



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**

**LA PERSPECTIVA NARRATIVA EN TRES CUENTOS
FANTÁSTICOS DE FANTASMAS DE FRANCISCO TARIO**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**PRESENTA:
GUILLERMO IVÁN LÓPEZ ALEMÁN**

ASESORA: ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA



SANTA CRUZ ACATLÁN, NAUCALPAN, ESTADO DE MÉXICO, 2022



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.

Índice

Introducción.....	1
1. La literatura fantástica	4
1.1 Definir lo inefable: hacia una definición operativa de la literatura fantástica	4
1.2 Literatura fantástica: acercamiento diacrónico	9
1.2.1 Orígenes: la novela gótica y el Romanticismo	11
1.2.2 Afianzamiento genérico: literatura fantástica clásica, fenómeno de percepción.....	15
1.2.3 La literatura fantástica del siglo XX: un fenómeno del lenguaje.....	20
1.3 “Lo fantástico está en el ojo”: la perspectiva narrativa y la literatura fantástica.....	25
1.3.1 Aclaración sobre la perspectiva del lector	30
2. Francisco Tario y la literatura fantástica mexicana	33
2.1. De Francisco Peláez Vega a Francisco Tario.....	34
2.2. Francisco Tario, fantasma de las letras.....	36
2.3. Tario ¿marginado?.....	40
2.4. Tario y la tradición fantástica en México.....	56
3. El fantasma	67
3.1 Historicidad del fantasma.....	67
3.1.1 Fantasmas y aparecidos	70
3.1.2 La modernidad: época de conflicto.....	76
3.1.3 El fantasma victoriano	80
3.2 Fantasmas fantásticos	84
3.3 Fantasmas invisibles.....	88
3.4 Fantasmas: transgresión y paradoja	91
4. La perspectiva narrativa en tres cuentos fantásticos de fantasmas	95
4.1 La perspectiva en “La noche de Margaret Rose”: el melancólico fantasma	97
4.2 La perspectiva en “Aureola o alvéolo”: el fantasma circular.....	109
4.3 La perspectiva en T. S. H.: el fantasma vulgar.....	119
5. Conclusiones	129
Referencias bibliográficas.....	132
Bibliografía	136

Introducción

Mi primer contacto con Francisco Tario (1911-1977) se lo debo al azar, quizá como la mayoría de sus lectores. Un poco fragmentadas, las noticias sobre su persona se acumulaban mientras recorría sus universos ficticios, llenos de monstruos, fantasmas y otras anormalidades. Así, de a poco, fui yuxtaponiendo una imagen y otra, hasta conformar un plano en que el individuo, Tario, establecía relaciones más o menos cercanas (y bastante significativas) con su entorno literario y cultural. Dejó entonces de parecerme una figura aislada y marginal, como tanto se le quiso ver, pero no por eso perdió su atractivo.

Algunos de sus contemporáneos definieron su obra con expresiones que hoy son más bien lugares comunes. Desde las primeras páginas destinadas a reseñar sus escritos abundan adjetivos como “raro”, “desconocido” o “solitario”. En su momento, esos calificativos debieron ser acertados, especialmente si tenemos en cuenta el contexto de la literatura mexicana durante la primera mitad del siglo XX, caracterizado por creaciones con una profunda voluntad nacionalista y de temática revolucionaria o posrevolucionaria. Desde luego, tal ambiente cultural dificultó la difusión y recepción de un escritor como Tario, pero a partir de los años sesenta del siglo pasado la literatura fantástica mexicana comenzó a ser mejor comprendida y, lo que es más importante, se incorporó sin timidez a la cultura letrada.

Pero Tario no es sólo un escritor de literatura fantástica. Su carrera escritural es variada, rica en géneros, tonos y formas. Era, ante todo, un osado, lo que lo convirtió en un referente *underground* de cuentistas tan reputados como Carlos Fuentes. Su naturaleza de fantasma pareció envolver todas las áreas de su vida, y ello resulta especialmente cierto en lo que a su escritura se refiere. A veces aparece, figura y se le menciona; a veces, no. Cuando

lo hace, casi siempre es en compañía de escritoras como Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas, los tres un poco al margen de Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco.

Tario, sin embargo, está ahí, y su presencia es acaso más importante de lo que se pueda apreciar con sólo un vistazo. Su escritura no es un proyecto fallido, malogrado o secundario, y el análisis de sus relatos puede demostrarlo. Eso sí, para ejercer tal análisis hacen falta ciertas herramientas teóricas y contextuales, las cuales, precisamente, describo en los tres primeros capítulos de esta tesis, de modo que en el cuarto, dedicado al análisis de tres cuentos fantásticos de fantasmas, sea claro el camino por seguir.

En el primer capítulo busco una definición operativa de la literatura fantástica. No importan tanto aquí las disquisiciones teóricas inacabables como conseguir un marco lo suficientemente amplio y coherente que permita al lector o al estudioso comprender las características y rasgos principales de este género desde sus orígenes hasta el siglo XX. Especialmente desde Todorov, los estudios sobre literatura fantástica han proliferado y adoptado diversas perspectivas teóricas (estructuralismo, psicoanálisis) o niveles textuales; sin embargo, es muy significativo que pese a la diversidad exista cierta unidad: hay conceptos recurrentes, aunque con nombres distintos. Este primer capítulo es una síntesis teórica, un intento por construir una base coherente, amplia y funcional para el momento del análisis.

La comprensión de los elementos constitutivos de la literatura fantástica me llevó a pensarla en términos de un *modo de ver y percibir*. La ambigüedad y el suspenso, características de este género, son resultado de la interacción de las diversas perspectivas narrativas involucradas, es decir, de los diversos modos de percibir el universo ficticio, los cuales, en este género, son casi siempre modos limitados. Planteo, pues, el estudio de esta literatura como un problema de perspectiva.

En el segundo capítulo me ocupo, primero, de un breve repaso de la biografía de Francisco Tario, marcada por la transformación de aquel joven portero, el Elegante Peláez, al sofisticado Francisco Tario; y luego, de cómo este nombre de pluma se relaciona, directa e indirectamente, con el ambiente literario de su época. Hay aquí algunos hallazgos importantes, entre ellos la relación que establece Tario con Octavio Paz, Carlos Fuentes y José Revueltas.

El tercer capítulo es un breve repaso histórico de la figura del fantasma. Dado que los relatos aquí estudiados son cuentos de fantasmas y, por lo tanto, abrevan de cierta tradición literaria relacionada con el gótico y la *ghost story*, muchas veces para resignificarla, considero necesaria una mirada diacrónica a la relación que los hombres han establecido con la muerte, su manera de conceptualizarla y entenderla, para que finalmente se pueda echar un vistazo a cómo esta relación ha penetrado en los textos literarios.

Con la síntesis revisión de tales herramientas se puede abordar mejor la lectura de los cuentos del corpus. El cuarto capítulo es, pues, un análisis de la perspectiva en tres relatos fantásticos con temática de fantasmas. Ésta es sólo una propuesta de acercamiento al género, eso sí, novedosa, en tanto se aleja del *modus operandi* común, consistente en aplicar la teoría de Todorov (o alguna otra sobre lo fantástico) a los relatos. Siquiera por la fascinación que esta literatura ejerce sobre nosotros, sus lectores, merece nuevas miradas críticas, porque lo fantástico, como el fantasma, sólo existe en cuanto se le mira.

