



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

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

**EL HORROR EN SEIS CUENTOS DE FRANCISCO TARIO:
APROXIMACIONES A LO FANTÁSTICO-TERRORÍFICO**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS**

P R E S E N T A:

SANDRA GABRIELA FLORES MARTÍNEZ



**ASESORA: DRA. ALEJANDRA GIOVANNA
AMATTO CUÑA**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX
SEPTIEMBRE DE 2019**



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.

“Por medio de las drogas llegaba a Dios, se hacía perfecto, desaparecía. Pero yo prefiero mis viejos alucinantes: la soledad, el amor, la muerte”.

Jaime Sabines, “Como pájaros perdidos”

“¿Qué es un hombre vulgar? Aquél que jamás será un fantasma”.

Francisco Tario, *Música de cabaret*

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México por abrirme sus puertas y cambiar mi vida. Por todo lo que me dio, mil gracias.

A mi asesora, la Dra. Alejandra Amatto, por ser mi guía en el proceso, por su paciencia, sus consejos y su apoyo.

Al Dr. Gustavo Jiménez Aguirre, por todo su apoyo y los conocimientos que me dio. Por confiar en mí. Crecí como estudiante y como persona bajo su dirección.

A mis lectores, el Dr. Hugo del Castillo, el Dr. Armando Velázquez y la Dra. Luz América Viveros, por el tiempo y la dedicación que proporcionaron para leer y comentar mi tesis. Sus observaciones fueron valoradas y apreciadas.

Todos quedan en mi formación y en mi vida.

A mi familia:

Para mi padre. Me educaste para trabajar por mis objetivos. Te quiero mucho.

Para Liliana, que contestaste cada llamada telefónica durante el proceso. Gracias por todo el cariño de hermana mayor que me diste a lo largo de mi vida, y por ayudarme a ser la mujer que soy.

Luis, tú viste el proceso de cero a cien. “Mi patria está en tus ojos, yo camino por ellos, ellos dan luz al mundo por donde yo camino”.

A Poncho y Tomás, por existir y alegrarme todos los días.

A las hermanas que yo elegí:

Ana, por levantarme y animarme a seguir. Por acudir a mis heridas sin que te llame. Por ser el ejemplo de amistad incondicional.

Pamela, gracias por darme un lugar en tu familia, por el apoyo, las risas y el llanto que compartimos el tiempo que dediqué a este trabajo.

Índice

Introducción.....	6
Capítulo I.....	11
1. Lo fantástico y lo fantástico terrorífico	11
1.2 El lugar del miedo en la literatura fantástica y el terror.....	14
1.3 El miedo y el terror como partes del horror	24
1.4 El romanticismo y la literatura gótica como precursores del género fantástico.....	27
Capítulo II.....	31
2.1 Antecedentes de la literatura fantástica en México	31
2.2 Literatura fantástica del México decimonónico	34
2.3 Las aportaciones Rafael F. Muñoz, Alfonso Reyes, Juan Rulfo y Juan José Arreola a la literatura fantástica en México	37
2.4 ¿Tradición gótica en México? El estilo de Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas y Francisco Tario.....	40
2.5 La narrativa de Elena Garro, Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco.....	44
2.6 Autores sobresalientes en la literatura fantástica mexicana contemporánea	47
Capítulo III	49
El horror en seis cuentos de Francisco Tario. Una aproximación a lo fantástico-terrorífico.	49
3.1 <i>La noche</i> (1943).....	49
3.1.1 “La noche de Margaret Rose”: el tema fantasmal como vehículo de lo fantástico	51
3.1.2 “La noche de los cincuenta libros”: la ambigüedad por medio de la alucinación.....	54
3.2 <i>Tapiocca Inn Mansión para fantasmas</i> (1952)	59
3.2.1 “Usted tiene la palabra”: voces de otras realidades	60
3.2.2 “La semana escarlata”: asesinatos desde el mundo onírico.....	64
3.3 <i>Una violeta de más</i> (1968).....	70
3.3.1 “Ave María Purísima”: la venganza de un muerto	71
3.3.2 “Ragú de ternera”: inexplicable cambio de roles.....	75

Conclusiones.....	81
Bibliografía directa	85
Bibliografía indirecta	85
Bibliohemerografía	86

Introducción

Francisco Peláez Vega (1911-1977), mejor conocido como Francisco Tario, ha tenido en los últimos años una creciente popularidad que lo ha consagrado como uno de los mejores exponentes del género fantástico en México. Conocido sobre todo por su obra cuentística, se le ha comparado con Edgar Allan Poe y ha sido relacionado con la tradición decadentista, así como con los grandes escritores del género gótico, como Horace Walpole, según declara su biógrafo, Alejandro Toledo. Sin embargo, sus posibles influencias aún son un misterio, y los crecientes estudios de su obra remarcan la hibridación genérica de la misma. Tario escribió acerca de sus más grandes inquietudes y sus historias no pretenden hablar de otro mundo más que el interno. De cualquier manera, es importante estudiar su propuesta para dar cuenta del estilo particular que aportó al campo literario de su época, pues en este periodo, después de la Revolución, la corriente realista era dominante y casi obligatoria. Se dio a conocer con un libro de cuentos que representó una innovación transgresora, que haría de él un escritor poco conocido por algunos años. Algunos críticos comentan acerca de cierto carácter de marginalidad; sin embargo, su obra, particularmente sus cuentos, recibió buenas críticas por parte de sus colegas y con los años se fue haciendo más popular, reeditándose y siendo objeto de estudios académicos interesados en demostrar que se trata de un autor como ningún otro en México, convirtiéndose en uno de los pioneros en el género fantástico. Sin duda, el autor cuenta con todo lo necesario para figurarse entre los mejores exponentes de lo fantástico en América Latina.

Esta tesis pretende dar una sintética y específica muestra de las características que le podrían otorgar a los cuentos del autor un lugar dentro de lo fantástico y más aún, dentro de un espacio limítrofe con lo fantástico: el género del terror. Así, durante este proceso de lectura, el objetivo es dar cuenta de lo fantástico-terrorífico en Francisco Tario y así repasar los mecanismos textuales de los que hizo uso para lograr dicho efecto. Para ello, en el primer capítulo presento un somero repaso sobre las nociones teóricas necesarias para entender lo fantástico y lo fantástico-terrorífico. En el primer apartado, parto de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), compilada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, cuyo prólogo representa una de las primeras críticas acerca del género en Latinoamérica. Posteriormente, hago un repaso de las propuestas para la exploración de lo fantástico por parte de autores como Roger Caillois, Louis Vax, Pierre George Castex y Tzvetan Todorov, con el fin de comparar sus definiciones de lo fantástico y observar los puntos en común y las diferencias entre ellas. De este ejercicio sale a discusión un posible efecto de lo fantástico: el miedo, efecto primordial de la literatura de terror.

En el segundo apartado, comparo las propuestas de los teóricos recién mencionados, en cuanto a temas de lo fantástico, con la finalidad de apreciar por qué es posible una relación del miedo con el género fantástico y postular la pregunta ¿es el miedo una condición necesaria para lo fantástico? Y para una comparación más efectiva, expongo algunas de las características de la literatura de terror, o mejor dicho, de la literatura gótica. Así, se observan los puntos en común que el género fantástico y el género del terror comparten. Para buscar una posible respuesta expuse las opiniones de teóricos que sostienen que, en efecto, el miedo es una condición vital de lo fantástico (como Roger

Caillois) frente al punto de vista de Todorov, quien niega la presencia del miedo como una condición necesaria. Por otro lado, hay autores como David Roas que permanecen en una postura intermedia, pues no niegan la presencia del miedo como efecto fundamental de lo fantástico, pero reconocen que la palabra miedo no es el término del todo correcto para esta impresión amenazante, sobre todo por su relación con la amenaza física. Así, relacionado con lo fantástico ya no sería sólo el terror meramente gótico, sino un terror subjetivo que tiene que ver con el mundo interior del hombre. Menciono algunos nombres de autores importantes que produjeron textos con este último efecto y que, al mismo tiempo, son autores importantes dentro del género fantástico, tales como Edgar Allan Poe y Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Junto a ellos, otro nombre importante para ambos géneros, pero que sobresale por su lugar como maestro del terror, es Howard Phillips Lovecraft, para quien un cuento fantástico es aquel que provoca una sensación de temor en el lector debido a una construcción textual opresiva. Tomando en cuenta las propuestas anteriores, trato de clasificar las características en común del género fantástico y del género gótico o de terror, así como las características que las distinguen para llegar al enfoque de esta tesis: lo fantástico-terrorífico, que se vale de ciertos temas para lograr su efecto.

En el tercer apartado, propongo el horror como concepto clave para analizar lo fantástico-terrorífico en los cuentos de Francisco Tario, pues esta noción que se compone de tres palabras inseparables (el terror, el asco y la conmoción) permite ver con más claridad por qué en mayor o menor medida, el autor ha sido colocado dentro de una tradición más bien clásica de lo fantástico, además de observar los diferentes matices que aclararían con qué precisión Tario podría ser considerado como exponente del terror, o más específico, dentro de una corriente gótica en México. En el cuarto apartado, hago mención

de por qué el romanticismo y la literatura gótica funcionarían como precursores del género fantástico. Es una breve descripción del momento histórico en que surgió el género gótico, con el fin de resaltar la importancia de éste para la formación de lo fantástico, además de replantear por qué en mayor o menor medida, ambos géneros comparten el miedo como posible efecto.

En el segundo capítulo expongo un acotado repaso desde los inicios del género fantástico en México. Comienzo por los mitos y leyendas prehispánicas como antecedentes, paso por los cuentos legendarios más sobresalientes de la primera mitad del siglo XIX y me detengo en “Lanchitas” de José María Roa Bárcena, por ser considerado uno de los iniciadores de la corriente fantástica en el país. Después de Roa Bárcena, en la segunda mitad del siglo XIX en México surgieron escritores que le dieron un nuevo tratamiento al género, especialmente los que pertenecieron al movimiento modernista, hago mención de algunos de ellos y de las obras que hicieron aportaciones sobresalientes. Posteriormente, me refiero a otro parteaguas para la historia del género fantástico en el país, pues al término de la etapa modernista y con la llegada de la Revolución Mexicana, cambiaron los criterios para valorar la producción literaria de la época, por lo que la situación del género fantástico se dividió en dos vertientes: por un lado, los autores que seguían el estilo del XIX, y por otro, las nuevas corrientes relacionadas con las vanguardias, que iniciaban con el siglo XX. Hago mención de tres autores que formaron parte de una particular renovación del género: Alfonso Reyes, Juan Rulfo y Juan José Arreola. Aunque Francisco Tario se anticipó a estos autores, menciono su lugar dentro de las letras mexicanas de forma posterior, ya que, junto con Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas, formaría parte de una posible tradición gótica literaria en el país, gracias a su particular estilo de escritura. Después de ellos, y para

terminar el apartado, no se pueden pasar por alto los nombres de José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes y Elena Garro, pues estos tres autores aportaron técnicas narrativas que fueron una gran renovación y cambiaron la forma como se valoraba el género fantástico en el país, además de ser inspiración para autores posteriores, mismos de quienes hago un pequeño repaso nombrando a algunos de los que sobresalen en la literatura fantástica contemporánea mexicana.

En el tercer capítulo analizo seis cuentos de Francisco Tario, dos textos extraídos de cada libro que conforma la triada cuentística: *La noche* (1943), *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* (1952) y *Una violeta de más* (1968). Los cuentos estudiados son “La noche de Margaret Rose”, “La noche de los cincuenta libros”, “Usted tiene la palabra”, “La semana escarlata”, “Ave María purísima” y “Ragú de ternera”. Para la selección de este corpus consideré como eje de distinción los elementos textuales que pudieran otorgar a cada cuento una posible clasificación de cuento de terror, tomando el horror como concepto clave para cubrir las diferentes propuestas que el autor desarrolla para mostrar el efecto fantástico.

Como podrá apreciar el lector de esta investigación, se emprendieron diversos caminos de estudio teórico y análisis interpretativo para dar con las claves del efecto fantástico-terrorífico desarrollado por Francisco Tario a lo largo de su obra, y dicho efecto demostraría por qué el autor ha sido comparado con otros escritores exponentes del género gótico. Asimismo, lo fantástico-terrorífico representa una de las múltiples posibilidades de lectura que pone a la vista la singularidad de la aportación de Tario al campo literario de su época y cómo desarrolló un estilo propio y novedoso.

Capítulo I

1. Lo fantástico y lo fantástico terrorífico

¿Y no es la realidad misma, con su proliferación infinita de criaturas, algo que ya excede el horror que inspira cada cuento de Edgar Allan Poe o Kafka?”

Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*

En el año 1940 Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo publicaron la *Antología de la literatura fantástica*, que trajo consigo importantes repercusiones en el mundo de la literatura hispanoamericana. Representó un modelo destacado del género fantástico; su prólogo, escrito por Bioy Casares, es una de las primeras reflexiones sobre el género en Latinoamérica. Su frase inicial dice: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras”.¹ Dicha expresión pondría sobre la mesa ambos conceptos (el miedo y las ficciones fantásticas) en un mismo nivel. Reflexionar sobre el origen de cada uno da paso a las siguientes preguntas: ¿Nacieron por separado? ¿Puede una existir sin la otra? Borges, Bioy Casares y Ocampo defendieron la existencia de una tradición fantástica, postularon una revisión del género que más o menos ilustrara en qué momento surgió y por qué, e instauraron un canon de cómo leer lo fantástico en Latinoamérica. Así, los tres autores proponen un repaso que va desde lo que pudiera ser el germen de lo fantástico hasta su forma total, es decir, hasta que se conforma un género propiamente dicho, en el siglo XIX. Ellos aseguran que no hay un tipo de cuento fantástico, sino que hay muchas clases, y cada una cuenta con características propias. Sin embargo, plantearon algunas observaciones generales: el ambiente o la atmósfera, donde “los autores

¹ Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (compiladores), *Antología de la literatura fantástica*, Debolsillo, México, 2014, p. 7.

procuraban un ambiente propicio al miedo”²; la sorpresa, donde Bioy Casares señala “para que la sorpresa del argumento sea eficaz, debe estar preparada, atenuada”³ y la numeración de algunos motivos que son parte del repertorio de argumentos de lo fantástico (como los castillos y vampiros, entre otros). Además, clasifica los cuentos fantásticos por su explicación: la primera, es una explicación sobrenatural, la segunda es fantástica (de intenciones verosímiles, explica el autor) y la tercera se explica por un hecho sobrenatural pero insinúa una explicación natural. Se trata de una antología fundacional para los estudios y difusión del género fantástico.

Con las siguientes décadas llegaron propuestas de autoridades como las de Roger Caillois, Louis Vax, Pierre George Castex y Tzvetan Todorov, este último en los años 70. He aquí un minúsculo repaso de las propuestas: Louis Vax, al determinar las fronteras de lo fantástico, señalaba lo feérico, las supersticiones populares, la poesía, lo horrible y lo macabro, lo policiaco, el humor, la utopía, lo trágico, la alegoría, la fábula, lo psiquiátrico y la metapsicología. “El relato fantástico nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real, pero que de pronto se encuentran ante lo inexplicable”⁴. Para Roger Caillois, “todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibles en el seno inalterable de la legalidad cotidiana”⁵. Por su parte, Pierre Georges Castex dice que lo fantástico es una “intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real”⁶. Todorov propone la posibilidad de vacilar entre causas naturales y sobrenaturales:

² *Id.*

³ *Ibid.*, p 8.

⁴ Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1963, p.6.

⁵ José María Merino, *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, Universidad de León, León, España, 2015, p. 28.

⁶ Castex *apud* Merino, p. 28.

En un mundo que es el nuestro [...] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: [...] O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente [...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.⁷

Aunque se siguen produciendo estudios del género, Todorov está entre los grandes referentes por su aportación. El autor dio a conocer una de las propuestas más sistemáticas y mejor logradas para estudiar lo fantástico.

Tomando en cuenta lo anterior, lo fantástico implica una situación que provoca la transgresión de nuestra concepción de lo real, porque se sustenta en un fenómeno inexplicable (según dicha concepción de esa “realidad”). La realidad es una categoría incierta porque no hay explicaciones unívocas. Cuando hablamos de lo real pensamos en un referente determinado. Las “regularidades” de nuestra vida cotidiana nos hacen establecer expectativas de lo que es la realidad: sobre ellas hemos construido una convención aceptada por la sociedad. Establecemos lo “posible” y lo “imposible”, lo “normal” y lo “anormal”. Hemos trazado límites que nos separan de lo desconocido porque necesitamos fijar la “realidad”, necesitamos delimitar nuestro mundo para poder funcionar dentro de él. El objetivo de lo fantástico es desestabilizar estos límites que nos dan seguridad. Una vez establecido un “paradigma de realidad”, lo fantástico consiste en una transgresión que provoca el extrañamiento de esa “realidad”, de esos límites. Ligado a la trasgresión, aparecería uno de los posibles efectos de lo fantástico: el miedo.

⁷ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1994, p. 18.

1.2 El lugar del miedo en la literatura fantástica y el terror

Para la revisión de este posible efecto, puntualicé las propuestas de algunos de los teóricos más importantes del tema para tratar de definir lo fantástico. Estas autoridades también propusieron clasificaciones para nombrar algunas constantes más comunes dentro del género. Las propuestas son las siguientes: Adolfo Bioy Casares en el “Prólogo” de la *Antología de la literatura fantástica* enumera: fantasmas, viajes en el tiempo, los tres deseos, lo infernal, las metamorfosis, lo onírico, vampiros y castillos.⁸ Para Roger Caillois son el pacto con el diablo, el alma que exige una condición para reposar, el espectro condenado a vagar, la muerte personificada, lo indefinible e invisible que aparece y mata, los vampiros, la maldición efectiva del brujo, la mujer fantasma seductora y mortal, la inversión de los dominios del sueño y el tiempo⁹. Caillois coincide con Vax y define la literatura fantástica como “un juego con el miedo”. Para Louis Vax no tendría sentido intentar una clasificación de temas de lo fantástico, por la intercomunicación posible de los elementos¹⁰. Además, propone que lo que separa y distingue al género fantástico de otros géneros vecinos es la capacidad del texto para generar algún miedo u horror: “El amante de lo fantástico no juega con la inteligencia, sino con el temor”¹¹.

Menciono esta clasificación de temas a propósito de buscar la relación miedo-fantástico. El miedo es un término problemático debido a la confusión que provoca su uso común, en donde casi siempre son considerados como sinónimos las palabras: terror, inquietud, angustia, desconcierto. Todo esto tiene que ver con una forma de calificar una

⁸ Bioy *apud*, Borges, p.9.

⁹ Roger Caillois, *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*, Edhasa, Barcelona, 1970, p.25.

¹⁰ Vax *apud* Merino, p.28.

¹¹ Vax, *op. cit.*, p.17.

impresión, una sensación donde interviene lo subjetivo.¹² Se abre la pregunta: ¿la literatura fantástica tiene como elemento vital el miedo? Varían las opiniones. Primero conviene hacer mención no sólo de la literatura fantástica, sino de la literatura que tiene el miedo como objetivo principal: la literatura de terror, producto de la literatura gótica, nació durante el romanticismo, época de las grandes preguntas acerca del hombre y sus inquietudes. La ciencia no basta para explicar la mente, la muerte y los miedos. ¿De dónde sale la literatura gótica y por qué podría estar emparentada con la literatura fantástica? Luis Martínez de Mingo comenta el papel del miedo en la literatura:

Hay literatura fantástica que tiene como objetivo principal provocar miedo y terror, como ocurre con los autores de la época gótica. Mientras que en toda literatura fantástica hispanoamericana del siglo XX, donde ha desaparecido todo goticismo, lo fantástico surge como superación de los límites de la percepción. [...] El terror es ya un grado de distorsión subjetiva que tiene que ver con nuestras obsesiones y fijaciones personales.¹³

Sabemos que la literatura fantástica no siempre provoca miedo, pero también sabemos que el acontecimiento que genera ese efecto es una ruptura radical de la “normalidad”, como una sorpresa que nos deja perplejos. Y ese punto es el alma de lo fantástico. A propósito del estudio de esta relación, por un lado, hay teóricos que sostienen que el miedo siempre está en lo fantástico, como Roger Caillois, quien al hacer una diferencia entre cuentos de hadas y cuentos fantásticos, comenta:

El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo de lo real sin atentar contra él o destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo

¹² David Roas dice que en psiquiatría no se produce esta confusión. “El terror, el espanto y el pavor pertenecen más bien al miedo. La inquietud, la ansiedad y la melancolía pertenecen a la angustia. El miedo tiene un objeto determinado al que se puede hacer frente, lleva a lo conocido. La angustia lleva a lo desconocido y no tiene un objeto determinado. [...] es un sentimiento global de inseguridad”. En “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”, *Semiosis*, Vol. II, núm. 3, 2006, p. 97.

