pudo mirarla

Dentro de esto podríamos incluir las palabras de Tario, quien afirma que lo fantástico forma parte de la realidad, pero que las personas se niegan a admitir su relevancia, por eso cuando un elemento que no puede incluirse dentro de este esquema aparece, lo trastorna todo. El lector es transportado a una realidad probable llena de irrupciones insólitas y caminos distorsionados.

En las narraciones de Dávila destacan los personajes femeninos de carácter radical, o bien osado (procuran con constancia la búsqueda de su identidad), o conformista. Tina Reyes ejemplifica la crítica de Dávila a esta conducta acomodaticia, la única meta vital de la protagonista es encontrar un hombre con quien casarse y reproducirse y, a pesar de que sus anhelos le son muy transparentes, el personaje desconfía de los hombres y cuando un desconocido pretende abordarla imagina toda una historia violenta y negativa. Lo fantástico está sugiriendo en la imaginación de Tina, con la que finaliza el cuento, que demuestra la inocencia en las intenciones del individuo, y así se hace explícita la perversión en la mente de la mujer

Sus personajes masculinos semejan a los de Tario también son seres obsesionados con el trabajo y alienados a su cotidianidad. Por eso siempre están a la expectativa de la llegada de realidades alternativas que puedan ser una escapatoria a su realidad gris. Dávila les da la oportunidad de extraerse de su medio, pero en vez de desarrollar sus posibilidades, caen en la demencia y la incompreensión (“Muerte en el bosque”, “Árboles petrificados”, “Final de una lucha”). Los de Tario, en cambio, pueden sacar provecho de las situaciones que la fantasía les otorga (“La mujer en el patio”, “El balcón”, “La vuelta a Francia”).

¹¹⁷ Carballo, Emmanuel. *Notas de un francotirador*, Tabasco, Gobierno del estado de Tabasco, 1990, p 215

Los cuentos de Dávila no muestran personajes de personalidades extrañas como los de Tarrío, por el contrario, en su mayoría se incluyen en un mismo círculo de lo convencional “rentistas, burócratas, niños, viudas”¹¹⁸, quizá sea por esto, que la inmersión de lo fantástico resulta tan *intranquilizante*. La búsqueda de la identidad de los personajes se transparenta después de que la irrealidad ha tocado las puertas de su realidad. La demencia se erige como la posibilidad o la salida para un mundo vacilante, y es precisamente ella quien configura la ambigüedad. Como afirma Carballo, la concisión de la felicidad sólo puede lograrse en el sueño o la locura (Cf. Carballo, *Francostrador*, p. 214), sin embargo, los personajes están temerosos y desconfían de ambos estados.

El propósito de Dávila se fundamenta en llegar al interior del ser humano y de las razones que lo mueven para continuar con su existencia, por eso utiliza como medio vidas grises donde a veces sucede algo que las renueva o hace girar. Sus personajes descubren que en realidad los prisioneros son ellos mismos. Se hallan presos por su manera de no-entenderse y su visión limitada del mundo. Por eso, varios monstruos que los acosan son sólo representaciones (o corporeizaciones) de sus miedos y obstáculos personales (“Tina Reyes”, “Música concreta, Moisés y Gaspar”, “La Señorita Julia”, “La celda”). Personajes perseguidos por sí mismos y sus carencias, para ellos la felicidad es siempre algo inaccesible que se encuentra en otro sitio, incluyendo el futuro (“El entierro”, “Un boleto para cualquier parte”).

Los recorridos que modifican la existencia de los personajes pueden ser *tangibles-físicos* - abandono del hogar, visita a una amiga de la juventud- o *etéreos-irreales* -el sueño, el pasado-, vislumbres de la propia identidad expresados sólo bajo la situación adversa. Por medio del viaje o a lo largo del camino, encuentran su identidad, la versión de lo que *anhelan ser* frente a lo que *son*.

Las facultades de lo fantástico (presentadas en la muerte/el sueño) sirven como vías para encontrar la verdadera calidad de los personajes, sus temores y condición. Mediante lo fantástico se extrae la parte oculta de la naturaleza humana, quienes se niegan a ver las bestias que habitan latentes en su interior. Cuando un personaje se topa ante un ser desconocido, su parte interna que se *identifica* en el ser, emerge y trastorna su personalidad. Entonces, los personajes antes convencionales, después de enfrentarse con otro nivel de realidad cambian, se vuelven diferentes, únicos, su condición se modifica. Todos los personajes se topan con una *alternativa* (Cf. Montero, p. 290) y ésta es la que cambia sus condiciones humanas y vitales, en un continuo *desplazamiento*. “(...) para los personajes de

¹¹⁸ Dominguez Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1991, p.1051

Dávila la duda se dirime en el terreno de la realidad o la irrealidad, entre la cordura o la enajenación total”¹¹⁹

Entonces, el elemento definitorio de la narrativa de Dávila será la alteridad, vista desde diversos enfoques, ya sea como ruptura del espacio cotidiano, personajes duales, disyunción del espacio y el tiempo (Cf Montero, p.287-291).

En la mayoría de las ocasiones, la fantasía conduce a los personajes al desquiciamiento, pues no existen salidas visibles. Los personajes están cercados por su propia condición y manera de habitar el mundo.

Los misterios humanos son el tema favorito de Dávila, la muerte incomprendible y los mecanismos mentales que motivan al hombre a actuar de determinada manera. A veces trata de dar explicación a la conducta de los personajes mostrando sus carencias afectivas y monotonía vital, pero es precisamente el elemento fantástico el que dota a la situación de sentido, la que lo explica y asimismo abre los ojos de los protagonistas. Irene García amplía los alcances de lo fantástico en la obra de Dávila y afirma

La fantasía en su caso, no es tan sólo una expresión histérica o neurótica como lo afirman sus lectores, sino una expresión política subversiva que cuestiona, indudablemente, el orden establecido más arraigado que existe: el orden masculino.¹²⁰

Lo mismo que sucede al leer a Lovecraft pasa con Dávila, ya que “el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra, sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo”.¹²¹ Varios de sus textos con facilidad se incluirían en la lista propuesta por Lovecraft en *Supernatural horror in literature*, en cuyas páginas, el autor plantea que el interés en lo desconocido reside en que su manifestación es el *miedo*, por lo tanto, lo más importante dentro de la narración debe ser la creación de atmósferas, el relato *raro -weird-* no sólo lo es por los mecanismos internos que lo tejen, sino también porque depende del efecto que tenga sobre el lector (pero no en la vacilación, como propone Todorov, más bien en el sentimiento). La postura de Lovecraft es bastante discutible; de hecho Todorov ya señaló varias de sus deficiencias, remarcando que un criterio dependiente de las emociones del lector jamás puede ser considerado como distintivo, porque sería igual de variable que el punto de

¹¹⁹ Montero, Susan, “La periferia que se multiplica” en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos narradoras mexicanas del siglo XX*, (Aralia López González, coord), México, COLMEX, 1995, p. 291

¹²⁰ García, Irene, “Fantasía, deseo y subversión” en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos narradoras mexicanas del siglo XX*, (Aralia López González, coord), México, COLMEX, 1995, p. 300

¹²¹ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, (Sylvia Delpy, trad.), México, Ediciones Coyoacán, 1994, p. 45

vista o valentía del lector. En el caso de Dávila, el miedo sirve como apoyo para crear narraciones construidas bajo el horror y acentuar lo fantástico. En este aspecto, persigue las metas del cuento fantástico del siglo XIX, cuya principal característica se dirigía, en buena parte, a producir miedo

Ross Larson descubre que en los cuentos de Dávila los personajes tienen miedo a caer en la locura y es este miedo el que hace nacer las realidades distorsionadas y lo onírico, pues funcionan como escudos de los protagonistas para evitar enloquecer, inventan un sistema nuevo real para conjuntar el elemento fantástico con su realidad sin sentir que han perdido la cordura. Aunque casi siempre el esquema creado termina aplastándolos. A diferencia de Tario, no incorpora lo fantástico a lo real, sino que lo implanta, pero jamás consigue realizarse una verdadera comunión, pues el universo externo a los personajes sigue rigiéndose por otras leyes, en cambio en Tario éstas adquieren dominio y gobiernan.

En Dávila se observa al monstruo como representante de la batalla bien-mal. Principal atacante de la normalidad, la desequilibra y al mismo tiempo cuestiona el bien opuesto a la maldad.

Podría decirse que en estos cuentos no existe la sorpresa al descubrir la anomalía, el horror o la muerte, sino que el lugar de lo insólito está tan cerca que forma parte de la vida corriente, y sólo requiere de un detalle mínimo para hacerse consciente.¹²²

Los cuentos de Dávila son historias de perturbación, el extrañamiento puede adquirir diferentes formas y el miedo acecha inmerso en la fantasía latente. Existe una realidad alternativa amenazante (lo fantástico) que muestra a los hombres sus vicios y debilidades; estos miedos pueden tener cuerpo o volverse imágenes o sonidos al acoso en la mente de los personajes hasta enloquecerlos. De ahí la presencia de monstruos y otras manifestaciones de lo oculto, que ejercen el papel de representaciones de las partes anómalas o negativas de la conducta humana. Susan Montero anota:

Cuentos estos difícilmente encasillables en una clasificación, pues comportan rasgos de la narrativa negra, del género gótico, del retrato policial clásico, de la prosa fantástica a lo Cortázar; validados desde una cosmovisión innegablemente femenina en tanto y en cuanto presenta fusionados en sus protagonistas el sufrimiento por la condición enajenante de otredad en la que se hallan situados (...) ¹²³

Al igual que los autores de su generación, Dávila demuestra que el verdadero trastorno se encuentra en la realidad tal y como la conocemos. Frente al primer grupo de empuje -nacidos en los

¹²² Millan, María del Carmen, *Antología de cuentos mexicanos*, México, Nueva Imagen, Tomo 2, 1977, p.96

¹²³ Montero, Susan, "La periferia que se multiplica" en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos narradoras mexicanas del siglo XX*, (Aralia Lopez González, coord.), México, COLMEX, 1995, p. 286

diez- se diferencia en que no crea nuevos sistemas de realidad a partir de la integración de la fantasía, a la usanza de Tario. Aunque su referente es el realismo, al igual que Tario, para encontrar o criticar las conductas humanas, la ambigüedad de la irrealidad está siempre presente y se consigue sólo si se mantiene a lo real como dimensión aparte, no como integral de un sistema de realidad producto de su encuentro.

Some of these stories affirm the possibility that the supernatural does exist, even in our rational world, while others make use of fantasy to criticise various social or political defects.¹²⁴

Como Arreola y Tario, desarrolla el absurdo, parte de un suceso que es incomprendido y luego llevado a sus últimos límites; aunque se mantiene dentro de un contexto real, el absurdo nunca es excesivo (Arreola) o demasiado irracional (Tario), si no que se permite mantenerse en el eje de la realidad. La diferencia radica en los marcos de posibilidad, las narraciones de Arreola pueden suceder en un 50 por ciento, las de Tario un 75 por ciento, mientras que las de Dávila pertenecen a las noticias de todos los días. Una mujer entierra a su gato, hecho del que se desprende la sospecha del asesinato de sus anteriores esposos, hasta culminar en la culpabilidad y cadena perpetua. "A los pocos días salió en los periódicos que habían encontrado vestigios de arsénico en los cadáveres del cementerio, en el muerto, y hasta en el gato".¹²⁵

La sucesión de incongruencias culmina en un posible suicidio. Pero por la actitud de los personajes centrales (uno de ellos es la narradora) que antes familiarizaron con la inculpada, sugieren la duda de su inocencia y por lo tanto, el absurdo de su condena. Otra vez Dávila devela las trampas de la conducta humana y los verdaderos móviles que dirigen sus acciones, por eso realiza descripciones de conductas. Sobre todo, trata de comprender los vínculos de parentesco y sus responsabilidades. Se introduce en el ámbito privado para romper sus estándares mediante lo fantástico.

Dávila muestra la degradación a la que pueden llegar dos personas por la incomunicación y la rutina del matrimonio. Los autores de esta generación reniegan de lo convencional y su manera de atacarla o enriquecerla es dotándola de elementos fantásticos. Los personajes, inicialmente son convencionales, y empiezan a perturbarse hasta crear un ambiente de total alteración y extrañeza A

¹²⁴ Gleaves, Robert, Fantasy in contemporary mexican short story: a critical study, Tesis de Doctorado, Vanderbilt University, p 111 "Algunos de estos relatos afirman la posibilidad de que lo sobrenatural existe, aun en nuestro mundo racional, mientras otros hacen uso de la fantasía para criticar diversas faltas políticas y sociales "

¹²⁵ Davila, Amparo, Música concreta, México, FCE, 1964, p 1

partir de su condición, casi siempre impuesta externamente (por la sociedad o la costumbre) desarrollan su identidad. En sus narraciones no fantásticas, sólo la muerte es vista como el lugar donde se encuentra la verdadera tranquilidad. Lo cual no deja de ser un poco fantástico, pues no hay sitio más desconocido y por ende, fantástico, que la muerte.

Obra narrativa: *Tiempo destrozado* (1959) *Música concreta* (1964) *Muerte en el bosque* (1964, recopilación de los dos libros anteriores) *Árboles petrificados* (1977)

3.2.3 Carlos Fuentes (1928)

Parte de la obra de Carlos Fuentes se identifica con el término *realista* debido a sus narraciones centradas en el tema urbano, descriptivo y, evidentemente, a las carentes de elementos externos a la realidad *tangible* -*La muerte de Artemio Cruz*, *Las buenas conciencias*, *Agua Quemada*, *Cantar de ciegos*, etc.- pero su narrativa también incluyen importantes creaciones fantásticas, tanto en novelas -*Aura*, *Constancia y otras novelas para vírgenes*, *Cumpleaños*, *Una familia lejana*, *Cristóbal Nonato*, etc.- como en cuentos -*Los días enmascarados*. Algunos críticos se concentraron en las obras del primer conjunto, incluso se manifestó una corriente crítica sociológica concentrada en desentrañar la naturaleza de sus obras comprometidas, aunque paralelamente, tal vez con menos peso, se desarrollaron notables estudios sobre su parte fantástica. Emmanuel Carballo y Beatriz Espejo en sus reseñas, Gloria Durán sobre las brujas y Georgina García Gutiérrez, empeñada en comprender la totalidad de las creaciones de Fuentes.

Para Fuentes la misión del escritor radica, de origen, en la identidad, por eso trataré de renovar el enfoque de análisis aplicado a sus narraciones fantásticas y sobre la base de que su objetivo no se aboca en la *identidad nacional*, sino que la involucra en tanto le concierne a la *identidad individual*. La identidad como integrante de un medio social específico y del ser humano marcará las sendas por donde se dirigirá su exploración, y dirigirá los esfuerzos hacia el encuentro de una identidad universal, como búsqueda de un sentido vital; por eso, el medio social adquiere importancia y su descripción se vuelve imprescindible, Fuentes toma al hombre como unidad social y observa su medio como punto de partida para sus pesquisas. Pero se aleja de una tendencia *nacionalista*, no importa el contexto específico -México- sino la *caracterización* que se hace de la realidad total. La ciudad de *La región más transparente* es particular, pero pretende la definición de un carácter mexicano, en tanto implica el análisis de las conductas humanas.

El autor entiende el medio social como el producto de la fusión entre conquistadores (arrastrando su historia) y antiguos mexicanos, para adicionar en los últimos dos siglos el peso amenazante de Estados Unidos. Por eso, sondeará estos senderos hasta esbozar una posible conclusión. Estas serán las constantes que marcarán su obra, para sus últimas creaciones, acentuar la importancia en el desentrañamiento de la naturaleza humana y las relaciones personales (*Diana o la cazadora solitaria* y *La frontera de cristal*).

Fuentes no es un autor catalogable como la mayoría de sus críticos lo han visto, quizá debido a la reiteración temática, que siempre ha sido asociada a la identidad nacional. Por ejemplo, la necesidad de agotar las versiones de la historia; esta tendencia al ser de reformulación no puede ser vista únicamente como anhelo de identidad, pues responde también a: uno, innovación estética, dos, ánimo de integrar las diferentes realidades del país. De esto se deslinda, que para el autor, la única manera de comprender la literatura, cuya función necesariamente debe ser explicar al hombre, es mediante la misma literatura y la historia como su rama. Georgina Gutiérrez observa los vínculos entre la personalidad del autor y sus personajes y señala que:

Fuentes desarrollará esta idea (*personajes escritor-historiador*) hasta llegar a concebir al escritor real como el historiador, a la literatura como la otra historia, ejemplo de esto es *Terra nostra*, crónica del viejo y nuevo mundo.¹²⁶

Los alcances de la fantasía van más allá de la ruptura del sistema de realidad, son fuerzas expectantes que nacen debido a la circunstancia, afloran del contexto, y por lo tanto son casi explicables, pero la misma circunstancia que les dio origen, las aleja de la realidad y convierte en fantásticas. Fuentes afirma: “La fantasía es una realidad creada, que es la realidad que construimos mentalmente y que nos permite vivir, nos permite abandonar esa incredulidad lógica que es la vida”¹²⁷

Lo fantástico ocupa la realidad, por eso, fronteriza con el milagro y sólo espera el momento de emerger para incluirse en esta categoría. Si Todorov destacó el papel decisivo del lector para definir la fantasía, Fuentes reafirma que los hombres conceden a cualquier suceso que se escape del límite de normalidad la categoría de milagrosos.

Pero la razón, ni tarda ni perezosa, nos indica que, apenas se repite, lo extraordinario se vuelve ordinario y, apenas deja de repetirse, lo que antes pasaba por hecho común y corriente ocupa el lugar de portento (...).¹²⁸

Al igual que sus compañeros generacionales (y más de grupo: Dávila, Garro) la copia de la realidad resulta demasiado escueta; para explicarla es menester que se asocie con su parte irreal latente. Así como los surrealistas se valieron del sueño para ampliar las posibilidades de interpretación de la realidad, del mismo modo, Fuentes, heredero de la tradición y en especial de

¹²⁶ García Gutiérrez, Georgina, *Los disfraces, la obra mestiza de Carlos Fuentes*, México, COLMEX, 1981, p.31-32

¹²⁷ Carballo, Emmanuel, *19 protagonistas de la literatura mexicana*, México, Empresas Editoriales S. A., 1965, p.429

¹²⁸ Fuentes, Carlos, *Obras completas Terra Nostra*, México, Aguilar, 1980, p. 1209

Alfonso Reyes, ha digerido las influencias y crea, no sólo de la fantasía pura, sino de la fantasía como historia, las visiones de la realidad. Como primera inmersión en el ceno de la identidad, Fuentes dirige los esfuerzos al pasado. Desde su primer libro sintetiza las temáticas y obsesiones que posteriormente desarrollará, de hecho Octavio Paz y Georgina García Gutiérrez lo destacaron en su momento.