1. La literatura fantástica

1.1 Definir lo inefable: hacia una definición operativa de la literatura fantástica

La miscelánea *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo (1940) es, al menos en nuestro continente, uno de los primeros ejercicios de delimitación y compilación de este tipo de texto literario. Es comprensible que el prólogo de Bioy (en el que posiblemente colaboraron también Silvina Ocampo y el propio Borges) tenga diversas imprecisiones terminológicas; ellos, más creadores que teóricos o historiadores de la literatura, se preocuparon por recopilar historias sobrenaturales de su agrado. Su criterio es, en palabras del propio Bioy, “hedónico”.¹ Eso explica por qué están ahí relatos que hoy, en vista de las teorías posteriores sobre la literatura fantástica, no podrían considerarse tales.

Tanto Bioy como Borges ensayaron una tipología de los temas recurrentes de la literatura fantástica. La lista de Bioy, contenida en el susodicho prólogo, es algo más amplia que la de Borges, que figura en un pequeño artículo titulado “La literatura fantástica”.² De la lectura de ambos textitos pueden inferirse coincidencias conceptuales (lo cual resulta lógico, pues, de otra forma, un trabajo conjunto como la *Antología...* habría sido aún más variopinto); sin embargo, hay también diferencias. De entre ellas me interesa resaltar una, que, si en un primer vistazo no parece importante, en realidad deslinda de manera profunda las ideas borgeana y bioycasareana de la literatura fantástica. En la “Postdata” a la segunda edición de la *Antología...* de 1965, Bioy intenta disculpar el ataque directo que hizo a la

¹ Adolfo Bioy Casares, “Prólogo”, en Jorge Luis Borges *et al.*, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 2015, p. 18.

² Borges sostiene que los temas fantásticos podrían reducirse a los siguientes: la transformación, la confusión de lo onírico con lo real, el hombre invisible, los juegos con el tiempo, la presencia de seres sobrenaturales entre los hombres, el doble. *Vid.* Jorge Luis Borges, “La literatura fantástica”, en José Miguel Sardiñas, *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 41-50.

novela psicológica en el prólogo del cuarenta, y se tranquiliza al declarar que ese género novelístico nunca peligró ante sus ataques. Asimismo, piensa que el cuento fantástico tampoco corre peligro, pese a la indiferencia de quienes buscan en la literatura un compromiso con o una respuesta a las problemáticas del hombre moderno. Para Bioy, la pervivencia del relato fantástico la garantiza algo mucho más simple: “A un anhelo del hombre, menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia, corresponde el cuento fantástico: al inmarcesible anhelo de oír cuentos”.³ Simple, pero sempiterna: así entiende Bioy la necesidad del relato fantástico, que es anhelo, no respuesta. Borges, en cambio, cree que el encanto de los cuentos fantásticos “Reside [...] en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía”.⁴ Sin duda, Borges pone en práctica en sus propios relatos esta manera de entender el cuento fantástico.

Ambas caracterizaciones, aunque influyeron sobremanera en la posterior asimilación de este tipo de relato y el “debilitamiento” del gusto realista (sobre todo en Argentina), son en verdad incompletas o, más bien, muy vagas. La importancia de la *Antología...* reside en haber abierto la brecha para un género infravalorado hasta ese momento. Es el punto de arranque del torrente que vino después.

Es bien sabido que la *Introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov (publicada por primera vez en 1970, treinta años después que la *Antología...*), es uno de los primeros intentos rigurosos por definir la literatura fantástica como objeto de estudio y

³ Adolfo Bioy Casares, *loc. cit.*, p. 21.

⁴ Jorge Luis Borges, *loc. cit.*, p. 50.

explicar sus caracteres constitutivos de manera sistemática. Con su libro, Todorov despertó un interés crítico sin precedentes, y, pese a todo lo que se ha escrito sobre sus limitaciones, lo cierto es que hoy, a casi cincuenta años de su publicación, muchas de las teorías más “novedosas” sobre lo fantástico aún recurren a la *Introducción...*, ya sea para rebatirla o para apoyarse en ella. Sin duda, es un trabajo imprescindible, tanto para entender de manera introductoria lo que ha recibido el nombre de *literatura fantástica* como para seguir el debate teórico en torno a ésta. En verdad, la lista de teóricos posteriores a Todorov es larga. David Roas señala que

El interés crítico por la literatura fantástica ha generado en los últimos cincuenta años un considerable corpus de aproximaciones al género desde las diversas corrientes teóricas: estructuralismo, crítica psicoanalítica, mitocrítica, sociología, estética de la recepción, deconstrucción. Como resultado de ello, contamos con una gran variedad de definiciones que, tomadas en su conjunto, han servido para iluminar un buen número de aspectos del género fantástico; aunque también es cierto que muchas de estas visiones son excluyentes entre sí, al limitarse a aplicar los principios y métodos de una determinada corriente crítica. Es por esto que todavía no contamos con una definición que considere en conjunto las múltiples facetas de eso que hemos dado en llamar literatura fantástica.⁵

El panorama descrito por Roas permite imaginar lo abundante (y abrumador) de tal corpus. Rafael Olea Franco piensa, asimismo, que “hasta ahora ninguna teoría ha elaborado un concepto que defina con certeza qué es la literatura fantástica”.⁶ ¿De dónde viene la dificultad para definir este *género* (como lo llaman ambos)? ¿Por qué tantas definiciones resultan insuficientes? Al respecto, Omar Nieto refiere que, en su intento por explicar la

⁵ David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en Jaime Alazraki *et al.*, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 7.

⁶ Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2004, p. 25.

“fantacidad” de dos autores representativos de esta literatura (Borges y Cortázar), descubrió que “las teorías sobre lo fantástico eran distintas entre sí porque hacían referencia a corpus diferentes, estaban hechas a la medida de cada cuento, de cada novela, pero no contenían una especificidad, es decir, ignoraban si existían elementos específicos para construir el *efecto fantástico*”.⁷

Aunque verdadero, el enunciado de Nieto no es un descubrimiento, pues, en última instancia, manifiesta la eterna “persecución” de la crítica y la teoría a las obras literarias: la definición y la clasificación siempre son posteriores a la manifestación artística. Además, cada nueva obra es susceptible de modificar, en mayor o menor medida, el panorama teórico preexistente.

La dificultad (y más: la imposibilidad) de definir qué es literatura fantástica obedece a un factor más simple e inherente. *Definir*, etimológicamente relacionado con *definitivo* (el latín *dēfīnītīvus* significa ‘limitado, definido; relativo a la definición; decisivo’),⁸ implica fijar y precisar, llevar al final. La definición, en sentido estricto, contraviene la naturaleza misma del fenómeno fantástico, que es esquivo, transgresor e impreciso; muta y cuestiona, es inestable y desestabiliza. Por eso casi cincuenta años de aproximaciones teóricas, cuyo principal afán ha sido frecuentemente la definición de lo indefinible, no han bastado.

Más que definir, algunas teorías han querido describir y abstraer, lo que me parece un acercamiento más conveniente, pues al menos se evita así la limitación, ya señalada por Nieto, de crear definiciones a modo, funcionales sólo para un número reducido (a veces muy reducido) de obras. Sin embargo, esta tendencia a abstraer ha conducido hacia otro error

⁷ Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, México, UACM, 2015, p. 22.