¹³ Luis Martínez de Mingo, *Miedo y literatura*, EDAF Ensayo, Madrid, 2004, p. 24.

real. [...] Es que un hombre valiente puede combatir y vencer a un dragón o a algún gigante monstruoso. Puede hacerlos perecer. Pero su valentía no le sirve de nada delante de un espectro, así se lo supiera benévolo. Ya que el espectro viene desde más allá de la muerte. De esta manera, con lo fantástico aparece una confusión nueva, un pánico desconocido.¹⁴

Y agrega:

Los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe.¹⁵

Sin embargo, cabe destacar que Caillois hace mención únicamente del tema fantasmal para lograr el efecto del miedo. Además, hace énfasis precisamente en los temas, no en los mecanismos textuales para lograr el efecto fantástico. Por otro lado, hay teóricos que niegan el miedo como condición necesaria de lo fantástico, por ejemplo, Todorov, aunque no lo descarta del todo, según se aprecia en la siguiente cita:

Conviene preguntarse qué aportan a una obra sus elementos fantásticos. [...] En primer lugar, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector (miedo, horror o simplemente curiosidad), que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga.¹⁶

A pesar de ello, para el autor no vale ocuparse de elementos como el horror, ya que “depende de una psicología de la lectura bastante ajena al análisis propiamente literario que

¹⁴ Caillois, *op.cit.*, p. 10.

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶ Todorov, *op. cit.*, p. 68.

intentamos”¹⁷ y explica la imposibilidad de basarse en algo subjetivo para darle características a un género:

Sorprende encontrar, aún hoy, este tipo de juicios en boca de críticos serios. Si estas declaraciones son tomadas textualmente, y si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir [...] que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector. Buscar la sensación de miedo en los personajes tampoco permite definir el género: en primer lugar, los cuentos de hadas pueden ser historias de terror: tal por ejemplo los cuentos de Perrault [...] por otra parte, hay relatos fantásticos de los cuales está ausente todo sentido de temor. [...] El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias.¹⁸

Todorov propone que el efecto fantástico no supone el miedo (él lo llama temor) como elemento necesario. Sin embargo, este efecto de ambigüedad producido por el texto puede compararse con el miedo, aunque sean conceptos distintos. Esta comparación puede tratarse más bien de un “matiz” del efecto fantástico. Por ejemplo, David Roas propone el miedo como una condición necesaria del género y afirma que es su efecto fundamental: “Lo fantástico genera siempre una impresión amenazante en el lector, impresión que por comodidad denominaré «miedo», aunque reconozco que quizá no sea ese el término más adecuado para denominar dicho efecto, sobre todo por las connotaciones claramente ligadas a la amenaza física”¹⁹. Pero el autor sabe que este concepto no es del todo correcto, y explica por qué: “Es cierto que la literatura fantástica sustituye la familiaridad por lo extraño, lo intranquilizador, algo imposible de explicar desde nuestros códigos de realidad. Sin embargo el miedo no es el término correcto para denominar a ese efecto fundamental de lo fantástico”.²⁰

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹ David Roas, "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico", *Semiosis*, Vol. II, núm. 3, 2006: 96-116, p. 98.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

Esta impresión amenazante o efecto fundamental puede equipararse con lo que menciona Martínez de Mingo, donde el efecto ya no es el del terror gótico, sino aquel terror subjetivo que tiene que ver con la realidad misma. Autores que cosecharon este tipo de efecto son Ernst Theodor Amadeus Hoffmann y Edgar Allan Poe, que exploraron la proyección de los miedos y deseos más ocultos del ser humano. “A diferencia de los textos donde la agresión viene de un elemento exterior, en estas historias la amenaza proviene del mismo individuo”.²¹ Esto llevó al desarrollo de historias cuyo tema es la alteración de la personalidad: sueños, delirios, locura, desdoblamiento, etc. Roas comenta acerca de ello:

Esa combinación de lo fantástico y la neurosis se puede entender como producto del interés por los grandes avances que se producen en la psiquiatría en la segunda mitad del siglo XIX, como la definición del inconsciente, los estudios sobre personalidad múltiple, sonambulismo o histeria, que desembocan en las tesis de Freud y Jung. Los autores ven cómo la psiquiatría abre posibilidades para ir más allá del mundo racional para sumergirse en el lado oscuro de la mente (desde lo onírico y fantástico pasando por lo monstruoso y morboso, [...] el mal y los deseos reprimidos [...]). La influencia de Poe, el cientificismo y la psiquiatría coincide cronológicamente con otro fenómeno que sirve de inspiración a muchos autores fantásticos modernistas; el esoterismo y el ocultismo, porque ofrecían respuestas (aparentemente) sobre la inquietud que producía la muerte y el más allá, acontecimientos vitales a los que la ciencia no respondía. Todos estos nuevos temas y recursos mencionados conviven en la literatura fantástica de esos años con materiales mucho más tópicos y tradicionales, de clara raigambre romántica, como son lo legendario y lo gótico (este último heredado en buena medida por los cuentos de Poe).²²

Otra tesis que bien podría contraponerse a la de Todorov, es la de Miguel Carrera, en la cual habla del terror como categoría de lo fantástico. Llama terrorífico a

todo aquél producto que busca causar desasosiego en quien lee u observa la pantalla. Que llegue a realizarse o no, es otra cosa, y puede depender de muchas

²¹ *Ibid.*, p.13.

²² David Roas, *La (ir)realidad imaginada: aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*, 2015, p. 15.

variables (no solo la sangre fría del lector, como dice Todorov). [...] Sobre la naturaleza de este terror, [...] No existe en él una homología exacta entre la emoción experimentada por los personajes y la suscitada en el receptor; aunque se da un grado de identificación con la circunstancia de aquellos [...] la inquietud no precede nunca de vivencias directas o amenazas factuales, sino de cuestiones atinentes a la ficción, como la elaboración formal o el significado de las situaciones planteadas, extrapolable a nuestra realidad, pero también autosuficiente, esto es susceptible de disfrute (o padecimiento) en su literalidad. Fijándonos en este eje semántico, son muchos los teóricos que aplican los principios del psicoanálisis al escrutinio de la ficción fantástica y terrorífica. De sus nociones, es la de lo siniestro la más popular. Este sentimiento surge cuando lo familiar se vuelve extraño, hostil. Según Freud, el fenómeno emana de los traumas no resueltos de nuestra cultura y se traduce en la desestabilización de las convicciones cotidianas.²³

El ejemplo inmediato de ello es el análisis que propuso Sigmund Freud en su estudio *Das unheimlich* para “El hombre de arena”, cuento que narra la historia de un estudiante llamado Nathaniel, cuya vida quedaría marcada para siempre por la muerte de su padre, ocurrida en su infancia, además de los terribles recuerdos de “El arenero”, personaje monstruoso que, según su madre, se llevaba los ojos de los niños que no dormían temprano. Posteriormente se enamora de la muñeca Olimpia, y al descubrir que ésta era una autómatas, Nathaniel cae en una crisis de locura que lo lleva a la muerte. Este texto fue escrito por Hoffman, autor considerado entre los iniciadores de la corriente fantástica junto con Poe y Gautier. Escribieron sobre el lado oscuro del ser humano, los deseos, el amor y el misterio de la muerte. Con estas consideraciones queda claro por qué en mayor o menor medida, casi todos los críticos que han estudiado el género coinciden en asociar lo fantástico por su capacidad de generar miedo. Howard Phillips Lovecraft, el maestro del terror, dice que un cuento es fantástico si el lector experimenta profundamente un sentimiento de temor y de terror, la presencia de poderes y mundos insólitos. Sabemos que el terror nació con lo

²³ Miguel Carrera Garrido, *La realidad oculta: los cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Menoscuarto, España, 2008, p. 77.

gótico y cobra sus características definitivas con el romanticismo decimonónico. H. P.

Lovecraft, al describir las características del cuento de terror, señala:

The oldest and strongest emotion of mankind, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown [...]. The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain – a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space.²⁴

Así, el cuento de terror se define sobre todo por la construcción textual de una atmósfera cargada de emociones sobrecogedoras que comunican la existencia de realidades que no comprendemos.²⁵ Y aunque esa construcción textual no es la misma que la construcción de lo fantástico donde ocurre un choque entre dos mundos con leyes distintas, sí hay un lazo que une el género fantástico y el género horror: la intención de estos textos es, en su mayor parte, poner en duda los supuestos que tenemos de la realidad con un acontecimiento insólito. Roas expone el concepto de lo insólito como la ruptura fundamental y necesaria de lo fantástico y otorga un espacio especial a la literatura de terror o gótica en su clasificación de categorías limítrofes de lo fantástico.²⁶ Define lo gótico como un género literario que ha evolucionado desde sus inicios en el siglo XVIII inglés, y que a grandes rasgos se define

²⁴ Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural horror in literature*, Dover, Nueva York, 1973, p. 15.

²⁵ Traduzco la cita de la siguiente manera: “La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido... el verdadero cuento de fantasía es algo más que los asesinatos secretos, huesos ensangrentados o figuras cargadas de ruidosas cadenas. Debe contener cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas, expresando un presagio, una idea terrible, la suspensión o transgresión maligna y particular de esas leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguardia frente a los ataques del caos y de los demonios de los espacios incomprensibles.”

²⁶ Roas propone una clasificación de categorías limítrofes de lo fantástico: lo maravilloso, el realismo mágico y la ciencia ficción. Dentro de ella está el terror, aunque ubicada de manera especial.

como literatura de terror. Si lo fantástico genera un extrañamiento, o una inquietud en el lector, lo gótico se distingue por su evocación del miedo y en algunos casos un horror visceral. El género fantástico, como el género gótico, se inserta en la literatura de lo insólito, pero cada uno cuenta con características determinadas que los diferencian. El objetivo de la narrativa de lo insólito es el desasosiego del lector, la inquietud y el temor ante la ruptura de los códigos que rigen su realidad: la literatura fantástica lo consigue por medio de los diferentes elementos sobrenaturales y la literatura gótica se vale sobre todo de la configuración de una atmósfera asfixiante formada, según Miriam López Santos, por todo un “repertorio conocido de elementos para representar lo horrible, lo sangriento, lo doloroso” como “espacios tenebrosos, paisajes sublimes, descripciones horribles y agobiantes, escenas macabras”.²⁷ Todos estos elementos cumplen una función dentro del relato gótico: provocar terror.

López Santos, siguiendo a Lovecraft, señala el miedo como uno de los motivos recurrentes del género fantástico. Aquí lo terrorífico radica en el poder del mal como fuerza que corrompe y conecta con un lado oscuro, fantasmagórico o monstruoso que todos podríamos llevar dentro. Un subtema relacionado con la muerte es el de los fantasmas. También es un concepto de corte psicológico: los fantasmas son recuerdos. Aquí se relaciona el miedo a lo que somos y seremos, lo desconocido que todos llevamos dentro. Según Schopenhauer “la creencia en los fantasmas es innata en el hombre. Se encuentra en toda época y país, y quizá ningún hombre esté libre de ella”.²⁸ Los efectos del texto de terror sobre el lector son tan variados como nuestra vida interior y nuestra visión del mundo. Es cierto que los miedos básicos del ser humano estarán siempre en boga (la

²⁷ López, *op.cit.* p.15.

²⁸ Martínez, *op. cit.*, p. 21.

muerte, lo desconocido, lo imposible), pero con el paso del tiempo se ha hecho necesario emplear nuevos recursos para comunicarlos y reactivarlos, y con ello causar inquietud en el lector.

Junto con la creación de una atmósfera, un punto importante para lograr distinguir lo fantástico-terrorífico es el prejuicio que provocan los temas del terror: son temas que atentan contra las creencias y los valores de una sociedad que busca establecer el orden, la racionalidad y la convivencia pacífica. “Hay dos grandes contextos artísticos en los que se mueve el terror: el gótico y el romántico, mentalidades indispensables para entender la emergencia de los temas, recursos y personajes peculiares que le dan originalidad al género”.²⁹ Estos miedos están presentes en un tipo característico de literatura fantástica, que he mencionado anteriormente, en particular desde la segunda mitad del siglo XIX. A propósito de estos dos contextos artísticos que menciona Roas y el tipo de miedo producido en ciertos tipos de literatura fantástica, se podrían tomar en cuenta los dos tipos de terror que propone Jaime Reyes en *Teoría y didáctica del género horror* (2007): el primero, el terror blanco, oblicuo o intelectual, es el miedo provocado en el lector no por la descripción de entidades o situaciones aterradoras, sino por la introducción sugestiva de una realidad que gradualmente convierte a seres y eventos familiares en seres y eventos de orden siniestro como los propuestos por Freud. “Este miedo es de tipo psicológico, importa antes que nada la composición de una atmósfera sutilmente opresiva y se forma a partir de pequeños indicios que componen un cuadro angustiante. Es el terror de las pequeñas cosas que sin sentido van revelándose como portadoras de un sentido oculto y devastador. Un

²⁹ David Roas, "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico", *Semiosis*, Vol. II, núm. 3, 2006: 96-116p., p.104.

ejemplo: «El corazón delator» de Poe”.³⁰ El ejemplo propuesto por el autor retrata la culpa de un hombre que asesinó a un anciano cuyo ojo le provocaba inquietud. Tras su crimen, el hombre descuartiza el cadáver y esconde los restos bajo las tablas del suelo de la casa. Es un personaje aquejado por su situación mental, pues se delata a sí mismo cuando alucina que el corazón del anciano sigue latiendo bajo el suelo.

La segunda forma sería el terror negro, frontal o emocional. Lo terrorífico es consecuencia de la acumulación de situaciones terroríficas. “No es lo aterrador de la atmósfera y situación en sí misma, son los componentes primarios: fantasmas, vampiros, sangre, ceremonias sacrílegas, etc. Lo terrorífico se visualiza con los contornos y manipulaciones más directas, inverosímiles y alucinantes. Este tipo de miedo es más visceral y emotivo, se juega con la repulsión o el escalofrío resultante de lo mórbido. Un ejemplo: *Frankenstein*, de M. Shelley”.³¹ Es importante notar que estas dos tendencias no siempre se encuentran en estado puro. El autor mezcla a voluntad.

Actualmente, los estudios de géneros populares se encargan de revisar las características del terror (además de otros géneros) no sólo en discursos literarios, sino en realizaciones como el cine. El artículo de Aurora Piñero Carballada muestra una clasificación parecida a la de Reyes:

La literatura de terror, muchas veces llamada literatura de horror o gótica, se caracteriza por ser un género popular que busca provocar en los lectores efectos relacionados con el miedo o terror, en grados diversos. En muchos ejemplos, los estremecimientos que la caracterizan alcanzan su consumación en el horror o lo repulsivo y, al compartir terreno común con la literatura fantástica y los cuentos y leyendas del folklore de distintas tradiciones, esta escritura facilita la aparición de personajes como vampiros, hombres lobo, súcubos o la presencia de fenómenos como el *poltergeist*, la magia, brujería, prácticas ocultistas, espiritualismo, exorcismos, telequinesis, etcétera [...]. En otras ocasiones, la estética del terror

³⁰ Jaime Ricardo Reyes Calderón, *Teoría y didáctica del género terror*, Didácticas Magisterio, Bogotá, 2007, p. 22.

³¹ *Ibid.*, p. 24.

prefiere renunciar a la presencia tangible de esos personajes para adentrarse en la exploración del lado oscuro de la naturaleza humana a partir de elementos directamente psicológicos o psicoanalíticos; es decir, con o sin personajes de orden extraordinario, siempre se sumerge en los abismos abiertos por la imaginación y recrea la locura, el miedo o cualquier otro estado límite: en pocas palabras, su cometido es lidiar con material del inconsciente y traerlo a la superficie del texto. De ahí que, aunque en muchas de las obras de terror del siglo XX ya no haya una presencia directa de lo medieval (o lo que una cierta época entendió por “medieval”, y que caracterizó buena parte de la estética del horror más clásica) ni de lo sobrenatural, siempre hay reformulaciones de ello, como lo son los espacios cerrados y claustrofóbicos que, sin ser castillos medievales, siguen siendo prisiones físicas y/o psicológicas del pasado.³²

Lo anterior es una primera reflexión sobre la relación entre las características del texto fantástico y las características de un texto adscrito al terror, es decir, aquel texto que pretende provocar miedo en el espectador. Busca el extrañamiento a través de la transgresión de la realidad. Este paradigma aplica para ambos géneros. Lo fantástico-terrorífico se vale de ciertos temas para lograr su efecto.

1.3 El miedo y el terror como partes del horror

Ante una literatura tan difícil de encorsetar propongo el horror como concepto clave para llegar a una visualización aproximada de la relación fantástico-terrorífico y el lugar del miedo en lo fantástico. Además, la intención primordial de usar el concepto es hacer más grande el panorama de posibilidades para estudiar dicho papel del miedo en seis cuentos de Francisco Tario, pues considero que es un autor cuya producción cuentística es bien conocida por una hibridez que impide apreciarla como una unidad. El mismo Tario, en una entrevista con José Luis Chiverto en el año 1969, expuso su propia definición de lo

³² Aurora Piñeiro Carballada, "Terror", *Estudios críticos sobre géneros populares*, UNAM, sitio web consultado el 21 noviembre 2017 en <http://generospopulares.filos.unam.mx/terror/>.

fantástico: “Convendría hacer notar que lo verdaderamente fantástico, para que nos convenza, nunca debe perder contacto con la llamada realidad, pues es dentro de esta diaria realidad nuestra donde suele tener lugar lo inverosímil, lo maravilloso. Por tanto, hacer literatura fantástica es probar a descubrir en el hombre la capacidad que éste tiene para ser fabuloso o inmensamente grotesco”.³³ El horror podría ser entendido sobre todo como concepto sociológico, pues el autor de lo fantástico debe tratar un tema y usar estrategias narrativas, retóricas y argumentativas que le darán el carácter fantástico a dicho tema. El relato fantástico usa imágenes que en un área sociocultural parecen normales y necesarias para poder mostrar un conflicto entre lo real y lo irreal. Por ello, creo que una definición sociológica del horror es útil a la hora de alumbrar la propuesta estética que Tario hace y que puede insertarse dentro de una tradición de la literatura no solo fantástica, sino de terror. Así, “el relato se sirve de los marcos sociológicos y las formas del entendimiento que se corresponden con la formulación estética de los debates intelectuales de un periodo y presupone una percepción relativa de las convicciones y de las ideologías del momento, aplicadas por el autor”.³⁴ Valiéndome del estudio sociológico de Eduardo Bericat, “La cultura del horror en las sociedades avanzadas: de la sociedad centrípeta a la sociedad centrífuga” propongo tomar en cuenta su definición del horror³⁵ entendiéndolo como una unidad que se compone de tres palabras inseparables: el terror, el asco y la conmoción: Bericat pone al terror como parte de la familia emocional del miedo; el asco forma parte de

³³ Entrevistas con Francisco Tario por José Luis Chiverro, en Francisco Tario. *Obras completas II. Novela, teatro, textos no coleccionados*. Edición y prólogo de Alejandro Toledo,, Fondo de Cultura Económica, México, 2015, p. 689.

³⁴ Juan, Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, p. 2.