En la obra de Fuentes, al conjugarse dos tiempos distintos se logra la continuidad de un tiempo, que también, son todos los tiempos dentro de su circularidad.

(.) la premisa del escritor europeo es la unidad de un tiempo lineal, que progresa hacia adelante, que progresa hacia adelante dirigiendo, asimilando el pasado. Entre nosotros, en cambio, no hay un solo tiempo: todos los tiempos están vivos, todos los pasados presentes.¹²⁹

En *Los días enmascarados*, primer texto publicado de Fuentes, se percibe una urgencia por conjuntar lo fantástico-real, pero no sólo mediante la incorporación histórica y la resurrección del pasado, también rompe con el precedente de la Revolución y crea una nueva forma de fantasía, en la que ya ha digerido las influencias inmediatas, como Arreola y Rulfo. Los cuentos incluidos en éste, se introducen dentro del ámbito fantástico¹³⁰, y no a causa de un azar irremediable, sino impulsado por el móvil de buscar alternativas para la creación. Las excursiones de Rulfo y Arreola plantearon la posibilidad de explorar nuevos territorios, decididamente apuestan a lo fantástico.

Las facultades que la obra fantástica le brinda no se excluyen en el resto de su narrativa, así, el personaje mágico y el simbólico irreal siempre adquieren terreno: Ixca Cienfuegos, Teódula Moctezuma, Dimas Palamero, etc.

La mecánica de lo fantástico empleada por Fuentes consiste en unir dos tiempos o niveles de realidad distintos dentro de una misma situación. El enfrentamiento de estos dos momentos disparejos temporalmente provoca el surgimiento de lo fantástico. Antiguos dioses como el Chac Mool, al mojarse, reviven y modifican la estructura vital de hombres del siglo XX, así, refuerza la presencia del pasado y la historia en el presente, a través de la memoria. Octavio Paz afirma que "Fuentes suprime el antes y el después, la historia como tiempo lineal: no hay sucesión, todos los tiempos y espacios coinciden y se conjugan (...)".¹³¹ El tiempo debido a su naturaleza fantástica

¹²⁹ Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1971, p. 9

¹³⁰ * "() en 1956, Fuentes publica "El trigo errante" otro cuento fantástico" (Reeve, p. 253)

¹³¹ Fuentes, Carlos, *Cuerpos y ofrendas*, (antología personal), (Octavio Paz, pról.), Alianza, 1972, p. 69

sobrepasa a los personajes y al lector, se traslada de una circunstancia histórica a otra, siempre dirigiendo sus impulsos a la definición de la realidad. La sucesión del tiempo no es una energía que nos controla, sino una posibilidad emergente, una realidad alternativa, esto otorga la posibilidad de jugar con distintas figuras literarias, mezclarlas en la misma circunstancia, o *simbolizarlas* cuando al descontextualizarse remiten a un referente histórico o literario (Ulises, Edipo, Electra)

La finalidad que lo fantástico persigue en la narrativa de Fuentes se enfoca, en uno de sus aspectos centrales, hacia la búsqueda de identidad, manifiesta en la memoria, mediante la conciliación de dos niveles o sistemas en lo que llamamos mundo real, antes imposibles de unir, ya sea por factores temporales, por pertenecer a otras dimensiones o por su improbabilidad.

Para Anthony Ciccone el pasado histórico mexicano ya es suficiente para emular fantasías, sus argumentos son similares a los que se han asociado con lo real maravilloso.

(.) because mexican culture, steeped in both Pre-columbian as well as spanish colonial tradition, affords de discerning artist multiple and diverse inspirations (...) For him (Fuentes), the present and the future are merely reiterations of the past.¹³²

El elemento sorprendente se introduce dentro de la realidad naturalmente, aparentando formar parte de lo real. Por eso los narradores son: testigos que se descubren en una circunstancia de irrealidad o, espectadores que se involucran sin percatarse y de manera indirecta en narraciones imposibles de creer, entonces aparece algún elemento que les hace dudar y los incluye dentro del juego, como el amigo que lee los diarios de Filiberto en el Chac Mool y el escucha de la historia de los Heredia en *Una familia lejana*. “El cuento cambia al género fantástico cuando el amigo trae el cadáver a la casa y el Chac Mool abre la puerta”.¹³³ La única narración que desarrolla lo fantástico de diferente manera es “El que inventó la pólvora”, que funciona más a la forma de una narración de ciencia ficción, donde el futuro y una extravagante conducta humana son llevados a sus últimas consecuencias creando un final apocalíptico. García Gutiérrez destaca:

Los días enmascarados no se parece a ninguna otra obra literaria de sus días, tiene atrás, sin duda, algo del versátil magisterio de Arreola Comparte con la atmósfera

¹³² Ciccone, Anthony, *The element of fantasy-reality in Carlos Fuentes' shorter fiction*, Tesis of State University of NY at Buffalo of Language and literature modern, p.53-55“(.) porque la cultura mexicana, impregnada tanto con la tradición precolombina como la hispánica colonial, proporciona al artista múltiples y diversas inspiraciones (.) Para él (Fuentes), el presente y el futuro son meramente reiteraciones del pasado.”

¹³³ Reeve, Richard, “Los cuentos de Carlos Fuentes de la fantasía al neorealismo” en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, (Pupo Walker comp.), Castalia, Madrid, 1973, p. 253

filosofante de su época esa obsesión ontológica por la mexicanidad que sigue siendo jaula de oro en la que habita Carlos Fuentes.¹³⁴

Robert Gleaves ve “En defensa de Triglobia” una sátira del estado norteamericano y sus intentos por “liberar” al mundo y concederle la libertad a través de su dominio, sólo que llevado a sus límites caen en el absurdo. Fuentes tiende a la sátira y la caricaturización de personajes en las novelas donde no intervienen elementos fantásticos, pero ésta podría ser una lectura más. Aunque también resulta un tanto sospechoso la sobreinterpretación al manipular las identificaciones (Triglobia-Estados Unidos), pues García, ve una impugnación al capitalismo. Mientras que A. Ciccone propone la parodia social.

Tanto en las obras fantásticas como en las no fantásticas hay una intención burlesca en la representación de personajes, por eso los momentos humorísticos casi siempre se encuentran en el diálogo.

Las fantasías de Fuentes emanan de la realidad, jamás se desorbitan o fugan, siempre se sustentan en el realismo, no hay, como en Borges, poderes divinos que intervengan en la suspensión del tiempo o sistemas autónomos de fantasía a la manera de Arreola, sino desfuncionalizaciones temporales o fuerzas desconocidas que actúan indirectamente, sugiriendo su verdad o posibilidad dentro de los sucesos (encuentro de las dos partes de Hugo en *Una familia lejana* o el cuadro demoníaco en *Viva mi fama*, las convierte en situaciones susceptibles de acontecer en cualquier momento).

Fuentes propone en la *Geografía de la novela* la búsqueda de la identidad a través de la universalidad. La novela no es el terreno donde el nacionalismo se expresa, pero sí el lugar para sus exploraciones, sitio en el que las preocupaciones humanas universales se encuentran, sobre todo cuando implican el sincretismo de la cultura prehispánica con la occidental. Por eso toma como base la descripción del medio circundante para alcanzar, mediante lo particular, la universalidad.

Entonces, la identidad necesariamente debe conformarse en la conjugación de diversas culturas superpuestas, cuyo basamento común serán las características que comulgan entre las culturas, es decir que son *universales*. La persecución de una literatura en la que se incorporen

¹³⁴ Domínguez, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1991, p 13

elementos nacionales, extranjeros (cosmopolitismo), literarios y paraliterarios (reinvención de la historia, citas, intertextos) es, en la visión de Fuentes, el logro de la universalidad. Además de la necesidad, que responde al momento histórico -años cincuenta-, de poner al día a la cultura latinoamericana frente al circuito internacional

La búsqueda de la identidad está ligada a la explicación de la realidad, por eso Fuentes une los dos aspectos valiéndose de lo fantástico. Esto no es innovador y de hecho, si se observa detenidamente, es la fórmula de lo fantástico, arrancar de un sistema conocido -punto de referencia- llamado realidad y agregarle elementos externos, para explicar -aquí es donde varían los propósitos- las calidades humanas, criticar el medio social.

Los personajes tienen la misión de superar su situación en un contexto inhóspito e iniciar la búsqueda de las escapatorias, en *Aura*, desde que el historiador se introduce en la casa empiezan las sospechas y los obstáculos, hasta que lo conducen a encontrarse en el que fue. Las similitudes con "La cena" quedan ratificadas y son obvias, varios críticos las han señalado.

Muriel, protagonista de "Letanía de la orquídea", se busca como construcción integral con la orquídea y falsamente piensa, al descubrirse singular, que su flor será el primer paso para la metamorfosis externa (situación económica) que causará la interna (las personas lo acepten y quieran), pero fracasa. La orquídea -elemento fantástico- debía ser el medio mas no el fin y sólo cuando la corta, tajando a su vez sus posibilidades de independencia, descubre su error. "La relación con la orquídea saca a Muriel del sueño y la pereza y vuelve a la inercia cuando termina su unión".¹³⁵

También en *La muerte de Artemio Cruz* -sin ser fantástico- hay un regreso al pasado, la exploración histórica de la identidad individual. Como los personajes están a la persecución de su identidad, el encuentro adquiere condición de perentorio.

Los personajes de Fuentes tienen identidades difusas, se agarran del *cambio* para afirmarla o perderse en la búsqueda. Los que pretenden ser fuertes y fingen haber encontrado su identidad, justo medio y justo fin (Claudia Nervo, Artemio Cruz, Javier), se ven obligados a pasar sobre los otros o traicionarse a sí mismos, para resultar, finalmente, menos consistentes. Según García todos los personajes están condenados a padecer su destino fatal y los que logran superarlo son exaltados, aparentemente son fuertes, parte de la idea de que los mexicanos carecen de identidad

¹³⁵ García Gutiérrez, Georgina, *Los disfraces, la obra mestiza de Carlos Fuentes*, México, COLMEX, 1981, p 73

real y fingen con *disfraces y máscaras*, entonces, observa a la obra de Fuentes como la encargada de exhibir estos medios de ocultamiento (Cf. García, p. 165, otros críticos: Medina, Paz, Fell ven al hombre de Fuentes como un ser enmascarado que esconde su verdadera identidad).

Esta es una lectura bajo la óptica Ramos-Paz, que parte de la premisa: cómo definimos en la universalidad, si no nos conocemos en lo particular y por ese camino encontrar la identidad Fuentes es el único de su generación que le preocupa el esbozo de la identidad nacional y su propuesta es tan aislada que, de hecho, no se erigió como móvil para ninguno de los siguientes creadores.

El sentido de lo mexicano en la obra de Fuentes tiene leves vislumbres en *Los días enmascarados*, pero continúa su proceso de gestación y se concreta en *La región más transparente*. Las posteriores incidencias en la búsqueda de la identidad nacional en su narrativa, más que pretender realizar una definición ensayística, como en *Tiempo mexicano* o una descripción como en su pretenciosa región más transparente, se acercan a la búsqueda de un pasado histórico para definir al humano, más cercanas a su *primer libro de cuentos*.

La región más transparente no sólo pretende la definición de la identidad nacional, también intenta, a través de la descripción de personajes pertenecientes a distintos estratos sociales, la recreación de la ciudad incipiente del México de los años postrevolucionarios. Su problema es de discurso, las similitudes con la propuesta de Paz-Ramos sobre lo mexicano le pesan demasiado y a veces se vuelven excluyentes, por ejemplo, el uso excesivamente pintoresco del lenguaje pesa demasiado sobre la construcción de personajes convirtiéndolos en arquetipos, por eso, cuarenta años después, la novela de ficción transita a la categoría de testimonio ficticio Independiente a su trascendencia como novela urbana e iniciadora de la temática de las clases medias, su ánimo innovador por la confluencia de múltiples voces y personajes, no es un texto donde deban buscarse identidades como mexicanidad, si no identidad en la medida en la que puede proyectar en el retrato casi escénico, la conformación de las identidades urbanas en Latinoamérica

Hay una búsqueda de la identidad colectiva, tal vez como resultado inmediato de las novelas de la Revolución, cuyo protagonista es la masa. Además de pretender alcanzar un sentido amplio del país y sus personajes e intentar una definición totalizadora de México Si existe algo llamado compromiso con la nacionalidad en la literatura, Fuentes logra darle totalmente la vuelta,

excepto en *La región...* que se estereotipa. Y cae en el mismo problema de Paz-Ramos, quienes buscando la definición consiguen sólo el arquetipo.

La obra de Fuentes vinculada a lo fantástico privilegia las identidades individuales, que se presentan con mayor persistencia que las nacionales, aunque no se descarta la existencia en las carentes de elemento fantásticos la búsqueda de identidades individuales.

La característica que las diferencia, está en que el uso de la fantasía es el responsable de la creación de personajes y situaciones simbólicas. La fusión de los Hugos Heredia, el Chac Mool, la muñeca reina imposibilitada para abandonar la niñez, etc., siempre se conectan con la identidad.

Para varios críticos, entre ellos López-Urrutia, el tema capital de la obra de Fuentes radica en su sentido de la mexicanidad. Otros, menos radicales, como Carballo, sólo destacan la fuerza de sus elementos *mexicanos*. "La tiranía que ejercen el Chac Mool y los labios indígenas simbolizan el empuje de la sangre precortesiana sobre la española, el peso de lo antiguo sobre lo moderno".¹³⁶

El problema de las lecturas de varios críticos es que se confundió el desarrollar temas mexicanos con identidades nacionales, pero, en realidad, Fuentes trataba de comprenderse en el contexto para encontrar no una identidad nacional, sino universal, esto lo acentuará en su producción siguiente, como *Una familia lejana*; pero a veces fracasa y en vez de ser universal cae en un cosmopolitismo que huele demasiado a artificio.

En sus primeras ficciones tiende a buscar la identidad del hombre dentro de sus raíces nacionales, en el caso particular del mexicano, Fuentes propone el pasado indígena como la vía primera para la búsqueda de la identidad. La preocupación principal de Fuentes se concentra en la manera de encontrar la identidad, hallarla a través de la memoria, la cual empieza justamente en la historia. El pasado mexicano se incorpora a la realidad de los personajes del siglo XX, Tlactocatzine irrumpe en la vida del narrador como una historia o una imaginación, pero desde que aparece se apodera de la realidad y ésta pierde su concepción tradicional.

La búsqueda individual de Fuentes colinda e incluso se superpone con la identidad social, pues en sus textos trata de marcar los perímetros de la realidad, de ahí que sus principales móviles sean elementos históricos. De lo individual llega a lo general, asociado con la identidad nacional

¹³⁶ Carballo, Emmanuel, *El cuento mexicano del siglo XX, antología*, México, Empresas Editoriales S A , 1964, p 76

por su carácter colectivo, pero en realidad enfocado a desentrañar las conductas sociales. Esta búsqueda no sólo la presenta en sus textos fantásticos, en personajes como el Chac Mool al oponerse a otra época adquieren un valor crítico, se muestran como elementos de contraste y símbolos. También es desarrollada en la que carece de *irrealidad*.

Pero no se piense en la obra de Fuentes como dos conjuntos delimitados opuestos. realidad-irrealidad, sino colindantes, pues a excepción de las *Buenas conciencias* (ejemplo del realismo galdosiano en palabras de Fuentes) y *Cumpleaños* (completamente fantástica), los límites están difusos y los personajes y situaciones se trasladan de un lado a otro, parten de lo real para saltar a un mundo donde habitan santas y fantasmas o emergen de universos simbólicos y de ensueño. De hecho, Fuentes habla de su obra como un realismo simbólico (Cf. *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Millán retoma la propuesta). Se circunscribe a un ámbito realista pero se vale del símbolo manifestado en la fantasía.

La búsqueda de identificación a través de la desintegración de la realidad y sus evocaciones fantásticas se concreta en *Cambio de Piel*; sus páginas son una expedición hacia los juegos de las identidades y máscaras fabricadas por el hombre para relacionarse, y demuestra que casi nunca consigue vínculos ni *razonables* ni *razonados*. La identidad individual se manifiesta en el trato con los otros: en su primer encuentro en la pareja y sus desfuncionalidades: el matrimonio -Javier y Elizabeth inmersos en un círculo vicioso y sus *doppelgänger*, Isabel y Franz- y los espejos que son los otros al exhibir su vejez y el paso del tiempo que sólo remite a los recuerdos, casi siempre ingratos. "La complejidad de *Cambio de piel* significa también el mágico rito de inventar otro mundo que signifique a la realidad".¹³⁷

La obra de Fuentes ha sido estudiada desde distintas perspectivas, pero sus críticos señalan como principal elemento de su narrativa la tendencia *historizante*. Ya sea en la recreación de momentos históricos (*Terra nostra*) o en la invención de una realidad contemporánea, sola o en contraste con el pasado (*Agua quemada El naranjo*).

Se han hecho dos lecturas básicas sobre la visión histórica en la narrativa de Fuentes ambas coincidentes y complementarias, la de Paz, establece que existe una historia lineal y otra, de la

¹³⁷ Ortega, Julio, "Carlos Fuentes: la cólera y la risa" en *Carlos Fuentes, Premio Cervantes 1987*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1988, p. 285

invención, la de Georgina García propone la fabricación de una historia subjetiva con el propósito de circularizar el tiempo. El círculo de un tiempo condenando a repetirse en los mismos errores históricos se manifiesta en varias de sus novelas y en sus cuentos destaca en “Tlactocatzine, rey de flandés”, donde los fantasmas del pasado histórico renacen, aparecen en el presente y lo modifican, incidiendo de tal suerte, que su presencia crea una circularidad viciosa. En este cuento los espacios se vuelven prisiones y el pasado permanece hasta anular el presente. La dualidad de los personajes los hace atemporales y fantasmagóricos, se transportan al reino de lo fantástico, que es a su vez, en este texto, el del pasado. Otra manifestación de la concepción circular del tiempo la identifica García en segunda persona empleada para crear la sensación de futuro, usada en *Aura* y *La frontera de cristal*.

Fuentes se adueña de la idea de Paz y reincorpora el pasado histórico para fabricar la identidad en la confluencia de diversos espacios históricos, usa a la memoria como *arma* de la historia. Si para Garro el tiempo es percepción subjetiva, para Fuentes la historia no debe ser entendida como un bloque inestático, sino como la unión de la propuesta institucional y la incredencia en ésta más la propia interpretación. Disyuntiva iniciada en los cuentos de *Los días enmascarados* y presente también en *Aura*, *Una familia lejana*, “Viva mi fama” de *Constancia* y *otras novelas para vírgenes*, *Terra nostra*, *Cambio de Piel* y *El naranjo o los círculos del tiempo*.