⁸ Julio Pimentel Álvarez, *Breve diccionario latín/español, español/latín*, México, Porrúa, 2009, p. 146. *Vid.* la entrada para *dēfīnītīvus*.

teórico: hacer de lo fantástico una categoría demasiado general, en la que caben textos de muy diversa índole, con intenciones estéticas distintas y pertenecientes a contextos de producción lejanos. Tal polarización ha sido señalada por Remo Ceserani en los siguientes términos:

Una de tales tendencias [*sic*] tiende a reducir el campo de acción de lo fantástico y lo identifica únicamente con un género literario, históricamente limitado a algunos textos y escritores del siglo XIX [...] La otra tendencia –la dominante, en mi opinión– tiende a ensanchar, a veces de una manera amplísima, el campo de acción de lo fantástico y hacerlo extensible, sin límites históricos, a todo un sector de la producción literaria que abarca confusamente buena parte de otros modos, formas y géneros.⁹

Mery Erdal Jordan también señala

dos reacciones opuestas en el campo de la investigación: por un lado, una tendencia a anular las especificaciones genéricas de lo fantástico, tendencia que se manifiesta en la inclusión de éste en el gran conglomerado de textos que presentan desvíos de lo asumido como la realidad, por el otro, la búsqueda de una definición de lo fantástico que incluya sus manifestaciones actuales sin atentar contra su noción de género.¹⁰

De las dos reacciones apuntadas por Mery Erdal Jordan, es más peligrosa, por insuficiente, aquella que anula las especificaciones genéricas de la literatura fantástica. Cometer semejante error significaría desconocer casi cincuenta años de investigación, pues Todorov

⁹ Remo Ceserani, citado por Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰ Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1998, p.109. Erdal Jordan apunta que la crítica anglosajona, por encima de la crítica de otras latitudes, tiende a adjudicar el adjetivo *fantástico* a toda literatura no mimética (ver p. 7).

ya había dejado bien claro, en 1970, que no todos los textos narrativos cuyo núcleo es un acontecimiento sobrenatural pueden clasificarse en el mismo grupo.

La literatura fantástica, por su misma naturaleza, exige una reflexión en torno a conceptos relativos al estatus literario de sus obras; es un constante discutir sobre lo verosímil, la ficción, nuestra idea de lo real y los límites que los separan. En pocas palabras, es un género literario que reflexiona sobre su propia literariedad, y, aunque no es el único, sí es el que lo lleva hasta las últimas consecuencias, pues incluso tematiza tales discusiones y las convierte en parte de su argumento.

Estas características obligan a considerar la especificidad de la literatura fantástica y a deslindarla del resto de producciones literarias de lo sobrenatural. Por ello, pese a la dificultad (y decía yo, la imposibilidad) de definir lo indefinible, en las siguientes páginas ensayaré una síntesis, cuyo propósito es delinear una noción funcional de literatura fantástica para esta tesis. Mi intención no es solucionar el problema hasta ahora descrito (la carencia de una definición categórica), pues mi objetivo no es teorizar; pretendo, nada más, mostrar los factores básicos constituyentes (y recurrentes en diferentes teorías) de eso que hemos llamado literatura fantástica. Ésa será sólo la base para el análisis de los tres cuentos.

1.2 Literatura fantástica: acercamiento diacrónico

Conviene superar los errores señalados en el apartado anterior (emplear el término *fantástico* de manera demasiado general, para referirnos a obras diversas y de épocas muy distintas, o usarlo de manera restrictiva). Para ello usaré una distinción de Rafael Olea Franco que me parece capital:

Conviene distinguir [...] entre “lo fantástico” como categoría estética global y abstracta (cuyo uso podría ser semejante a los términos de lo cómico, lo trágico, lo

lirico, etcétera) y el “género fantástico” en sí, es decir, la variedad específica de textos en los que esta categoría entra como principio dominante y estructurador, la cual está acotada por un periodo histórico y cultural.¹¹

Lo que aquí intento caracterizar es el género fantástico, esa “variedad específica de textos” acotada histórica y culturalmente a Occidente, y cuyas primeras teorizaciones y definiciones (Todorov, Caillois, Castex) eran de carácter sincrónico, pues consideraban la literatura fantástica un fenómeno exclusivo del siglo XIX. En cambio, algunos teóricos posteriores han intentado estudios diacrónicos, pues creen que la literatura fantástica ha atravesado parte de los siglos XIX y XX y ha modificado sus características con el paso del tiempo. Tal perspectiva teórica ha ampliado la concepción de esta literatura y ha permitido mayor profundidad en su comprensión, sin caer en el exceso de llamar fantástico a cualquier texto no mimético. Por ello, aquí asumiré, también, una perspectiva diacrónica.

La comprensión de las siguientes páginas requiere el conocimiento, al menos, de la teoría de Todorov, básica en cualquier acercamiento al género fantástico; además, revisaré los postulados de Mery Erdal Jordan, Omar Nieto, Rosalba Campra, Jorge Olvera (cuyos estudios son igualmente diacrónicos), Rafael Olea Franco y David Roas (quienes, desde una perspectiva sincrónica, ofrecen buenas definiciones operativas de la literatura fantástica y sus elementos). Ir y venir entre los conceptos de todos estos teóricos para establecer similitudes permitirá un esbozo de lo que aquí se entenderá por literatura fantástica.

Entiendo el desarrollo de este género en tres momentos, que describiré en los siguientes apartados: una etapa de gestación, heredera de la novela gótica y el Romanticismo; una etapa clásica, emparentada con el realismo literario del siglo XIX, en la que se afianzan

¹¹ Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 25.

los caracteres genéricos; y una etapa posterior, ya en el siglo XX, que en distintos teóricos recibe diversos nombres (neofantástico, fantástico moderno y posmoderno, fantástico como fenómeno del lenguaje y de escritura).

1.2.1 Orígenes: la novela gótica y el Romanticismo

Los teóricos clásicos (Vax, Caillois, Castex) reconocen que la literatura fantástica se caracteriza por la *irrupción* de lo sobrenatural en un orden natural.¹² La idea de enfrentamiento entre lo natural y lo sobrenatural acompaña al género fantástico desde sus orígenes. La otredad y el límite son, ciertamente, nociones inherentes a esta literatura. Conuerdo, en ese sentido, con Mery Erdal Jordan, para quien “el rasgo que define de modo más abarcador al género”¹³ es la irrupción de lo sobrenatural en el orden natural. No debe olvidarse este principio fundamental, pues permite distinguir fácilmente la literatura que ahora me interesa de otros géneros de lo no mimético, como lo maravilloso o el realismo mágico; además, posibilita entender el origen mismo de la literatura fantástica.

Bioy Casares, quien probablemente no pensó en la distinción de Olea Franco apuntada arriba (*vid.* nota 8), afirmó: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras”,¹⁴ y concedió el honor de “especialistas en el género” a los chinos. Sin embargo, él mismo, unas líneas más abajo, anotó: “Ateniéndonos a Europa y a América, podemos decir: como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el

¹² Las tres definiciones clásicas de estos autores pueden leerse en el estudio de Todorov: “En *Le Conte fantastique en France*, Castex afirma que ‘Lo fantástico... se caracteriza... por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real’. Louis Vax, en *El Arte y la Literatura fantástica* dice que ‘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’. Roger Caillois, en *Au coveur du fantastique*, afirma que ‘Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana’”. (Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, México, Premia editora de libros, 1980, pp. 19-20).