³⁵ Es importante resaltar que la definición de horror como concepto sociológico comparte las mismas características del terror como género literario/cinematográfico que numeró Piñeiro en el portal de internet “Terror” de estudios sobre géneros populares.

la familia emocional de la vergüenza; y la conmoción forma parte de la familia emocional de la sorpresa y lo explica de la siguiente manera:

El sentimiento de horror trae consigo un intenso miedo o terror, pues revela la presencia de una fuerza muy poderosa capaz de causar en el sujeto un inmenso mal. Al mismo tiempo, el acontecimiento horroroso nos provoca una profunda repugnancia o asco, una potente revulsión de las vísceras con la que el cuerpo expresa la voluntad de rechazar algo moralmente detestable e intolerable que ha penetrado en su interior. Por último, el acontecimiento horroroso nunca llega como un suceso normal o cotidiano, sino como ruptura radical de la normalidad, como una sorpresa tan completa e inimaginable que nos deja absolutamente perplejos en un estado de fuerte shock o conmoción, que es sobre todo el producto de la sorpresa que provoca la aparición del hecho insólito.³⁶

Es decir, el miedo es una reacción que proviene de situaciones en las que el sujeto se enfrenta a un poder superior que puede provocarle consecuencias terribles. Bericat no habla del terror como algo muy diferente de lo mencionado anteriormente por Roas: “Mientras que en el terror el origen de la amenaza es siempre exterior al sujeto, en el horror la causa del peligro hunde sus raíces en la propia naturaleza del sujeto paciente. Ello explica que en el terror el sujeto esté exento de toda responsabilidad por el daño sufrido, mientras que en el horror asoma siempre un atisbo de responsabilidad propia”.³⁷ Esta tesis concuerda con las citadas anteriormente. Para este autor el terror viene de un agente externo, mientras que el horror podría ser más bien algo de tipo psicológico, subjetivo.

Por su parte, el asco podría ser la resistencia a algo considerado sucio y peligroso, algo que contamina el cuerpo o la identidad. “El asco es el filtro corporal que establece una separación entre lo asimilable y lo detestable. El asco es una metáfora que expresa nuestra moralidad [...] La suciedad es siempre y esencialmente “desorden”, “ofensa al orden”. Es

³⁶ Eduardo Bericat Alastuey, “La cultura del horror en las sociedades avanzadas: de la sociedad centrípeta a la sociedad centrífuga”, *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 110, p.10.

³⁷ *Ibid.*, p.13.

lo fuera de lugar en un sistema de categorías y producen repugnancia o asco”.³⁸ Como la vergüenza, distingue lo correcto de lo incorrecto, lo bueno de lo malo, lo que se considera depravado.

El tercer elemento, la conmoción, viene de una sorpresa en extremo desagradable o brutal, es un choque de las expectativas y una incapacidad para comprender el hecho horroroso. Es la paralización mental. “El acto horroroso parece emerger repentinamente y sin explicación de la parte más oscura de la realidad humana”.³⁹ Bericat puntualiza aún más este elemento con un ejemplo:

En todo orden social hay cierto grado de incumplimiento de las expectativas. Por ejemplo entre los amigos la traición o en las parejas la infidelidad. Pero esta posibilidad ya estaba contemplada, así que la sorpresa no es tan grande. En cambio, la sorpresa provocada por un acto “inimaginable” es mucho más fuerte. Es un hecho anormal [...] Uno de los mecanismos que usan los autores para una atmósfera del horror son las palabras con el sufijo “in”: innombrables, insano, intolerables, inhumanas etc.⁴⁰

En los cuentos tarianos es común encontrar motivos relacionados con el mundo interior del hombre, y en muchas ocasiones, el autor muestra las múltiples posibilidades que tiene el horror.

1.4 El romanticismo y la literatura gótica como precursores del género fantástico

El mecanismo de lo fantástico implica el conflicto básico entre credulidad y escepticismo que solo puede manifestarse en un momento cultural de tendencia racionalista, que ha de impregnar a la mayor parte de los lectores. Por ello buena parte de los críticos señalan los

³⁸ *Ibid.*, p.15.

³⁹ *Ibid.*, p.16.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

orígenes de lo fantástico en el llamado siglo de las luces, el XVIII. Uno de estos críticos, Roger Caillois, comenta: “no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos. Nace en el momento en que uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros”.⁴¹ [...] “Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para poder devastarlo mejor”.⁴² Bioy Casares, Borges y Silvina Ocampo coinciden en que los chinos fueron tal vez los primeros especialistas del género fantástico y hacen mención de los exponentes de la literatura gótica “por sus obras ricas en fantasmas y sueños, aunque los aparecidos están en todos lados: el *Zendavesta*, la *Biblia*, *Las mil y unas noches*. Más tarde, destaca el infante Don Juan Manuel, en el siglo XIV, Rabelais, en el XVI, Quevedo, en el XVII, Defoe y Horace Walpole, ya en el XVIII”.⁴³ *The castle of Otranto* de Walpole es señalada como la obra inaugural del género gótico, en 1764.⁴⁴ Se difundió rápidamente porque satisfacía las exigencias de un gusto por una estética que se desarrollaba en la Ilustración. Era una fascinación por el terror y, tal como lo describe Roas, “por todo aquello que había de irracional en la realidad y en el ser humano. El racionalismo eliminó la creencia de lo sobrenatural pero no la emoción que producían los fantasmas y el resto de fenómenos fantástico como encarnación estética del miedo a la muerte y a lo desconocido”.⁴⁵ Los principales rasgos que caracterizan la novela gótica, según el Roas, y de manera resumida son: apariciones de fantasmas y otros fenómenos fantásticos; crímenes y acciones sanguinarias de todo tipo; elementos macabros como cadáveres, esqueletos y sangre; misterios que no siempre tienen explicación en lo sobrenatural; maldiciones; gemidos,

⁴¹ Caillois, *op. cit.*, p.11.

⁴² *Ibid.*, p. 13.

⁴³ Borges, Bioy y Ocampo, *op. cit.* p.7.

⁴⁴ Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española: Teoría y aplicaciones*, Taurus, Madrid, 1987, p. 143.

⁴⁵ Roas, p.9.

murmullos, gritos, ambiente nocturno; naturaleza desbordada, entre otros temas y motivos. Es decir, sin la literatura gótica, la historia de lo fantástico no sería lo mismo. “La novela gótica fue fundamental tanto para el desarrollo de lo fantástico como para la evolución de los gustos literarios y estéticos en general de los siglos XVIII y XIX”.⁴⁶

La novela histórica, el regreso a la leyenda y al cuento popular pertenecen al romanticismo. En el último tercio del XIX, se ve la fuerte influencia de autores como Poe y Hoffman. “En el siglo XX ya encontramos todos los grandes temas de la literatura fantástica: la locura, el ocultismo, la visita de los muertos, la doble personalidad, los viajes en el tiempo o la destrucción del tiempo”.⁴⁷ Estos temas fueron consecuencia de la rebeldía contra la dictadura de la Razón que tiene su origen en el Siglo de las Luces. Se inició una búsqueda de todo lo que tenía que ver con la parte oscura, desconocida del ser humano, y ahí aparece el miedo y el terror. “El origen del miedo, está desde los más remotos libros religiosos pero como género su origen está en el romanticismo”.⁴⁸

Después de este breve repaso de algunas cuestiones importantes para la comparación del género fantástico y el género del terror, así como de las características que cada una aporta para conformar lo fantástico-terrorífico, en el siguiente capítulo expondré un bosquejo de la situación del género fantástico en México, desde los antecedentes hasta la actualidad, puntualizando nombres de obras y autores sobresalientes. Como se verá a continuación, Francisco Tario estaría ubicado dentro de lo que podría llamarse la tradición gótica de las letras mexicanas.

⁴⁶ Roas, *op. cit.* p. 17.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ Martínez de Mingo, *op.cit.* p. 28.

Capítulo II

“¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor quizá, un momento que parece por momentos vivo, un sentimiento suspendido en el tiempo, como una fotografía dolorosa, como un insecto atrapado en ámbar”.

Guillermo del Toro, *El espinazo del diablo*

2.1 Antecedentes de la literatura fantástica en México

En México el cuento fantástico considera entre sus antecedentes los mitos y leyendas prehispánicas. Los motivos y temas de estas modalidades discursivas nacieron, en su mayoría, con la superstición y la narrativa popular. La leyenda muestra un fenómeno extraordinario o un evento memorable con temática a menudo sobrenatural. Estas narraciones de sucesos poco cotidianos tienen origen en las crónicas de descubrimiento y conquista de México, así como en las hagiografías novohispanas: “Tradiciones y relatos entreverados en obras de muy distinto perfil pueden constatar que los aparecidos, los sucesos truculentos, los choques entre la realidad y la rareza se filtran del milagro y la maravilla y van preparando el camino para lo que será después el cuento de aparecidos y de anécdotas curiosas que surge en muchos de los primeros cuentistas de las postrimerías del Virreinato y los inicios del México independiente”.¹ Las reelaboraciones o recreaciones escritas de estas leyendas serán aportes significativos para dar paso al nacimiento del cuento fantástico en México. Los escritores se inspirarían en las leyendas para elaborar un relato propio. Con ello, llegó el llamado “cuento legendario”. Será hasta el siglo XIX

¹Ana María Morales, *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano, el primer siglo*, Oro De La Noche Ediciones, México, 2008, p. XXI.

cuando propiamente tiene lugar esta práctica: “Las tradiciones y leyendas conjuntaron materiales de la religiosidad popular, historias de brujería, de almas en pena, de tesoros, así como relatos que daban razón del nombre de calles, puentes, casas, esto es el mundo circundante”.² Ana María Morales señala que los ambientes ambiguos de lo fantástico aparecieron en obras de autores tempranos como “Un estudiante” de Guillermo Prieto, publicado en 1842 y considerado como uno de los primeros cuentos fantásticos del continente; “La calle de Don Juan Manuel” de El Conde de la Cortina, publicado en la *Revista Mexicana* en 1835 y que Leal propone como el primer cuento legendario publicado en México; o “El diablo y la monja; cuento fantástico” de 1849, escrito por Manuel Payno. Isabel Quiñonez también ubica una línea temática que va de José Justo Gómez de la Cortina a Juan de Dios Peza, donde se practican “las anécdotas milagrosas, el tema sepulcral, las desgracias y dichas amorosas junto con historias de tiempos prehispánicos”.³ Otro autor importante para los antecedentes es José Bernardo Couto, quien publicó “La mulata de Córdoba y la historia de un peso” en *El Mosaico Mexicano* en 1837 y José Joaquín Pesado con “El inquisidor de México”, publicado en 1838.

Morales también señala a Justo Sierra⁴ y a Vicente Riva Palacio entre los antecedentes; sin embargo, le da un lugar importante a este último cuando comenta que al autor “le debemos los primeros cuentos fantásticos mexicanos que pueden considerarse independientes del aire de leyenda que parece acechar a los textos decimonónicos”.⁵ Pone de ejemplo el cuento “Un matrimonio desigual” publicado en 1893, porque maneja el tema de la transmigración de las almas y muestra el choque de dos realidades distintas. Quiñonez

² Isabel Quiñonez, “Prólogo” en Peza, Juan de Dios, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*, Porrúa, México, 1988, p. XXV.

³ *Id.*

⁴ Los ejemplos que menciona Morales a propósito de textos de Sierra que contienen el conflicto de dos realidades son “La fiebre amarilla” y “La leyenda del muerto”.

⁵ Morales, *op.cit.* p. XXIV.

también menciona el lugar importante de este autor: “la factura del cuento mexicano mejoró considerablemente con Riva Palacio y José María Roa Bárcena. Las caracterizaciones, el desarrollo de los temas, la coordinación de los materiales son notables en el segundo”.⁶ Así, José María Roa Bárcena, quien es considerado iniciador del cuento fantástico en México tiene un lugar especial gracias a su texto “Lanchitas”, pues Rafael Olea Franco comenta: “La obra de José María Roa Bárcena, cuyo interés por los elementos de carácter sobrenatural fue continuo, es representativo para la constitución del género en México porque con base en un acervo legendario, logró construir uno de los primeros y mejores relatos fantásticos del siglo XIX: ‘Lanchitas’ (1878) el cual sirve para ilustrar el trayecto de la leyenda al cuento moderno en este caso “fantástico”.⁷ Esta historia se basa en la leyenda de la calle de Olmedo. Olea Franco, en la introducción a *De la leyenda al cuento fantástico*, examina los elementos de “Lanchitas” que la posicionan como una de las obras fundacionales del género y resalta que a partir de una anécdota sobrenatural, proveniente de las leyendas mexicanas, logró un relato fantástico sin importar que en el momento histórico donde fue escrito no hubiera una definición concreta para lo fantástico literario:

Su objetivo literario no era suscitar un efecto estético que trastornara la concepción de la realidad de los personajes (o del propio receptor), sino más bien confirmar una fe religiosa que prescinde de dudas o escepticismos. En última instancia, el paradigma de la realidad del mundo ficticio quedaba incólume, ya que los sucesos presuntamente extraordinarios eran explicados mediante una creencia religiosa coherente con la cosmovisión global de los personajes: en circunstancias

⁶ Quiñonez, *op. cit.* p. XXI.

⁷ Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes, Pacheco*, El Colegio de México, México, 2004, p. 16.

excepcionales, Dios mismo podía intervenir en la vida cotidiana de los seres humanos.⁸

Sin embargo, el relato nunca proporciona una explicación a la experiencia que escandaliza al personaje. Esto es lo que cumple con esa inestabilidad que requiere lo fantástico. Como sostiene Olea, aunque el texto nació en una época devota, también era una época donde iniciaba la influencia del positivismo. Este contexto histórico de igual manera ayuda a reforzar el efecto fantástico que se pudiera provocar en el lector, efecto que igualmente le otorga su papel dentro de los antecedentes del cuento fantástico en el país.

2.2 Literatura fantástica del México decimonónico

En la primera mitad del siglo XIX la gran mayoría de las historias mexicanas que se consideraban fantásticas manejaban el tema fantasmagórico. Pero a finales del mismo siglo ocurre un cambio importante en el tratamiento del tema fantasmal, como menciona Ana María Morales: “los espectros del siglo XIX ya no son los de la leyenda tradicional [...] una tradición diferente alejada de la línea de los aparecidos pero cerca de la locura y la imaginación insana se abre paso con los relatos de Ciro B. Ceballos”.⁹ Ciro B. Ceballos fue uno de los escritores que pertenecieron al movimiento modernista en México. Este movimiento, especialmente su etapa decadentista, fue una pieza importante para el desarrollo de la literatura en el país y claro, para alimentar al género fantástico: “Lo siniestro y lo macabro con sus directrices psicológicas son el soporte de las obra de Carlos Díaz Dufoo, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos, entre otros”.¹⁰ Este grupo de escritores,

⁸ Rafael Olea Franco, “Prólogo”, en *De la leyenda al relato fantástico*, UNAM, México, 2007, p. XXIV.

⁹ Morales *op. cit.* p. XXVI.

¹⁰ Miguel Rodríguez Lozano, “Fortino Corral Rodríguez. Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX” en *Literatura Mexicana*, 2012, vol. 23, núm.1, pp.143-146. Consultado el

en el que también se encuentra Manuel Gutiérrez Nájera, Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo, Efrén Rebolledo, Jesús Urueta y Jesús E. Valenzuela, aportaron temas poco usuales durante el periodo decimonónico:

la perversidad, el pesimismo, el hastío, la angustia, la incertidumbre, la cancelación de la esperanza, el alcoholismo, la decadencia física y psíquica, la zoofilia, la sexualidad prohibida, el erotismo elevado a la enésima potencia, los placeres inusuales, la refinada violencia, las turbulencias oníricas, los senderos de lo fantástico, los delirios amorosos, temas y motivos con los cuales transitaran por el cuento héroes y heroínas hipersensibles, decadentes, masacrados por una realidad que impone cortapisas a los deseos y a las realizaciones.¹¹

Acerca de estos autores, Morales sostiene: “hay que señalar que los mejores exponentes siguen siendo poco conocidos fuera de México: Carlos Díaz Dufoo (autor de cuentos no solo nerviosos sino auténticamente fantásticos por más restrictiva que sea la definición) y Bernardo Couto Castillo quien, con ‘Una obsesión’ produce relatos fantásticos en los que la locura y la imaginación romántica se entrelazan”.¹² Cabe mencionar la influencia de los escritores franceses sobre los modernistas, aunque también hay influencia de los nacionales como Ignacio Manuel Altamirano y Justo Sierra. El cuento modernista alcanza su esplendor con el grupo de escritores que se dio a conocer en la *Revista Moderna*. Después de este esplendor lo fantástico se partió en dos, como explica Morales: “Lo fantástico se reabrió un espacio por dos vías diferentes. A la par que los escritores del modernismo, y otros que seguían fieles a escuelas y movimientos anteriores, trazaban un camino en el que las drogas, la locura, el esoterismo y lo maravilloso ceñían fuertemente lo fantástico, otras

21 de octubre de 2018 en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462012000100011&lng=es&nrm=iso. ISSN 2448-8216.

¹¹ Alfredo Pavón, “Prólogo” en *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX.*, Universidad Veracruzana, México, 2013, p. 21.

¹² Morales *op. cit.* p. 216.

corrientes se abrían paso y con ellas se reformulaban temas [...] siguiendo con las temáticas finiseculares, y también relacionadas con las doctrinas esotéricas”.¹³ Sin embargo, la autora aclara que por un lado hay casos donde los cuentos no llegaban a completar un calificativo de fantásticos, por ejemplo, algunos textos de Manuel Gutiérrez Nájera, quien prefería la fantasía siempre que tuviera una enseñanza: “Esta hibridación de estéticas y la decidida preferencia de algunos autores como Manuel Gutiérrez Nájera por la fantasía (pero con tal que sirva para una reflexión moral) produjeron algunos cuentos que se tambaleaban al borde del calificativo de fantásticos”.¹⁴ Por otro lado, autores como Carlos Díaz Dufoo y Bernardo Couto Castillo escribieron cuentos con la ambigüedad necesaria para lograr el efecto fantástico, a menudo usando elementos macabros como la locura. Couto Castillo sobresale en la producción de relatos de este tipo, con su *Asfódelos* (1897), colección de cuentos que le entregaron su lugar de escritor maldito. Posteriormente, durante la etapa decadentista lo fantástico es un género relacionado con lo gótico, con el lado oscuro de la mente humana, además de una respuesta rebelde a la política oficial.

Después de este breve repaso de algunos de los antecedentes del género fantástico en el país, del uso de la leyenda como inspiración al final de la etapa modernista, es necesario evocar el nombre de Amado Nervo, otro parteaguas en las letras mexicanas y en la corriente fantástica. Acerca de su estilo, Morales resalta: “Mucho de lo fantástico en este autor está vinculado al erotismo, a las fracturas de la identidad, a la pasión mística y a la vez enfermiza que la mujer suscita, a la relación amorosa, pero es sobre todo la veta esotérica y las influencias de diversas doctrinas ocultistas y el toque de misterio”.¹⁵

¹³ *Ibid.*, p. 288.

¹⁴ *Ibid.*, p. XXVII.

¹⁵ *Ibid.*, p. XXIX.

Algunas de las obras que se inscriben a este canon son las novelas cortas *El donador de almas* (1899), *Mencía* (1917), *Amnesia* (1918) y *El sexto sentido* (1918) con temas como el eterno retorno o la personalidad múltiple. Este autor es un importante cultivador del género misterioso, considerado el más notable del cuento fantástico modernista, pues escribió más de cuarenta relatos cuya construcción crea irrealidad. Además, de su estilo sobresale la mezcla de ocultismo y ciencia, combinación que le otorga un lugar importante dentro de los estudios del género fantástico en México.