De aquí nace la duda acerca de las fronteras entre el texto histórico y el fantástico, sobre todo en la microhistoria, esa dosis de pequeños episodios que conforman a los grandes sucesos y cuyas condiciones son casi siempre desconocidas. Marcel Schwob en las *Vidas imaginarias* sugirió que el pacto entre historia verdad podía contar con equívocos y Borges lo retomó para reinventar la historia o literaturizarla en *Historia universal de la infamia*. Cada autor que incide en la narración histórica -Arreola, Fuentes, Pitol, del Paso- se enfrenta con el problema de la *verdad histórica* y casi siempre optando por ignorarla, sino estaría realizando investigación mas no literatura, y a veces, aunque podría decir siempre si partimos de que la invención produce vacilación en el lector, colinda sino se convierte en fantástico.

Los símbolos juegan dentro del texto como elementos múltiples, le brindan la posibilidad de autointerpretarse, pues son focos donde se sintetizan los discursos. Paz propone a Ixca Cienfuegos como la conciencia de la ciudad. Brushwood lo entiende como juez, pues, argumenta, es la encarnación de las opiniones del autor respecto a México.

El ritual y el sacrificio frecuentan su narrativa, si los símbolos dotan de sentido al mensaje, los valores sacros o que por medio del rito se convierten en tales dan consistencia y redondean la propuesta de Fuentes, en la cual el hombre, preso no sólo de su cotidianidad y existencia, sino también de su carga ideológica y tradición, lucha por liberarse de todos yugos y nunca lo consigue, al menos que consiga trascender su propia naturaleza y crear de su propio sistema sagrado. El universo sacralizado de Fuentes necesariamente tiene que ser la escritura y la necesidad de comprenderse a través de ella, por eso el sustento de sus búsquedas -sin caer en psicoanálisis baratos- remite a su propia persona.

El ritual se edifica en la repetición; rituales, las obras de Fuentes, reiteran sus obsesiones, los lugares sagrados por su carga histórica y anterior función inciden como Xochicalco; figuras históricas cruciales: Cortés, la Malinche, Jerónimo de Aguilar; dioses aztecas “El mito hace absolutos e incluso personifica motivos obviamente constantes de sociedades perezosas”.¹³⁸ Cada uno de los personajes funciona como signo saussuriano, son monedas de dos caras donde existe un significado y un significante, por lo tanto puede ser vistos como símbolos. Tienen un referente que remite al lector hacia un contexto.

Para el autor, la cultura latinoamericana ha conocido tres niveles sucesivos: la utopía, en la visión idílica del continente y sus buenos salvajes; la epopeya, con la intromisión de la historia; y hoy día el mito, cuya intemporalidad permite reactualizar el pasado y fundirlo en el presente.¹³⁹

De ahí que Fuentes proponga al mito como el rasgo que diferencia y da sentido a la novela del siglo XX

La historia vista como unidad sería inmutable, el destino, por lo tanto, ejercería influencia sobre las personas. Las obras de Fuentes descartan las potencias de la fatalidad, como la historia es mutable, también lo es el destino. Si el problema de Edipo fue enfrentar al destino, para cerrar el ciclo desencadenado de equívocos y que el destino prosiguiera su curso, fue necesario un sacrificio. Fuentes, Edipo incontrolable, hace de sus personajes históricos (Felipe II, Juana la loca, Jerónimo de Aguilar, Martín y Hernán Cortés, etc) seres rebeldes con su destino y que a toda costa requieren del sacrificio como compensación.

¹³⁸ Darko, Swin, Metamorfosis de la ciencia ficción sobre la poética y la historia de un género literario, (Federico Patán, trad), Mexico, FCE, 1984, p 30

¹³⁹ Fell, Claude. Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea, (Luis Enrique Delano, trad), México, SEP, 1976, p 85

Para que los gemelos Heredia logren la unidad, estado ideal donde al incorporarse las partes, los instintos y las pasiones se someten, es necesario el sacrificio de las palabras, de la verdad y de la historia, así como la muerte de ambos

Es el sacrificio parte fundamental de la cultura mexicana (también presente en la obra de Garro), la consagración, llena de cargas cristianas, da sentido a lo hecho. Sus personajes son fanáticos de sus propios sistemas de ritualidad. “El mundo no se presenta como realidad que hay que nombrar, sino como palabra que debemos descifrar”¹⁴⁰

Georgina García indica que el tiempo y el espacio se conjugan y determinan a los personajes, cada uno ligado de manera irremediable a su casa-sitio, también notado por Sarduy en *Zona sagrada*, dividió en espacio sacro y profano. “A nivel de simbolismo histórico, el tema de *Aura* implica la sustitución de lo nuevo por lo viejo y específicamente la reconquista del México moderno por sus fantasmas del pasado”.¹⁴¹

Para Georgina García, el Chac Mool funciona como símbolo del enfrentamiento cultura occidental-indígena, y de hecho, concluye que la principal intención en la narrativa de Fuentes se enfoca en el desentrañamiento de la mexicanidad (dando por hecho que ésta consiste en la integración de ambos puntos). Pero el personaje sugiere otras lecturas, incluso de carácter simbólico, como la necesidad de recuperar o fabricar dioses, porque los antiguos murieron y los actuales casi perecen.

En la obra de Fuentes el indigenismo, desarrollado como Rosario Castellanos o Rojas González no existe, es una manera de comprender integralmente la historia, hacedora de identidades. Es sólo un medio más para encontrar las calidades universales que definen al hombre. No hay una necesidad institucionalizadora, menos de denuncia.

El elemento indígena funciona como motivo histórico, no es una búsqueda de identidades duales, sino de identidades integrales. Se traslada de ámbitos y temáticas para encontrar la unidad, no la descomposición. De hecho esta propuesta la desarrolla también en la forma en *La frontera de cristal, novela en nueve cuentos*, y el subtítulo habla por sí solo.

¹⁴⁰ Fuentes, Carlos, *Cuerpos y ofrendas*, (Antología personal), (Octavio Paz, pról.), Madrid, Alianza, 1972, p. 9

¹⁴¹ Durán, Gloria, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, México, UNAM, p. 69

Carlos Fuentes se propone una renovación totalizadora y totalizante de la literatura, sus recursos, objetivos, alcances y métodos.

Obras *Los días enmascarados* (1954) *La región más transparente* (1958) *La muerte de Artemio Cruz y Aura* (1962) *Cantar de ciegos* (1964) *Cambio de Piel* (1967) *Cumpleaños y Zona Sagrada* (1969) *Terra Nostra* (1975) *La cabeza de la hidra* (1978) *Una familia lejana* (1980), *Agua Quemada* (1981) *Cuerpos y ofrendas* (Antología, 1982) *Gringo viejo* (1985) *Cristóbal nonato* (1986) *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1990) *La campaña* (1990) *El naranjo o los círculos del tiempo* (1992) *Diana o la cazadora solitaria* (1994) *La frontera de cristal* (1996) *Los años con Laura Díaz* (1999).

4. Análisis comparativo: puntos coincidentes e independientes

El empleo de lo fantástico se presenta como una preocupación recurrente en los autores del análisis debido a la situación literaria predominante. Estos narradores se proponen como objetivo una renovación literaria, pero sobre todo, una intención *modernizadora* de las letras y esto implica la asimilación de otras maneras de expresión como lo fantástico. La principal diferencia con los autores posteriores radica en su carácter fundacional, pues los elegidos para este estudio son los encargados de cimentar las bases que servirán de punto de partida y apoyo a los siguientes.

Para John Brushwood el desarrollo de la literatura mexicana tiene como característica el seguimiento de dos líneas, una transformadora -donde se incluye lo fantástico- y otra descriptiva, dependiendo del contexto histórico y situación literaria, a veces predomina una u otra. La continuidad del cuento fantástico ha perseguido su línea desde el siglo XIX pero, debido al dominio de la tendencia apegada a la descripción, los exponentes del texto fantástico se encontraban al margen. Esta situación se vio obligada a cambiar tras el nacimiento de los autores analizados, cuando los autores buscaron otras opciones para la literatura más allá de la descripción o análisis de su entorno. Pero la rama fantástica todavía no conocía de exponentes sólo dedicados a mantenerla, esto sólo se consiguió con la preocupación en esta circunstancia, sumado el interés que la crítica ha tenido en las últimas décadas por las narraciones fantásticas. La causa tal vez se encuentra en la calidad de Borges, su renovación y revolución del género, o quizá la respuesta es más sencilla, y tan sólo consiste en el aumento del número de textos fantásticos después de la primera mitad del siglo, ya que las narraciones fantásticas anteriores a este grupo sólo se presentaban aisladamente (Reyes, Torri, algunos cuentos de Vasconcelos)

El uso de la fantasía en los cuentos de los narradores estudiados se guía por el objetivo particular de renovación literaria, por un lado, y la búsqueda de la identidad, por el otro; ambos producto de la situación histórica. La tendencia predominante en el cuento en los narradores que publicaron en el lapso 1944-1964 se concentraba muchas veces al análisis de los problemas sociales. Este auge de lo fantástico dio lugar a una necesidad de revalorizar la literatura como medio para la expresión de los valores individuales, no sólo de la sociedad o la *nación*, cualidades que se consideraron inseparables a la literatura, sobre todo con el precedente de la novela de la Revolución, por eso este período se distingue por la renovación y concentración en el tratamiento

de los temas y a la par, la consolidación urbana del México incipiente y su narrativa que recurría a nuevos temas -clases medias, urbe- entonces, se valieron de lo fantástico para dar otras perspectivas a sus exploraciones. De hecho, Christopher Domínguez afirma que la característica que identifica al siglo XX es el abandono de la idea de literatura como medio para expresar el nacionalismo.

Las generaciones no actúan de forma matemática y a veces pueden convivir. Por eso, una generación como la nacida en las décadas de los años diez y veinte (planteamiento de este trabajo) presenta un período de acción entre 1944-1964 y convive posteriormente con los nacidos en los años treinta, cuyas primeras publicaciones datan de 1965. De acuerdo a la propuesta de Ortega y Gasset se suman 30 años a la fecha de nacimiento, pues es éste el año en que el hombre adquiere madurez. Sin embargo, todos los autores de este trabajo continúan publicando incluso hasta el presente año.

Según el planteamiento de períodos de Hugo Hiriart la generación planteada en este trabajo y la siguiente (nacidos en los treinta y cuarenta, Casa del lago y Onda) pertenecerían a un mismo conjunto. Pues divide al siglo en sólo tres períodos: 1910-1939, 1940-1969, 1970-1999. Jonh Brushwood coincide, pero con leves diferencias de años y agregando un período más: 1915-1930, 1931-1946 (adicional), 1947-1963.

Este trabajo propone los siguientes períodos literarios -no estrictos aritméticamente- de acuerdo a la división generacional explicada en el capítulo segundo: 1915-1940 (corresponde a los nacidos en 1880-1910, este período es particularmente largo debido a las circunstancias históricas), 1944-1964 (nacidos entre 1910-1920), 1965-1985 (nacidos en 1930-1940).

La preocupación por encontrar la identidad apareció desde la declaración independiente de las naciones latinoamericanas, se presentó como el primer paso emancipador y la lucha por una independencia ideológica. Personajes como José Martí lucharon por establecer las distinciones que hacían particular a Latinoamérica, en cierta forma para darle validez frente a Europa. Lo que comenzara como un incipiente esbozo en el siglo XIX se transformó en una necesidad apremiante en el XX, sobre todo en México, estado sacudido por la Revolución, pues si bien, había logrado romper con las cadenas de la dictadura, ahora se le planteaba el problema de definir qué hacer con

esa nación y cómo nombrarla. La situación histórica era propicia para la búsqueda de identidades nacionales

Christopher Domínguez afirma que la definitiva de la literatura mexicana en este siglo fue la *pérdida* de la identidad nacional, para concentrarse en otras búsquedas, sobre todo en los narradores de fin de siglo, se abandonó la descripción exótica o pintoresca en favor de una literatura cosmopolita y universal, pesquisa presente al inicio del siglo en algunas afluentes. Así lo *fantástico*, como una vía continua en la narrativa y cuya consolidación se logró con los autores materia de este análisis.

A la par del proceso de institucionalización del partido en el poder se desarrollaron las búsquedas de una identidad nacional, propuesta dirigida desde el gobierno. Pero a los narradores les preocupaba más la identidad individual. El abandono de la idea de seres como productos sociales y su concepción como individuos, le llamamos universalidad.

La literatura de este periodo (1944-1964) no se ocupa en las identidades nacionales, más que en la medida que se involucran con su identidad individual, como ya se explicó en el caso de Fuentes, pero también otros autores que no se valen de lo fantástico muestran la misma preocupación, como *Balún Canán* de Castellanos. Destaca una intención por defender al indígena y denunciar su posición desigual, pero también navega la intención por explorar su carácter humano -y no sólo, la narradora también pugna por encontrar su identidad.

La grupo estudiado entiende la identidad como la identificación del hombre con sí mismo ya no como un integrante más de la maquinaria social. Los autores que lo integran conciben el cosmopolitismo -anhelo por trasladar a los personajes a nuevos escenarios e involucrar temas de otras latitudes- como universalismo, no se ven constreñidos a desarrollar relatos vinculados al contexto mexicano para desde ahí, acceder a lo universal. Aunque a veces también emplean este recurso, por ejemplo Garro y Fuentes, cuyos personajes, a pesar de encontrarse fuera del país siempre mantienen fuertes vínculos con su pasado. Tal vez por eso, a veces su cosmopolitismo resulta gratuito, como sucede en los traslados geográficos de Garro y Tario, cuyas aportaciones a la trama no agregan nada que justifique el recurso.

Los onderos pretendían lograr la universalidad y el abandono de los temas nacionales con la integración de realidades juveniles -rock y droga-, además de estar más cerca del resto del mundo. En este aspecto los nacidos en la década de los años treinta y cuarenta se unifican,

aunque sus propuestas estilísticas sean distintas. Pero la búsqueda de dejar atrás el apego al ambiente mexicano es una perceptiva ineludible, esto se debe a los intentos de renovación literaria y sobre todo a los factores históricos señalados durante los años sesenta. Algunos postulados de la revista *S.nob* dirigida por Salvador Elizondo parecen estar dictados por algunos de la Onda. Las diferencias con los autores del periodo 1944-1964 se observan en los fundamentos que emplean de origen para entender el universalismo, la fundadora no tenía una propuesta consciente, y los segundos sí.

El objetivo de estas generaciones (tanto la de este trabajo como la siguiente, que dieron solidez a la literatura mexicana), se concentra en olvidar los temas que habían limitado a las producciones de las primeras décadas del siglo, así como renovar la literatura y dar voz a otros temas que no fueran necesariamente vinculados con la realidad mexicana y el carácter de su habitantes, tal vez con un ánimo vanguardista tardío.

Los estridentistas apostaron a la vanguardia y trataron de *européizar* el ámbito literario, pero les faltó continuidad y sólo consiguieron al igual que los colonialistas, incluirse en la rama transformadora de la literatura, mencionada por Brushwood.

En medio de la transición de la literatura revolucionaria apegada al nacionalismo (sumada la posterior comprometida) y la que propone y persigue nuevos temas y escenarios, se ubican los autores del grupo analizado, quienes consiguen los primeros saltos, como Carlos Fuentes, Juan José Arreola y Juan Rulfo que han sido traducidos a múltiples lenguas.

Como resultado del proceso revolucionario y sus metamorfosis, Fuentes y Garro se hallan frente al difícil problema de descubrir el secreto de la identidad y lo resuelven a través del enfrentamiento de un pasado histórico bivalente. Están marcados por una intención de atemporalidad histórica, el confluir del tiempo no aparece de manera lineal sino a tropezones y por eso seres de distintas épocas pueden coincidir en un mismo momento. Fuentes desarrolla este punto para presentar su propia versión de la historia y de hecho reinventarla, lleva a las últimas consecuencias la idea de que la historia carece de linealidad y al mismo tiempo, afirma que el hombre, en realidad, siempre es el mismo, no importa el momento histórico que le toque vivir, *qué le vamos a hacer*. Desde su perspectiva, Garro alardea menos de su erudición y niega la sucesión del *tiempo*, valor o condición abstracta a la que los hombres se han atado voluntariamente.

En cambio Arreola ve a la historia a la manera de Schowb¹⁴² y si bien apuesta a su reinvención, sabe que ésta debe hacerse desde la literatura, no tanto para comprenderla mejor o reflexionar sobre las acciones humanas, sino para darle un renovado sentido, su visión necesariamente tiene que ser humorística

El vínculo de la tradición prehispánica con el momento mexicano de los años cincuenta y el primer lustro de los sesenta se presenta de manera explícita en las exploraciones del grupo Hiperton y de forma indirecta en los primeros textos de Fuentes, quien publica *Los días enmascarados* y Garro, dedicada a gestar *La semana de colores*. Para encontrar el momento exacto en que la cultura mexicana se convirtió en un laberinto de soledades, ambos vuelven la mirada al pasado prehispánico y crean mediante textos fantásticos traslados temporales de viejos ídolos, como el Chac Mool, o ancestros, o Laura en “La culpa es de los tlaxcaltecas”.

Estos autores no creen en la linealidad del tiempo, y de hecho otros de sus contemporáneos que no emplean lo fantástico, lo conciben circularmente. Tras la Revolución se anunciaba un futuro promisorio, hubo un auge industrial, pero en literatura, el discurso del progreso muestra algunas grietas y sobre todo las experiencias pasadas señalan que los errores pueden repetirse. Estos autores proponen una mirada al interior de sí mismos por medio de la comprensión de la historia, no de su rechazo

Aunque comparten la fantasía se observan algunos matices en el uso de lo fantástico: es la clave indispensable para el desarrollo de la anécdota, pero en Garro y Fuentes surge naturalmente y se comprende circunstancial, en Tario y Dávila, a veces parece artificio incluido a pesar del texto, se vuelve excluyente. Arreola no se incluye en la distinción pues no enfrenta sistemas, si no que lo fantástico es una condición, no emerge ni se suscita, simplemente está ahí. La singularidad de Arreola respecto a sus contemporáneos está en la creación de universos reales completamente distintos a los sistemas que son reconocidos y codificados como realidad. Mientras Garro, Tario, Fuentes y Dávila se afanan en la fabricación de atmósferas extrañas o traslaciones temporales para fabricar *sistemas de realidades* alternativos o paralelos (en *Pedro Páramo* se usa este recurso), en cambio Arreola lanza a los personajes a medios completamente *fantásticos*, elaboraciones donde no sólo el ambiente resulta irreal sino la circunstancia misma. Los cuentos del resto de los autores

¹⁴² En el prólogo a las *Vidas imaginarias* Schowb expone: “Reinventar la historia, arrancarla de la épica y trasformarla en personalidad, humor, lenguaje, mito (. .)”.

remiten una la realidad reconocible y sus conductas, en Arreola la realidad es un universo en sí mismo, pues crea ambientes (Kafka o lo maravilloso) En oposición, Dávila enfrenta contextos a la manera de los autores del XIX romántico europeo, choques de hechos que suceden en la realidad y la trastornan (Lovecraft o lo extraño). Sin olvidar que algunos textos arreolianos nacen de lo real y se disparan a lo irreal, a veces regresan a su punto de origen, a veces permanecen como en "Starring people", el sueño y la vigilia son inseparables, los terrenos de la irrealidad conquista lo real y dificultan su distinción.