¹³ Mery Erdal Jordan, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴ Adolfo Bioy Casares, *loc. cit.*, p. 11.

siglo XIX y en el idioma inglés”,¹⁵ y cita como precursores a Don Juan Manuel, Rabelais, Quevedo, De Foe, Walpole y Hoffman, todos occidentales.

La mayoría de los teóricos coincidirá, a grandes rasgos, con la segunda afirmación de Bioy: el origen de la literatura fantástica lo encontramos entre los siglos XVIII y XIX, en el idioma inglés. David Roas cree que “su nacimiento [de la literatura fantástica] hay que datarlo a mediados del siglo XVIII, cuando se dieron las condiciones adecuadas para plantear ese choque amenazante entre lo natural y lo sobrenatural sobre el que descansa el efecto de lo fantástico”.¹⁶ Esas condiciones adecuadas son consecuencia de la profundidad con que poco a poco se instaló el pensamiento ilustrado, cuya concepción mecanicista del mundo y su afán por desacreditar todo lo que no perteneciera a la razón originaron una reacción contraria: *El sueño de la razón produce monstruos*, interpreta Goya en el aguafuerte número cuarenta y tres (1797-1799) de su serie *Caprichos*. La Ilustración y su manifestación artística, el neoclasicismo, toman plena conciencia de que la razón y la fantasía son conceptos antitéticos.

En términos generales, hasta antes del pensamiento ilustrado lo sobrenatural no pertenecía a un ámbito distinto del de lo real (me refiero, claro, a Occidente). El pensamiento mágico (mitológico, religioso) poseía carácter ideológico y, como tal, era una verdadera forma de entender el funcionamiento del mundo, de la realidad. Eso cambió con el advenimiento de la razón y la ciencia moderna, que trazaron un claro límite entre lo natural y lo sobrenatural, entre la razón y la fantasía.

Pero los monstruos seguían existiendo. La razón no pudo aniquilar aquellos rincones oscuros del pensamiento. Por eso David Roas afirma que “La excitación emocional

¹⁵ *Id.*

¹⁶ David Roas, *loc. cit.*, p. 21.

producida por lo desconocido no desapareció, sino que se trasladó al mundo de la ficción [...] Y la primera manifestación literaria del género fantástico fue la novela gótica inglesa, que inicia su andadura con *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole”.¹⁷ Para Jorge Olvera, “al menos las semillas de lo fantástico [...] se encuentran en la literatura gótica”,¹⁸ que inicia de manera “oficial”, dice también, con la obra de Walpole. Pero ¿por qué la novela gótica es antecedente del género fantástico? ¿Qué tienen en común? A propósito de tales cuestiones, Omar Nieto puntualiza:

[...] las reglas genéricas de lo fantástico quedarían esbozadas en *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, que está considerado el primer relato gótico, y que es también el primer texto escrito con la plena conciencia de causar una reacción en el lector anteponiendo y enfrentando dos mundos alejados como la realidad y la fantasía, es decir, la tradición del cuento maravilloso medieval y los postulados realistas de la época, como señala el propio Walpole en el prefacio de su obra.¹⁹

Walpole, al explicitar sus intenciones de que en la novela convivan problemáticamente dos tradiciones literarias (un mundo de lo natural y otro de lo sobrenatural), es el primer novelista en enfrentar de manera consciente dos órdenes de mundo irreconciliables. Este enfrentamiento tenía la clara intención de sobrecoger al lector, pues ponía de relieve la *transgresión* del límite entre estos dos órdenes de mundo. Por eso suele considerarse a Walpole como el “fundador” de la literatura fantástica.

El límite entre razón/fantasía y natural/sobrenatural impuesto por la Ilustración condujo a una conciencia del límite entre real/no real y, por supuesto, entre realidad/ficción.

¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸ Jorge Olvera Vázquez, *Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de lo fantástico en los cuentos de Emiliano González*, Tesis de doctorado, México, UNAM, 2011, p. 22.

¹⁹ Omar Nieto, *op. cit.*, pp. 96-97.

Según Mery Erdal Jordan (cuya teoría se basa en que las corrientes literarias obedecen a las concepciones del lenguaje que priman en una época determinada), los escritores románticos desarrollaron por primera vez esa conciencia. Ellos entendían que el lenguaje cotidiano, utilitario, era opuesto al lenguaje artístico, simbólico. Esta concepción del lenguaje facilitó la continuidad de la narrativa fantástica, pues el discurso del fenómeno fantástico, afirma, concretiza las características del símbolo romántico.²⁰

Los relatos de lo sobrenatural proliferaron durante el Romanticismo. La búsqueda del absoluto a través de un espíritu poético presente en el lenguaje tuvo como consecuencia, por un lado, la exploración de diferentes mundos, y por otro, una concepción distinta del mundo cotidiano. Por eso, para Olvera “hay un evidente vínculo entre las tres manifestaciones [...]. Lo fantástico, lo gótico y el Romanticismo nacieron cuando la idea de Dios tenía sentido. Son tres ejes estéticos de un mismo principio: tendencia no mimética en lo representacional y una intencionalidad transgresora, impugnadora del *establishment* moral e ideológico”.²¹

La literatura fantástica se relaciona con la novela gótica y con el Romanticismo porque las tres manifestaciones están marcadas por un afán transgresor.²² Ésta no es sino una etapa de gestación, y habremos de esperar al realismo literario para que lo fantástico se

²⁰ Esas características compartidas entre el discurso del fenómeno fantástico y el símbolo son: intransitividad (carencia de referente real), síntesis de contrarios (convergencia de paradigmas excluyentes –o, como veremos adelante, lógica de la conjunción, en términos de Rafael Olea Franco–), motivación (es decir, la relación entre significante y significado no es arbitraria), indecibilidad (lo fantástico expresa lo indecible, lo indefinible –*vid. supra*, p. 3) y productividad (referida a la capacidad de configurar un mundo con signos imaginarios “empíricamente incognoscibles para el lector”). Para una explicación más detallada, *vid. Mery Erdal Jordan, op. cit.*, pp. 12-14.

²¹ Jorge Olvera Vázquez, *op. cit.*, p. 26.

²² Para una más completa explicación de la relación entre Romanticismo y literatura fantástica, *vid. Mery Erdal Jordan, op. cit.*, pp. 10-14 y 41-50.

constituya como género, es decir, que adquiriera unas estrategias discursivas y narrativas más o menos convencionales y estandarizadas.