Con el fin de la etapa modernista, México sufrió un cambio en los criterios para mirar la producción literaria. Llegó la Revolución Mexicana y “se excluyó del canon de literatura nacional a obras que no parecían cuadrar dentro de la imagen de literatura social que se privilegió”.¹⁶ Lo fantástico se dividió en dos caminos: por un lado, estaban los escritores que seguían las temáticas del XIX, Morales menciona como ejemplo al Doctor Atl, cuyo verdadero nombre fue Gerardo Murillo (1875- 1964), con su texto “El dictado del muerto”, donde recupera el tema de la transmigración de las almas. Por otro lado, surgieron nuevas corrientes relacionadas con las vanguardias, en las que aparecerían autores que renovaron el género fantástico como Bernardo Ortíz de Montellanos (1899-1949) y Arqueles Vela (1899-1977), cuya contribución también fue importante dentro del mundo literario mexicano.

2.3 Las aportaciones de Rafael F. Muñoz, Alfonso Reyes, Juan Rulfo y Juan José Arreola a la literatura fantástica en México

La literatura fantástica inició un periodo de modernización con las obras de algunos escritores que formaron parte de “El Ateneo de la Juventud”, asociación formada en 1909.

¹⁶ *Id.*

Se trata de un grupo de artistas que buscaban renovar las ideas que dominaban los círculos literarios. Entre los jóvenes que formaron parte de este proyecto se encuentran Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Julio Torri, Manuel M. Ponce, Martín Luis Guzmán y Julián Carrillo, por mencionar algunos. Alfredo Pavón señala que

La obra de esos cuentistas tiene marcos precisos: las dos corrientes en que se bifurca nuestra prosa narrativa del siglo XX aparecen en las obras de algunos de los miembros de Ateneo de la Juventud. La corriente imaginativa (o fantástica) parte de dos libros de prosas breves, deslumbrantes e innovadores: *Ensayos y poemas* (1917) de Julio Torri y *El plano oblicuo* (1920) de Alfonso Reyes; la corriente realista se manifiesta en las obras de Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos.¹⁷

Julio Torri, precursor de la mini ficción, dejó como heredero a Juan José Arreola, uno de los grandes impulsores del cuento fantástico en el país, pues revolucionó la manera de escribir relatos en los años cincuenta, elevó el prestigio del cuento (considerado un ejercicio menor) casi tanto como el prestigio de la novela, sobresalió en un momento donde no abundaban escritores de lo fantástico en México con *Varia invención* de 1949 y *Confabulario* de 1952, con relatos como “El guardagujas” y “Un pacto con el diablo” que son considerados textos canónicos para el género. Sin embargo, Olea Franco comenta al respecto: “Pero por más «exóticos» que parezcan algunos de sus cuentos, habría que matizar su adscripción a lo fantástico, puesto que ésta solo es plena en unos pocos”.¹⁸ Juan Rulfo publicó *Pedro Páramo* en 1955, obra que Borges calificó como una de las mejores novelas de las literaturas en lengua hispánica, y aun de la literatura. Si bien es importante mencionar este texto por el efecto desconcertante que produjo en sus lectores y por su mezcla de lo real y lo fantástico, de forma tan magistral que son prácticamente

¹⁷ Pavón, *op. cit.* p.38.

¹⁸ Olea Franco, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes, Pacheco*. El Colegio de México, México, 2004, p. 169.

indiscernibles, no es posible dejar de lado otras aportaciones del autor, como los cuentos de *El llano en llamas* de 1953, aunque son esencialmente realistas, un ejemplo de atmósfera de irrealidad es “Luvina”, relato de un lugar abandonado, al mismo tiempo mágico, poblado de sombras, murmullos y lo que pudieran ser fantasmas. “La cena” de Alfonso Reyes es considerado uno de los cuentos fantásticos mexicanos mejor logrados. Publicado en un contexto donde las tendencias literarias eran diferentes, su estructura junto con sus motivos oníricos y fantásticos son antecesores del surrealismo latinoamericano, como comenta Lee Kaesong Min: “Alfonso Reyes es significativo no sólo porque representa una nueva visión de entender la realidad, sino porque el cuento fue escrito más tempranamente que las obras surrealistas y que el realismo mágico, que tienen algo en común con «La cena»”.¹⁹ Estos tres autores son los más importantes cuando de transformación y modernización del cuento fantástico en México se habla, pues cada uno aportó una estructura narrativa innovadora en su tiempo, además de su huella individual: Juan José Arreola fue merecedor de una gran cantidad de premios y reconocimientos no sólo por su labor literaria, pues fue apreciado en varios sectores sociales como el universitario y el televisivo; Juan Rulfo dejó un legado importante para las letras mexicanas (hablando de calidad y no de cantidad) que hoy en día sigue siendo un laberinto para los estudios literarios y Alfonso Reyes fue diplomático y creador de instituciones como La Casa de España que más tarde sería El Colegio de México.

Por último, pero no menos importante, Rafael F. Muñoz (1899) merece una mención especial en este apartado por su cuento “La cuerda del general”, publicado en *El*

¹⁹ Min Lee Kyeong. "La universalidad de Alfonso Reyes un acercamiento a "La cena". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N°. 24, 2003, Consultado el 22 agosto 2018 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=667540>.

*Feroz Cabecilla y otros cuentos de la revolución del norte*²⁰, pues menciona temas espiritistas que colocarían al relato como antecedente importante de la temática²¹. Además, en un momento donde el tema de la Revolución era casi forzoso, este texto es algo inusual dentro del campo literario de la época. La historia trata de un hecho sobrenatural después de la ejecución de cuarenta prisioneros villistas. Con un estilo muy propio, documentó de manera literaria los hechos de la Revolución Mexicana. Su primera publicación fue el libro *El hombre malo*²², en 1927. Entre sus obras más importantes están las novelas *¡Vámonos con Pancho Villa!*²³ y *Se llevaron el cañón para Bachimba*²⁴ publicadas en 1931 y 1941, respectivamente.

2.4 ¿Tradición gótica en México? El estilo de Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas y Francisco Tario

Miriam López Santos menciona entre los precursores de lo que puede ser una corriente gótica en México, a Elena Garro, Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo, Francisco Tario y Carlos Fuentes²⁵. A pesar de que esta tradición se puede rastrear desde el modernismo, estos autores sobresalen por un estilo que podría apegarse al género fantástico-terrorífico, y no necesariamente porque sus textos tengan el miedo como elemento sustancial, sino que logran diversos efectos de transgresión por medio de elementos románticos y/o góticos, al

²⁰ Rafael M. Muñoz, "La cuerda del general", en *El Feroz Cabecilla y otros cuentos de la revolución del norte*, Editorial A. Romero, 1936.

²¹ En su artículo "Un cuento fantástico de la revolución mexicana: "La cuerda del general", de R. F. Muñoz" Jazmín G. Tapia menciona la condición fantástica de este texto. Véase Alejandra Amatto (ed.). *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*, Instituto de Investigaciones Filológicas/Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa.

²² Rafael M. Muñoz, *El hombre malo*, Publicaciones de el Universal Ilustrado, México, 1927.

²³ Rafael M. Muñoz, *Vámonos con Pancho Villa*, Espasa Calpe, Madrid, 1931.

²⁴ Rafael M. Muñoz, *Se llevaron el cañón para Bachimba*, Espasa Calpe, México, 1941.

²⁵ Miriam López Santos "Entre lo visible y lo invisible. Reminiscencias del gótico en la narrativa posmoderna mexicana." *Tu lectura, espacio de la ULE dedicado a la lectura*. 21 noviembre 2013. Universidad de León. Sitio web consultado el 22 agosto 2018 en <http://bibliotecas.unileon.es/tULEctura/2013/11/21/459/>.

estilo de Lovecraft o de Edgar Allan Poe, y de este último particularmente, pues los temas de este tipo de fantástico casi siempre juegan con los temores humanos, o bien son temas transgresores “de las buenas costumbres”. Federico Patán²⁶ también propone como exponentes del gótico mexicano a José Ricardo Cháves, Salvador Elizondo, Beatriz Espejo, Adela Fernández, Álvaro Uribe, Enrique López Aguilar, José Emilio Pacheco y Sergio Pitol.

Los temas y la configuración de los personajes que presentan Tario, Dueñas y Dávila tienen bastantes ejes en común: son personajes que se enfrentan al miedo, la soledad, y se encuentran al borde de la locura. Lo siniestro está casi siempre presente en sus obras. En Dávila, resaltan personajes que muestran una exploración sensible de las emociones humanas. Destacan *Tiempo destrozado* de 1959 y *Árboles petrificados* de 1977, publicaciones que demuestran que es una de las mejores escritoras de cuento fantástico del continente. Por su parte, Dueñas publicó sus cuentos en algunas de las mejores revistas literarias del país, tales como *Ábside*, y *Revista Mexicana de Literatura* o en el diario *El Nacional*. “Elena Garro la llamó en 1964 la mejor cuentista mexicana”.²⁷ Comparte con Tario el humor negro como elemento de sus cuentos, los cuales muestran un clima sangriento y siniestro. Sus libros son: *Tiene la noche un árbol*, de 1958, *No moriré del todo*, de 1976, *Imaginaciones*, de 1977, y *Antes del silencio*, de 1991, entre otros.

Definitivamente no se puede hablar de lo fantástico mexicano (y de lo fantástico-terrorífico) sin incluir a Francisco Tario. Vale la pena mencionar someramente algunos

²⁶ Ver “Una rosa para Amelia (Cuentos góticos mexicanos)” en *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX. Tomo II*. Compilación, edición y prólogo de Alfredo Pavón, Universidad Veracruzana, México, 2013.

²⁷ Patricia Rosas Lopátegui, "Guadalupe Dueñas en el centenario de su nacimiento." *Casa del Tiempo*, Vol. III, núm. 37 noviembre de 2010, pp. 46-48. Disponible en el sitio web consultado el 23 octubre 2018 http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/37_iv_nov_2010/casa_del_tiempo_eIV_num37_46_48.pdf.

datos acerca del autor: Francisco Peláez Vega nació el 9 de diciembre de 1911 en la Ciudad de México. Fue portero de fútbol, dueño de varios cines ubicados en Acapulco, pianista y escritor que cultivó diversos géneros como el teatro, la novela, el ensayo y el aforismo, pero ante todo se da a conocer como cuentista. Por los años treinta y cuarenta, con su esposa Carmen Farell, fue vecino de la familia Paz Garro. Según testimonios de ambos poetas, en la casa Peláez Farell solían ocurrir hechos extraños. Tario gustaba de montar dramatizaciones con su hermano Antonio Peláez, con Rosenda Monteros y con José Luis Martínez. Este hecho, aparentemente sin importancia, demuestra que el autor tenía ciertos gustos afines con la estética del terror. La Fonoteca Nacional es ahora dueña de esos acetatos que contienen grabaciones de dichas interpretaciones: una adaptación de *Drácula*, la lectura de un poema realizada por el propio Paz e interpretaciones pianísticas de Francisco Peláez, sobre todo los Nocturnos de Chopin. También se encuentran lecturas de los poemas nocturnos de José Asunción Silva, por el mismo Tario. Los nocturnos en música, son sinónimo de meditación, melancolía, soledad, clima íntimo, ambiente poético y misterioso de la noche. Podría decirse que describen casi a la perfección el temperamento del autor. Murió en España, donde vivió una gran parte de su vida el 30 de diciembre de 1977.

Acerca de su obra, Tario se dio a conocer como escritor con *La noche*, en 1943. Ese mismo año publicó la novela *Aquí abajo*; le siguieron *Equinoccio*, en 1946; *La puerta en el muro*, novela publicada en 1946; *Breve diario de un amor perdido*, en 1951; *Acapulco en el sueño*, en 1951; *Tapioca Inn, mansión para fantasmas*, en 1952. Desde Madrid envió su último libro, que publicaría Joaquín Mortiz: *Una violeta de más*, en 1968. En cuanto a sus posibles fuentes, Esther Selingson menciona que sería casi imposible rastrearlas. Sin

embargo, se sabe que Tario contaba con dos ediciones de *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Como he mencionado, esta antología representó un canon y la selección bien pudo determinar particularidades de la escritura del autor. Alejandro Toledo en los dos volúmenes de *Obras completas* de Tario, reunió comentarios y artículos de la obra tariana que lo insertan en una tradición de corte decantista y/o de terror: “Fue ubicado (por Juan Malpartida en el *ABC*) en la tradición de Horace Walpole, cierto Edgar Allan Poe, Villiers de L’Isle-Adam, Barbey d’Aurevilly, Huysmans, Arthur Machen, Kafka y Borges; o también (por Alberto Manguel en *El País*) como compañero de viaje de Felisberto Hernández, Max Aub, Armonía Somers, Silvina Ocampo, Virgilio Piñera y Salvador Garmendia”.²⁸ Toledo también propone a Bernardo Couto Castillo como posible antecedente con su *Asfódelos*, que es “una exploración también nocturna consagrada a la muerte”.²⁹ Sin embargo, es necesario mencionar que Tario no tiene conocimiento de todos estos autores, ni tuvo un gran interés por ellos, como menciona José Luis Martínez: “Sé que en cambio es un constante lector de los novelistas rusos, que ha frecuentado hace años a D’Annunzio y lee ahora con discreto interés a los novelistas contemporáneos”.³⁰ Aún así, es claro que Francisco Tario fue adquiriendo una reputación de clásico. Es decir, si hablamos de lo fantástico clásico, o fantástico terrorífico, que es la supervivencia de temas de aire romántico en lo fantástico, bien puede representar no sólo a la literatura fantástica mexicana, sino a la de terror. Es un autor que se adelantó en el género fantástico en nuestro país.

²⁸ Alejandro Toledo, “Prólogo” en Tario, Francisco, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015, p. 10.

²⁹ Toledo, *op. cit.* p. 15.

³⁰ José Luis Martínez, “Cuatro notas sobre Francisco Tario”, en Tario, Francisco. *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015, p. 646.

2.5 La narrativa de Elena Garro, Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco

Elena Garro fue una de mujeres que innovó en las letras mexicanas. Lo fantástico es el eje que constituye una primera parte de su obra publicada, y sobresalen *Los recuerdos del porvenir* (1963), *La semana de colores* (1964) y el teatro reunido en *Un hogar sólido* (1958). “Lo fantástico en Garro no es un mero juego de incertidumbre, ni corresponde a una visión mágica de América Latina, ni responde a una intención de sorprender integrando artificiosamente lo inexplicable como cotidiano. Se relaciona ciertamente con los parámetros y la lógica de lo real maravilloso y del surrealismo mágico y se le ha considerado una precursora de éste o de su auge a partir de *Cien años de soledad*”.³¹

Por su parte, Carlos Fuentes se inició como cuentista cultivando el género fantástico. Su primer libro, *Los días enmascarados*, de 1954, es representativo del género, y fue una colección de cuentos que aportó una influencia significativa en la cultura mexicana. Su recepción tuvo críticas variadas y definitivamente se trató de una publicación polémica. Por un lado, hubo quien criticó su predilección por lo fantástico como Alfredo Hurtado, en un artículo para la revista *Estaciones*, en la que califica la obra de Fuentes como “literatura evasiva y por tanto nada americana [...] el autor no da un paso sino pone sus ojos en la decrepita literatura inglesa”,³² y por el otro lado, comentarios positivos como el de María Elvira Bermúdez en *Revista Mexicana de Cultura*, citada también por Olea Franco: “Chac Mool pertenece claramente a un género fantástico sin ulteriores intenciones [...] cumple en forma cabal con el propósito de dicho género, esto es, suspender al lector en el

³¹ Lucía Melgar, “Prólogo”, en Garro, Elena, *Obras reunidas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 12.

³² Alfredo Hurtado *apud* Rafael Olea Franco *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes, Pacheco*, El Colegio de México, México, 2004, p. 139.

desconcierto”.³³ En este comentario de la autora queda en evidencia que el género ya había sido aceptado y asimilado, además de que sus características ya eran conocidas.

Olea Franco también menciona que Fuentes, al hablar del origen de sus textos de corte fantástico, se inspiró en obras como *El castillo de Otranto* y *Drácula*, por ejemplo, pero también resalta el profundo conocimiento de la historia de su país y de su labor como rescatista del pasado prehispánico, evidentes en cuentos como “Chac Mool” y “Tlactocatzine del jardín de Flandes”. Además, junto con Arreola y Rulfo, Fuentes tiene un lugar distinguido como narrador, pues como comenta el mismo Olea Franco, con una cita de Emanuel Carballo, este libro ejerció una fuerte influencia para los jóvenes: “Sergio Pitol, quien comenzó a escribir en este mismo tiempo, recuerda *Los días enmascarados* como un libro seminal para la literatura mexicana de la época en que apareció debido a que el uso de la fantasía y de las técnicas narrativas innovadoras constituían una anomalía en relación con el tipo de literatura que estaba de moda” (Olea 171). Es decir, esta obra es una pieza clave para que el género fantástico en México empezara a consolidarse, pues su propuesta aparece en un momento donde el nacionalismo cuestionaba esta estética. Es pertinente agregar que gracias a relatos de Julio Farrell, hijo de Francisco Tario, se sabe que Tario recibió, revisó y comentó los cuentos del joven Fuentes antes de ser publicados.

Después de una serie de publicaciones que poco o nada tenían que ver con lo fantástico, llegó otra obra que, según Olea, disolvería la polémica que provocó *Los días enmascarados*. Se trata de *Aura*³⁴, de 1962, texto cuya recepción demostró que el género ya era aceptado en la década de los sesenta. Del mismo género también resalta *Inquietante*

³³ María Elvira Bermúdez *apud* Rafael Olea Franco *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes, Pacheco*, El Colegio de México, México, 2004, p. 143.

³⁴ Los temas de lo gótico y el ambiente decadente fueron tocados por la generación del medio siglo. Carlos Fuentes había sentado el precedente de lo neogótico con *Aura*, novela corta que introduce los temas de la reencarnación.

compañía, libro de relatos publicado en 2004. Para esta década lo fantástico ya no es algo que se cuestionara, y el papel de Fuentes fue sustancial, pues abrió un camino diferente para la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX, al dejar como heredero a otro escritor importante en la historia del género: José Emilio Pacheco, quien en 1972 publicó *El principio del placer*, texto que “asume expresamente la herencia de Fuentes para modificarla, los parámetros de la crítica se rigen más bien por el análisis de los textos, sin cuestionar que estos pertenezcan o no a la vertiente fantástica. [...] Por fin lo fantástico ha acabado por enraizarse a la cultura mexicana”.³⁵

José Emilio Pacheco presentó en *El principio del placer* (1972) seis relatos; cuatro de ellos pertenecen al género fantástico: “La fiesta brava”, “Tenga para que se entretenga” “Langerhaus” y “Cuando salí de la Habana, válgame dios”. Este libro hizo que el género se estableciera aún más en el país, además de renovarlo, pues aunque siguió con el legado de Fuentes al hacer uso del conocimiento histórico (tanto que en sus textos se encuentra una fuente de información para comprender México), renovó en el sentido estricto de la palabra cada uno de sus escritos al reescribirlos y preocuparse por perfeccionar sus datos. Algunos elementos que hacen singular al libro de Pacheco son la estructura y la técnica narrativas de los cuentos que, como dice Olea, traen consigo efectos e intenciones que se asimilarían a lo neofantástico más que a lo fantástico clásico. El compromiso comunitario que la literatura de Pacheco tiene con el país la hace peculiar. Aunque no es el único autor que ha usado lo fantástico para cuestionar la realidad social de nuestro territorio, sí es uno de los ejemplos más importantes en las letras mexicanas cuando se habla de una orientación política a la hora de escribir.

³⁵ Olea, *op. cit.* p.177.