En los cinco integrantes del estudio lo fantástico usa a la realidad como punto de partida y apoyo, sólo que para Arreola y Fuentes carece de horror, no hay fuerzas terribles o ocultas que conduzca a los personajes a otras realidades, mientras que los personajes de Dávila, Tario y Garro huyen de perseguidores más poderosos que ellos y el temor palpita a cada momento.

Fuentes cree en el destino -la unión de los hermanos Heredia *debe* realizarse- y el peso de la historia, pero también propone su variación y reinención -narración de Martín Cortés en *El naranjo o...*- Arreola tampoco ve a la historia como un bloque inamovible, y por ser del todo iconoclasta juega a inventarle pasajes burlescos, por eso se observa una corriente fundacional del primer grupo y un desarrollo posterior bajo sus bases en Fuentes y Garro.

Otra característica con la que comulgan los autores es la creación de personajes cargados de significación, a todas luces interpretables; los protagonistas suelen ser representaciones de la propuesta del cuento o la idea que se pretende exponer. No es que sean descritos exhaustivamente o que se privilegie la descripción de personajes sobre la trama, sino que están dotados por elementos que los hacen representaciones, o incluso símbolos Chac Mool, Isabel Moncada, el Mico, Moisés y Gaspar, la mujer en varias invenciones arreolescas Estos personajes también encarnan lo fantástico y por lo tanto se vuelven los agentes de la acción y actúan sobre el resto de los personajes, quienes sufrirán distintos procesos de transición por su causa. A lo largo de las narraciones se observa un cambio en el carácter de los personajes, comienzan en un punto, casi siempre de confusión y desarraigo y logran encontrar su identidad, aunque ésta no sea lo que ellos esperaban. Cambian de su situación originaria a otra, siempre hay una transformación que los conduce a descubrir su verdadera naturaleza (aunque sea pestilente o nefasta, como los personajes de Tario o los autodestructivos de Fuentes). Para que esta modificación suceda debe intervenir la fantasía.

De acuerdo a los ejemplos antes mencionados, los personajes que cambian son los agentes de lo fantástico, pero quienes se ven obligados a padecerlos, mudar de actitud o encontrar su identidad son los receptores.

Los personajes empleados por los autores, si se desenvuelven en el siglo XX, pertenecen en su mayoría a la clase media mexicana. Pero corresponden a cualquier individuo de otra latitud. Como el tema eje de la generación es el hombre y sus sistemas de relación con los otros hombres, con frecuencia se observa un ataque a las estructuras sociales y de hecho hacia la sociedad misma y sus bases. Su propósito capital ya no es el contexto o medio social donde el hombre se mueve, sino el hombre mismo y sus relaciones con los otros. Por esto, podemos considerarlos universales.

Las razones de la universalidad responden al ánimo de renovación literaria que el momento histórico imponía. Paz propone:

La explicación no está en una peregrina predisposición de lo mexicano a lo universal sino en dos circunstancias complementarias. La primera: los estilos y las formas artísticas son transmigraciones y saltan todas las fronteras, son verdaderas epidemias, sólo que no matan sino vivifican. La segunda: la literatura mexicana es parte de la literatura occidental.¹⁴³

Estas palabras las escribe Paz respecto al papel de los Contemporáneos, quienes tuvieron que batallar contra el escepticismo crítico de sus coetáneos a causa del fuerte nacionalismo imperante. Pero cómo esperar crear una literatura universal si se constriñe las vías para la creación.

El nacionalismo literario había comenzado sesenta años antes es el *Renacimiento*, la revista de Altamirano, pero después del triunfo de la Revolución mexicana la idea se convirtió en dogma y el dogma en consigna, había que ser mexicano, aunque nadie sabía a ciencia cierta en qué consistía esta misteriosa mexicanidad.¹⁴⁴

El problema del nacionalismo se volcó en contra de la misma literatura mexicana, de ahí el desconocimiento generalizado de los autores que únicamente elaboran textos fantásticos (Tario, Dávila). Aunque Arreola y Fuentes favorecieron el clima para que las siguientes generaciones fueran más consideradas a pesar de realizar temas fantásticos, no se olviden las críticas negativas que sus obras recibieron. Y por demás los nacionalismos se volvieron añejos.

¹⁴³ Paz, Octavio, *Generaciones y semblanzas. Literatura contemporánea*, México, FCE, 1987, Tomo III, p. 20

¹⁴⁴ Paz, Octavio, *Op. cit.*, p. 18

Arreola proviene, en su obra madura, de Borges y Kafka. Fuentes de Swift, Poe y, entre los modernos, de Lawrence y Michaux principalmente (..) Las únicas notas que aproximan a estos dos cuentistas son la ironía y la protesta.¹⁴⁵

El nacionalismo se vinculó con la identidad, varias lecturas de Fuentes se empeñan en hallar su definición del mexicano, pero tan sólo es una vertiente de su literatura

La sátira es el primer objetivo de Tario y Arreola, enfocan sus esfuerzos a la crítica social como macrocosmos donde se desenvuelve el individuo y por lo tanto raíz u origen de sus conductas en el resto es una meta secundaria aunque también puede suceder, se centran más en la descripción y hallazgo de las identidades individuales. Los dos antes mencionados son menos pesimistas que los siguientes o transforman su inconformidad en elaboraciones burlescas, tienden al uso del humor, los del siguiente grupo por el contrario, crean metáforas del desconcierto y emplean a lo fantástico como su arma: la persecución eterna de Garro, los trastornos mentales en los textos de Dávila, los fondos simbólicos del tiempo circular en Fuentes y sus implicaciones negativas. En Arreola y Tario el humor forma parte de lo fantástico y puede modificar su naturaleza restándole categoría de ominoso. Fuentes también se vale del humor pero no lo combina con lo fantástico para modificar su condición (por ejemplo, convertir a fantasmas en marionetas burlescas), más bien desarrolla intenciones irónicas, como en "La muñeca reina". Mientras que los dos predecesores prefieren satirizar

Los personajes de Garro son socialmente perseguidos por fuerzas ominosas y, como sucede con los de Dávila, existe un destino inevitable y fatal. Por eso ambas autoras comparten las atmósferas nebulosas, donde reina la incompreensión.

Coinciden en el deseo de encontrar la identidad a través de lo fantástico, es decir que la preocupaciones de las décadas anteriores y siglos pasados si pensamos en las incidencias de Reyes y Torri, cuajan en estos autores, quienes responden a la solicitud de identidad individual que ha caracterizado al siglo XX, aunque depende del momento histórico la variación de su hechura y la dirección de sus búsquedas.

Estos autores gustan de la repetición y de hecho sus temáticas pueden ser delimitadas, sobre todo Fuentes, Arreola y Garro reinciden en sus preocupaciones y las reiteran hasta que se

¹⁴⁵ Carballo, Emmanuel, Notas de un francotirador, México, Gobierno del Estado de Tabasco, 1990, p 218

vuelven perfectamente identificables para el lector. También algunos personajes sirven como modelos para aparecer en distintos textos, el empresario exitoso tras la Revolución de Fuentes, la mujer de Arreola y Leli, Lucía y Eva de Garro.

Al igual que los análisis demasiado estructurales por conclusión infructuosos, igualmente un análisis temático lo resultará, pues decir *es fantástico* es no decir mucho, igualmente se cae en el peligro del enlistamiento inútil al realizar una distinción temática, pues cualquier tema puede ser indistintamente empleado. Pero sí se pueden identificar algunas preocupaciones afines y constantes: la inestabilidad del tiempo, el amor casi siempre infructuoso o fallido, la corrupción de las relaciones domésticas y el ámbito familiar, la soledad como condición inevitable del hombre, la muerte, fuerza impecable e imparabile.

Los ambientes inhóspitos y las situaciones de incompreensión hermanan la obra de Arreola y Garro, además de la inconformidad hacia la familia como centro básico de la sociedad. Se suman a Fuentes, Garro y Tario en la cruzada por la imposibilidad del amor y el triunfo de las relaciones donde predomina la incomunicación.

Varios elementos unifican a la generación, pero centralmente está el conocimiento del hombre, por eso sus exploraciones se dirigen a reconocerlo en sus relaciones, los microsistemas para llegar a los macrosistemas. Y si en el primer grupo hay una conciencia de crítica y burla, en el segundo los ánimos han menguado y caen en el pesimismo, por eso, estos autores crean personajes antiheroicos dentro de la antiepopeya que es la narrativa del siglo XX.

El contexto podría ser cualquiera, pero sugiere la ciudad de México y desanima, así como demuestran que el único amigo posible es uno mismo y que no hay muchas salidas; quizá la muerte, propone Dávila, la historia dirían Garro y Fuentes, mientras que Arreola encontraría la respuesta en el literatura y Tario el camino en la fantasía como explicación para cualquier conflicto o circunstancia. Pero ninguno se cree capaz de mejorar la realidad. A partir de esto se explican las causas de la búsqueda de la identidad, la necesidad de pertenencia que presentan los personajes.

Emmanuel Carballo afirma que Charles Dickens modificó su sociedad con sus novelas y que la función de la narrativa de medio siglo cambió, esmerándose en el la coalición de la forma y el fondo para lograr un efecto estético. Pero esta generación demuestra que el peso de las ideas

sigue concerniendo a los escritores y que, la búsqueda última y también primera, es la de la propia identidad

CUADRO III

1950	Tario	<i>Yo de amores qué sabía</i>
1951	Tario	<i>Acapulco en el sueño y Breve diario de un perdido</i>
1952	Arreola	<i>Confabulario</i>
1953	Tario	<i>Tapioca Inn, mansión para fantasmas</i>
1954	Fuentes	<i>Los días enmascarados</i>
1955		
1956		
1957		
1958	Fuentes Tario	<i>La región más transparente</i> <i>La noche del féretro y otros cuentos</i>
1959	Arreola Dávila	<i>Bestiario</i> <i>Tiempo destrozado</i>
1960		
1961		
1962	Fuentes	<i>La muerte de Artemio Cruz y Aura</i>
1963	Arreola Garro	<i>La feria</i> <i>Los recuerdos del porvenir</i> ^o
1964	Dávila Garro Fuentes	<i>Música concreta</i> <i>Muerte en el bosque (recopilación antológica)</i> <i>Semana de colores</i> <i>Cantar de ciegos</i>

Las obras claves de estos autores son publicadas dentro del periodo de quince años, que José Ortega y Gasset asignaba para la vigencia de una generación. En la propuesta generacional planteada para este análisis las fechas se ampliarían a 1944-1964 divididas en dos décadas de acción. Para finales de los sesenta (a partir de 1965) comienzan a aparecer las primeras obras de los nacidos en los treinta y las precoces creaciones de los onderos.

Cuando Emmanuel Carballo presentó su recuento de publicaciones durante la década de 1948 y 1958 señaló las siguientes pautas:

^o Comparten el premio Xavier Villaurrutia en 1963.

De 1948 a 1958 se publicaron en la república o fuera de ella por autores mexicanos 475 títulos. Todos ellos primeras ediciones. (...) De los 475 títulos, 234 fueron novelas, 25 novelas cortas, 20 volúmenes de anécdotas, tradiciones y leyendas, 14 de memorias, 5 prosas poéticas, 3 de biografías noveladas, y uno respectivamente de reportazgos, fábulas, viajes y epistolarios.¹⁴⁶

Si un elemento define lo fantástico es la necesidad de presentar manifestaciones de realidades alternativas o, simplemente, fabricar una realidad donde se integre la *magia*. Estos autores se agobian de la realidad como contexto del hombre y le otorgan alternativas. Discuten su naturaleza y la carencia de una identidad que lo defina. Coinciden y se convencen de que uno de los caminos, si no el único como en Tario, Arreola y Garro, es lo fantástico

¹⁴⁶ Carballo, Emmanuel, "Grandezas públicas y miserias ignoradas del libro de ficción "en México en la cultura, 2a época, México, 12 de octubre de 1958, No 500, p 2

V. Esbozo crítico sobre la generación

Pero la pertenencia de una obra a un género no nos enseña nada acerca de su sentido
T. Todorov

El siguiente capítulo pretende observar el panorama crítico literario durante el periodo de vigencia de la generación para comprender la incidencia de sus integrantes en lo fantástico y su búsqueda de la identidad

A) Antecedentes de la crítica literaria en México

En México, las primeras muestras de crítica o un proyecto historiográfico literario se inauguran con Pablo Pérez de Castro (1728-90), quien elaboró una historia de la literatura (enlistado de autores y obras), Juan José Eguira la continuó y posteriormente, José Mariano Beristáin de Souza intentó terminarla. A pesar de los esfuerzos conjuntos sólo se logró un esbozo de historia literaria (Cf. Martínez, p 120-126). En ese momento histórico, la creación de una historia de la literatura no era una preocupación prioritaria, en cambio en el siglo siguiente, la asociación literatura-nación se miraba como un equilibrio de fuerzas dependientes y su creación se vuelve fundamental. “Pero la reflexión crítica y ordenación de una secuencia histórica, propia de la historia literaria, sólo llegarán con los escritos que Altamirano publica entre 1868 y 1869”.¹⁴⁶

La crítica literaria mexicana entre los contemporáneos se inició bajo la mano de sus creadores Altamirano, autor fundamental y personaje clave del siglo XIX, fue de los primeros en preocuparse por comentar su contexto literario, comenzó su labor con el propósito de estructurar la literatura y persiguiendo la idea de crear una conciencia literaria que correspondiera a la construcción del país recién independizado. Al proyecto se sumaban otros planes culturales que se proponían establecer las bases nacionales mediante la literatura, sobre todo en la realización de publicaciones que hablaran sobre las raíces del mexicano o destacaran la *grandeza* del país. *Hombres ilustres mexicanos* (1873-4) y *México a través de los siglos* (1884-89).

Este periodo de actividad cultural viene acompañado por la proliferación de publicaciones culturales que concentraban el pensamiento literario de la época. La crítica se desarrolla dentro de las revistas aunque no de manera satisfactoria o funcional si pensamos en la consolidación de

¹⁴⁶ Martínez, José Luis, *La expresión nacional*, México, CNCA, 1993, p. 140

núcleos de recepción identificables bajo una misma ideología, por ejemplo, *El renacimiento* se centraba en analizar los temas nacionales que aparecían en una obra, muchas veces omitiendo otros elementos importantes (Cf. Martínez, p 162) de la obra.

Varios escritores siguieron la postura nacionalista de Altamirano, y no sólo en la ficción, también en el ensayo ensalzaron la belleza del paisaje y exaltaron las peculiaridades del ser mexicano. El autor, casi inevitablemente, se vio envuelto en una discusión sobre nacionalismo en la literatura, la cual sería una de muchas pugnas que se desenvolverían alrededor del tema. La disputa no se enfocaba en la validez o invalidez del nacionalismo en literatura, ni debatía su artificialidad o pintoresquismo porque la circunstancia histórica disponía y solicitaba se identificara a la nación a través de la literatura. Entonces, el conflicto nacía del enfrentamiento entre lo considerado ajeno o extranjerizante (particularmente lo español) y lo mexicano o nacional. Algunos personajes puristas, como Francisco Pimentel, se oponían al empleo de mexicanismos en literatura, pues creían que estos vulgarizaban la obra, mientras que la posición de Altamirano apoya toda manifestación de autonomía nacional, incluso en el lenguaje (Cf. Martínez, p.319). En realidad no se estaba cuestionando al nacionalismo en literatura, si no que se trataba de hablar de *lo literario*, como en algún momento sucedió con la incorporación del lenguaje coloquial en literatura.

En el siglo XIX, los comentarios a obras literarias nacieron rodeados de noticias políticas y sociales para finalmente adquirir su propio espacio, las publicaciones culturales, explica José Luis Martínez, no eran especializadas, sino que pretendían esbozar los sucesos literarios o artísticos con ánimo informativo e incluso de entretenimiento. A veces, la crítica que contenían era demasiado informal, aunque también mostraba algunos ensayos o crónicas importantes por su valor de reconstrucción histórica (Altamirano, Gutiérrez Nájera).

A excepción de algunos comentarios, reseñas y prólogos aislados, no existe un libro con intención crítica hasta 1892, año en que aparece la *Historia Crítica de la Poesía en México* de Francisco Pimentel, con notables deficiencias, pues con frecuencia caía en el recuento de nombres y su prólogo, pretendía explicar los conceptos de arte, poesía y crítica planteando una asociación entre belleza-arte-imitación de la naturaleza y entendía a la crítica sólo como la encargada de

destacar este circuito y lo bueno (Cf. Martínez, p 421). Su propuesta no hubiera resultado tan problemática, si no fuera por su repercusión al convertirse en texto canónico. *

Para finales del siglo XIX ya empieza a estructurarse un marco donde los escritores hablan de sus contemporáneos (Justo Sierra, Manuel Puga y Acal, Victoriano Salado, José María Vigil, Marcelino Méndez y Pelayo, Manuel Sánchez Mármol, entre otros). Además se incrementó el número de publicaciones periódicas dedicadas a la literatura que brindaban su espacio al ensayo, al comentario crítico y la reseña.

En las revistas literarias puede observarse el movimiento cultural y la actitud literarias de las generaciones, pues la vigencia del grupo se hará manifiesto dentro de sus revistas literarias. En México, la crítica a la mitad de siglo remite a sus revistas y suplementos literarios, por eso serán la fuente inmediata para comprender su desarrollo en el periodo analizado.

Se identifican varias oleadas de revistas que se inauguran y luego, casi siempre por razones financieras, desaparecen. La mayoría de las publicaciones periódicas literarias de mitad de siglo - *Casa de las Américas*, *El rehilete*, *Estaciones*, *Revista mexicana de literatura*- inician su labor entre 1955 y 1965 para eclipsarse a la década postrera o continuar, pero ya sin la misma presencia (ver Cuadro III). Durante este periodo muchos grupos se congregaron en una revista, pero ninguna logró cohesionar e identificar a los integrantes como años antes hubiera sucedido con *Taller* o *Contemporáneos*, las que tuvieron mayor presencia fueron *Pan*, *El rehilete*, en suplementos literarios, *México en la cultura* y posteriormente *Mester*.