1.2.2 Afianzamiento genérico: literatura fantástica clásica, fenómeno de percepción

Mientras para los románticos el lenguaje artístico era simbólico y expresaba el absoluto, para la escuela literaria realista el lenguaje debía fungir como un espejo de la realidad empírica. En palabras de Mery Erdal Jordan, en el tránsito del Romanticismo al realismo “se produce el paso de lenguaje trascendente –i.e., simbólico– a lenguaje inmanente –i.e., referencial”.²³ El realismo literario tiene fe en la capacidad mimética del lenguaje, por lo que “agudiza la dicotomía *real/fantástico* y delimita así las fronteras genéricas de ambos. Lo que en el Romanticismo es facultad inherente al lenguaje –i.e., la posibilidad de trascender el marco de lo sensible–, adquiere en la narrativa fantástica que surge al margen de la escuela realista visos de convención y, así, se configura genéricamente”.²⁴

Esta es la narrativa fantástica sobre la que teorizó Todorov; afianza y utiliza explícita y convencionalmente el rasgo esencial de toda la narrativa fantástica, sea del siglo XIX o del XX: la irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo natural. Omar Nieto la llama “fantástico clásico”; Mery Erdal Jordan, “fantástico de vertiente realista”; Jorge Olvera, “fantástico anclado en lo siniestro”; Rosalba Campra, “lo fantástico como problema de percepción”; y sus características comunes, más o menos como las sintetiza Rafael Olea Franco,²⁵ se explican en los párrafos siguientes.

Se preocupa por codificar el texto, en un primer momento, de acuerdo con los parámetros del realismo literario. Los personajes se desenvuelven en un mundo que les es

²³ *Ibid.*, p. 20.

²⁴ *Ibid.*, p. 23.

²⁵ Rafael Olea Franco, *op. cit.*, pp. 71-73.

cotidiano y que, además, postula una concepción de realidad basada en la realidad empírica extratextual. Por eso Todorov escribió, como primera condición del relato fantástico, que “es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales”.²⁶

En la trama se presenta un hecho insólito, potencial o factualmente sobrenatural, que irrumpe en el mundo cotidiano de los personajes, quienes experimentan ante ello un conflicto imposible de resolver mediante su cosmovisión. Para Roas, por ejemplo, poco importa la vacilación todoroviana²⁷ ante los hechos extraños; lo sobrenatural puede tener una existencia efectiva e irrumpir, como *excepción*, en la realidad cotidiana de los personajes.²⁸

De acuerdo con Susana Reisz, el fenómeno fantástico, para su correcto funcionamiento, debe ser irreductible “tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada”,²⁹ llámese mitología, religión, magia, etcétera; es decir, este tipo de sobrenatural no debe poder entenderse gracias a un sistema de creencias ya codificado. Según Reisz, la incompreensión produce el sentimiento que Freud denominó “lo siniestro” (*das unheimlich*) o “lo ominoso”, dependiendo de la traducción.³⁰ El

²⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 24.

²⁷ La vacilación como elemento *sine qua non* de la literatura fantástica no tardó en recibir ataques por parte de los teóricos posteriores, pues se desprende de ella que lo fantástico es un género demasiado volátil, un límite entre otros dos géneros (lo maravilloso y lo extraño), un simple lugar de paso. Sirva como ejemplo de esta crítica la postura de David Roas: “A mi entender, ésta es una definición [la de Todorov] muy vaga y, sobre todo, muy restrictiva de lo fantástico, puesto que si bien resulta perfecta para definir narraciones como *Otra vuelta de tuerca* (1896), de Henry James, quedarían fuera de tal definición muchos relatos en los que, lejos de plantearse un desenlace ambiguo, lo sobrenatural tiene una existencia efectiva” (David Roas, *loc. cit.*, pp. 16-17).

²⁸ David Roas, *loc. cit.*, p. 17. Si se tiene esto en cuenta, es fácilmente comprensible por qué un cuento de hadas no puede ser considerado fantástico: en ellos lo sobrenatural no es excepción, sino parte de la cotidianeidad del universo ficticio.

²⁹ Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en J. Alazraki *et al.*, *op. cit.*, p. 197. Por esta razón los mitos, las vidas de santos o las leyendas (en las que, regularmente, lo sobrenatural tiene motivaciones religiosas) no funcionan igual que un relato fantástico.

³⁰ Lo siniestro es, para Freud, un sentimiento que se experimenta por dos motivos: primero, debido a la impresión de que estados psíquicos primitivos que se creían superados (como la creencia en el animismo) parecen confirmarse; segundo, debido al retorno de una experiencia traumática reprimida en la niñez. En

sentimiento de lo siniestro es tan importante para la literatura fantástica clásica que Olvera opina que, “si es posible lo siniestro sin miedo y lo fantástico sin miedo, es prácticamente imposible lo fantástico sin lo siniestro”.³¹

El elemento sobrenatural o insólito, en la literatura fantástica clásica, suele ser externo; de ahí que la *transgresión* de límites sea su sello distintivo: un elemento de “otro mundo”, exterior a lo humano, irrumpe en la cotidianeidad. Por esa misma razón Rosalba Campra lo considera un fenómeno de percepción (el *quid* es la percepción de lo sobrenatural por parte de los personajes).³²

La narrativa fantástica clásica posee una estructura indicial similar a la de la novela policial. La acumulación de indicios³³ prepara el clímax del relato, en el que regularmente se produce la percepción del acontecimiento sobrenatural. Esta “revelación” adquiere la forma de un final sorpresivo que obliga al lector a resignificar ciertas informaciones anteriores o a notar los indicios que, en una primera lectura, pasaron desapercibidos. Gracias a este tipo de estructura, el relato oculta el hecho fantástico, lo que hace del suspenso una de las estrategias predilectas de esta narrativa, y de la ambigüedad, su tono característico.

ambos casos se trata, dice Freud, de algo que debía permanecer oculto y, sin embargo, se revela. Lo siniestro freudiano también es aquello que en un momento fue familiar, cotidiano, pero de pronto devino extraño, se desfamiliarizó. Vid. Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras completas, XVII*, ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson, traducción del alemán de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 219-251.

³¹ Jorge Olvera Vázquez, *op. cit.*, p. 17. Por otro lado, ya Todorov había postulado que el miedo no es un elemento *sine qua non* de la literatura fantástica: “El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias” (Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 26).

³² Vid. Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en Jaime Alazraki *et al.*, *op. cit.*, pp. 153-191, especialmente “La instancia narrativa en lo fantástico”, pp. 167-174, donde Campra liga directamente el problema del fenómeno fantástico con el narrador y su focalización, cosa que, en parte, haré también en esta tesis.

³³ Para la definición de indicio, según la entiende el estructuralismo, vid. Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, pp. 7-38; especialmente, pp. 14-22, que tratan sobre el análisis del nivel de las funciones.

Sustituyo así la vacilación todoroviana por el suspenso, una categoría que alude totalmente a la construcción textual y no a la instancia lectora.

Todos los estudios teóricos aquí considerados (desde Vax, Caillois, Castex y Todorov hasta Rosalba Campra, Mery Erdal Jordan, David Roas, Jorge Olvera y Omar Nieto) indican que la literatura fantástica tiene una finalidad transgresora; para Rafael Olea Franco, además, “pretende socavar los postulados de la lógica causal o racional que regulan la vida de los personajes; para ello, recurre a una lógica de la conjunción que sustituye a la lógica de la disyunción con la que en principio ellos explican los fenómenos de su entorno”.³⁴ Esa lógica causal o racional, heredada del pensamiento ilustrado, dicta que, por ejemplo, o bien se está vivo, o bien, muerto (lógica de la disyunción), pero no se puede estar vivo y muerto a la vez (lógica de la conjunción). De esa forma el relato fantástico opera la sustitución que señala Olea Franco.