2.6 Autores sobresalientes en la literatura fantástica mexicana contemporánea

El género fantástico está cobrando auge entre las nuevas generaciones de lectores y autores. Actualmente hay más antologías que reúnen a los creadores de lo fantástico, desde los iniciadores hasta los nuevos talentos. Algunos de los exponentes contemporáneos del género fantástico son Adriana Díaz Enciso, Bernardo Esquinca, Emiliano González, Lorenzo León, Cecilia Eudave, Ricardo Bernal, Ernesto de la Peña, José Luis Zárate, Alberto Chimal, entre otros. Estos escritores además de estar inscritos en una tradición de lo insólito, también están relacionados con el género del horror.³⁶ Sin embargo, aunque no es posible asegurar que cada uno de estos escritores cultivaron lo fantástico-terrorífico, hay dos creadores que sí han incursionado en ello: se trata de Emiliano González y Ernesto de la Peña, nombres que menciona José Eduardo Serrato Córdoba en su artículo “El imaginario gótico en dos autores mexicanos: Emiliano González y Ernesto de la Peña”. Serrato destaca la importancia de los dos autores. Por un lado, González, de quien dice “adaptó al lector mexicano de los años ochenta la literatura fantástica al estilo de Lovecraft y el segundo caso desarrolló en su novela *El indeleble caso de Borelli* el estilo de ‘horror médico’ tomado directamente de las obras de André de Lorde, autor de las obras del gran guiñol³⁷. Sin embargo, en el caso de González, la afirmación está sujeta a cuestionamiento, pues si bien es cierto que González cuenta entre sus influencias a Poe y a Lovecraft, no es

³⁶ Estos nombres y su relación con el terror se encuentran mencionados en el siguiente artículo: Miguel Fernández Delgado, "Un estudio de lo insólito en la narrativa mexicana." *Alambique: Revista de Ciencia ficción y fantasía*, Vol. 3, núm. 1, 2015 pp. 1-8. Artículo en línea consultado el 22 agosto 2018 en <http://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol3/iss1/6/>

³⁷ André de Lorde, conocido como el príncipe del terror fue el autor de tragedias como *El jardín de los suplicios*, *Al teléfono* y *Laboratorio de alucinaciones*, representadas en el Teatro Guiñol. Fueron más de cien obras escritas entre 1901 y 1906. La fama del teatro y de las obras es uno de los hitos de la cultura gótica. Cfr. José Eduardo Serrato Córdoba. "El imaginario gótico en dos autores mexicanos: Emiliano González y Ernesto de la Peña.", *Revista Isla Flotante*, núm. 5, 2013. Artículo en línea consultado el 22 agosto 2018 https://www.researchgate.net/publication/303328444_El_imaginario_gotico_en_dos_autores_mexicanos_Emiliano_Gonzalez_y_Ernesto_de_la_Pena.

el primer escritor que tiene problemas para insertarse en una tradición por su lejanía con la escritura nacional, por innovar la tradición gótica mexicana, como asegura Serrato, pues este estilo es algo que vemos desde antes y, sobre todo, con Francisco Tario. Lo que es totalmente inapelable, es que González es un escritor sobresaliente para la tradición literaria del país, (aunque no sea conocido o tan conocido como podría) y con un estilo que perfectamente se inserta en lo gótico terrorífico con obras de excelente calidad.

La mayoría de estos autores ha publicado su trabajo en editoriales independientes, lo que ha sido decisivo para su difusión. Sin embargo, crece cada vez más el interés de los lectores por el género fantástico, así como de los estudios literarios que analizan y dan a conocer a estos escritores de lo fantástico, emergentes en el país.

Después de este breve recorrido por la situación del género fantástico (y del fantástico-terrorífico) en México, es necesario pasar al análisis de corpus elegido para observar mejor algunas de las características de lo fantástico-terrorífico en Francisco Tario y así poder ubicar sus particularidades dentro del campo literario del país.

Capítulo III

El horror en seis cuentos de Francisco Tario. Una aproximación a lo fantástico-terrorífico.

Lector apacible y bucólico,
ingenuo y sobrio hombre de bien,
tira este libro saturniano,
melancólico y orgiástico.

Si no cursaste tu retórica
con Satán, el decano astuto,
¡tíralo! nada entenderás
o me juzgarás histérico.

Mas si de hechizos a salvo,
tu mirar tienta el abismo,
léeme y sabrás amarme;

Alma curiosa que padeces
y en pos vas de tu paraíso,
¡compadéceme!... ¡O te maldigo!

Charles Baudelaire, “Epígrafe para un libro condenado”

3.1 *La noche* (1943)

En 1943 la casa editorial Antigua Librería Robredo dio a conocer *La noche*, primer libro publicado por Francisco Tario. Contiene quince cuentos que comparten el título de la obra, diferenciándose por la presencia de sustantivos, nombres y atributos añadidos. Entre los personajes principales se encuentran objetos (como un féretro, un buque y un traje), animales (protagonistas de cuentos como “La noche del perro” y “La noche de la gallina”), fantasmas (como los protagonistas de “La noche de Margaret Rose” cuento que, según Gabriel García Márquez, es uno de los mejores del siglo XX) y encarnaciones de los excesos del hombre (por ejemplo, el extravagante seductor que protagoniza “La noche del loco”). Cada cuento se caracteriza por resaltar temas oscuros y/o angustiosos (como la soledad, la muerte, la locura, el paso del tiempo o la crueldad del hombre) que, si bien

podrían ser una herencia de los textos de la tradición romántica, representaron una novedad pues son temas cuyo tratamiento hacen de esta obra un producto singular en el campo literario mexicano de la época. *La noche* fue un libro desconcertante, iniciador de una secuencia de escritos que se resisten aún hoy a la clasificación, debido a la hibridez genérica que plantearon. En este libro se encuentran propuestas que exigieron un mayor esfuerzo al lector a la hora de interpretar textos tan extraños como “La noche de los genios raros”, cuya estructura se puede comparar con la del teatro del absurdo por su falta de diálogos coherentes y por tener una secuencia dramática no lineal. *La noche*, carta de presentación del autor, contiene ambientes e imágenes que se volverían su sello personal, como la línea imperceptible entre sueño y vigilia, y constituyó el inicio de una larga trayectoria cuentística que muestra un mundo privado, sin intenciones de encajar en la estética de corte realista que dominaba el campo literario del país tras la Revolución mexicana.

Los dos cuentos elegidos para analizar, extraídos de *La noche*, son “La noche de Margaret Rose” y “La noche de los cincuenta libros”, que contienen el elemento fantástico que no está presente en todos los relatos de este libro. La primera historia es una de las más conocidas del autor y ha sido incluida en diversas antologías. Por su parte, “La noche de los cincuenta libros” es un cuento poco estudiado, pero no por ello de menor calidad.

3.1.1 “La noche de Margaret Rose”: el tema fantasmal como vehículo de lo fantástico

Este cuento narra la historia de Mr. X, un hombre que recibe una invitación para asistir a una partida de ajedrez en la casa de Margaret Rose, un amor del pasado. Durante el encuentro ocurren una serie de hechos que indicarían la condición fantasmal de ella, sin embargo, la historia da un giro total cuando al final, el protagonista descubre con horror que el fantasma es él mismo. Los ambientes que rodean al personaje femenino son particulares y siempre le dan una configuración sobrenatural: Mr. X ve por primera vez a Margaret Rose en las catacumbas de San Sebastián, y la describe como “una chiquilla muy pálida, etérea, vestida de verde y que jugaba al ajedrez admirablemente”.¹ El viaje de este hombre a la casa de Margaret Rose es el inicio de una serie de *leitmotifs* y ambientes de corte gótico: el transporte es un carruaje jalado por caballos blancos, que avanza en medio de la noche, y de donde “emergen a ambos lados del camino aisladas luces muy débiles, a cuyo resplandor, sin embargo, el follaje adquiere una luminosidad submarina y misteriosa”.² La mansión que pertenece a Margaret Rose es el lugar donde se presentarán los falsos indicios de la aparente calidad de fantasma de esta mujer: Mr. X advierte los pasos casi inexistentes de ella en un lugar en silencio y a los sirvientes que desaparecen entre las sombras: “distingo los pasos blandos de alguien que se aproxima en la silenciosa estancia. La puerta, en efecto, se abre, y me encuentro de manos a boca con Margaret Rose Lane en persona. Igual a como la recordaba, tal vez un poco más frágil”³ (*La noche* 67).

La construcción textual de los ambientes también reforzará esta suposición: “En el interior la luz es escasa, algo amarillenta y titubeante. Ascendemos a tientas a lo largo de

¹ Francisco Tario, *La noche*, en *Obras completas*, edición y prólogo de Alejandro Toledo, México, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 63.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Id.*

una empinada escalera de caracol que trepa hacia las tinieblas [...] no se escucha ruido o voz alguna, cual si la casa estuviese deshabitada o todos sus moradores durmieran”.⁴ Esta presencia del suspenso es característica del terror que, como ya mencioné en el primer capítulo, comprende una reacción que proviene de situaciones en las que el sujeto se enfrenta a un poder superior que puede provocarle consecuencias terribles, y se detecta textualmente a través de la construcción de un ambiente hostil. El personaje experimenta desasosiego cuando entra en un estado alterado de conciencia que no puede explicarse: “—Margaret... —prorrumpo de nuevo; y mi voz es tan lejana que me sorprende de ser yo mismo quien esté hablando— [...] —¿Es esto un sueño? —repito instintivamente, tratando de provocar otra vez aquel terrible eco que se escurre por los muros, casi corpóreo”.⁵ Esta duda experimentada por Mr. X podría poner sobre la mesa varias posibilidades: algo pasa con las leyes del mundo construido textualmente, y el protagonista está atrapado en una especie de mundo extraño, o bien, podría tratarse de un estado alterado relacionado con el sueño, teoría que iría adquiriendo más validez: “Una sensación por demás extraña, ni de incomodidad o angustia, ni de ansiedad o sobresalto, ni de pavor o desconfianza, sino propiamente de vacío, de inestabilidad o ausencia, como si mi personalidad, pongo por caso, fuese anulada gradualmente por otra personalidad intrusa que ocupara su lugar. Bien como al despertar de un sueño, bien como al entrar en él...”⁶ Este momento de desvarío y el repentino ataque de risa de Margaret Rose representan la configuración total del ambiente hostil que le da a la historia las características de un texto adscrito al horror, sobre todo esta última, pues es una imagen alucinante donde podría parecer que ella es, en efecto, un ser extraño y malévol: “—¿Se burla usted de mí? —exclamo reprimiéndome, pero

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶ *Id.*

comprendiendo ya que algo más grave y siniestro se esconde tras de aquellos labios convulsos. Ríe, ríe y me mira, un poco ladeada la cabeza”.⁷ Además, son los mayores indicios falsos, pues esta escena daría, en apariencia, mayor credibilidad al discurso de Mr. X, quien está plenamente convencido de que se enfrenta a algo desconocido, incluso parece recordar que en el pasado, él habría recibido noticias de la muerte de Margaret Rose: “— Margaret Rose Lane había fallecido hace tiempo. ¿Cuánto? No puedo aclararlo en tan espantosos momentos, pero la certeza de tal hecho no ofrece lugar a dudas. Tal vez cinco años, seis... ¿Acaso no recuerdo muy distintamente el momento preciso de recibir la noticia? Un diario en el club, cierta noche...”.⁸ Este recuerdo abre paso a una explicación totalmente sobrenatural, misma que se tambalea con el efecto fantástico que se sostiene en la ambigüedad provocada por la pérdida de autoridad en el discurso de ambos personajes que declaran, abiertamente, estar bajo un estado de conciencia desconocido, pues no sólo es Mr. X el que lo experimenta, también Margaret Rose: “—¡Es horrible esta risa, Mr. X! ¡Horrible horrible esta risa que no sé de dónde me brota...!”⁹

Así, el tema fantasmal, elemento por excelencia del terror, es el vehículo para comunicar la existencia de realidades que chocan entre sí. Lo terrorífico se va desarrollando a lo largo del cuento, se postulan indicios falsos que, posteriormente, se abren hacia lo fantástico: “Margaret Rose me mira aterrada, pálida como un trozo de mármol [...] Fijos, fijos en mí sus fenomenales ojos, parecen no lograr desasirse de algo que los cautiva, que los subyuga, que los espanta”.¹⁰ Además, la aparición de otro personaje cambia la perspectiva. Es el esposo de Margaret, quien aparece de manera particular: “De la

⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁹ *Id.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 73.

penumbra, no sé a través de qué cortinajes o sombras, emerge un hombre en pijama, alto, joven, atlético”.¹¹ El hombre, que trata de tranquilizar a su esposa, no repara en la presencia de Mr. X, aun cuando éste grita desesperadamente para ser notado. Éste es un indicio del cambio sorpresivo en cuanto a lo que se esperaba desde el inicio del cuento: Mr. X asegura con la frase final “yo descubro, alarmado, que no soy ya sino un melancólico y horripilante fantasma”. El personaje acepta su condición y es un ejemplo de las varias facetas que Tario exploró a la hora de escribir sobre el tema fantasmal. Éste es el caso particular de un sujeto que no se da cuenta de su propia condición de fantasma. También puede mostrar al muerto que regresa por tener una cuenta pendiente, en este caso, el recuerdo de un viejo amor cuya historia quedó sin resolver. De cualquier manera, este cuento representa el uso de un tratamiento novedoso para el tema fantasmal que sirvió de vehículo para lograr el efecto fantástico.

3.1.2 “La noche de los cincuenta libros”: la ambigüedad por medio de la alucinación

En este cuento Roberto narra en primera persona la violencia que sufrió en la infancia por parte de su familia y de los que le rodeaban, pues era un niño cuyas características físicas y emocionales incomodaban. Debido a esto, decide recluirse en una fortaleza que él mismo levantó en la montaña con el propósito de escribir un libro distinto cada año, libros cuyo tema terminaron por ahuyentar a todos. Al terminar el libro número cincuenta, los siniestros personajes de dichas historias cobran vida para perseguir a Roberto. Durante la huída, el protagonista cae inconsciente y ocurre un cambio en espacio del mundo textual, pues “despierta” siendo un niño otra vez, haciendo imposible la explicación de su condición

¹¹ *Id.*

física (si está muerto o vivo) y de si los libros en verdad fueron escritos o todo ha sido producto de una alucinación. Su configuración física es un indicio de un destino negativo:

De pequeño era yo esmirriado, granujiento y lastimoso. Tenía los pies y las manos desmesuradamente largos, el cuello, muy flaco; los ojos vibrantes, metálicos; los hombros, cuadrados, pero huesosos, como los brazos de un perchero; la cabeza pequeña, sinuosa. Mis cabellos eran ralos y crespos, y mis dientes amarillos, sino negros, mi voz, excesivamente chillona, irritaba a mis progenitores, a mis hermanos, a los profesores de la escuela y aun a mí mismo.¹²

Además, su perturbadora configuración emocional da pie a interpretar un discurso emitido bajo un posible estado alterado de conciencia, que es confirmado por los insultos de los otros personajes: “-¡Histórico! ¡Histórico! ¡Histórico! Ni aproximadamente comprendía yo entonces el significado de semejante vocablo, pero me exasperaba de tal suerte, removiendo en mi interior tal cúmulo de pasiones, que reaccionaba como un auténtico loco”¹³ [...] “Esa cruel palabra, ese insensato insulto decidió mi destino. Esa palabra, y el horror que inspiraba yo a la gente”.¹⁴ En *La noche*, Roberto es una muestra de lo que Tario proponía como concepto de lo fantástico. Como se vio en el primer capítulo, para el autor lo fantástico no debe perder contacto con la realidad, pues el hombre tiene la capacidad de ser fabuloso o inmensamente grotesco. En un inicio, el texto puede dar la impresión de un tipo de fantástico-terrorífico como el creado por Poe, donde la amenaza no viene del exterior sino del interior del sujeto. El posible efecto fantástico no es visible durante esta parte de la narración, ya que no hay ambigüedad, al menos no provocada por algo inexplicable, pues en este caso, la nula credibilidad para el protagonista abre la posibilidad de encontrar la explicación en la alucinación, o en otra cuestión emparentada con la locura. Sin embargo,

¹² *Ibid.*, p.42.

¹³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

las acciones y visiones de Roberto sí están emparentadas con lo insólito, y dicha configuración física y emocional entran en el género del terror, pues recordando la propuesta de Miguel Carrera Garrido, expuesta en el capítulo uno, se llama terroríficos a los textos que buscan provocar el desasosiego del lector, la inquietud y el temor ante la ruptura de los códigos que rigen su realidad. No se trata sólo del efecto, sino de una estructura donde, como sostiene Carrera, la ficción plantea una situación extrapolable a la realidad. Es decir, por medio de este eje semántico, se puede deducir que este texto tiene todos los elementos para presentar imágenes que le dan un carácter terrorífico al mostrar escenas que evocan dos partes del horror: asco y conmoción. Recordando la propuesta de Eduardo Bericat, el asco distingue lo correcto de lo incorrecto, lo bueno de lo malo, lo que se considera depravado, y la conmoción viene de una sorpresa en extremo desagradable o brutal. Un ejemplo está en el siguiente párrafo:

Cuando lograba cazar un pajarito, me sentaba cómodamente a la sombra de un árbol y le arrancaba una a una las plumitas, hasta que lo dejaba por completo en cueros. Si sobrevivía, lo soltaba sobre la hierba, con un sombrero de papel en la cabeza. A continuación, volvía a echarle mano y me lo llevaba al río. Allí lo sumergía cuantas veces se me antojaba, ahogándolo por fin en las ondas tumultuosas de la corriente. Acto seguido, me tumbaba sobre cualquier pradera y me masturbaba frenéticamente.¹⁵

Esta imagen podría representar la conmoción que, en síntesis, es el choque de las expectativas y una incapacidad para comprender el hecho horroroso. Esta propuesta del horror es la que menciona Martínez de Mingo como grado de distorsión subjetiva que tiene que ver con el lado oscuro y desconocido de la mente, que se ve reflejado en la temática de los libros que Roberto planeaba escribir:

¹⁵ *Ibid.*, p.43.

Libros que expondrán con precisión inigualable lo grotesco de la muerte, lo execrable de la enfermedad, lo risible de la religión, lo mugroso de la familia y lo nauseabundo del amor, de la piedad, del patriotismo y de cualquiera otra fe o mito. [...] Exaltaré la lujuria y el satanismo, la herejía; el vandalismo, la gula, el sacrilegio: todos los excesos y las obsesiones más sombrías [...] Mas no conforme con eso, daré vida a los objetos, devolveré la razón a los muertos, y haré bullir en torno a los vivos una heterogénea muchedumbre de monstruos, carroñas e incongruencias.¹⁶

Asimismo, las creaciones de Roberto construyen la atmósfera asfixiante requerida para el género del terror, pues dicha atmósfera también está formada por un conjunto de monstruosidades que cobrarían vida para perseguir a su creador. Los libros de Roberto y él mismo pasan a formar parte de otra realidad: “Donde yo habito no hay estaciones y la naturaleza es un limbo. El agua no moja; la llama no quema; el ruido no se percibe; la electricidad no alumbrá. De noche todo es negro, impenetrable, pero yo veo.”¹⁷ Esta persecución de los libros a su escritor sería un indicio que genera una primera impresión de que el texto no es de corte fantástico, ya que la explicación de los hechos sería un estado alterado de la conciencia de un personaje sin autoridad. Las construcciones textuales que apelan al horror seguirán presentes en el texto, creando un escenario sangriento:

De súbito, advierto un arroyo de sangre negruzca que se va extendiendo por la alfombra en dirección a la puerta... Alocado por semejante sucesión de pavorosos acontecimientos, vuelvo a disparar sobre el herido que sangra. El herido enmudece. Lo he matado sin duda. Pero, simultáneamente, un libro cae del estante, rodando como una pelota. Echo a correr tras de él y lo sujeto con la punta del zapato. No tiene páginas; no resta de él sino la cubierta. Y es mío. Es mi primer libro. También está tinto en sangre.¹⁸

¹⁶ *Ibid.*, p.46.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 49.