* Por ejemplo el caso que Novo expone en su texto autobiográfico *Return ticket*: "Por entonces hacía ya versos. Eran mis modelos *La historia crítica* de Pimentel, cuyas opiniones no siempre compartía, pero que me dio temprano conocimiento de la literatura mexicana".

CUADRO IV

1805	Diario de México	1916	La nave, Album Salón, Faros, Tricolor, Gladios	1937	Abside
1826	La Revista Literaria Ilustrada, <i>El Iris</i>	1917	San-ev-ank	1938	América
1832	Revista Mexicana	1918	Pegaso, Breve Tiempo	1939	Taller
1836	El Mosaico Mexicano	1919	Plus Ultra	1940	Tierra Nueva, Tiras de Colores
1839	El Diario de los Niños, El Zurriago Literario	1920	México Moderno	1941	Rueca
1841	Seminario de las Señoritas Mexicanas	1921	El Maestro	1942	Cuadernos Americanos
1842	El Panorama de las Señoritas	1922	Orto	1943	El Hijo Pródigo, Eos
1843	El Museo Mexicano	1923	La Falange	1945	Pan
1844	El Ateneo Mexicano	1924	Antena, Génesis	1950	Medio siglo, El corno emplumado
1845	El Liceo Mexicano	1925	El Arquitecto	1952	Hierba
1847	Presentes Amistosos	1927	Ulises	1954	Dintel, Espiral, Fuensanta
1849	El Album Mexicano	1928	Contemporáneos, Crisol, Vértice, Antorcha estudiantil	1955	Metáfora
1855	La Cruz	1929	Bandera de Provincias	1956	Estaciones
1880	La Semana de las Señoritas Mexicanas	1930	La Voz Nueva, Fantoche, Fábula (luego Huytlate)	1959	Nivel
1906	Savia Moderna	1931	Resumen, Barandal, Monterrey	1960	Cuadernos del Viento, Casa de las Américas, S nob
1914	Nosotros	1932	Editorial Alcancia, Examen	1961	Zarza, La Palabra y el Hombre, El Rehilete, 2a época de Revista Mexicana de Literatura y de Universidad de México.

Fuentes: José Luis Martínez, *La expresión nacional*, Huberto Batis, *Lo que los cuadernos del viento nos dejó* y *Revistas literarias en México*, publicación de los ciclos de conferencias realizados en Bellas Artes durante 1962 y 63.

B) Visión de la crítica en el periodo vigente de la generación

En los años cincuenta ya existe en México una sólida estructura cultural apoyada por instituciones donde se difunde y fomenta su desarrollo. Las supeditadas por el gobierno -Instituto Nacional de Bellas Artes- y particulares -Centro mexicano de escritores. De hecho *Metáfora* nace a partir de los encuentros del *Ateneo González Martínez* en el Instituto de la Juventud Mexicana -patrocinado por el gobierno

En este momento, las revistas y suplementos son un espacio vivo donde los escritores se reconocen, ahí se dan a conocer Fuentes, Garro, Arreola y Dávila. Sus cuentos están desperdigados en las publicaciones, esto demuestra que la tarea originaria de las publicaciones periódicas de difusión se lograba plenamente. Algunas, inclusive, presentan secciones dedicadas a la crítica de otros medios, mexicanos o de Hispanoamérica.*

Durante el periodo que abarca de 1955 al 63 hay una preocupación consciente por establecer las bases de la crítica literaria, por eso a la par se realizan comentarios sobre su validez y naturaleza.

La disputa sobre las calidades ideológicas de la literatura involucró varias páginas y conflictos. El problema de una literatura nacional comprometida se infiltró en los espacios culturales causando el enfrentamiento de distintas opciones, la mayoría en contra de una lectura que marcara el valor de la obra de acuerdo a su incidencia en *lo mexicano*. Esa circunstancia histórica solicitaba que la propuesta de conformar una nación ideológicamente y se pensó que la vía rápida era la literatura. Como en el siglo precedente, la literatura se discute desde su asociación con el nacionalismo. “Uno de los fraudes en México, una cierta ‘crítica literaria’ que no es ni literaria ni crítica, sino una grosera condenación de algunos escritores, pronunciada en nombre de la Nación Mexicana”.¹⁴⁷

Se negó la crítica en publicaciones periódicas porque arrastraban un falso nacionalismo que no beneficiaba a nadie y que de hecho restringían la libertad de creación, cualquiera que ésta fuera.

* Batis en su informe sobre *Cuadernos del viento* cita los siguientes datos.

“Según informes de la Dirección General de Estadística de la Secretaría de Industria y Comercio (Excélsior, septiembre 18, 1960), en México existían 218 publicaciones dedicadas a la literatura”.

¹⁴⁷ Portulla, Jorge, “Crítica de la crítica” en *Revista mexicana de literatura*, México, 1955, No 1, p. 49

Ross Larson dirige el objetivo de su trabajo: *Fantasy and imagination in mexican narrative*, efectuado a finales de los años cincuenta, a demostrar que la literatura mexicana no sólo se ha concentrado en el realismo social o la descripción apegada a la realidad como la crítica ha pretendido y cita varios autores enfocados en exaltar al realismo como principal cualidad de una obra literaria.

La narrativa, para tener validez, debía cumplir con una función social o moral. Los Contemporáneos ganaron las primeras batallas en poesía, pero fueron tachados de extranjerizantes. La narrativa, tal vez porque puede ser empleada testimonialmente o como medio autobiográfico se había adueñado del tema social en el siglo XIX y del revolucionario en el XX. Entonces, se exigen los escenarios y situaciones *mexicanas*. Ni hablar de la asociación entre nacionalismo y literatura tan discutida por Cuesta. Así, José Luis Martínez afirma:

El poeta más abstracto, el novelista fantástico y el ensayista puramente teórico, a pesar de que no manifiesten en ningún signo su aparente origen, patentizan caracteres de lo mexicano no menos reales que los que podría expresar un poeta descriptivo, una novela o una obra teatral de costumbres o un ensayo sobre nuestros problemas inmediatos.¹⁴⁸

La necesidad de fundamentar las bases de las naciones americanas conducía al extremo de hablar de lo fantástico como extranjerizante (*afeminado*) y lo nacional (novela de la Revolución) era considerada la más alta expresión literaria. La validez de la literatura estaba regida por factores externos a ella. La falta de especialización también resultaba desfavorable para la crítica. En los años cincuenta, Alatorre en *Revista mexicana de literatura* expone los preceptos que la crítica debe seguir y se envuelve en una pequeña discusión con Valadés; ambos tratan de conformar un esquema crítico para las publicaciones periódicas y evitar algunos vicios en los que solía incidir.

El medio crítico en revistas y suplementos padecía la improvisación, esto se observa en las afirmaciones de Henrique González Casanova, en *Rehilete*:

-¿Y qué nos dice de la crítica literaria en México?

-Considero que la formación literaria sí se ha desarrollado suficientemente, aunque no es el caso en lo que se refiere a la crítica literaria contemporánea (1963)

-Pienso en María Elvira Bermúdez, quien comenta oportunamente la realidad literaria.

¹⁴⁸ Martínez, José Luis, "Lo mexicano y lo folklórico" en *Metáfora*, México, 1955, No.1, p. 55

-MEB trabaja amorosamente la realidad literaria, y muestra su capacidad crítica, pero no es crítica. Lo que distingue a la información literaria de la crítica es que ésta debe partir de un método(...)¹⁴⁹

En ese momento histórico la discusión sobre la crítica y sus bases era un tema frecuente; en 1962 Carballo realizó una encuesta enfocada en su existencia y principales vicios (Cf. Batis, p. 112), en la cual concluye que los cimientos de la crítica carecen de solidez y, nuevamente, se discute el tema del nacionalismo y se censura.

Décadas después, el debate parece superado, pero tanto la asociación nacionalismo y literatura y la polémica sobre la crítica fueron cruciales en esa circunstancia. Si bien se superó el binomio nacionalismo-literatura, la discordia sobre la existencia de crítica en México no ha concluido (v.g. Los trabajos de Ignacio Trejo Fuentes, Christopher Domínguez).

En los años cincuenta y sesenta, la crítica estaba influida y ligada con el medio cultural, incluso con secuelas negativas, por eso Elías Nandino afirma que *Estaciones* (1956) es el producto de una intención por terminar con los grupos y modas literarias, así como establecer una crítica *seria y honrada* (Cf. Nandino, p.170-174). De hecho, en la presentación editorial de la revista se jacta de recibir colaboraciones de todos los círculos literarios y lugares del país sin importar amistades o enemistades, además de convocar a concursos literarios para descubrir el talento de escritores incipientes y no vínculos afectivos.

En 1993, José Joaquín Blanco resume la situación

Los periódicos inventaron, especialmente en los últimos siglos, una crítica que no es literaria ni de investigación, sino comentario de novedades, casi nota de sociales, que revela menos los libros que el pitorreo en los medios culturales, la grilla de autores y funcionarios, las alzas y bajas en el mercado de prestigios, etc.¹⁵⁰

En la etapa de vigencia de la generación, los conflictos literarios ocupaban buena parte de las publicaciones. Por ejemplo Jesús Arellano, a mitad de los cincuenta, se involucró en una contienda muy comentada, desde su posición de editor en *Metáfora*, criticaba textos y situaciones. Uno de esos comentarios atacaba el trabajo poético de Alfonso Reyes; la respuesta en contra vino inmediatamente. El conflicto no se detuvo en el enfrentamiento de comentarios agrios de ambos

¹⁴⁹ Garza, Lourdes, "Entrevista con Enrique González Casanova" en *El Rehulete*, México, mayo 1963, No. 8, p. 50

¹⁵⁰ Blanco, José, *Letras al vuelo. Estudios de literatura mexicana*, México, El nacional, 1993, p. 13

siglo, pero con el surgimiento de alternativas literarias su enaltecimiento empieza a desvanecerse, para los años cincuenta el conflicto nacionalismo-literatura sigue vivo. Carballo responde:

Como consecuencia de una afán nacionalista, de noble y larga ascendencia entre nosotros, es común escuchar o leer, consideraciones como estas, referidas a nuestra producción literaria: 'es una obra muy mexicana' o bien 'es un libro interesante pero no es mexicano'.¹⁵²

La disputa ocupó varias páginas de revistas y suplementos y poco a poco fue marginada hasta olvidarse. Viendo el conflicto en perspectiva resulta artificial e incluso inverosímil. No obstante, el criterio para calificar una obra se fundamentaba en si el escenario reflejaba el país o si los personajes correspondían al carácter mexicano. Los detractores, a la cabeza de Carballo, afirmaban que el nacionalismo emanaba naturalmente de la producción mexicana, sin necesidad de forzarlo, pues se hallaba en los personajes y su naturaleza. Por ejemplo, *El libro vacío* de Josefina Vicens, no presenta ninguna alusión explícita al medio mexicano y sin embargo, no es menos mexicano que *Bahín Canán* de Castellanos.

También existieron los escritores empeñados en fabricarse un sentido nacional, identificados como seguidores de Rulfo, pero después de *El llano en llamas* son escasos los cuentistas que logran obras interesantes en esa dirección (quizá Eraclio Zepeda, Tomás Segovia). Carballo no duda en llamarlos *doncellas* que cuidan su pureza: *no frecuentan otras literaturas para no perder su peculiarísimo sello nacional*.

Los opositores a la crítica que exalta la mexicanidad como valor literario aumentan con el transcurso del tiempo, hasta que para mitad de los años sesenta, ya sólo restan unos cuantos que la apoyan. La postura más frecuente entre los jóvenes es la negación absoluta e indiscriminada (generación de los nacidos en los años treinta y cuarenta), como si fuera un estigma que hiciera una obra de mala calidad, mientras que las generaciones anteriores que estuvieron a favor modifican su opinión, como José Luis Martínez, y proponen una síntesis.

El apoyo a la creación de una literatura nacional va cambiando dependiendo de las circunstancias históricas y el peso de la tradición; los narradores de los sesenta, continuadores de la generación analizada, ya han trascendido el conflicto y, de hecho, actualmente sólo es permisible para el siglo XIX.

¹⁵² Carballo, Emmanuel, "Me importa madres y otros textos" en *Revista mexicana de literatura*, México, marzo-abril 1956, No. 4, p. 387

Para la década de los sesenta, el escritor debía estar comprometido con su medio social, esto también provocó que se realizara asociaciones entre literatura y nacionalismo y se solicitara la expresión política y social. Batis habla de la postura de su generación (nacidos en los 30) que empieza a actuar a mitad de los sesenta y afirma su comunión con las ideas de Sartre y Gómez de la Serna. Pero esto no reduce a la literatura al mero panfleto, de hecho lo que más se le objetó a Fuentes fue su actitud crítica de *lo mexicano*. Estos escritores optan por no involucrar la política y el medio externo en su literatura, pero actúan sobre él. Se valen de otro tipo de recursos para exponer las preocupaciones generacionales, se van al escenario parisino (o utópico) de *Farabeuf* o bien, se sumergen en la intimidad ubicua de los cuentos de García Ponce.

El tema urbano y el cosmopolitismo pretendían mostrar con fidelidad el medio social, por eso la atención crítica apunto a la búsqueda de alternativas y posibilidades. El realismo en el siglo XX amplía su ámbito de acción y no sólo es empleado como medio para reflejar las realidades latinoamericanas y denunciarlas, también sirve para presentar cualidades y vicios humanos, y ninguna está peleada con lo fantástico.

La postura literaria de la generación de los cincuenta (realistas-fantásticos/ nacionales-extranjerizantes) funciona de acuerdo a oposiciones y conforme a una conciencia de bifurcaciones, lo cual ya no es identificable en la siguiente, cuyo proyecto es más global.

Que el tema estaba causando bulla lo demuestran los ciclos de conferencias “Los problemas de la literatura mexicana” realizados en Bellas Artes en 1956. Los editores de la *Revista mexicana de cultura* (Fuentes y Carballo) reseñan una conferencia: “Para Vega, negar el nacionalismo en virtud de un universalismo es cortar nuestros amarres, negarnos toda posibilidad de comunicación, negarle validez a nuestros conflictos”

Empezaba a infiltrarse, o a retomarse si retrocedemos a la discusión sobre los modernistas, la búsqueda por otorgar validez a la literatura bajo el argumento de la universalidad.

La negación de la universalidad, enmascarada detrás de la negación de la particularidad, no puede transformarse en algo positivo, y aquí la notoria infecundidad de todos los nacionalismos De *todos*, inclusive el mexicano.¹⁵³

La crítica comenzó a dejar de lado los conflictos nacionales sólo para matizarlos con la demanda de universalidad. Entonces se creía que la respuesta más adecuada o solución a la

¹⁵³ Portilla, Jorge, “Crítica de la crítica” en *Revista mexicana de literatura*, México, 1955, No 1, p 52

necesidad de nacionalismo estaba en hablar de temas universales para desarrollarlos en escenarios mexicanos

Algunas lecturas críticas de la obra de Fuentes se enfocan en destacar la conjunción entre exaltación de lo mexicano y búsqueda de la universalidad, así, “El Chac Mool” es fantástico, pero con dioses mexicanos y *Cristóbal Nonato*, aunque es ciencia ficción también es una parábola futurista de México.

La meta era la universalidad, pero siempre con la esperanza de que involucrara temas o escenarios de origen americano, aquí cabría pensar en la naturaleza del éxito apabullante (y Europeo) del realismo mágico, su fabricación y labor publicitaria que lo acompañó.

La universalidad no debe ser entendida como una característica que valida o justifica la obra, sino como un elemento que la distingue y de hecho, que en pocas ocasiones se logra.

Lo fantástico no era deseable en medio de la discusión sobre el nacionalismo, ha sido visto como extranjerizante pues no construye ni refleja realidades nacionales o locales evidentes. Aunque, si el suceso fantástico estaba enmarcado por un escenario nacional podía considerarse.

Se asoció al realismo con lo nacional y esto condujo a la división entre fantásticos-realistas encabezada por Arreola y Rulfo, que además pertenecían a la misma generación. La raíz de la división se arrastraba en una tradición que consideraba *afeminada* la literatura que no tratara el tema nacional y cuyos escenarios pertenecían al paisaje mexicano. Carballo, en un análisis preliminar a la antología de *Cuentistas mexicanos modernos* (1958), opuso a los dos autores y, aunque niega querer enfrentarlos, enlista cualidades y compara, así favorece la división de los conjuntos. Su empeño por crear la disyuntiva nace de la intención por mostrar que el panorama narrativo se enriquecía y que era inútil hablar de nacionalismos o tendencias apegadas al realismo, pero dentro de esa circunstancia sólo logró fomentar la discusión.

Carballo se dedicaba a cuestionar escritores e incluirlos en cualquiera de los conjuntos. En los cuentos primerizos de Fuentes creyó ver al poseedor de la estafeta en la parte fantástica. Luis Leal también cedió a los aromas de la división y al antologar a los autores los enfrenta (*Breve historia del cuento*).

Si alguien da con un buen camino para nuestra autocomprensión, como Rulfo, neutralizando el lenguaje popular hasta convertirlo en un instrumento literario apto para expresar ciertos estados de lo que podríamos llamar nuestra alma nacional, o con una prosa limpia, ágil y llena de espíritu como Arreola, el conato de lucidez *nacional* que se encuentra en estos afortunados

descubrimientos se muere en medio de la absurda discusión acerca de cuál de estos escritores es *mejor*.

Si Rulfo es 'mejor' que Arreola *porque* es más mexicano, ¿por qué no ha de resultar 'peor' que Pancho Villa, que era sin duda alguna más mexicano que Rulfo? ¿Y por qué no ha de ser Arreola mucho mejor que Kafka, puesto que Arreola es mexicano?¹⁵⁴

Cualquier libro que se publicaba debía incluirse en alguna de las dos tendencias. Y no sólo se restringía a lo fantástico-real, también involucraba el estilo. Durante esos años se encontraban con frecuencia comentarios donde se hablaba de realismo opuesto a fantasía.

El cuentista perfeccionado y maduro al que aspiramos es tal vez un escritor intermedio, un Juan José Rulfo que no se halle ni tan alejado del pueblo, como Arreola, que no perciba sus necesidades y angustias, ni tan cercano al pueblo, como Rulfo, que se confunda con él sin hacer nada más que eso.¹⁵⁵

Pedro Páramo demostró que un autor puede navegar libremente entre la fantasía y el apego al realismo y no por eso ser menos nacional, pues el nacionalismo no puede ser empleado como categoría estética para valorar una obra, es un elemento externo. También implica la cancelación de lo fantástico para expresar los conflictos sociales, lo cual carece de cimientos.