Hay una última condición en este tipo de relato fantástico, la cual es consecuencia directa de lo descrito antes. Lo sobrenatural fantástico debe ser irreductible a cualquier sistema de pensamiento más o menos codificado (según señala Susana Reisz); Roas piensa, y estoy de acuerdo con él, que no importa si al final de la narración el hecho sobrenatural se confirma (al contrario de lo que postuló Todorov); de hecho, creo que lo sobrenatural bien puede confirmarse, pero eso no quiere decir que pueda *explicarse*: “para que el efecto fantástico sea pleno, es necesario que el desenlace no se explique, sino que se mantenga en el terreno de la duda”,³⁵ en palabras de Olea Franco. Si una narración *explicara* el hecho sobrenatural como una aparición milagrosa (por poner un ejemplo), el efecto siniestro típico

³⁴ Rafael olea Franco, *op. cit.*, p. 72. Este rasgo recuerda a la síntesis de contrarios que efectúa el lenguaje simbólico del Romanticismo (ver nota 18).

³⁵ *Ibid.*, p. 41.

de lo fantástico perdería todo su poder. Lo fantástico debe permanecer siempre difuso, ambiguo (aunque sea efectivamente sobrenatural), incognoscible.³⁶

De todo ello se puede concluir que “el texto [fantástico] cuestiona en diversos niveles la cosmovisión o ideología vigente en el momento de su enunciación; no obstante, no se propone la sustitución plena y absoluta del paradigma previo por uno nuevo, puesto que ello convertiría al género en una serie de textos cerrados en su significación e intencionalidad”.³⁷

En general éste es el funcionamiento de la literatura fantástica clásica. Resulta importante señalar, de nuevo, su dependencia de los códigos literarios de representación realista, pues, contrariamente a lo que se piensa, este tipo de narrativa no es aquella cuyo universo ficticio no encuentra correspondencia con los referentes de la realidad extratextual. De hecho, la *fantacidad* de estos relatos depende, siempre, de una noción de realidad compartida por una comunidad cultural, a la que se opone con un fin transgresivo.

Si bien es cierto que las características delineadas son comunes sobre todo a la narrativa fantástica del siglo XIX, hay aún en el siglo XX ejemplos bastante logrados de lo fantástico clásico (sobre todo en América Latina, región que experimentó un auge de la literatura no mimética, en diversas formas, con el mal llamado *boom*). Con el siglo XX vino también un replanteamiento de la narrativa fantástica.

³⁶ Muy atinadamente, Olea Franco indica que la falla en algunos textos “reside en describir en exceso el fenómeno extraño sobre el que debería construirse lo fantástico, pues esa descripción acaba por producir en el personaje una sensación de familiaridad absoluta respecto del suceso extraordinario, lo cual se transmite al lector” (*Ibid.*, p. 43). Ésta es una de las razones por las que ciertos relatos de H.P. Lovecraft no pueden considerarse fantásticos: los seres lovecraftianos y sus características son profusamente descritos, casi de manera naturalista, y muchas veces se establecen similitudes entre ellos y los seres de este mundo. En otro ámbito, esta falla que señala Olea Franco es la principal flaqueza del cine de terror actual. Mostrar a las criaturas de manera tan nítida resta mucho al efecto verdaderamente terrorífico. Ridley Scott, en cambio, muestra en *Alien: el octavo pasajero* que la falta de “descripción” del ser extraño (en este caso, un extraterrestre) potencia el efecto terrorífico.

³⁷ *Ibid.*, p. 72.

1.2.3 La literatura fantástica del siglo XX: un fenómeno del lenguaje

Cuando se trata de la literatura fantástica en su corriente clásica, la caracterización suele ser menos problemática. Intentar, en cambio, una descripción general de la literatura fantástica del siglo XX es más complicado, debido a la proliferación de grandes maestros en el género, sobre todo en América. Cada autor ha personalizado la forma en que entiende este tipo de literatura, por lo que la variedad de sus productos artísticos se resiste a las clasificaciones. Debido a eso, existen mayores divergencias, también, en el ámbito teórico. Aun así, intentaré una síntesis, teniendo en cuenta los postulados de Mery Erdal Jordan, Omar Nieto, Jaime Alazraki y Rosalba Campra, quienes defienden la existencia de un tipo distinto de literatura fantástica cronológicamente posterior a la del XIX.

Alazraki llama a esta “evolución” *neofantástico*;³⁸ Omar Nieto, *fantástico posmoderno*;³⁹ Campra postula que lo fantástico del XIX, un fenómeno de percepción, pasa

³⁸ Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, en J. Alazraki *et al.*, *op. cit.*, pp. 265-282.

³⁹ En la síntesis de Nieto hay tres “paradigmas” (como él mismo los llama) de lo fantástico: lo fantástico clásico, lo fantástico moderno y lo fantástico posmoderno. Excluyo de la mía lo fantástico moderno de Nieto debido a que tiene bastantes características en común con el fantástico clásico que aquí he sintetizado: ambos presentan el suspenso como estrategia narrativa que genera ambigüedad y ocultan lo fantástico mediante una estructura indicial; sin embargo, también difieren en algo sustancial, que sí me interesa señalar y conservar para mi síntesis de la literatura fantástica del XX: mientras en el fantástico clásico definí el fenómeno sobrenatural como algo externo (es decir, tiene la impronta de “otros mundos”), en el fantástico moderno de Nieto este fenómeno es interno, subyace, está “dentro del hombre y no fuera de él como sucede en el paradigma clásico de lo fantástico” (Omar Nieto, *op. cit.*, p. 105). Esta misma característica la señalan Mery Erdal Jordan y, a su manera, Jaime Alazraki, según detallaré adelante.

Lo que Nieto describe como fantástico moderno está lleno de contradicciones. Aquí algunas: él afirma que “el paradigma de lo fantástico moderno conforma su verosimilitud a partir de la libertad creadora que otorga el estado onírico, en el sentido de un orden no-lógico que se normaliza en la diégesis del relato, *que naturaliza lo sobrenatural*, imitando el estado de cosas que lo maravilloso medieval literario permitió, en donde *nadie, ni dentro ni fuera del relato, se sorprende de lo excepcional de las situaciones que confluyen*” (*ibid.*, p. 168. Las segundas cursivas son mías). Como ejemplos de este paradigma aduce *La metamorfosis*, de Kafka, y “Casa tomada”, de Cortázar, relatos que, si bien manifiestan esa “falta de sorpresa” de los personajes ante el hecho insólito (abiertamente sobrenatural en Kafka, más bien ambiguo en Cortázar), provocan en el lector una sensación muy incómoda, típica de la literatura fantástica. Concebir la literatura fantástica de tal forma (con ausencia de sorpresa tanto de los personajes como del lector ante el hecho sobrenatural) implica anular la idea de transgresión e irrupción, que aquí se ha tomado como condición necesaria de la literatura fantástica; además, me parece contradictorio que Nieto considere, al mismo tiempo, esta falta de sorpresa (producto de la naturalización de lo sobrenatural) y lo siniestro como aspectos esenciales del mismo paradigma. La

a ser en el XX un *fenómeno de escritura*;⁴⁰ y, siguiendo esta idea, Mery Erdal Jordan designa a este fantástico moderno como *fenómeno del lenguaje*.⁴¹ Describiré esta literatura fantástica del siglo XX a partir de su oposición con las características de la literatura fantástica clásica del apartado anterior.