Durante la persecución, el desmayo de Roberto provoca un cambio de escenario, pues la huída de los seres extraños termina cuando éste cae al mar y despierta en lo que parece otra realidad:

Y cuando mi cuerpo se estrella contra el lomo de las olas, sumergiéndose en un embudo de espuma, una voz ultrahumana se desploma de las alturas, sobresaltando a los que duermen: — ¡Histéricoooo!” [...] Abro los ojos con desconfianza y veo al doctor junto a mí; a mi padre, a la madrecita, a mis siete hermanos. Soy aún un adolescente y me duele aquí, aquí en el hombro. Entonces el doctor me observa preocupadamente, me levanta con cuidado los párpados, me acerca una lamparita que huele a éter, y exclama: —¡Ha muerto!¹⁹

Es hasta el cierre del texto que las imágenes alucinantes y los cambios bruscos en el espacio textual provocan una ambigüedad que no sólo es provocada por las imágenes oníricas, sino por una probable alucinación, pues Roberto despierta en el cuerpo de un niño. Sin embargo, el efecto fantástico no se sostiene en el choque entre alucinación y sueño, sino del hecho insólito que aparece al final: Roberto habla desde una realidad desconocida, después de que el doctor lo declarara muerto: “Mi familia, en pleno, cae por tierra de rodillas, sollozando o lanzando gritos frenéticos. Mas, en cuanto a mí, me siento perfectamente”.²⁰ Es decir, no hay explicación posible para definir la condición del personaje (si se trata de un fantasma o de un hombre) y desde dónde emite su discurso, mismo que tienen una validez prácticamente nula por un aparente estado alterado de conciencia. Al igual que “La noche de Margaret Rose”, esta narración está construida con una serie de indicios falsos que, al final del texto, desembocará en la presentación del hecho insólito, totalmente desestabilizador de los presupuestos que el lector pudo considerar a lo largo de la lectura.

¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

²⁰ *Id.*

3.2 *Tapiocca Inn Mansión para fantasmas (1952)*

Este libro apareció como parte de la colección Tezontle aunque, como afirma Alejandro Toledo, no se mostraba en la edición el crédito de la empresa editorial “porque existía entonces en el Fondo de Cultura Económica esa modalidad de que el escritor pagara por imprimir su libro, con lo que se eludían el dictamen y el rechazo posible”.²¹ Se trata de un libro cuyo título se constituye como un lugar para los fantasmas, tema que inició su aparición en *La noche*, pero que fue perfeccionándose en esta obra con diferentes enfoques y posibilidades. No sólo se encuentra el fantasma cuya historia es perturbadora o triste, también es posible encontrar la historia de un fantasma totalmente risible. Es notable el uso de un lenguaje más extenso, elegante, y al mismo tiempo humorístico. Esther Seligson afirma en el prólogo a *Entre tus dedos helados y otros cuentos*:

Uno de los rasgos específicos de la escritura de Tario es trastocar el sentido de las frases hechas, las descripciones, lo que se considera lógico y sensato, lo que se conoce como “sentido común” o se hace “como Dios manda”. Hay metáforas tan inesperadas como comparar unas botas a “un delicioso par de nutritivas salchichas”; o caracterizaciones tajantes como la del buscador de fantasmas de *Tapiocca Inn*, “Mr. Gustavo Joergensen –dos metros cuatro centímetros, noruego, siete millones de glóbulos rojos.”²²

En este libro el autor hace un uso maestro del humor, sobre todo el humor negro.²³ Seligson también comenta que los textos “mantienen una expectativa similar a la de los mejores relatos de terror y crimen”.²⁴ También se encuentra la burla constante a las certezas

²¹ Alejandro Toledo, “Prólogo”, en Francisco Tario, Fondo de Cultura Económica. México, p. 12.

²² Esther Seligson, “Prólogo”, en Francisco Tario, *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1988, p. 671.

²³ Entendiendo el humor negro como la disposición de una persona para encontrar diversión en cosas o situaciones desafortunadas o que suponen cierta crueldad; cosa o situación que produce risa, o busca producirla, por la forma en que en ella se presenta la mala fortuna o la crueldad, según el *Diccionario del Español de México*. Consultado el 3 de septiembre de 2019 en <https://dem.colmex.mx/>

²⁴ Esther Seligson, *op. cit.*, p. 671.

científicas como en “Ciclopropano”, donde el protagonista cuestiona los avances de la tecnología y la ciencia, o “Usted tiene la palabra”, que cuenta la historia de un hombre cuyo aparente regreso de la muerte plantea “un nuevo laberinto a la ciencia”.²⁵ A pesar de que mucha de la crítica de la obra de Tario se centra en el primer y tercer libro de cuentos, es evidente que *Tapioca Inn* representa una evolución importante en el estilo del autor donde, si bien conservó *leitmotivs*, también hay una notable experimentación lúdica, y es un prelude para lo que se presentará en su siguiente obra que muestra de manera más madura los temas que aquí desarrolló. De la segunda parte de esta trilogía tomo los cuentos “Usted tiene la palabra” y “La semana escarlata”. El primero muestra el uso del humor, sello particular de *Tapioca Inn: Mansión para fantasmas*, y el segundo es un ejemplo de hibridación genérica que contiene elementos del género policiaco.

3.2.1 “Usted tiene la palabra”: voces de otras realidades

Esta historia presenta la muerte y resurrección del protagonista: el señor ministro, quien murió resbalando en su bañera un domingo por la mañana. Durante la celebración de su propio velorio, se levantó de su féretro para festejar su regreso a la vida. El espacio donde se desarrollan los hechos es la casa del difunto, cuya atmósfera se construye a partir de elementos terroríficos propios de un evento mortuorio: “En lo profundo de los salones sombras y más sombras deambulaban. Sombras que en la oscurísima noche pretendían a toda costa ser aún más oscuras [...] La Muerte estaba allí, endiablada y absurda, lo cual era a la vez aterrador e inefable. [...] Los demás también fallecerían igualmente, un día u otro,

²⁵ Francisco Tario, *Tapicca Inn, Mansión para fantasmas*, en *Obras completas*, edición y prólogo de Alejandro Toledo, México, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 169.

de algún modo. ¿Cuándo? ¿Cómo? Doblemente espantoso”.²⁶ A pesar de ello, el toque humorístico comienza cuando el señor Ministro resucita: “-¡El señor ministro se ha levantado! ¡el señor ministro se ha levantado! [...] -¡Que se levantó el señor ministro dicen? Pero si el señor ministro no era un gran madrugador, que yo supiera. ¡Ah perdón! ¿Quiere decir usted que el señor ministro ha resucitado?”.²⁷ Este uso del humor negro, entendiéndolo a gradas rasgos como una manera de comunicar un hecho desafortunado o cruel de manera divertida, atenúa la intención principal de los elementos terroríficos, que es la construcción textual de una atmósfera opresiva, siguiendo a Lovecraft. Por ello, en este caso los elementos del terror quizá no comunican miedo, pero el insólito regreso a la vida de un hombre muerto sí provoca conmoción en los personajes, pues en el mundo narrado sí se experimenta este suceso con miedo: “Era una extraña mezcla de jolgorio, voluptuosidad y espanto”.²⁸ Es decir, el texto contiene un elemento del horror: la conmoción, que es la sorpresa brutal ante el hecho insólito que deja perplejos a los personajes, en este caso, el regreso del señor ministro. Sin embargo, no puede confundirse con el hecho insólito que sostiene a lo fantástico, ya que en el texto el choque de realidades necesario para provocar dicho efecto se da de otra forma que no es la resurrección de este hombre.

La construcción del ambiente se mantiene con elementos del terror, pero no será hasta que aparezcan descripciones concretas que se comunicarán de manera más efectiva imágenes sobrecogedoras que podrían anunciar la existencia de otras realidades: “Unas siniestras ancianas ictéricas, enlutadas como carbones, gimoteaban en los pasillos”.²⁹ No sólo el ambiente comienza a presentar indicios de un posible hecho insólito, sino que

²⁶ *Ibid.*, p. 166.

²⁷ *Ibid.*, p. 167.

²⁸ *Ibid.*, p. 168.

²⁹ *Ibid.*, p. 169.

surgirán un conjunto de voces desconocidas que provocarán la ambigüedad necesaria para lo fantástico. Resalta la escena donde el señor ministro está siendo revisado por un doctor, mientras están encerrados en el baño. Destaca la construcción de la personalidad del protagonista como alguien malvado y sacrílego: “-Si me escuchan o no ni a usted ni a Cristo les importa. ¡He dicho gandules, y lo sostengo! [...] le suplico que se retire. O de otro modo: que se largue al diablo. ¡Mi pueblo me importa un bledo, y usted y mi familia entera poco más o menos que mi pueblo! Y a renglón seguido unas estúpidas carcajadas. Los concurrentes se miraron y miraron después el muro: no entendían”.³⁰ Los hechos extraños que tienen lugar en el cuarto de baño parecieran apelar a lo sobrenatural, pues los dolientes que esperan al resucitado son testigos de la extraña manera en que el señor ministro se hace presente: “Nueva pausa, y un indefinible estrépito como si se acabara de caer un rayo en un almacén de botellas. -Lo está matando. ¡Cuidado! Investiguemos... Entonces se abrió la puerta en la noche mortuoria y violácea una lejana blasfemia. -¡¡El señor ministro!!”.³¹ El resucitado sale como si fuera un demonio, su construcción es la de un ser malévolo. Altanero y burlón, representaría una crítica a la verdadera naturaleza de las personas con poder: sale, observa a la gente y su actitud cambia, se vuelve amable y atento. Da las gracias, se califica a sí mismo como humilde, y se disculpa por las pocas atenciones. En esta misma escena aparecería un diálogo entre personajes no identificados, mismo que es una mezcla de voces que podrían emitirse desde un espacio distinto: “-¿Y si hubiera perdido el juicio? Insinuó alguien desde el mismo infierno” [...] “O quien quita y sea el estupor, la sorpresa... ¡no sé! La muerte debe ser tan pavorosa...”.³² Debido a la linealidad de los diálogos, queda confirmado que se emiten desde el infierno. Aparecerán a

³⁰ *Ibid.*, p. 170.

³¹ *Ibid.*, p. 171.

³² *Ibid.*, p. 170.

menudo dentro del texto, generando ambigüedad por la dificultad de poder identificar a los interlocutores, así como el espacio físico de esas enunciaciones, ya que no siempre contienen coherencia lineal:

En un sofá, vuelto hacia la pared, tiritaba una jovencita. Fuera, la lluvia sofocante, bíblica.

—Tengo miedo, vámonos.

—¡Quítate esa flor, mamá! Qué dirá el padre Memo cuando lo sepa.

—Y tú, abuelito, ni una copa más. Te lo prohíbo.

—Pues sí quieres condescender, bailas conmigo. ¡Estoy harto de coroneles!

—Algo va a suceder, Dios mío. Dios no puede aprobar esto.³³

La cita anterior parece funcionar como premonición del suceso extraño que permite al resto de los personajes huir del señor ministro que, súbitamente, se desplomó y cuando parecía realmente estar muerto, lo dejaron solo. Destituido de su cargo, víctima de burla de la sociedad, sin credibilidad, es un personaje que bien podría ser una crítica para la figura de los políticos: “Pero él había muerto; muerto, sí, biológica y espantosamente. Lo juraba como ex ministro. La dificultad estaba en probarlo”.³⁴ La actitud del protagonista siempre provocó una sensación de horror en los personajes, indicada por la construcción del ambiente que ellos mismos califican de “sacrílego”. Así, se observa la contraposición de dos mundos: ese mundo blasfemo, al que pertenece el señor ministro, y otro donde el resto de los personajes experimentan abiertamente miedo y superstición:

Danzaba ahora disparatadamente con una escuálida dama de rostro cabruno. La dama miraba a diestra y siniestra y sonreía, implorando desde su angustia que la rescataran. Ella no lograba hacerse a la idea de valsear con aquél ser terco,

³³ *Ibid.*, p. 175.

³⁴ *Ibid.*, p. 176.

insuportable y horripilante; con el difunto. Ella era una mujer honesta, responsable y sensata. Y aquel hombre giraba, contorsionándola de tal suerte, como si pretendiera hacerla pasar ante sus amigos por una bailarina. De ningún modo era una bailarina, sino una mujer de creencias.³⁵

En síntesis, hay un choque entre el mundo de los “vivos” protectores de las buenas costumbres, que hacen continuamente alusiones a Dios cuando parecen entrar en desesperación, y otro mundo malévolos, difícilmente reconocible que hace alusión al infierno, sin embargo, ambas realidades casi se mezclan, haciéndose casi imperceptible el inicio y fin de cada una. “Usted tiene la palabra” es un texto transgresor, en primer lugar, por su estructura, ya que las voces desconocidas son factores decisivos en el tipo de comunicación que se va a establecer entre texto y lector. La poca pertinencia de estos diálogos que corresponden a voces de otras realidades impide la certeza de que los hechos transcurren en un mundo textual único con sus propias leyes. Es decir, da como resultado el choque entre dos posibles realidades. En segundo lugar, los temas del horror se abordan desde el humor negro: los ambientes físicos y emocionales donde se desarrolla la historia están contruidos con elementos del terror, aunque la intención propia de este género quede anulada por el tratamiento humorístico. Lo terrorífico-fantástico de este cuento muestra un elemento extra: el humor negro que va de la mano con los temas de terror y constituye uno de los sellos personales del autor.

3.2.2 “La semana escarlata”: asesinatos desde el mundo onírico

En esta historia “La semana escarlata” es el título de una noticia en el diario local de una ciudad indeterminada, que se encuentra atemorizada por una serie de asesinatos “inexplicables”. El detective Galisteo, responsable de resolver este caso, es el personaje

³⁵ *Ibid.*, p. 174.

principal junto al profesor Rómulo Pimentel, principal sospechoso de los asesinatos cometidos. Una serie de indicios falsos indicarían que Pimentel es inocente, pues mientras se llevaban a cabo los misteriosos asesinatos, él se encontraba dormido. Sin embargo, el detective Galisteo descubre que, en efecto, el profesor es el culpable de los homicidios, pues en sus sueños pareciera ser otra persona, específicamente un asesino serial que pudo matar desde el mundo onírico. Este cuento contiene elementos del género policiaco sin llegar a ser parte plena del mismo, pues la resolución del problema no concuerda con el requisito máximo de dicho género: la conclusión del enigma es de corte científico. Acerca de esto, José Antonio Molina Foix señala:

Este tipo de relato presenta el delito desde el punto de vista estético y lo considera un entretenimiento. El verdadero centro del relato no es el crimen, sino el enigma a resolver [...] Son requerimientos indispensables del género la observación y el estudio detallado del escenario del crimen; la utilización de dos vías básicas de investigación, la empírica (pistas y testificaciones) y la racional (deducciones); y la presentación y refutación de hipótesis falsas. En lo que concierne a la resolución del enigma, se desecha todo elemento inexplicable o sobrenatural, pues la trama del relato policial se recorta sobre una matriz de construcción científica. En esencia, el espíritu inventivo del escritor no parece diferir mucho del investigador científico, cuya compleja psicología es posible que tenga algo en común con la de aquel. El texto se organiza alrededor de una investigación cuyos pasos son similares a los que realiza un científico: el detective toma nota de todos los detalles que rodean al crimen que se convierte en su objeto de estudio: recolecta datos, indicios, testimonios, etc., incluso aquellos que, a primera vista, parecen insignificantes.³⁶

Este género, como el fantástico (al menos propiamente dicho) surgió en el siglo XIX junto con el desarrollo del interés científico. Según Molina Foix, el arquetipo de detective es Charles Auguste Dupin, detective del cuento “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe.

³⁶ José Antonio Molina Foix, “Prólogo” en *Cuentos policíacos clásicos*, Siruela, Madrid, *Colección Escolar* 38, 2015, p. 13.

Este personaje está dotado de un intelecto superior, una aguda capacidad de análisis y una amplia cultura. Con Poe se fijan las reglas del relato policiaco y muchas de lo fantástico.

A propósito del indicio falso que mencioné, aparece al principio de la historia, con la muerte de Laura, sobrina de Rómulo Pimentel. La descripción del momento de su asesinato aclara la imposibilidad de que Pimentel sea el homicida: durante un baile de carnaval, la joven sabe que alguien la sigue: “El profesor duerme, la señorita Laura baila y el novio siente que una inefable espuma se le sube a la cabeza”.³⁷ Cuando su novio la deja sola, “la cara gris se presenta. [...] besos [...] labios fríos (sin vida, deduce ella). No se entregará, si de esto se trata”.³⁸ Así, el profesor podría quedar descartado como sospechoso. Pero más adelante, queda al descubierto que Rómulo Pimentel es, en efecto, el responsable de todos los homicidios, pues Galisteo recibe una carta con caligrafía femenina, firmada por Pimentel. Se declara culpable de todos los asesinatos:

Yo asesiné a la señorita Laura, yo asesiné al anciano evangelista y asesiné a más de otras personas a esa docena y media de canes astrosos que me seguían por las calles en mis infortunadas correrías. Usted cree en los símbolos; yo, no. Creo en la música y feliz el mortal aquél que logre algún día apresarla a una roca y deleitarse para siempre con ella. Lo saludo, amigo Galisteo, y lo espero, si no tiene nada mejor que hacer, el sábado a las ocho en punto de la noche.³⁹

Galisteo había descartado a Pimentel en un principio, pues él mismo se presentó a pedir justicia por la muerte de su sobrina, pero después de recibir la carta, el detective visita la casa del profesor y lo vigila de manera permanente. Así, comprueba que el sospechoso no se mueve de su cama, pues parece enfermar cada día más. Este es otro indicio falso que refuerza la ambigüedad. Primero se elimina la posibilidad del profesor como asesino.

³⁷ *Ibid.*, p. 267.

³⁸ *Id.*

³⁹ *Ibid.*, p. 269.

Después, se abren posibilidades como la de considerar a más de un asesino, pues sería una forma de explicar el cambio en el espacio donde se han perpetrado los asesinatos: “Al otro extremo de la ciudad, una mujer enloquecida de espanto fue detenida sobre el andén de la estación ferroviaria al asegurar que en el interior de un vagón se hallaba el feroz asesino”.⁴⁰ La mujer del vagón describe al asesino, idéntico al profesor Pimentel. A pesar de esta confusión, Galisteo no evita sentir lástima por el profesor, con quien aparentemente comienza a forjar una amistad. Como consecuencia de ello, en una visita que hizo al moribundo, recibe de Pimentel un conjunto de cartas. Le pareció que el profesor era inocente, que sólo había perdido la razón. Este juicio del detective condiciona por un momento la autoridad del discurso del profesor, y por lo tanto, la validez de lo que declara en sus cartas. El conjunto de cartas se titulaba: "Relación de extraños e inexplicables sucesos en la vida del profesor Rómulo Pimentel", donde narra un conjunto de sueños que lo perturbarían no sólo por lo que pasaba dentro de dicho sueño, sino por las señales que vería al momento de despertar donde, por alguna razón, el mundo onírico y el real se mezclarían. De entre todos los sueños resaltan un par, pues son la prueba de la mezcla entre los sucesos que ocurren durante el sueño del profesor y el mundo real: el primero, donde soñó que mataba a Laura. Después de asistir a su entierro, decide no dormir jamás, siendo plenamente consciente de lo que parece otra personalidad despiadada que aparece durante su sueño, pues él mismo afirma que la vigilia permanente tendría el objetivo de ser dueño de sí mismo. Otro sueño que afirma la mezcla de mundos es donde Laura, que era más bien una mujer anciana y fea, le ayudaba a escribir una carta. Es una imagen alucinante y grotesca: “me mostraba con amargura su horrible pecho desnudo, lleno de reseca cavernas, en el centro del cual ostentaba una rosa. Al preguntarle yo qué significaba aquello, me

⁴⁰ *Ibid.*, p. 273.

respondía: -Si es el santo de mi novio tío. ¿Acaso lo había olvidado?”⁴¹ Esta carta sería la que se presentó al inicio del texto: de caligrafía femenina, tenía la declaración del profesor, aceptando su culpabilidad. Rómulo Pimentel expresa una idea que continuamente se presenta en los cuentos tarianos: “Ingenuidad de aquellos que caminan aún sobre la tierra. De los que estiman que las cosas son bien sencillas. Vive, muere –afirman. Y suponen que son las dos únicas alternativas”.⁴² Es una oración que manifiesta una idea acerca de la existencia de otra “realidad” aparte de la vida y la muerte, que bien podría ser el sueño, mundo desde donde el personaje comete sus crímenes.