La asociación de lo fantástico a lo ajeno también se presentó en Argentina: Borges fue calificado de evasivista y despreocupado de la problemática de su país.

Dos escritores de alta calidad como Arreola y Rulfo pesaban demasiado en las nuevas elaboraciones y, sobre todo, pesaban sobre la visión crítica que los usaba como referente a la menor oportunidad. Quince años después la disyuntiva permanece, sólo que vista un poco en la lejanía, aunque el mismo crítico, Solana, se entrapa y concluye que los cuentos de Áviles - pretexto para exponer la discusión- se deben incluir en el arrealismo, puesto que domina la fantasía (Cf. Solana, "Arrealismo y Rulfismo", p.2). Para Batis: "El rulfismo no existió jamás, sino como pastiche fallido. Y no se diga el arrealismo (...)".¹⁵⁶

Durante los años cincuenta y sesenta era tradición que el INBA reuniera los mejores cuentos del año en su *Anuario*, el cual era tema de discusión entre críticos y difusores de la

¹⁵⁴ Portilla, Jorge, *Op. Cit.*, p. 53

¹⁵⁵ Carballo, Emmanuel, "La novela" en *La cultura en México*, México, No. 46, 2 de enero 1963, p. III

¹⁵⁶ Batis, Huberto, *Los cuadernos que el viento dejó*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994 p 134

cultura. Casi siempre se hablaba someramente de la calidad de los autores, recriminando a los jóvenes y exaltando a los consagrados, Carlos Valdés afirmaba:

En el *Anuario* de 1961 se distinguen tres grupos distintos. a) los jóvenes que prometen y los profesionales del cuento que le dan su verdadero significado a la antología; b) los principales afortunados, pero indecisos de la literatura y el futurismo político o el automóvil último modelo; c) los mediocres que con su presencia sólo contribuyen a hacer más grueso el volumen.¹⁵⁷

Pero también se tocaban temas en boga, preocupaciones de la crítica sobre cómo debía ser la literatura mexicana, por supuesto que a la edición del 1961 no faltaron las acotaciones hacia el tema de la mexicanidad en literatura. El mismo crítico destaca:

Además el cultivo del folklore pierde adeptos y se busca la mexicanidad en cauces más profundos y auténticos, dejando a los charros y las chinas poblanas para las películas nacionales y para las cámaras de turistas.¹⁵⁸

Mientras que la publicación *Cuadernos de Bellas Artes* -INBA- apoya todos los lugares comunes sobre literatura y sin introducirse en la discusión nacionalismo-literatura, glosa para la edición del 1959 y en su editorial anónima asegura:

Se percibe en estas páginas un viraje que ya en los años anteriores habían descubierto los críticos: el cuento mexicano, tradicionalmente realista como toda nuestra literatura, se inquieta y busca nuevos mundos, nuevas formas de expresión, nuevos cauces, en fin. Propende hacia lo fantástico y, en algunos casos, hacia lo subjetivo, que es ciertamente una comarca del realismo, pero menos patente (...).¹⁵⁹

Para finales de la década de los sesenta hubiera resultado necio hablar de mexicanidad o nacionalismo literario, sobre todo porque las literaturas foráneas estaban renovándose y tratando de identificarse sin hablar de condiciones nacionales.

C) Recepción y lecturas en su momento de publicación

Los autores más explicados y discutidos han sido Arreola y Fuentes, cuyo reconocimiento se extiende a ámbitos internacionales. En la década de los cincuenta inició su análisis y tras el paso del tiempo ha crecido considerablemente, tanto que hasta Arreola afirma que es más extensa la crítica sobre su obra que ella misma.

¹⁵⁷ Valdés, Carlos, "El cuento" en *La cultura en México*, México, No. 46, 2 de enero 1963, p. IV

¹⁵⁸ Valdés, Carlos, "Porvenir del cuento mexicano" en *La cultura en México*, México, No. 54, 27 de febrero 1963, p. XVIII

¹⁵⁹ Nota editorial de *Cuadernos de Bellas Artes*.

Las principales publicaciones enfocadas en comentar a la generación o vinculadas con ella aparecieron hacia mitad de los cincuenta, por eso la crítica de Arreola comienza tardíamente -la situación de Tario se explicara más adelante.

El despegue y estancamiento crítico de cada uno de los integrantes de la generación se debe a diferentes factores y circunstancias, ya se ha mencionado el caso particular de Fuentes y se han indicado algunos puntos causados por la disyuntiva Arreola-Rulfo que afectaron el desarrollo individual de sus marcos críticos. También debe tenerse en cuenta el medio intelectual, pues las creaciones de Tario, incluso más *extranjerezantes* y además cronológicamente anteriores, pasaron inadvertidas, mientras Fuentes era condenado y exaltado, dependiendo de quien realizara el comentario.

1. Juan José Arreola

Los primeros trabajos críticos sobre la obra de Arreola aparecen tras la publicación de *Confabulario* (1952), que tuvo buena acogida en Latinoamérica, en especial en Cuba y Argentina. De hecho, en un número de *Cuadernos de las Américas* se narra cómo, pocos meses después de la publicación de *La feria*, la gente se arremolinaba para escuchar fragmentos que serían leídos en voz alta.

La obra de Arreola tuvo algunos detractores, pero invitaba al desarrollo de una crítica que aportara nuevos elementos a su lectura, por ejemplo Menton, desde finales de los años cincuenta se enfoca en analizarla

Pero aún así, está claro que se encuentran cogidos en un dilema que los obligará o bien por convertirse en escritores 'pasados de moda', fieles a los temas de un criollismo que el tiempo ha condenado al anquilosamiento, o bien por cultivar temas de resonancia universal, o bien a cultivar temas de resonancia universal, en cuyo caso no es del todo improbable que se les llegue a llamar *xenófilos* -o peor aún a tildar de 'extranjerezantes'. La clave para dar una orientación certera, poniendo fin al dilema que se yergue ante ellos, tal vez la obra de J.J.A., *Confabulario total*, México, 1962 (...).¹⁶⁰

En la revista *Nivel* -1962- se publicó durante cuatro meses el ensayo de Menton sobre Arreola, el cual integraría parte de un libro, en cuyas páginas se vislumbra una intención por ejercer una crítica sistemática, enfocada en discutir la obra desde todos sus ángulos

¹⁶⁰ Menton, Seymour "J. J. Arreola y el desarrollo del cuento en le siglo XX" en *Nivel*, 25 de marzo 1960, No. 39, p. 5

El principal problema que arrastró la crítica de la obra de Arreola fue su condenación como fantástico-escapista, lo cual, a la publicación de *La feria* desató opiniones que resaltan su temática social. Algunos artículos críticos destacaban los elementos relacionados con la sociedad para validar sus obras.

Sobre *La feria* y *Los recuerdos del porvenir* de Garro, la mayoría de los comentarios que se publicaron fueron posteriores a la asignación del premio Villaurrutia, que había dejado de otorgarse un par de años y que en el 63 comparten. Después del premio, ambas novelas se convirtieron en *best-sellers*. Fueron leídas desde su enfoque social y se exentaron varias cualidades que incluso consiguen hermanarlas, como la voz colectiva de Zapotlán-Ixtepec -sólo Mauricio de la Selva indicó la presencia e importancia de este factor.

El auge crítico de los trabajos de Arreola comienza en los años sesenta; sus principales comentaristas, cronológicamente, son: Carballo, Menton, Ojeda y Poot-Herrera.

2. Elena Garro

Las primeras creaciones de Garro fueron obras teatrales -preparadas para el ciclo *Lectura en voz alta*¹⁶¹, por lo tanto la atención de la crítica se dirigió en un principio a sus puestas en escena. Los comentarios son favorables aunque también se habla de incongruencia -o demasiada poesía- en la presencia de elementos fantásticos que rompen con el equilibrio de la representación.

En narrativa, la autora inicia su carrera con *los recuerdos del porvenir* (1963); las disputas sobre el evasimismo, nacionalismo, etc. ya habían pasado a segundo plano y lo fantástico se miraba como alternativa. Aunque en el año 63 todavía se realizaban apreciaciones en función de la mexicanidad. "Sin tocar para nada el peligro y tan gastado lenguaje regional, el estilo de EG se desliza sorprendentemente por su genuina mexicanidad (. .)".¹⁶²

3. Carlos Fuentes

A causa de su labor extraliteraria, Fuentes ha sido uno de los focos favoritos de la crítica desde su primer libro.

Los autores que publicaron en *Los presentes* (sello bajo el cual apareció el libro de cuentos de Fuentes) tenían la atención de suplementos y revistas porque se confiaba tomarían la estafeta

¹⁶¹ Los cuentos de Elena Garro, contenidos en publicaciones periódicas y, en algunos casos, anteriores a sus obras de teatro, sólo fueron comentados cuando integraron *La semana de colores*; esto no sucedió con Amparo Dávila, quien era mencionada como cuentista destacada por sus publicaciones en revistas y suplementos culturales.

¹⁶² Llarena, E. "Reseña de *la semana de colores*" en *El rehilete*, México, abril 1965, No.3, p. 62-63.

generacional -en la colección, segunda serie, también aparecieron la opera prima de Poniatowska, Segovia, de la Colina-. Además, tras ellos venían los nombres de la primera serie -Henestrosa, Pellicer, Arreola, Bonifaz- Arreola como editor y contaban con el apoyo de Reyes.

De entre todos los publicados, el caso de Fuentes fue especial, porque su primer libro desató una polémica vinculada, casi como consecuencia necesaria del momento histórico, con el nacionalismo-evasión que marcaba los juicios críticos. *Los días enmascarados* fue objeto de distintos comentarios, desde los exaltados (Carballo, Bermúdez, García Cantú, algunos neutrales, Bonifaz, hasta los que cancelaban cualquier valor literario, Macgregor).

Los argumentos de Macgregor se fundamentan en que Fuentes padece una enfermedad que se olvida de la realidad, porque se preocupa más por ser vanguardista que buen literato y que en su esclavitud por seguir “la sensibilidad primitiva de los círculos literarios ‘elegantes’”, pues sólo se empeña en “reflejar vivencias de la ‘secta’ presedida por Octavio Paz (...)”. Para Macgregor existe una verdadera literatura mexicana que habla de los temas nacionales, pero es marginada debido a que sus autores no pertenecen al grupo del poder cultural, ejemplifica esto con la novela *Los alumbrados* de Luis Córdova “y al leerlo reflexionamos que la difusión, el desarrollo y perfeccionamiento de esta clase de literatura garantizaría la pervivencia del espíritu (...)”.¹⁶³

María Elvira Bermúdez, colaboradora del mismo suplemento y que unas semanas antes había comentado favorablemente el libro de Fuentes, contesta a Macgregor resaltando el valor de la fantasía en la literatura universal y la necesidad de renovación de la mexicana en particular (Cf Bermúdez, p.12).

Cuatro años después Fuentes publica *La región más transparente*, libro que a pesar de afanarse en la descripción de la realidad mexicana causó objeciones y no sólo vinculadas con el nacionalismo, se descalificaba su postura frente al país, pues la visión que exhibía no era demasiado positiva. Dice Fuentes respecto al texto: “Esa novela me ha valido también ataques muy duros. Se entendía desde nuestra Revolución, que el novelista debía tratar como temas nobles. Es decir, la vida campesina y los episodios de la Revolución”. Pero, en general, fue recibida favorablemente (Leal, De la Selva, Chumacero, Carballo), de hecho considerada entre las mejores del año.

¹⁶³ Macgregor, Joaquín “En torno a un folletón” en *Revista mexicana de cultura*, 2a serie, México, 19 de diciembre 1954, No. 403, p. 12

Pero también fueron menospreciados los elementos que se escapan de la realidad, pues una obra, si pretende expresar el medio social, como se leyó a esta novela, no debe contener elementos que se enfrenten al retrato (Cf. De la Selva, p. 582).

En agosto de 1958, cinco meses después de haberse editada, *La región...* ocupaba el segundo lugar de ventas. Sólo la precedía *Casi el paraíso* de Luis Spota, pero las dos fueron verdaderos best-sellers.

Sobre *Las buenas conciencias* se escribieron escasas reseñas y comentarios críticos y los pocos, casi siempre la trataban favorablemente, una obra que pasó sin problemas ni conflictos.

Si *La región más transparente* tuvo buenas ventas y buena acogida crítica, *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura* no se quedaron atrás, no tardaron en convertirse en éxitos de mercado. Además, casi no parecieron críticas adversas. Poco a poco, Fuentes iba consolidando su fama como autor de calidad variable.

Carlos Valdés destacó las cualidades narrativas de Fuentes en *Aura*, pues lo anterior a esta obra le parecía frágil y producto de la propaganda. Sobre *La muerte...* publica a la par con José Emilio Pacheco (quien la apoya y exalta) un comentario en contra Pacheco objeta a Valdés y pretende ser neutral, sólo ve a la obra desde sus aciertos. Ya se observa una corriente crítica dispuesta a oponerse a las visiones realistas-comprometidas-nacionales, aunque no en favor de la fantasía, pues para Valdés el mejor libro de Fuentes hasta ese momento (1962) es *Las buenas conciencias*.

Otros siguen desvelándose por discutir el contenido ideológico de las novelas de Fuentes y la negativa imagen que construye de México (Cf. Cancino, p. 9). El reseñista concluye afirmando que no es pasable ni aceptable que Fuentes encauce su novela hacia una trama y desenlace negativo. En la misma dirección, un comentario editorial de *Cuadernos de Bellas Artes* señala el valor de la obra respecto a su crítica social.

Mientras que Leiva realiza un símil de *La muerte...* con un mural de Diego Rivera y por lo tanto encuentra su mayor valor en la pintura que presenta de las clases sociales mexicanas. Cabe la misma discusión que surgió en la plástica: Rivera-Tamayo.

Para discutir a *La muerte...* se enfrentaron en la primera plana de *México en la cultura* las opiniones de Cardoza y Aragón a favor, y la de Elena Garro en contra bajo el subtítulo: "El pro y el contra de una escandalosa novela". Los argumentos de ambos, se sustentan en lo mismo, para

Cardoza, la descripción de la realidad y los personajes le parece natural y permisible, mientras que para Garro, le suena artificial e incluso le recuerda el *Adán Buenosaires*, cuyo problema radicaba en su panfletarismo disfrazado de denuncia.

Por eso algunos críticos (1967) entienden el afán cosmopolita de Fuentes sólo como un pretexto para atacar a los burgueses y sus costumbres (Cf. Díaz, p. 58), aunque también admiten que esto tiene su parte paradójica, pues Fuentes en realidad escribe para los burgueses que son sus principales lectores. Oviedo se aleja de la disputa entre actitud social-literatura y observa que la principal característica que relaciona a las dos novelas publicadas en 1962 es la búsqueda del sentido de la vida y la muerte, manifestados en la identidad (Cf. Oviedo, p. XIV).

4. Amparo Dávila y Francisco Tario

Dávila y Tario carecieron de comentarios críticos de parte de sus contemporáneos. De Dávila existen mayor número de reseñas, ya que colaboraba en publicaciones periódicas, pero jamás se mezcla en polémicas o conflictos, como sucedió con Fuentes, Elena Garro o Arreola. Quizá la causa responda a que son autores alejados del medio cultural, al margen de disputas personales.

La recepción crítica de la obra de Dávila por sus contemporáneos se reduce a la mención, sin ningún agregado crítico. Se comentaba la aparición de sus libros, pero no se procuraba realizar lecturas críticas y con el paso del tiempo no se incrementaron, como pasó con el resto de la generación.

Han pasado alrededor de veinticinco años y sólo se conocen tres ensayos cortos con una aportación analítica sobre su obra. Me refiero al capítulo sobre Dávila en el libro de Martha Robles (...) al de Alberto Paredes (...) y al artículo de José Luis Martínez Suárez.¹⁶⁴

De hecho Valdés, crítico agudo en la mayoría de sus apreciaciones, en su recuento de narrativa del 59 menciona *Tiempo destrozado*, pero en el momento de profundizar se va por la tangente, cita la reseña de Olmo publicada meses atrás y no añade nada más. Los comentarios críticos de los contemporáneos de Dávila se conforman con mencionar la riqueza de los ambientes, pero sin aportar nuevas lecturas.

¹⁶⁴ García, Irene "Fantasía, deseo y subversión" en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos narradoras mexicanas del siglo XX*. Aralia López González, coordinadora, COLMEX, México, 1995, p. 297

Emmanuel Carballo considera a *Tapioca Inn* en 1958 entre las mejores obras narrativas del año, pero sólo incluye el texto en la lista. Tal vez influyó el alejamiento de Tario del circuito literario, debido a su residencia, primero en Acapulco y luego en Madrid; no obstante, sus libros fueron publicados por sellos mexicanos.

Las lecturas de la crítica están influidas por el momento histórico en el que se realizan, pues éste establece las coordenadas que dirigen algunas de sus condiciones y límites. El rechazo o aceptación de una obra por sus contemporáneos contiene un enfrentamiento de discursos, que son definidos por el contexto en el que fueron creadas. Y la situación de estos autores lo ejemplifica respecto a lo que se esperaba de la literatura:

Ya no se pretende estar a la última moda en arte, literatura, ciencia o filosofía, la moda es ahora buscar la concordancia de esas nuevas formas culturales de occidente con ese modo de ser que nos es propio al cual deben servir si han de ser tomadas en cuenta. La moda es ahora el nacionalismo que alarma a quienes se conforman con estar enterados de las últimas producciones de la cultura llamada universal, sin pretender colaborar con ella.¹⁶⁵

La circunstancia histórica facilitaba un ánimo que tendía a buscar la universalidad en la literatura, pero a partir de un enfoque nacional. Las manifestaciones fantásticas no eran el centro de la crítica, pero esto se debía más a la ineficacia del ámbito crítico que a una conciencia por valorizar las obras destacando su contenido social o *realista*.

Los suplementos y revistas se distraían en comentarios y pleitos extraliterarios, por eso algunos autores que eran ajenos al medio cultural carecen de crítica o son ignorados.

¹⁶⁵ Zea, Leopoldo *Occidente*, p. 28

VI. Conclusión

Así como las generaciones producen el cambio histórico, la circunstancia las influye y marca sus características. La generación, planteada en este trabajo como tema de estudio, se unifica principalmente porque tienen una *polarización de intereses dirigidos a la renovación narrativa*.

El momento histórico precedente provoca que estos autores abandonen el tema social y exploren nuevas vertientes en la narrativa. Una de ellas es la fantasía. Si bien en la historia de la literatura mexicana se habían dado productos que se incluyen en la categoría, eran aislados y desvinculados entre sí, además de escasos. En esta generación se presenta una intención enfocada a la realización de obras donde la base es la fantasía y por eso se constituye como fundadora.