En primer lugar, debo apuntar, siguiendo en esto a Mery Erdal Jordan, que “la dicotomía *fantástico tradicional/fantástico moderno* se basa en la presencia o ausencia textual de la vacilación respecto al orden de los acontecimientos”.⁴² Es más adecuado decir, de acuerdo con los términos usados en esta tesis, que en la literatura fantástica moderna el suspenso no tiene la misma finalidad que en la tradicional. En este sentido, este tipo de narrativa fantástica puede no presentar una estructura indicial, es decir, no va preparando el acontecimiento sobrenatural para presentarlo al final como una revelación, sino que, incluso, puede presentarlo desde el inicio como un hecho. Generalmente lo sobrenatural es asumido por los personajes como algo natural, lo cual no significa, desde luego, que el fenómeno fantástico no cause sorpresa alguna, como quiere Omar Nieto (ver nota 41). La sorpresa o perplejidad del lector suele ser consecuencia de la naturalidad con la que los personajes aceptan lo sobrenatural. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *La metamorfosis* (y, sin estar exactamente en el plano de lo sobrenatural, lo que ocurre en “Casa tomada”, de Cortázar).

La naturalización de lo sobrenatural tiene como consecuencia directa un cambio en el *pathos* de este tipo de fantástico. El *pathos* de la literatura fantástica tradicional estaba

naturalización de lo sobrenatural de ninguna manera puede producir el efecto de lo siniestro freudiano, que, estrictamente hablando, tiene un sentido contrario (lo conocido o familiar se vuelve desconocido, y no al revés). El aparato teórico de Nieto tiene otras contradicciones, sobre todo en lo que se refiere al fantástico moderno. Por eso he decidido no considerarlo, pero sí conservar la distinción entre un fenómeno sobrenatural externo y otro interno.

⁴⁰ Rosalba Campra, *loc. cit.*

⁴¹ Mery Erdal Jordan, *op. cit.*, especialmente pp. 109-134.

⁴² *Ibid.*, p. 110.

ligado con el miedo, específicamente con esa variedad de lo terrorífico que Freud denominó *das unheimlich*; en cambio, si pensamos en algunos relatos fantásticos del siglo XX (ejemplos “canónicos”: “Carta a una señorita en París”, *La metamorfosis*), notaremos que su intención no es el terror. Causan, más bien, perplejidad. Lo que ocurre, como bien señala Jorge Olvera, es que lo fantástico se *desiniestriza*:

El siglo XX muestra un cambio real de paradigma en la idea de lo fantástico. Con Kafka aparece la ‘adaptación’ como proceso contrario a la ‘vacilación’ y se amplía el registro de lo fantástico, de manera que el miedo deja de ser una finalidad textual. Éste se ve reducido y una intención lúdica termina por ocupar su lugar, frecuentemente el relato se *desiniestriza* a partir del empleo de la ironía y la parodia.⁴³

En la literatura fantástica moderna lo desconocido (ámbito de lo siniestro) se hace conocido, familiar, es decir, se desiniestriza. El fenómeno fantástico tradicional es externo al sujeto (por eso es objeto de su percepción), lleva la impronta de otros mundos, carece de referente empírico (aunque depende de la concepción empírica de la realidad, es decir, del realismo) y transgrede, irrumpe en la cotidianeidad amenazándola; en cambio, el hecho fantástico moderno no habita en otro mundo, sino que forma parte de la realidad de los personajes, subyace en ella, y no amenaza con destruir la concepción vigente de realidad, sino con ampliarla.

En esta narrativa fantástica lo sobrenatural suele instalarse dentro del protagonista (“El héroe es fantástico, no el mundo que lo rodea”),⁴⁴ y muchas veces se construye mediante asociaciones incongruentes entre elementos de la cotidianeidad: un hombre que vomita

⁴³ Jorge Olvera Vázquez, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁴ Mery Erdal Jordan, *op. cit.*, p. 115.

pequeños conejos no es sobrenatural porque los hombres, el acto de vomitar o los conejos vengan de otro mundo desconocido. Aun así, en “Carta a una señorita en París” no deja de sentirse algo de perplejidad o sorpresa, pues el acto de vomitar conejos es configurado como una excepción problemática para el protagonista (entonces, conserva algo de la irrupción o transgresión típicas del fantástico tradicional, por más que dentro del texto no existan ni la vacilación ni el suspenso).

El fantástico moderno es interno, por lo que deja de ser un fenómeno de percepción (externo, como en el siglo XIX) y, según Mery Erdal Jordan (que sigue en ello a Rosalba Campra), se convierte en un fenómeno del lenguaje. Los textos fantásticos modernos quieren enfatizar su carácter artificial, de producto lingüístico, y para lograrlo utilizan principalmente dos estrategias: la impertinencia semántica y la metalepsis.

El hombre que vomita conejitos constituye, según Mery Erdal Jordan, un ejemplo de impertinencia semántica: el sujeto (‘hombre’) no se corresponde lógicamente con su predicado (‘vomita conejos’). Para que pueda ser considerada fantástica, la impertinencia semántica (*predicación impertinente*) debe ser no sólo leída literalmente, sino constituirse en acontecimiento diegético.⁴⁵ Lo que ocurre con el texto fantástico moderno (aunque también con el clásico, pero en menor medida) es que la figura (metáfora) se literaliza. Por eso, aunque vomitar conejos bien podría ser una metáfora de algo (en la narrativa fantástica moderna a veces no se sabrá cuál es el significado de la metáfora), es, antes que nada, un hecho, literal, indudable, que ocurre en la diégesis.⁴⁶ Así, un fenómeno de carácter lingüístico se configura como la base del acontecimiento fantástico.

⁴⁵ Todorov ya había postulado que una de las condiciones de lo fantástico es que se niega a las lecturas alegóricas (Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 24).

⁴⁶ Algo similar ocurre en “El mico”, del propio Tario, en el que un hombre genera un lazo metafórico madre-hijo con una criatura que sale del grifo; cada vez más habituado a tareas domésticas consideradas

El otro recurso mediante el cual el texto fantástico moderno quiere hacerse notar como producto del lenguaje es la metalepsis, como la entiende Genette.⁴⁷ Mediante este recurso, el texto demuestra una autoconsciencia de su carácter artificial, y es ésta la que ocasiona el hecho fantástico, pues lleva implícita la transgresión no ya del límite entre un mundo y “otro mundo” (como en la literatura fantástica tradicional), sino una transgresión entre los niveles narrativos (es decir, diegéticos) que alcanza el nivel del extratexto, el de los referentes empíricos del lector. Efectivamente, la insinuación de “Continuidad de los parques” es que a nosotros, lectores, bien podría ocurrirnos lo que le pasó al personaje que leía sentado en el sillón de terciopelo verde. Desde luego, tal insinuación es sólo un juego literario, pues el texto ha dejado en claro que se trata de un artificio. Por eso Olvera señala el carácter lúdico (incluso paródico) de esta narrativa fantástica moderna.⁴⁸

Una última pero importante precisión es necesaria: “En tanto que todo lo fantástico tradicional es un fantástico de percepción, lo fantástico moderno [...] incluye las dos manifestaciones de lo fantástico: del lenguaje y de la percepción”.⁴⁹ Esto quiere decir que en el siglo XX conviven relatos fantásticos de clara filiación gótica, terrorífica y de vertiente realista, en los que el elemento sobrenatural de otro mundo irrumpe en la cotidianeidad

convencionalmente como femeninas, el protagonista queda literalmente embarazado al final. La figura se literaliza y el fenómeno permanece inexplicable, al menos en el nivel de la diégesis.