A pesar de ello, el detective está plenamente convencido de que el profesor tiene una perturbación mental. Esto puede resultar extraño para el lector, que tomando en cuenta que el profesor jamás dejó de ser observado, los asesinatos sólo pudieron haber sido consumados desde el sueño. Galisteo queda inmerso en otra realidad, pues terminada la lectura de las cartas, se queda dormido. En su sueño, estaba en su oficina, en un principio, hablando por teléfono con el inspector: “Depositando el audífono ya no estaba en su oficina, sino en el interior de un automóvil que corría velozmente a lo largo de una carretera”.⁴³ El chofer era Pimentel. Aunque no podía verlo lo sabía. “Transcurrió el tiempo, no siempre importante en los sueños, y el automóvil se detuvo frente a una choza cubierta de nieve”.⁴⁴ es decir, el hecho de estar dentro del mundo onírico queda totalmente reforzado con esta frase, pues este escenario era uno de los sueños documentados en las cartas. Hay una persecución: Galisteo tras el profesor. Este ambiente se construye con elementos macabros como el eco de los gritos y los pájaros asustados que huyen. Una frase

⁴¹ *Ibid.*, p. 287.

⁴² *Ibid.*, p. 288.

⁴³ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 290.

que aporta un elemento siniestro: “y cosa extraña, el eco le devuelve otro grito que le hiela la sangre en el cuerpo. –Galisteo! Galisteooo! Es un juego diabólico que él no comprende”.⁴⁵ El efecto fantástico se encuentra en la oposición sueño/realidad. El detective se sabe dormido, pero está atrapado en el mundo del sueño: “El pánico sin límites lo atenaza. Ya no persigue, huye”.⁴⁶ Pimentel, toma la forma de “un ser horrible, grotesco y desnudo de cuyas piernas salen hormigas”,⁴⁷ el discurso es un desborde total de imaginación.

Al final de la narración sabemos que Galisteo muere al igual que el profesor. Este texto es un ejemplo de hibridez genérica. Aunque contiene elementos sobresalientes del género policiaco, no cumple con la condición más importante que es la resolución del enigma, donde se desecha todo elemento inexplicable o sobrenatural, pues la trama del relato policial se recorta sobre una matriz de construcción científica, como mencioné en la cita anterior de Molina Foix. Además, esta persecución y la metamorfosis del personaje en un ser grotesco, y el miedo que el detective siente ante lo que está pasando, le dan al texto elementos que lo convierten en un buen ejemplo de cuento inscrito al horror, pues no sólo hay un agente exterior que pone en peligro su vida, generando terror y miedo, sino que la construcción del ambiente es estremecedora no sólo por los elementos como el monstruo del final, sino que a lo largo del texto, los elementos sangrientos que pudiera compartir con el género policiaco, también cumplen la función del relato de terror que es provocar miedo por medio de la figura del asesino serial.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 291.

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ *Id.*

3.3 *Una violeta de más* (1968)

Después de 16 años de inactividad tras publicar *Tapioca Inn: Mansión para fantasmas*, Francisco Tario presenta *Una violeta de más*,⁴⁸ obra publicada en Joaquín Mortiz (casa editorial considerada como una de las más importantes de México) fundada por Joaquín Díez-Canedo. Su objetivo era la publicación de literatura hispanoamericana, pero sobre todo mexicana, donde los jóvenes escritores pudieran darse a conocer. Joaquín Mortiz fue una editorial conocida por ofrecer traducciones de escritores destacados del siglo XX. Esta es una prueba que demuestra por qué *Una violeta de más* representa la etapa madura del autor en varios sentidos: inicialmente, Tario publicó en la Antigua Librería Robredo, que se especializó en libros de ocasión, seguido por un financiamiento propio en la colección Tezontle, hasta llegar a ser publicado por esta importante editorial. Este tercer libro de cuentos contiene un estilo totalmente marcado que muestra en todo su esplendor a los personajes ya vistos anteriormente y que el mismo Tario describe como “una compleja y nutrida familia cuyos miembros oscilan entre la locura, el candor, el espanto, la fatalidad y lo puramente ridículo. Seres que, por alguna u otra razón, nos ponen en comunicación con lo insólito”.⁴⁹ Tuvo una buena recepción, y lo demuestran comentarios como los de Ramón Xirau, quien afirma que estos cuentos serían excelentes en cualquier tradición fantástica. De esta colección de dieciséis cuentos sobresalen “El mico”, “Ragú de ternera” y “Entre tus dedos helados”, por ser textos bastante estudiados y elegidos para formar parte de antologías de cuento fantástico. Para este análisis retomo los textos “Ragú de ternera” y

⁴⁸ Este título bien podría ser una alusión a un recuerdo amoroso. Julio Farell, hijo del escritor, declaró que durante el noviazgo de sus padres, Francisco Peláez mandaba cartas a Carmen Farell, y cada una contenía una violeta. Esta hipótesis se refuerza con un segundo paratexto significativo: la dedicatoria que dice “Para ti, mágico fantasma, las que fueron tus últimas lecturas”. Es sabido que esa dedicatoria es para Carmen Farell, que leía cada cuento de Tario antes de ser publicado.

⁴⁹ Francisco Tario, *Obras completas II. Novela, teatro, textos no coleccionados*, edición y prólogo de Alejandro Toledo, Fondo de Cultura Económica, México, 2015, p. 690.

“Ave María Purísima”, que no cuenta con la popularidad y la difusión del primero, sin embargo es un gran ejemplo para fines de este estudio.

3.3.1 “Ave María Purísima”: la venganza de un muerto

“Ave María Purísima”⁵⁰ es un cuento que narra el momento en que un hombre que está en su lecho de muerte pide a su esposa que cumpla una promesa: enterrarlo con su pata de palo. La viuda hace la promesa, pero no la cumple, pues planea conservar la pierna para recordar al difunto. Como consecuencia, el esposo regresa para vengarse por la promesa incumplida, aunque este hecho no puede asegurarse ya que hay ambigüedad generada por la posible locura de la mujer. Sin embargo, una inexplicable marca en su cuello se contrapone, abriendo la posibilidad del muerto que consumó su venganza. La construcción de la atmósfera (tanto espacial como emocional) contiene siempre elementos oscuros: parece que la pareja vive en un pueblo cercano a un bosque. La mujer siente una enorme culpa siempre que observa la pierna: “¿Y el mantenerse fiel a través de la muerte no era dignificar su propia vida? [...] En cambio ella podría admirarla de vez en cuando, palpar y cuidar de ella como si fuera de carne y hueso, llorar sobre su tosca corteza y forjarse la ilusión de que su propietario existía. [...] Se pasaría la tarde gimiendo y apretándola contra su pecho. Sería un testimonio de amor y un alivio. Una liberación; su penitencia”.⁵¹ Este ambiente emocional se irá haciendo más complejo, y será uno de los responsables del efecto de duda durante el relato. Una constante en el universo tariano es la ambigüedad producto del choque entre el mundo “real” y el mundo onírico. Cuando la mujer se queda dormida, el

⁵⁰ El Ave María es una oración católica dedicada a María, madre de Jesús de Nazaret. Es la principal oración del Ángelus. Tiene amplia relación con el nacimiento, muerte y resurrección de Jesús. Y en efecto, la resurrección es el tema principal de este cuento.

⁵¹ Francisco Tario, *Una violeta demás*, en *Obras completas*, edición y prólogo de Alejandro Toledo, México, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 332.

mismo día que entierra a su marido, es testigo de un suceso escalofriante que se repite todos los días que siguen:

Se dejó oír en las tinieblas una voz ahogada y confusa, como la de un niño con difteria, que le hablaba doloridamente sobre la superficie misma de su almohada. Eran unos tiernos reproches, no exentos de cierta ira secreta [...] Y al dejar soslayar él que una noche de aquéllas, una noche sin testigos, se tomaría sobrada venganza, ¿a qué punibles maquinaciones había osado referirse? Francamente todo ello era abominable, inverosímil e injusto. Quizá fuera la voz de Satanás mismo.⁵²

Sin embargo, no queda claro si es dentro de su sueño, o en una especie de estado entre el sueño y la vigilia. Además, también hay señales de que pudiera ser todo lo contrario, y la mujer, presa del miedo, no duerme: “escasamente alcanzaban ya a sostenérsele los refajos, y unas trágicas ojeras ennegrecían gran parte de su rostro”.⁵³ Esto provoca la ambigüedad necesaria para que el lector no sepa dónde ubicar la explicación de la voz que martiriza a la mujer cada noche, exigiéndole cumplir su promesa de entregar la pierna de palo: “Tráemela o iré yo mismo a buscarla!”.⁵⁴ La mujer no quiere entregar lo que el difunto exige, se aferra al grado de querer negociar: “Haré lo que tú quieras pero no me pidas eso! [...] Levantaré para ti un solo altarcito! ¡Pero olvídate! ¡Olvídate de una vez para siempre y no me sigas torturando!”.⁵⁵ Ella tiene miedo específicamente a que el difunto la quiera matar. Sin embargo, también cabe interpretar que la culpa del personaje la está llevando a la locura. El difunto la amenaza una “Cierta noche de tormenta en que la casa triscaba como un viejo barco maltrecho, le llegó a través de aquél estrépito el primer anuncio [...] -¡pues bien, ya voy en camino! ¡muy pronto ajustaremos cuentas!”.⁵⁶ La viuda, resignada, saca la pierna de

⁵² *Id.*

⁵³ *Ibid.*, p. 333.

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ *Id.*

palo y la coloca en la puerta de entrada y decide esperar a su esposo. Lo que parece un cuento de terror, pues cuenta con la temática y la ambientación, se convierte en una propuesta con toques de humor negro que tanto caracterizan el estilo de Tario: “Mentalmente recorría diario la distancia, calculando con minuciosidad la inminencia de su llegada. Incluso –en una suerte de raptó- probó ella misma, en su propia casa, a saltar sobre un solo pie, procurando de este modo cerciorarse, lo más exactamente posible, del tiempo que su marido emplearía en llegar desde el cementerio”.⁵⁷

A la llegada del difunto, una noche del sábado con luna llena, aparecen elementos emotivos en el discurso que cambian la interpretación de lo que sucede: “fue sin duda una prodigiosa noche, con todos los caminos iluminados, y en la cual un alma joven y ardiente se habría fácilmente enamorado. Pese a ello, lo que ocurrió fue muy distinto”.⁵⁸ La mujer, resignada, quería ver a su esposo y sin embargo, tenía miedo de ello. Su estado emocional parece un proceso del duelo, donde no hay una aceptación al principio: “Ella había tenido en muy alma estima al difunto y no lograba hacerse la idea de verle venir por algún camino dando tumbos y traspies como un borracho”.⁵⁹ Este estado alterado de conciencia es el elemento que contribuye a darle ambigüedad al texto porque resta autoridad al personaje de la mujer. La carga emotiva se refuerza con los recuerdos que tiene de su marido: “Muéstrame ese pícaro lunarcito y nunca más me enfadaré contigo. ¡Anda, muéstramelo, por lo que más quieras! Sucedió esto durante su noche de bodas, años antes de que aquél maldito furgón de mercancías le triturase la pierna”.⁶⁰ El efecto fantástico se refuerza cuando la ambigüedad se ubica entre dos planos: la mujer, cuyo discurso perdió autoridad

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 334.

⁵⁹ *Id.*

⁶⁰ *Id.*

por medio de su estado alterado de conciencia (primero, culpa y miedo, después, melancolía por los recuerdos) percibe unos gritos que ella misma imita después: “Langostinoos! ¡langostinos frescoos! [...] Con el sol bien alto, aquel grito destemplado llenó de estupor a los vecinos del pueblo, quienes solamente conocían los langostinos de nombre”.⁶¹ Esta última frase puede aclarar que dicho fenómeno de venta de langostinos no está ocurriendo, ya que las personas del pueblo no tienen idea de qué son. A pesar de que nadie supo dar razón de qué pasó con la pata de palo, de que no hay explicación, hay un elemento que abre la posibilidad de que en efecto, el muerto regresó y dejó una huella:

Pasaron diez años y todos le preguntaban a la viuda [...] quién le había dado aquel atroz mordisco que ostentaba aún en un carillo, la mujer le daba la espalda, como diciendo que qué le importaba, sonreía socarronamente y se quedaba largo rato pensativa, recordando, embelesada, algo que no confiaría jamás a nadie. En seguida se ponía a gritar como una loca:

-Langostinoos! ¡langostinos frescoos!

Después guiñaba un ojo, hacía un ademán obsceno con los dedos y rompía a llorar de golpe.⁶²

“Ave María Purísima” es un gran ejemplo de lo fantástico-terrorífico, pues tiene elementos textuales de ambos género además de algunos guiños humorísticos. De nueva cuenta, el autor usó el tema del difunto que regresa por tener asuntos pendientes, pero lo que aporta originalidad al tema y que inserta al relato en la tradición fantástica, es el aparente estado alterado de conciencia de la mujer, que limita la autoridad de su discurso y por tanto de todos los hechos, así como el mordisco que es la prueba de algo que pareciera ser irreal, pues cabe la posibilidad de que el difunto consumó su venganza tras la promesa incumplida, sin embargo, no hay explicación para esta marca.

⁶¹ *Ibid.*, p. 335.

⁶² *Id.*

3.3.2 “Ragú de ternera”: inexplicable cambio de roles

Ésta es la historia de un antropófago que espera sentencia por el crimen de haber devorado a un bebé. El cuento inicia con el diálogo entre este hombre y un médico, al que narraría todo el proceso en el que una serie de sucesos extraños terminarían en un excesivo gusto por la carne, mismo que lo animaría a experimentar diversas formas de consumirla, hasta culminar con el rapto de un bebé. La construcción del espacio no presenta en ningún momento una atmósfera agobiante, por lo tanto, no hay elementos que busquen provocar terror. Sin embargo, aquí lo terrorífico se presenta con la construcción de un personaje que, como ya mencioné en el capítulo uno, está caracterizado para presentar la definición de lo que Francisco Tario consideraba fantástico: el hombre tienen la capacidad para ser fabuloso o inmensamente grotesco. En el caso del antropófago de “Ragú de ternera”, se trata de un hombre cuyas declaraciones contadas al médico proporcionan una configuración emocional que podría relacionarse directamente con la locura. Un ejemplo es la experiencia narrada mientras un día cualquiera, cruzaba la calle y sintió un vértigo que días después, regresaría de una forma más brusca:

Repentinamente tuvo la impresión de que el piso cedía bajo sus pies y que él comenzaba a sumergirse a toda prisa entre las aguas de un río. Comprendió al punto – afirmaba ahora- que sería menester lanzarse a nado, so pena de morir ahogado en el acto. Y así lo hizo, y aún tenía muy presente la zozobra con la que alcanzó la orilla y se sentó después sobre el pavimento, mientras los transeúntes le rodeaban curiosamente para informarse de lo que ocurría [...] Asegura no haber visto ningún carrito de bebé en ninguno de esos dos accidentes.⁶³

Este vértigo se asemeja más bien a una alucinación, pues él aclara que se trata de una calle, lo cual cancela la posibilidad del escenario acuático que él describe. Pareciera que se trata

⁶³ *Ibid.*, p. 384.

de algo que pasó únicamente en la cabeza del hombre, incluso desde que el receptor del relato parece ser un psiquiatra, la situación comunicativa se condiciona y se refuerza esta hipótesis. Además, el texto inicia con la declaración más importante: el hombre ha metido al horno a un bebé para devorarlo, y esto condiciona el ser y hacer del personaje. Sin embargo, su testimonio inicia con detalles de su vida cotidiana hasta que ciertos acontecimientos irrumpen para cambiar sus acciones y sus deseos, es decir, es un hombre común que de pronto se convierte en un ser relacionado directamente con conceptos del horror como el asco, que es lo moralmente detestable, algo que se considera depravado y fuera de lugar. Estas características monstruosas, inhumanas, representantes de lo que se considera transgresor de las normas, también son representantes de la conmoción, pues el acto de este antropófago puede no representar el hecho fantástico, pero sí la sorpresa de lo que se presenta como un acto inimaginable. El criminal, cuyo nombre se desconoce, declara que siempre fue vegetariano. Una situación extraña que el personaje narra y que al parecer, es uno de los detonantes de su cambio de personalidad, es una ocasión donde llegó a su casa y por primera vez, había olvidado mirarse al espejo esa noche, como lo hacía desde años atrás. Dicho ritual tenía el objetivo de comprobar cada mañana que seguía siendo el mismo que la noche anterior. Una semana después de ese momento, el hombre pidió a su mujer que cocinara para él un ragú de ternera. Él mismo no entendía por qué de pronto tenía emergencia por comer el platillo. Intentó regresar al régimen vegetariano, sin éxito, pues el deseo de ingerir carne se hacía cada vez más fuerte. Esta condición se parece más a una adicción:

—Los vértigos se repitieron, mi memoria se quebrantó temporalmente y comencé a experimentar un vivo desinterés por los productos químicos. En la oficina, era víctima de un constante desasosiego. Y aún más: empecé a mostrar una predilección especial por olores y sabores que en otro tiempo me dejaban indiferente o que incluso

me provocaban náuseas. Mi escritura se hizo casi ilegible y, a menudo, erraba en mis cálculos. Temí convertirme en un obseso y pensé tomarme unas vacaciones en el campo.⁶⁴

El caníbal confiesa que la situación es tan grave que arruinó su plan de vacaciones en el campo, ya que ver a las vacas produciría que su apetito creciera. Posteriormente, su vida se reduce a dedicarse únicamente a recorrer la ciudad en busca de carne: “Llegaron a temblarme de emoción las piernas frente a las vitrinas de embutidos, con aquellas carnes amoratadas y tersas, que colgaban en desafiantes manojos. Cada día hacía un nuevo descubrimiento y encontraba un buen motivo para pasar en vela las noches”.⁶⁵ Llegó a extremos como el robo, y a ingerir carne a escondidas. El antropófago comenta que a partir de estas salidas experimentó sueños inquietantes. Uno de ellos será el ejemplo del choque entre el mundo real y el mundo onírico, aunque esto será revelado más adelante, es decir, es un indicio del hecho insólito que sostendrá el efecto fantástico del cuento. Se trata de un sueño donde acude al dentista para afilar sus dientes. Antes de comenzar este relato, aparece otro indicio que indica el futuro cambio desconcertante en el personaje del doctor: “El doctor consultó su reloj y dijo: —Muy comprensible. Después se relamió disimuladamente”.⁶⁶ Incluso, después de comentar el sueño, se desinteresa por el relato del caníbal, y comienza a sentir hambre.

El deseo por la carne que siente el antropófago comienza a tomar un tono excesivo cuando siente deseos de morder el brazo de su sirvienta, una joven rolliza a la que se dedicó

⁶⁴ *Ibid.*, p.386.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Ibid.*, 387.

a observar durante varios días, antes de decidirse a morderla. Los sueños que tiene en esos días indican su deseo por la carne humana:

Mis sueños se hicieron ya más frecuentes y, en ocasiones, vergonzosos, pues no se trataba ahora de un trozo de salchichón o de una pierna de cordero lo que me torturaba en ellos, sino de grandes racimos de mujeres desnudas que se removían en el fondo de unas monumentales ollas hirvientes, en las que yo iba derramando puñados de sal [...] Pero una y otra vez aparecía en escena mi esposa, quien, al reparar en las ollas, se tapaba la nariz con asco y las echaba a rodar por tierra haciendo que de entre sus escombros escaparan serpientes de todos tamaños que trepaban a los árboles. En tal instante maldecía a mi esposa, y despertaba. Aún despierto, seguía maldiciéndola en voz alta, hasta que ella se sentaba en la cama y me pedía, con lágrimas en los ojos, que dejara ya de hablar de frituras.⁶⁷

Así, como él mismo dice, su primera experiencia importante fue con la sirvienta. Sin embargo, la vida del matrimonio da un cambio radical después de esta experiencia, tanto así que el caníbal declara que fue la etapa más feliz de su vida en pareja. Ella ignoraba la condición de caníbal de su esposo e incluso atribuía su cambio de humor favorable a la nueva dieta de carne que, tiempo después, comenzó a ingerir cruda, lo que detonó que en lugar de pasear por la ciudad viendo las vitrinas de las carnicerías, se fuera al parque a observar a los transeúntes, sobre todo a una mujer que se sentaba en el parque con un bebé. Describió al infante como “una succulenta pieza” al que observó por semanas hasta robárselo. Es aquí donde la hibridación del género textual se hace más evidente, pues esta configuración del personaje, que lo dibuja como un criminal que sale en los periódicos, como un peligro para la sociedad, le da algunas características de texto policiaco al cuento. Además, la descripción del ritual para cocinar y comerse al infante es bastante gráfica, y es la que podría darle un carácter de un texto de horror, pues el acto innombrable tiene las características para provocar un efecto de conmoción en el lector:

⁶⁷ *Ibid.*, p. 388.