Son un grupo de escritores que a pesar de la presión que el medio crítico ejercía (se solicitaba el nacionalismo y apego a los temas sociales), se propuso reestructurar los esquemas e incorporó la alternativa de lo fantástico.

Como afirma Domínguez, estos autores son los *inauguradores de la modernidad*, su estudio no sólo sirve para comprender su labor en la renovación de la narrativa, también muestra su representación como iniciadores de el desarrollo del cuento en su rama fantástica. Por eso su empleo nace de una necesidad de renovación y un ánimo modernizante, además de estar a la par con las modificaciones estructurales de la sociedad mexicana, con sus emergentes clases medias, la incipiente industria y el cambio económico, que tiene repercusiones sociales, el paso poblacional del campo a la ciudad

El principio del siglo XX está caracterizado por un intención de renovación estética, esto es producto de la conciencia histórica y la identificación del escritor y la literatura. Acorde con su circunstancia, estos autores persiguen la puesta al día de la literatura y el único camino era la experimentación en nuevos territorios

La generación propuesta, se dividió en dos grupos de acuerdo a fechas de nacimiento, de vigencia e intereses, ambos emplean lo fantástico para los mismos fines, aunque el primero no sólo busca la identidad, sino que a partir de su concepción de la literatura como medio para exteriorizar las deficiencias humanas, se vale del cuento fantástico enfocado prioritariamente en la crítica social. El segundo, también elabora críticas de su momento histórico, pero sus esfuerzos se dirigen con mayor conciencia hacia la comprensión de la identidad humana a través de la realidad

fantástica. Ambos pugnan por comprender al ser humano mediante la literatura. Cada uno de sus integrantes entiende y utiliza a lo fantástico de distinta manera, pero en suma, persiguen los mismos objetivos.

De la mano del resto de los autores europeos y latinoamericanos del siglo XX modifican la idea de lo fantástico y la utilizan para explorar sus propios territorios y desarrollar sus preocupaciones específicas. Esta generación se concentra en desmadejar la condición de la identidad del hombre y los ejes que rigen su conducta. Lo fantástico es visto como oposición y medio para enfrentar una realidad convencional y demoledora de la que es imposible evadirse.

También la crítica social ocupa sus narraciones, pero en dirección al conocimiento del ser humano. El principal uso que otorgan a la fantasía está enfocado en la búsqueda de la identidad, ya sea a través de nuevas lecturas de la historia o en el enfrentamiento de sistemas de realidades. Esta generación entiende a la literatura como el medio para la comprensión del ser humano, incluyendo su posibilidad como vías para la crítica social y de la conducta; cada uno de los integrantes se identifica por su manera de desarrollar la narrativa vista con un ojo crítico y corrosivo (Tario, Fuentes y Arreola emplean el humor para dosificar la brutalidad de la crítica y para burlarse). Mientras se están estableciendo las bases de las estructuras nacionales y sus instituciones, estos autores piensan cómo analizarlos desde su punto humano.

Los miembros de la generación muestran diferencias temáticas y estilísticas, pero coinciden en el contenido, en las búsquedas y, sobre todo, tienen como prioridad al ser humano, a su identidad y el medio será lo fantástico. Son manifestaciones de la inconfomidad frente a la existencia o vida cotidiana convencional. Pero no son visiones aislantes o excluyentes, sino tratan de realizar críticas globales de la sociedad, ya sea partiendo de un núcleo particular para desprenderse a la totalidad o en un mosaico globalizador (Fuentes, Arreola), por ello su lenguaje solicita la universalidad.

El realismo es la base que transforman, parten del escepticismo a la creencia y toman lo fantástico para reafirmar la posibilidad de la *realidad*. La fantasía permite trastocar la realidad, la devela y muestra con todas sus aristas; hay una orfandad del ser humano en esta realidad, por eso estos autores parten del realismo como base y lo rompen.

Ya Fuentes había dicho que la historia de la literatura latinoamericana debía ser vista como un camino para la búsqueda de la identidad nacional y ciertamente observa la preocupación tras la

Revolución de 1910, pues es una nación incipiente, pero también y con mayor profundidad, erigiéndose como motivo generacional está la identidad individual. Los personajes de estos autores se buscan en los demás para poder encontrar su identidad. Las mujeres de Garro casi siempre se mueven en parejas, en ejes duales, como Aura tienen contrapartes, o hay seres protectores que las vigilan y las ayudan en los momentos de mayor desesperanza. Los personajes solicitan su identidad en el espejo, la identidad en el reconocimiento, que siempre es el otro

La vacilación que nace del enfrentamiento de dos sistemas de cognición crea lo fantástico, cada uno de los autores de la generación usa diferentes vías para lograr este efecto, ya sea en el traslado temporal (Garro, Fuentes), con el absurdo (Tario, Arreola) o con la irrupción de elementos sobrenaturales (Dávila). Las manifestaciones que presenta lo fantástico pueden ser entendidas desde su lectura simbólica o alegórica, pues la interpretación del texto no tiene vínculos con su calidad de fantástico. A *El castillo* de Kafka su pertenencia en lo fantástico no le elimina su carácter de alegoría social, religiosa o psíquica, dependiendo de la lectura que se realice

También la historia puede leerse de distintas maneras, el cuento o novela histórica es relativamente fantástico, pues causan al igual que éste vacilación en el lector (*V.g Las vidas imaginarias* de Schowb y *Historia universal de la infancia* de Borges). Y tanto Garro, Fuentes y Arreola buscan en la reinvención nuevas interpretaciones. Borges dice que el destino es una serie de sucesos imprevistos y dominados por el azar que dirigen y afectan un determinado desarrollo de la historia. Por eso, con la reelaboración de la historia en la literatura se puede modificar parcial, o fantásticamente, la historia, hacer que esos elementos accidentales que marcan la dirección de la historia varíen y puedan rehacerla. Estos autores, quizá por herencia rulfiana, muestran una necesidad de explicar el tiempo circularmente; esto implica una idea de destino y también de fatalidad, porque la historia se repiten, pero lo fantástico es capaz de romper con el ciclo

La recepción de la crítica a las manifestaciones fantásticas de este grupo fue bastante escéptica; cada uno de los casos presenta una circunstancia particular marcada por sus biografías, o aumenta su aislamiento -Tario, Dávila, Garro- o amplifica el reconocimiento -Arreola, Fuentes. Los tres primeros se distinguen por su aislamiento voluntario, su negación a integrarse a grupos o revistas literarias y de hecho Tario y Dávila por el exilio, mientras que los dos últimos,

favorecidos por su carácter extrovertido y sobre todo por ser los mejores publicistas de sí mismos, son más reconocidos, pero inicialmente no fueron sus cuentos fantásticos quienes los destacaron si no, en el caso de Arreola, su labor como tallerista y corrector, y en Fuentes, sus obras sin elementos fantásticos *La muerte de Artemio Cruz*, las que al causar polémica se convirtieron en tema de discusión de suplementos y revistas literarias.

No es posible hacer una división tajante entre no fantástico y fantástico en el cuento mexicano semejante a la que en su momento realizara Jorge Cuesta para la poesía entre clásicos y románticos, tan discutible y discutida por Paz, pues además de que estaríamos volviendo dual y estático el núcleo creativo, resultaría esquemático y las clasificaciones si no ayudan, estorban. El objetivo de la división pretende tan sólo mostrar la evolución del cuento y sus alcances a partir de un momento histórico específico, para observar y comprender, desde el ángulo de lo fantástico, las preocupaciones y proyectos de la narrativa.

Esta propuesta generacional es tan sólo una de las múltiples perspectivas desde las cuales puede entenderse y analizarse la literatura mexicana.

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

Arreola, Juan José, Obras, (antología, prólogo, selección y notas de Saúl Yurkievich), México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 719 pp.

-----, Mi confabulario, (prólogo de Sara Poot-Herrera), México, Promexa, 1979.

Dávila, Amparo, Música concreta, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, 163 pp

-----, Muerte en el bosque, México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría Educación Pública, 1985, 124 pp. (Lecturas mexicanas, 74).

-----Dávila, Amparo, Árboles petrificados, México, Joaquín Mortiz, 1977, 154 pp.

Fuentes, Carlos, Los días enmascarados, Era, México, 1954.

-----, Casa con dos puertas, Joaquín Mortiz, México, 1970, 34-52 pp

-----, Tiempo mexicano, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1971.

-----, La nueva novela hispanoamericana, Joaquín Mortiz, México, 1969.

-----, Cuerpos y ofrendas, antología personal, (prólogo de Octavio Paz), Madrid, Alianza, 1972.

-----, Obras completas, (prólogo a *Cambio de piel* de Julio Ortega), México, Aguilar, 1980, Tomo II, 1345 pp.

Garro, Elena, Semana de colores, México, Universidad Veracruzana, 1964

-----, Los recuerdos del provenir, México, Joaquín Mortiz, 1963, 295 pp.

-----, Andamos huyendo Lola, 2a ed., México, Joaquín Mortiz, 1994, 268 pp.

Tario, Francisco, Aquí abajo, México, Antigua librería Robredo, 1943, 250 pp.

-----Tario, Francisco, La puerta detrás del muro, México, Antigua librería Robredo, 1946, 55 pp.

-----, Equinoccio, México, Sin sello editorial, 1946, 53 pp.

-----, Tapioca Inn, mansión para fantasmas, México, Tezontle, 1952, 258 pp.

-----, Una violeta de más, México, CNCA, 1990, 191 pp. (Lecturas mexicanas, Tercera serie, 36)

BIBLIOGRAFIA INDIRECTA

Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, A la sombra de la Revolución mexicana, 2a. ed., México, Cal y Arena, 1992.

Agustín, José, Tragicomedia mexicana, México, Planeta, 274 pp.

Anderson Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana, 7a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1985, Tomo II.

Anderson Imbert, Enrique, "El 'realismo mágico' en la ficción hispanoamericana" en Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea, (Goic, Cemil, comp.), Madrid, Crítica, 1988, Tomo III, p. 57-60.

Barrenechea, Ana María y E. S. Esperatti, La literatura fantástica en Argentina, México, UNAM, 1957, p 1-70.

Baquero Goyanes, Mariano, ¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?, 2a. ed., Lérda, Universidad de Murcia, 1993.

Batis, Huberto, Los cuadernos que el viento dejó, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Lecturas Mexicanas, 3a serie, 71).

Beffumo, Liliana y Elisa Calabrese, Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes, Argentina, Fernando García Cambeiro, 1974.

Benítez, José María, "Estridentismo, Agorismo y *Crisol*" en Revistas Literarias de México, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963.

Bermúdez, María Elvira, Cuentos fantásticos mexicanos, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1986.

Blanco, José Joaquín, Letras al vuelo. Estudios de literatura mexicana, México, El nacional, 1993.

Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Cásares, Antología de la literatura fantástica, 2a. ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

Bottom, Flora, Los juegos fantásticos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 212 pp.

Breton, André, Manifiesto del surrealismo, (trad. Andrés Bosch), Madrid, Guadarrama, 1969. (Punto Omega, 28).

Bungard, Ana, "La semiótica de la culpa", en Sin imágenes falsas, sin falsos espejos narradoras mexicanas del siglo XX. Aralia López González, coord., México, Colegio de México, 1995, p. 129-148.

Campos, Xorge de, (prólogo, selección y notas), Cuentistas el la revolución mexicana, Ediciones Luzbel, México, 1985.

Carballo, Emmanuel, Cuentistas mexicanos modernos, México, Libro-mex. Editores, 1957, Tomo I (Bibloteca mínima mexicana, 26).

-----, Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX, México, Universidad de Guadalajara, 1991. (Col. Reloj de arena).

-----, Notas de un francotirador, México, Gobierno del Estado de Tabasco, 1990.

-----, El cuento mexicano del siglo XX, antología, México, Empresas Editoriales S. A., 1964.

-----, 19 protagonistas de la literatura mexicana, México, Empresas Editoriales S. A., 1965

-----, Notas de un francotirador, Tabasco, Gobierno del estado de Tabasco, 1990.

Carpentier, Alejo, "De lo real maravilloso americano" y "Lo barroco y lo real maravilloso" en Tientos, diferencias y ensayos, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

Cázares, Laura, "El bello arte de asesinar" en Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX, (Aralia López González, coord.), México, Colegio de México, 1995, p. 101-125.

Ciccone, Anthony, The element of fantasy-reality in Carlos Fuentes' shorter fiction, Tesis de doctorado of Language and lit. modern, Buffalo, University of NY, 1964.

Cortés, Jaime Erasto, "Antologías de cuento mexicano" en Paquete: cuento (la ficción en México), (recopilación, prólogo y notas de Alfredo Pavón), México, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990, p. 199-213.

Curiel, Fernando, Glantz, Margo y Francisco Guzmán, Cuentistas mexicanos de siglo XX: los hijos de la revolución y el país industrial, México, Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes-Delegación Venustiano Carranza, 1984. (Colección práctica de vuelo, 40 y 41)

Darko, Swin, Metamorfosis de la ciencia ficción sobre la poética y la historia de un género literario, (traducción de Federico Patán), México Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 9-21.

Dávila Gutiérrez, Joel, (recopilación, selección y notas), El pasado reciente, Puebla, Premia Editora, 1989.

Domínguez Christopher, Antología de la narrativa mexicana del siglo XX, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, Tomos I y II.

Dick, Philip, "Cuento fantástico y de ciencia ficción", en Teorías de los cuentistas Poéticas de la brevedad, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 1995, Tomo III, 350 pp.

Durán, Gloria, La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes, México, UNAM, 1976.

Durán, Manuel, "Los cuentos de Juan Rulfo o la realidad trascendida", en El cuento hispanoamericano ante la crítica, (Pupo-Walker, comp.), Madrid, Castalia, 1973, p.195-214.

Fell, Claude, Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea, (trad. de Luis Enrique Delano), México, Secretaría de Educación Pública, 1976, p. 71-89.

Escalante, Evodio, "Consideraciones acerca del cuento mexicano" en Paquete: cuento (la ficción en México), (recopilación, prólogo y notas de Alfredo Pavón), México, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990, p. 84-92.

García Gutiérrez, Georgina, Los disfraces, la obra mestiza de Carlos Fuentes, México, Colegio de México, 1981, 210 pp.

García, Irene, "Fantasía, deseo y subversión" en Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX, (Aralia López González, coord.), México, Colegio de México, 1995, p 279-311.

Gallo, Martha, "Entre el poder y la gloria: disyuntiva de la identidad femenina en los *Recuerdos del porvenir*" en Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX, (Aralia López González, coord), México, Colegio de México, 1995, p. 149-159.

Giardanelli, Mempo, "Estructura y morfología del cuento" en Teorías de los cuentistas. Poéticas de la brevedad, (Laura Zavala, comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 1995, Tomo III, p. 345-350.

Gleaves, Robert, Fantasy in contemporary mexican short story: a critical study, Tesis de doctorado, Vanderbilt University.

Goic, Cemil, "El romanticismo y la novela" en Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo, (Goic, Cemil comp.), España, Crítica, 1988, Tomo II, p. 60-70.

Goic, Cemil, "El romanticismo y la novela" en Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo, (Goic, Cemil comp.), España, Crítica, 1988, Tomo II, p. 60-70.

Gullón, Ricardo, "Exotismo y modernismo", en Estudios crítico sobre el modernismo, (introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo), Madrid, Gredos, 1974.

Jurado Salinas, Martha, Elementos fantásticos en las narraciones cortas de Elena Garro, Tesis licenciatura en Letras hispánicas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Hanh, Oscar, El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, 2a ed., México, Premia Editora, 1982, 183 pp.

Huerta, David, "Transfiguraciones del cuento mexicano" en Paquete: cuento (la ficción en México), (recopilación, prólogo y notas de Alfredo Pavón), México, Universidad Autónoma de Tlaxcala- Universidad Autónoma de Puebla-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990, p. 1-15.

Koch, Dolores, "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso" en De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura, (Julio Ortega y Merlín Forster, comp), México, Editorial Oasis, 1986, p. 161-177 (Alfonso Reyes, 7).

Krauze, Enrique, Caudillos culturales en México, México, Secretaría de Educación Pública, 1989.

Lagmanovich, David, Estructura del cuento hispanoamericano, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1989, p 13-23 y p.67-81

Larson, Ross, Fantasy and imagination in mexican narrative, Arizona, Center of Latin American Studies Arizona, 1977, 105 pp.

Lazo, Raimundo, La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977. (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios,15).

Leal, Luis, (prólogo, selección y notas), Cuentos de la revolución, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. (Biblioteca del estudiante universitario, 102).

Leal, Luis, El nuevo cuento mexicano. De los orígenes al modernismo, Argentina, Editorial universitaria de Buenos Aires, 1966

Leal, Luis, "El nuevo cuento mexicano" en El cuento hispanoamericano ante la crítica, (Pupo Walker comp.), Madrid, Castalia, 1973.

Leal, Luis, "La revolución mexicana y el cuento" en La revolución mexicana y las letras, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1960

Loeza, Soledad, "La sociedad mexicana en el siglo XX" en México a fines de siglo, (José J. Blanco y José Woldernberg comp.), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.107-129.

Lovecraft, Howard Phillips, Supernatural horror in literature, New York, Dover publications, 1973.

Lisazo, Félix, "Proceso de la fantasía" en Las vanguardias literarias en Hispanoamericana, (antología de Hugo Verani), México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

López-Urrutia, Marta Margarita, México y lo mexicano en la obra de Carlos Fuentes, Tesis de doctorado en Language and literature modern, Arizona, University of Arizona, 1973.

Marias, Julián, Generaciones y constelaciones, Madrid, Alianza Universidad, 1989.

Martínez, José Luis, La expresión nacional, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes 1993

Mas, José, "*Una familia lejana* como reafirmación de lo fantástico en la obra de Carlos Fuentes" en De la crónica a la nueva narrativa mexicana.coloquio sobre literatura, (Julio Ortega y Merlín Forster, comp.), México, Editorial Oasis, 1986. (Alfonso Reyes, 7)

Menton, Seymour, El cuento hispanoamericano, 4a edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 729 pp.

Millán, María del Carmen, Antología de cuentos mexicanos, México, Nueva Imagen, 1977, Tomos 1 y 2.

Montero, Susan, "La periferia que se multiplica" en Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX, (Aralia López González, coord.), México, Colegio de México, 1995, p 285-297.

Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX" en Historia general de México, México, Colmex-Harla, 1988.

-----, Carlos (selección y presentación), Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos, México, Cal y Arena, 1984.

Ojeda, Jorge (selección y notas), Antología de Juan José Arreola, México, Oasis, 1969.

Oml, Alba y Raúl Piérola, El cuento y sus claves, Buenos Aires, Nova, 1973, p. 23-27

Onis, Federico, "Sobre el concepto de modernismo" en Historia y crítica de la literatura hispanoamericana Del romanticismo al modernismo, (Goic, Cemil, comp.), España, Crítica, 1988, Tomo II, p 71-80.