Entonces me encaminé a la alcoba, cogí al bebé entre mis brazos y lo desnudé. [...] El bebé se resistía y no cesaba de llorar. En cambio, probó a sonreír con malicia cuando le coloqué en la boca un espárrago, que empezó a chupar ávidamente. Terminada mi labor, abrí el horno. El horno estaba a punto y recuerdo que me quemé un dedo. En seguida introduje allí al bebé y cerré con cautela la puerta. No le sentí llorar más [...] En la mesa había una botella de borgoña y una buena ración de pan. Fue muy sensacional el momento en que deposité el asado sobre la mesa, pues, a través de los cristales de la ventana, penetraban los últimos rayos del sol, y todo se volvió, de pronto, más dorado y opíparo, más incitante. Me serví una copa de vino y la fui bebiendo a pequeños sorbos. A continuación tomé el cuchillo y procedí con el mayor cuidado a cortar la primera rebanada.⁶⁸

Este momento es quizá uno de los más sobresalientes y sorprendentes del universo tariano. Aunque es un texto que no pretende provocar miedo ni cuenta con elementos del terror, la conmoción de este hecho inimaginable le da las características de un horror que es sello de la mayoría de los personajes del autor: seres transgresores que provocan repugnancia por sus acciones. Como mencioné en el primer capítulo con la cita de Bericat, el acontecimiento horroroso nunca llega como un suceso normal o cotidiano, sino como ruptura radical de la normalidad, como una sorpresa tan completa e inimaginable que nos deja absolutamente perplejos en un estado de fuerte shock o conmoción, que es sobre todo el producto de la sorpresa que provoca la aparición del hecho insólito. Este relato provoca un cambio en el comportamiento en los personajes y con ello, inicia el hecho insólito que provoca el efecto fantástico: el doctor, sin dominio de sí mismo, sudoroso, interrumpió a su cliente, hizo sonar tres veces el timbre y ordenó un par de huevos fritos con tocino, un cochinitillo al horno con ensalada, media botella de vino y un helado de vainilla, mismos que fueron llevados quince minutos después, por un policía. El hecho inexplicable es que el entrevistado, el hombre que narró todo lo sucedido en primera persona, resultó ser el detective. El doctor queda a la vista como el presunto criminal, cuando la descripción de su

⁶⁸ *Ibid.*, p. 392.

apariencia además de aclararlo, es la muestra del aparente choque entre realidad y mundo onírico: “ofreció sus manos al policía para que lo esposara adecuadamente. Tenía cierta expresión canina en los ojos y mostraba, ya sin ningún disimulo, sus dientes minuciosamente afilados”.⁶⁹ El antropófago termina sus días en la horca. Este cuento es un buen ejemplo de la hibridez genérica que posee el mundo tariano: es un texto fantástico con elementos del horror, por lo que he menciona anteriormente además de ser otro ejemplo de la mezcla con el género policial, que al igual que el terror, está ligado a motivos relacionados con el horror (la sangre, el crimen, un asesino en serie, etc).

Como se puede apreciar en el análisis de este corpus, algunos mecanismos sobresalientes de los que el autor se vale para lograr el efecto fantástico-terrorífico son el uso de temas que comparten ambos géneros, como los estados alterados de conciencia, sobre todo la locura, y las atmósferas opresivas que comunican suspenso. Sin embargo, destaca el uso de temas del terror para comunicar lo fantástico, como el tema fantasmal, el regreso de la muerte, la figura del asesino, monstruos, etc. Los elementos del horror presentes en los textos demuestran que predomina el uso del terror subjetivo para provocar el efecto fantástico, es decir, el terror que tiene que ver con el lado desconocido de la mente humana, que en palabras del autor, sería la capacidad del hombre para ser fabuloso. De esta forma, abundan los personajes que horrorizan por sus acciones.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 394.

Conclusiones

Como he expuesto, lo que podría nombrarse fantástico-terrorífico se vale de ciertos temas para provocar su efecto, y dichos temas que comunican lo fantástico son tomados de la literatura gótica, llamada literatura de terror. Se puede apreciar que en su mayoría, los cuentos fantásticos de este corpus cuentan con las características de un texto adscrito al terror que, siguiendo a Lovecraft, sería la construcción textual de una atmósfera cargada de emociones sobrecogedoras. En los anteriores seis textos de Francisco Tario se observan atmósferas donde la constante es la ambigüedad entre sueño y vigilia, así como la duda provocada por estados alterados de la conciencia para comunicar la presencia de otras realidades. Estas constantes demuestran que la mayor parte de las temáticas que maneja el autor pertenecen más bien al terror subjetivo que tiene que ver con la realidad, respetando así el concepto de lo fantástico para el propio Tario. Cabe destacar un ligero paralelismo entre los temas de este corpus y algunas de las propuestas de temas de lo fantástico que expuso Roger Caillois, que son el alma que exige una condición para reposar (visto en “Ave María Purísima”), el espectro condenado a vagar (como Mr. X en “La noche de Margaret Rose”) y sobre todo la inversión de los dominios del sueño y el tiempo, siempre presentes en los cuentos tarianos. Pero a diferencia de lo que asegura Caillois sobre el miedo como condición de lo fantástico, con este análisis del horror en los seis cuentos quedó en evidencia que lo fantástico-terrorífico cuenta con un repertorio de elementos tenebrosos, aunque la función no siempre es la de provocar miedo, demostrando así que la presencia del miedo no es obligatoria para el efecto fantástico. Si bien hay elementos del terror gótico, es evidente que encontramos mucho del mundo interior en estos relatos, y

sobre todo del mundo interior que pertenece a lo desconocido, a lo oscuro de la mente humana, es por ello que el concepto sociológico del horror fue clave a la hora de buscar las características del género del terror en lo fantástico-terrorífico, y clave para ejemplificar por qué el miedo no es inherente al género fantástico, además de mostrar por qué los diversos efectos de lo fantástico se emparentan al miedo. El alma del terror es un conjunto de temas donde destacan la transgresión, la relación con lo sobrenatural, la locura, y la muerte, además de la construcción textual para crear el suspenso y la tensión, y estos son ejes en común de ambos géneros. Pero en los cuentos “Usted tiene la palabra” y “Ragú de ternera” se encuentran elementos textuales del horror que nada tienen que ver con la intención de provocar miedo; sin embargo, estas partes del horror revelan que el efecto fantástico sí cuenta con un matiz que podría relacionarse con el terror, pero que de ninguna manera los hace iguales.

El tema no se agota, pues si bien los estudios de autores fantásticos van creciendo en México, no se puede decir lo mismo de las lecturas que se orientan al terror. El uso de temas como el fantasma, la locura, y otros que pueden apelar directamente a la muerte, inscriben a Tario dentro de una tradición gótica mexicana que, sin lugar a dudas, existe y cuenta con autores que han aportado textos de indiscutible calidad. Esta tradición se ha venido gestando desde los mitos y leyendas prehispánicos, que contienen los temas del terror por excelencia. Tario no era ajeno a la temática, su complejo mundo lleno de personajes y escenarios oníricos fueron una aportación importante al campo literario mexicano, diferente y única, pues se trata de un estilo sin preocupación por temas nacionalistas (al menos en sus cuentos, y cabe mencionar que en ninguno se nombran lugares ni fechas), a diferencia de otros autores fantásticos como Rulfo, Fuentes o Pacheco

que sí señalan datos de este tipo. No obstante, es imposible decir que fue totalmente desinteresado de la temática realista, pues su novela *Aquí abajo* de 1943 está considerada como tal, aunque sí cuenta con elementos fantásticos. Se ubica en el México de los años cuarenta y narra la vida de un matrimonio.

De cualquier manera, tal vez por su excentricidad fue considerado marginal y hasta escapista (no solo su obra sino que el género fantástico fue considerado escapista). De hecho, el propio Tario declaró a Luis Chiverto que la literatura fantástica sí era evasiva, pues todo lo que realiza el hombre está encaminado a evadir su propia condición de hombre. Sin embargo, es claro que se trata de cuentos que se burlan de la sociedad en general, de lo grotesca y hasta ridícula que puede llegar a ser. Estas características y la formación de escenarios oníricos demuestran que no sólo fue un adelantado en cuanto a temas de lo fantástico, sino que podría considerarse pionero del surrealismo en el país, antes que Alfonso Reyes, pues en el mundo tariano se observa una nueva forma de mirar la realidad y los temas del inconsciente. Observamos en este trabajo que hay más de una posible lectura para el autor, gracias a la hibridez de los textos que no solo lo legitiman dentro del género fantástico, sino que le dio un nuevo giro. Aquí se analizaron los mecanismos textuales que clasifican algunos cuentos como relatos de terror, pero se observó que dentro de este complejo mundo también hay otros géneros, como el policiaco, que demuestran que la obra de Tario es más que un desbordamiento de imaginación. Esto lo posiciona como un autor que aportó novedades sin dejar de lado un estilo propio, siendo su obra una prolífica fuente de futuros estudios literarios que den mayor cuenta de su importancia en las letras hispánicas. Es evidente que su intención primordial no era comunicar terror, pero es uno de los elementos oscuros que caracterizan su obra cuentística.

Ambos géneros presentan a lo insólito, y la transgresión parece ser una de las palabras predilectas para describir las obras de Tario, sobre todo por un uso rebelde del humor. Considero que estos elementos son los responsables de la creciente popularidad del autor, sin mencionar las particulares construcciones textuales, tan terroríficas como alucinantes, que ofrecen al lector aquello que busca al acercarse a una obra de arte: sentir. Francisco Tario declaró en la entrevista con José Luis Chiverto que su literatura nada tenía que ver con la ciencia ficción porque ésta carecía de alma, y su propósito al escribir era establecer una unidad entre poesía, muerte, amor y locura, a pesar de que esto es un tema aparte, que tal vez sea materia de estudio para la teoría de la recepción y no de este breve repaso de seis cuentos, algo que se puede asegurar, sin lugar a dudas, es que un lector de Tario siempre regresará a él por la impresión (ya sea de espanto, de confusión o de incomodidad) que los personajes y los escenarios dejarán en él. De ahí que la riqueza del mundo creado por él sea tan atrayente.

Aclaro, no es sólo esto lo que le da su valor a las obras, pues en conclusión, Francisco Tario tiene una creciente popularidad gracias a la indudable calidad de sus textos, basada en la complejidad textual y su forma alucinante y melancólica de percibir la realidad, sino que su obra cuentística contiene temas que, si bien son clásicos, resultan atractivos a las nuevas generaciones por su siempre novedoso tratamiento, que radica en una excentricidad que plantea un reto al lector, pues difícilmente propone una lectura absoluta, unívoca.

Bibliografía directa

TARIO, Francisco, *Entre tus dedos helados*. Prólogo de Esther Seligson. INBA, México, 1988.

- - -, *Obras completas I*. Edición y prólogo de Alejandro Toledo. Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

- - -, *Obras completas II. Novela, teatro, textos no coleccionados*. Edición y prólogo de Alejandro Toledo. Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

Bibliografía indirecta

GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel, *Aperturas sobre el extrañamiento: Entrevistas alrededor de las obras de Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Francisco Tario y Antonio Porchia*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993.

PAUL, Carlos, "Francisco Tario detonó una ruptura frente a los nacionalismos literarios" *La Jornada* en línea. 10 febrero 2015. *La Jornada*. 5 abril 2018 <http://www.jornada.unam.mx/2015/02/10/cultura/a03n1cul>.

TOLEDO, Alejandro, *Universo Francisco Tario*. La Cebra Ediciones, México, 2014.

- - -. "Francisco Tario" en *Material de Lectura UNAM*, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, México, 2011.

VELEZ, Juan Ramón, "Cuentos lívidos y crueles: La noche, de Francisco Tario." *Anuario de Letras Hispánicas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008: 59-70. Consultado el 5 de abril 2018 en el sitio web <http://www.journals.unam.mx/index.php/alh/article/view/31791>

Bibliohemerografía

- AMATTO CUÑA, Alejandra G., "Frente a las puertas de lo irresoluble: la literatura fantástica." *Este País*. Agosto de 2018, pp. 6-9.
- BARRENECHEA, Ana María, *La literatura fantástica en Argentina*, UNAM, México, 1957.
- - -. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana*, Julio 1972, pp. 391-403.
- BERICAT ALASTUEY, Eduardo, "La cultura del horror en las sociedades avanzadas: de la sociedad centrípeta a la sociedad centrífuga". *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 110, pp. 53-89.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (Compiladores), *Antología de la literatura fantástica*, Debolsillo, México, 2014.
- CAILLOIS, Roger. *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Edhasa, Barcelona, 1970.
- CASTRO RICALDE, Maricruz, López Morales Laura (Editoras), *Guadalupe Dueñas: después del silencio*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986.
- Ciudad Fantasma, relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)*, Prólogo de Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte, Almadía, México, 2013.
- Cuentos policíacos clásicos*, Edición de José Antonio Molina Foix, Siruela, Colección Escolar, Madrid, 2015.
- DAMIÁN, Gabriela, "«Quizás quiso decir: escritores mexicanos», Escritoras de literatura fantástica y ciencia ficción mexicana»" *Revista Digital Universitaria*. Vol. 13, núm. 2, 1 febrero 2012. Universidad Nacional Autónoma de México. Consultado el 5 abril 2018 en: <http://www.revista.unam.mx/vol.13/num2/art18/#a>.
- Diccionario de la literatura mexicana Siglo XX*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2000.
- Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, Universidad de León, León, España, 2015.
- FERNÁNDEZ DELGADO, Miguel A. "Un estudio de lo insólito en la narrativa mexicana." *Alambique. Revista de Ciencia ficción y fantasía*, Vol. 3, núm. 1, 2015 pp. 1-8,

University of South Florida. Consultado el 22 agosto 2018 en <http://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol3/iss1/6/>.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

GARRO, Elena, *Obras reunidas*. Introducción de Lucía Melgar, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

HERRERO CECILIA, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.

Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX Tomo I, Compilación, edición y prólogo de Alfredo Pavón, Universidad Veracruzana, México, 2013.

Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX Tomo II, Compilación, edición y prólogo de Alfredo Pavón, Universidad Veracruzana, México, 2013.

J. M. Rodolfo, “La literatura de terror en México”, *Revista Casa del Tiempo. Universidad Autónoma Metropolitana*, núm. 73, 2013 pp. 19-21, Consultado el 3 de septiembre de 2019 en: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/73_vi_nov_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_73_19_21.pdf

La (ir)realidad imaginada: aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana, Universidad de León, León, España, 2015.

La realidad oculta: los cuentos fantásticos españoles del siglo XX, Menoscuarto, España, 2008.

LEAL, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, México: UNAM, 2010.

LÓPEZ SANTOS, Miriam, "Entre lo visible y lo invisible. Reminiscencias del gótico en la narrativa posmoderna mexicana. *Tu lectura, espacio de la ULE dedicado a la lectura*, 21 noviembre 2013. Universidad de León. 22 agosto 2018 <http://bibliotecas.unileon.es/tULEctura/2013/11/21/459/>.

LOVECRAFT, Howard Phillips, *Supernatural horror in literature*, Dover, Nueva York, 1973.

Manual de pragmática de la comunicación literaria, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigación Filológicas, México, 2014.

MARCHANT, Matías, “Apuntes sobre la histeria”, *Revista de Psicología*, Vol. IX, núm. 1, pp. 1-12, 2000, Consultado el 23 de mayo de 2017 en: <http://www.redalyc.org/pdf/264/26409109.pdf>

MARTÍNEZ DE MINGO, Luis, *Miedo y literatura*, EDAF Ensayo, Madrid, 2004.

- MIN LEE, Kyeong, "La universalidad de Alfonso Reyes un acercamiento a "La cena". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N°. 24, 2003, Consultado el 22 agosto 2018 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=667540>.
- MONTAÑO GARFIAS, Ericka, "Fuentes y Pacheco convirtieron lo fantástico "en género mayor,. *La Jornada en línea*. 20 junio 2015, consultado el 5 abril 2018 <http://www.jornada.unam.mx/2015/06/20/cultura/a03n1cul>.
- MORALES, Ana María, *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano, el primer siglo*, Oro De La Noche Ediciones, México, 2008.
- MUÑOZ, Rafael Felipe, *Que me maten de una vez: cuentos completos*. Era/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2011.
- Negociando identidades, traspasando fronteras: tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Iberoamericana, Frankfurt am Main Vervuert, Madrid, 2008.
- NERVO, Amado, Chávez, José Ricardo (Editor). *El castillo de lo inconsciente: antología de literatura fantástica*, CONACULTA, México, 2000.
- NOGUEROL, Francisca. "Literatura en estado de gracia: Juan José Arreola", *Centro Virtual Cervantes*. Instituto Cervantes, consultado el 5 de abril de 2018 en <https://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/acerca/noguerol.htm#nota1>
- OLEA FRANCO, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes, Pacheco*. El Colegio de México, México, 2004.
- PEREIRA, Armando, "Literatura fantástica. *Enciclopedia de la literatura en México*, 25 de agosto 2017. Consultado el 5 abril de 2018 en: <http://elem.mx/estgrp/datos/40>.
- PEZA, Juan de Dios, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*, Prólogo de Isaben Quiñonez, Porrúa, México. 1988.
- PIÑEIRO CARBALLEDA, Aurora, "Terror", *Estudios críticos sobre géneros populares*, UNAM, sitio web consultado el 21 noviembre 2017 en <http://generospopulares.filos.unam.mx/terror/>
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, México, 1998.
- REYES CALDERÓN, Jaime Ricardo, *Teoría y didáctica del género terror*, Didácticas Magisterio, Bogotá, 2007.
- RISCO, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española: Teoría y aplicaciones*, Taurus, Madrid, 1987.

- ROA BÁRCENA, José María, *De la leyenda al relato fantástico*, Prólogo de Rafal Olea Franco, UNAM, México, 2007.
- ROAS, David. "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico." *Semiosis*, Vol. II, núm. 3, 2006: 96-116.
- ROAS, DAVID, *La (ir)realidad imaginada: aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*, España, Universidad de León, Área de Publicaciones, León, 2015.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel, "Fortino Corral Rodríguez. Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX." en *Literatura Mexicana*, 2012, vol. 23, núm.1, pp.143-146, consultado el 5 abril 2018 en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?lng=es>.
- ROSAS LOPÁTEGUI, Patricia, "Guadalupe Dueñas en el centenario de su nacimiento." *Casa del Tiempo*, Vol. III, núm. 37 noviembre de 2010, pp. 46-48. Disponible en el sitio web consultado el 23 octubre 2018 http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/37_iv_nov_2010/casa_del_tiempo_eIV_num37_46_48.pdf.
- SERRATO CÓRDOBA, José Eduardo, "El imaginario gótico en dos autores mexicanos: Emiliano González y Ernesto de la Peña" *Revista Isla Flotante*, núm. 5, 2013, Consultado el 22 agosto de 2018 en: https://www.researchgate.net/publication/303328444_El_imaginario_gotico_en_dos_autores_mexicanos_Emiliano_Gonzalez_y_Ernesto_de_la_Pena.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1994.
- TOLA DE HABICH, Fernando, "Literatura fantástica mexicana siglo XIX", *Hablando con los fantasmas*, 2005, consultado el 5 abril 2018 en <http://hablandoconlosfantasmas.com/literatura-fant%C3%A1stica/literatura-fant%C3%A1stica-mexicana-siglo-xix/>
- VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1963.