Ortega y Gasset, José, "El tema de nuestro tiempo", "En trono a Galileo" en Obras Completas, Madrid, Revista de Occidente, 1933, Tomos III y V (respectivamente).

Ortega, Julio, "Carlos Fuentes: la cólera y la risa" en Carlos Fuentes, Premio Cervantes 1987, Madrid, Instituto de cooperación iberoamericana, 1988, p. 57-62

Paz, Octavio, Generaciones y semblanzas. Literatura contemporánea, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, Tomo III, 729 pp.

-----, Obras completas. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, Tomo IV, p. 15-26.

Pacheco, José Emilio, "La ciudad de la novela" en el *Dossier Crítico* de Constancia y otras novelas para vírgenes, México, Alfaguara, 1994.

Prado, G, "En el escenario del tiempo trasmutado la narrativa de E.G." en Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992

Propp, Vladimir, Morfología del cuento, Madrid, Editorial Fundamentos, 1989.

Poot-Herrera, Sara, Un giro en espiral, el proyecto literario de J.J.A., México, Universidad de Guadalajara, 1992, 240 pp.

Quirarte, Vicente, "Los buenos herederos de Julio Torri" en Paquete: cuento (la ficción en México), (recopilación, prólogo y notas de Alfredo Pavón), México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Autónoma de Puebla, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990, p. 119-130.

Rama, Ángel, "El 'boom' en perspectiva" en Más allá del boom, México, Marcha editores, 1981, p 51-110.

Reeve, Richard, "Los cuentos de Carlos Fuentes: de la fantasía al neorrealismo", en El cuento hispanoamericano ante la crítica, (Pupo Walker, comp.), Madrid, Castalia, 1973.

Riva Palacio, Vicente, Cuentos del General, (prólogo de José Ortiz Monasterio), México, Promexa, 1979, I-XIV + 120 pp.

Risco, Antonio, Literatura y figuración, Madrid, Gredos, 1982.

Riviello, Victoria, Francisco Tario: la experiencia de la fantasía, Tesina licenciatura en Letras Hispánicas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989

Rizo, Emma, Elena Garro: la persecución del milagro, Tesis doctorado en Letras mexicanas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Rodríguez, Ida, El surrealismo y el arte fantástico, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

Sánchez, Jorge A. (selección y notas), El cuento de ciencia ficción del siglo XIX, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1978.

Sánchez, José Luis, El realismo mágico en la novela hispanoamericana, Madrid, Anaya, 1990.

Serra, Edelweis, Tipología del cuento literario, Madrid, Cupsa Editorial, 1978.

Siebers, Tobin, Lo fantástico romántico, (trad. Juan José Utrilla), México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 268 pp.

Schaffer, Federico, Más allá de lo imaginado, México, Fondo editorial Tierra Adentro, 1991, Tomo I.

Schulman, Ivan, "En torno a la definición de modernismo" en Estudios crítico sobre el modernismo, (introducción, selección y bibliografía general por Homero Castillo), Madrid, Gredos, 1974.

Torn, Juho, Grandes cuentistas, 15a. ed, México, Cumbre, 1980, p. IX-XIX

Todorov, Tzvetan, Introducción a la literatura fantástica, (trad. de Silvia Delpy), México, Ediciones Coyoacán, 1994, 143 pp.

Vax, Louis, La art et la litterature fantastiques, Paris, Presse Universitaires de France, 1974.

-----, Las obras maestras de la literatura fantástica, España, Taurus, 1980, p. 177-192.

Villalobos, Silvia, "Metáfora y las cuatro revistas que le dieron origen" en Revistas Literarias de México. 2a serie, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.

Villegas, Abelardo, El pensamiento mexicano del siglo XX, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Villoro, Luis, "Sobre la identidad de los pueblos" en La identidad personal y colectiva, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1994, p. 85-100.

Usigli, Rodolfo, El gesticulador y otras obras de teatro, México, Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 7-82.

Willis, James, "'La cena' de Alfonso Reyes, cuento onírico: ¿surrealismo o realismo mágico?" en De la crónica a la nueva narrativa mexicana coloquio sobre literatura, (Julio Ortega y Merlin Forster, comp.), México, Editorial Oasis, 1986, p. 115-125. (Alfonso Reyes, 7).

Zanetti, Susana, El cuento hispanoamericano del siglo XIX, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, p. 7-12

ARTICULOS

Alatorre, Antonio, "La crítica literaria" en Revista mexicana de literatura, México, noviembre-diciembre de 1955, No. 2, p. 38-48

Álvarez, Federico, "Los libros al día: reseña de *La Feria*" en La cultura en México, México, No. 101, 22 de enero de 1964, p. XVIII

Álvarez, Federico y Huberto Batis, "Los libros al día: reseña de *Los recuerdos del porvenir*" en La cultura en México, México, No. 102, 29 de enero de 1964, p. XVIII

-----, "Los libros al día: reseña de *Confabulario*" en La cultura en México, México, No. 121, 10 de junio de 1964, p. XIX

-----, "Los libros al día: reseña de *Tiempo destrozado*" en La cultura en México, México, No. 43, 11 de noviembre de 1964, p. XVIII

Aguero, Luis, "Reseña a *Aura* de Carlos Fuentes" en Revista Casa de las Américas, La Habana, Año 2, No. 15-16, noviembre 62-feb 63, p. 40-43

Ayala, Francisco, "Notas sobre cultura nacional" en Cuadernos Americanos, México, año XVI, Vol LXXXI, mayo-junio 1955, p. 251-254

Bermúdez, María Elvira, "'Los presentes' en su segunda serie" en Revista mexicana de cultura, 2a serie, México, 12 de diciembre de 1954, No. 402, p. 10 y 12

-----, "Otro libro de la serie 'Los presentes'" en Revista mexicana de cultura, 2a serie, México, 26 de diciembre de 1954, No. 404, p. 12

-----, "El cuento mexicano en 1963" en Diorama de la cultura, México, Tomo I, 5 de enero de 1964, p. 1

-----, "La novela mexicana en 1963" en Diorama de la cultura, México, Tomo I, 19 de enero de 1964, p. 1 y 8

Bonifaz, Alberto, "Reseña a *La hora de todos*" en Universidad de México, México, septiembre-octubre de 1954, Volumen IX, Nos. 1-2, p. 30-31

-----, "Seis cuentos enmascarados. reseña a *Los días enmascarados*" en Universidad de México, México, noviembre-diciembre de 1954, Volumen IX, No. 3, p. 29-30

Bonilla, Luisa, "Entrevista con Christopher Domínguez" en Letras libres, México, julio 1999, No. 7, Año 1, p. 34

Brescia, Pablo A. J., "Dios entre Arreola y la literatura fantástica", en Tierra adentro, Agosto-septiembre 1998, No. 93, p. 41-46

Camacho, Eduardo, "Notas sobre la novela hispanoamericana" en Nueva narrativa hispanoamericana, México, enero 1971, Volumen 1, No. 1, p. 133-135

Campos, Julieta, "20 años de literatura en México", en La cultura en México, suplemento cultural de Siempre, No 16, 6 de junio de 1962, p. XIII-XV

Cancino, Gabriel, "Todavía Artemio Cruz" en Diorama de la cultura, México, Tomo VI, 20 de diciembre de 1964, p. 5

Carballo, Emmanuel, "Me importa madre y otros textos" en Revista mexicana de literatura, México, marzo-abril de 1956, No. 4, p. 378-387

-----, "Reseña a *Los días enmascarados*" en Universidad de México, México, marzo de 1955, Volumen X, No. 7, p. 4-6

-----, "La prosa narrativa en México" en Revista Casa de las Américas, La Habana, Año V, No. 28-29, enero-abril 1965, p. 3-17

-----, "La novela" en La cultura en México, México, No. 46, 2 de enero de 1963, p. III-V

-----, "Los placeres del infierno" en La cultura en México, México, No. 58, 27 de marzo de 1963, p. III-VI

-----, "Cada quién habla de *La Feria* según lo que leyó en ella" en La cultura en México, México, No. 108, 3 de marzo de 1964, p. XIX

-----, "Ámparo Dávila: entre la realidad y la irrealdad" en La cultura en México, México, No. 141, 28 de octubre de 1964, p. XVII

-----, "Carlos Fuentes: imagen ideal de nuestros días" en La cultura en México, México, No. 150, 30 de diciembre de 1964, p. XV

-----, "La destrucción de la literatura" en México en la cultura, 2a. época, México, 20 de julio de 1958, No. 488, p. 2

-----, "Grandezas públicas y miserias ignoradas del libro de ficción" en México en la cultura, 2a época, México, 12 de octubre de 1958, No. 500, p. 2

-----, "Entrevista con Sergio Pitol: la última generación, un rigor literario y una preocupación social y política" en México en la cultura, México, 8 de febrero de 1959, No. 517, p. 2

-----, "*El laberinto de la soledad: entre el orden y el caos*" en México en la cultura, México, 19 de octubre de 1959, No. 552, p. 4

Cardoza y Aragón, Luis, "El pro y el contra de una escandalosa novela: el pro" en México en la cultura, 2a. época, México, 11 de mayo de 1958, No. 478, p. 1 y 2

Chavarri, Raúl, "La novela actual mexicana, un ángulo social de la literatura hispanoamericana" en Diorama de la cultura, México, Tomo III, 14 de junio de 1964, p.1 y 8

Chumacero, Alí, "La revolución y sus descendientes" en México en la cultura, 2a. época, México, 13 de abril de 1958, No. 474, p. 4

Correa, Gustavo, "El nacionalismo cultural en la literatura hispanoamericana", en Cuadernos americanos, México, año XVII, Vol. XCVIII, marzo-abril 1958, p. 233-237

Creel, Enrique, "Sobre *Las buenas conciencias*" en Nivel, 25 de febrero de 1960, No.14, p. 3

Dallal, Alberto, "Reseña de *Los recuerdos del porvenir*" en Universidad de México, México, marzo de 1964, Volumen XVII, No. 6, p. 28-29

De la Selva, Mauricio, "Reseña de *La región más transparente* de C. Fuentes", en Cuadernos Americanos, México, Vol. C, Núm. 100, julio-agosto-sept.-oct. 1958, p. 582

-----, "Reseña a *Tiempo destrozado* de A Dávila" en Cuadernos Americanos, México, Vol CIV, año XVIII, mayo-junio 1959, p. 295

-----, "Tres novelas mexicanas" en Cuadernos Americanos, México, Vol. CVII, Núm. 6, nov -dic.1959, p. 276-278

-----, "Reseña de *La Feria*" en Cuadernos Americanos, México, Año XXIII, Vol. CXXII, enero-feb.1964, p. 251-253

Díaz, Ricardo, "Reseña de *Cantar de ciegos*" en El rehilete, México, abril 1965, No. 3, p. 62-63

Díaz, Juan María, "Reseña de *Zona sagrada*" en El rehilete, 2a. época, México, junio 1967, No 20, p 58-60

Editores, "Y la crítica fáustica" en Revista mexicana de literatura, México, mayo-junio de 1956, No 5, p. 533

Fernández Retamar, Roberto, "Carlos Fuentes y la otra novela de la Revolución mexicana" en Revista Casa de las Américas, La Habana, Año 4, No. 26, octubre-noviembre 1964, p. 123-128

García Ascot, J. M., "*La Región...* un libro de gran importancia que crece con la ferocidad de ciertas oposiciones" en México en la cultura, 2a época, No.487, 11 de mayo de 1958, p. 6

García Terrés, Jaime, "Sobre la responsabilidad del escritor" en Revista mexicana de literatura, México, mayo-junio de 1956, No. 5, p. 521

Garza, Lourdes, "Entrevista con Henríque González Casanova" en El rehilete, México, mayo 1963, No. 8, p. 49-54

Garro, Elena, "El pro y el contra de una escandalosa novela: el contra" en México en la cultura, 2a época, México, 11 de mayo de 1958, No. 478, p. 1 y 10

Gertel, Zunilda, "El sur de Borges, búsqueda de la identidad en el laberinto" en Nueva narrativa hispanoamericana, México, enero 1971, Volumen 1, No. 2, p. 35-56

Hiriart, Hugo, "Capitulaciones y heterodoxias" en Letras libres, México, julio 1999, No. 7, p. 38

Leal, Luis, "Reseña de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz", en Revista Iberoamericana, México, Vol. XXV, Núm.49, enero-julio, 1960, p. 185

-----, "*La feria* de J.J.A.: tema y estructura" en Nueva narrativa hispanoamericana, México, enero 1971, Volumen 1, No. 1, p. 11-48

-----, "*Reseña a la segunda edición de El laberinto de la soledad*." en Revista Iberoamericana, Universidad de Iowa, 1960, Enero-junio, Vol. XXV, Núm. 49., p. 23

Leiva, Raúl, "Reseña de *La hora de todos*" en México en la cultura, México, 26 de dic. de 1954, No. 301, p. 2

Lizalde, Eduardo, "El escritor intermedio y la sociedad" en México en la cultura, México, 11 de julio de 1954, No. 277, p. 2

Loveluck, Juan, "Intención y forma en *La muerte de Artemio Cruz*" en Nueva narrativa hispanoamericana, México, enero 1971, Volumen 1, No. 1, p. 105-116

Llarena, E., "Reseña de *La semana de colores*" en El rehilete, México, abril 1965, No. 3, p. 61

Martínez, José Luis, "Lo mexicano y lo folklórico" en Metáfora, México, julio-agosto de 1955, p. 7-12

Maza, Francisco de la, "El elogio y la censura en México" en México en la cultura, 2a época, México, 17 de agosto de 1958, No. 492, p. 2

Menton, Seymour, "J. J. Arreola y el desarrollo del cuento en el siglo XX" en Nivel, 25 de marzo, abril, mayo y junio de 1960, Nos.39, 40, 41 y 42, p. 3, 4 y 5

Megregor, Joaquín, "En torno a un folletón" en Revista mexicana de cultura, 2a serie, México, 19 de diciembre de 1954, No. 403, p. 12

Núñez, Isidoro, "La feria de las flores: J.J. Arreola" en Revista Casa de las Américas, La Habana, Año V, No. 28-29, enero-abril 1965, p. 151-154

Olmo, Jorge, "Reseña de *Tiempo destrozado*" en Universidad de México, México, febrero de 1959, Volumen XIII, No. 6, p. 31

Orosio, Nelson, "Un aspecto de la estructura de *La muerte de Artemio Cruz*" en Nueva narrativa hispanoamericana, México, enero 1971, Volumen 1, No. 1, p. 81-94

Oviedo, José Miguel, "Muerte y realidad en Carlos Fuentes" en La cultura en México, México, No. 34, 10 de octubre de 1962, p. XIV

Pacheco, José Emilio y Carlos Valdés, "Dos opiniones sobre *La muerte de Artemio Cruz*" en Universidad de México, México, agosto de 1962, No. 12, p. 20

-----, "Reseña de *Un hogar sólido*" en Universidad de México, México, febrero de 1959, Volumen XIII, No. 6, p. 28-29

Poniatowska, Elena, "Entrevista con Andrés Henestrosa: Castro Leal tiene el sentido de lo mexicano melancólico, crepuscular y tono menor integran nuestro carácter", en México en la cultura, México, 3 de octubre de 1954, No. 289, p. 3 y 5

-----, "Entrevista con Roberto Cabral del Hoyo: si me lees, te leo, ni Henestrosa ni Carballo tienen razón", en México en la cultura, México, 31 de octubre de 1954, No. 293, p. 2

-----, "Entrevista con Carlos Fuentes: un tropel de caballos desbocados" en México en la cultura, 2a época, México, 5 de abril de 1958, No. 473, p. 2

Portilla, Jorge, "Crítica de la crítica" en Revista mexicana de literatura, México, 1955, No. 1, p. 48-58

Poot-Herrera, Sara, "Borges y Arreola: tema del rival y del duelo" en Tierra adentro 93, Agosto-Septiembre 1998, p. 41-46

Reyes Nevares, Salvador, "El hogar sólido de Elena Garro" en México en la cultura, México, 8 de marzo de 1959, No. 521, p. 2

-----, "El saldo de la novela en 1963" en La cultura en México, México, No. 99, 5 de enero de 1964, p. III-VI

-----, "*El cuento mexicano del siglo XX: ¿antología o enjuiciamiento?*" en La cultura en México, México, No. 147, 9 de diciembre de 1964, p. XVII

Reeve, Richard, "Carlos Fuentes cambia su piel: de novelista a crítico literario" en Nueva narrativa hispanoamericana, México, enero 1971, Volumen I, No. 1, p. 135

Rivera, Frank, "Carlos Fuentes: *Las buenas conciencias*" en Revista Casa de las Américas, La Habana, Vol 1, No. 2, agosto-septiembre 1960, p. 91-92

Roggiano, Alfredo, "Reseña a *Antología de la literatura fantástica* de Barrenechea y Speratti" en Revista Iberoamericana, Universidad de Iowa, Vol. XXII, Núm. 44, julio-diciembre, 1957, p. 428

Rosenzweig, Carmen, "*Confabulario Total* e inconfórmula y su riesgo" en El rehilete, México, junio 1962, No. 5, p. 43-45

Solana, Rafael, "Arreolismo y rulfismo" en La Gaceta, 3a época, Año XVI, No. 16, junio 1969, p. 2-3

Solórzano, Carlos, "Papel y tinta" en La cultura en México, México, No. 102, 29 de enero de 1964, p. XVIII

Souchere, Elena, "La nueva novela mexicana" (diálogo con Fernando Benítez y Carlos Fuentes), en La cultura en México, México, No. 83, 18 de septiembre de 1963, p. XVII

Speratti, Susana, "Reseña a *Breve historia del cuento* de Luis Leal", en Revista Iberoamericana, Universidad de Iowa, Núm 43, Vol XXII, enero-junio de 1957, p 211-212

Valdés, Carlos, "El cuento" en México en la cultura, México, 29 de diciembre de 1959, No. 563, p. 5

-----, "El cuento" en La cultura en México, México, No. 46, 2 de enero de 1963, p. VI

-----, "Porvenir del cuento mexicano" en La cultura en México, México, No. 54, 27 de febrero de 1963, p. XVIII

-----, "Reseña a *Aura*" en Universidad de México, México, julio de 1962, Volumen XVI, No 11, p. 29-30

Zavaleta, Carlos, "Reseña a *La hora de todos*" en Universidad de México, México, junio-julio de 1955, Nos. 10-11, p. 28-29

-----, "Reseña a *La hora de todos*" en Metáfora, México, julio-agosto, 1955, p. 38

Zendejas, Francisco, "El premio Villaurrutia de literatura" en Diorama de la cultura, México, Tomo II, 1 de marzo de 1964, p 7