⁴⁷ Genette denomina *metalepsis* a “los traslados de un *nivel* ficcional a otro en las construcciones en *abismo*, ya sea que los realicen los personajes o el narrador” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 9.^a edición, México, Porrúa, 2010, p. 321). Tanto Helena Beristáin como Mery Erdal Jordan ejemplifican la metalepsis con “Continuidad de los parques”, de Cortázar.

⁴⁸ Un efecto similar provoca “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, de Borges, aunque la elaboración de la transgresión es aquí mucho más compleja. La invención de tomos pertenecientes a una enciclopedia real del mundo extratextual, la inclusión de Borges y Bioy Casares como personajes, las citas inventadas, la intertextualidad, la mención en la diégesis de lugares reales, todo ello contribuye a crear un simulacro de la realidad empírica. El conjunto de referencias eruditas se entiende como un artificio. En este nivel (simulacro creado mediante el lenguaje) irrumpirá, inexplicablemente, otro mundo (Tlön), que es, en primera instancia, otro simulacro de realidad creado por el lenguaje dentro de la diégesis. El artificio de segundo nivel irrumpe (por metalepsis) en el artificio del primer nivel.

⁴⁹ Mery Erdal Jordan, *op. cit.*, p. 111.

(literatura fantástica tradicional) con otros en los que el elemento lúdico ha suplantado a lo siniestro y lo sobrenatural no irrumpe, sino que emerge, o bien del propio personaje, o bien de una construcción lingüística que enfatiza el carácter artificial del texto.

Pese a la dificultad de sintetizar una realidad literaria de casi tres siglos, confío en que esta brevísima descripción diacrónica de la literatura fantástica ayudará a entender su funcionamiento general. Contemplé los tres momentos en la evolución del género debido a que la obra cuentística de Tario mezcla elementos de los tres, lo cual dota a sus textos de un tono muy peculiar (como explicaré con mayor detalle en el momento del análisis).

1.3 “Lo fantástico está en el ojo”: la perspectiva narrativa y la literatura fantástica

En las diversas teorías y estudios sobre literatura fantástica es frecuente la discusión en torno a si determinadas obras pertenecen o no a este género. De hecho, era bastante común encontrar tesis de licenciatura que, con el fin de determinar esta pertenencia, aplicaban sin el menor cuestionamiento la teoría de Todorov a los relatos del corpus. Este limitado procedimiento se extiende, según Rafael Olea Franco, a la crítica literaria hispanoamericana en general.⁵⁰ Los resultados eran a todas luces forzados, pues tal manera de proceder olvidaba el análisis particular de los relatos, sus efectos de sentido, su estructura y toda la complejidad de esos mundos de ficción.

Por eso, el camino que aquí he elegido es un poco distinto: con base en una descripción breve de los procedimientos de los que se vale la literatura fantástica, lo que pretendo es el análisis de tres relatos (que de antemano considero fantásticos, pues, a grandes rasgos, coinciden con esos procedimientos descritos). La síntesis de las teorías sobre la

⁵⁰ Rafael Olea Franco, *op. cit.*, pp. 28-29.

literatura fantástica me permitió también seleccionar las categorías de análisis más adecuadas para estos tres cuentos.

Rosalba Campra ya había apuntado la importancia del análisis de la instancia narrativa en los relatos fantásticos clásicos, pues, como quedó establecido, este tipo de fantástico es un problema de percepción; en este sentido, la tarea del narrador como artífice que selecciona la información del universo de ficción (él es quien decide qué se sabe y qué no) es fundamental. Específicamente, Campra cree necesario “analizar el problema del punto de vista escogido por el narrador, que con frecuencia en el relato fantástico es un punto de vista reducido, bien por la coincidencia narrador = protagonista, bien por otra razón estructural”.⁵¹ Para Ana González Salvador, el punto de vista en un relato fantástico debe tener una importancia similar, pues, siguiendo a Charles Grivel, afirma que “lo fantástico no reside en el objeto sino que está, siempre, en el ojo [...]. La relación de lo fantástico –y del fantasma– con la mirada es, en efecto, esencial. Diríase incluso que es prioritaria”.⁵²

El efecto fantástico depende en gran medida, entonces, del punto de vista adoptado por el narrador en el acto de narrar. Por eso, la focalización es una estrategia altamente significativa en la narrativa fantástica en general, y, si pienso de manera específica en los tres relatos de mi corpus, resulta evidente que el hecho fantástico en ellos es, ante todo, de carácter perceptivo, visual (en los tres casos se trata de fantasmas). En relatos con tales características, el solo análisis de la focalización sin duda arrojaría resultados interesantes, pero se limitaría a resaltar cómo se comporta únicamente uno de los elementos del relato (el

⁵¹ Rosalba Campra, *loc. cit.*, p. 172.

⁵² Ana González Salvador, “Continuidad del fantasma. (Un ejemplo: *Las hortensias* de Felisberto Hernández)”, en Jaume Pont (editor), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, p. 294.

narrador). Por ello, en vez de la focalización elegí como categoría de análisis un concepto similar, pero más amplio: la perspectiva.

De acuerdo con la narratología de Luz Aurora Pimentel,⁵³ las limitaciones sobre el conocimiento del mundo narrado están relacionadas con la perspectiva que predomine en el relato. No hay duda de que el mundo de los relatos fantásticos tiene como sello distintivo la ambigüedad, la transgresión de límites y la incompreensión de las nuevas “leyes” que lo rigen; en la creación de esa incertidumbre participan todos los elementos del relato (narrador, personajes, espacio, tiempo, trama y, también, el lector, que Pimentel considera el *término de una relación*, como se verá adelante). Por tal motivo, aunque la focalización será de utilidad en mi análisis, sólo servirá para describir el comportamiento del narrador. La perspectiva, como la entiende Pimentel, es más general, pues abarca dos niveles: primero, funciona

como un filtro, un principio de selección y de combinación de la información narrativa [de acuerdo con Genette] [...] que se define también en términos de su origen, es decir, por una posición, o deíxis de referencia, a partir de la cual se opera ese principio de selección y combinación de la información narrativa. La perspectiva, en este primer nivel, queda definida entonces en términos de una *limitación* y de una *filiación*.⁵⁴

⁵³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, UNAM-Siglo XXI Editores, 2014, 191 pp. *Vid.*, sobre todo, pp. 95-133, donde se expone en concreto el asunto de las cuatro perspectivas que configuran cualquier relato.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 96-97. *Filiación* se refiere al *origen vocal* del discurso (es decir, quién lo enuncia), que puede ser narratorial (discurso del narrador) o figural (discurso de los personajes). Pimentel insiste en que el origen de la perspectiva (esto es, la deíxis de referencia) puede no coincidir con este origen vocal del discurso.

La perspectiva así entendida es un concepto amplio, basado en las limitaciones respecto de la información del mundo narrado, las cuales dependen en parte del origen del discurso narrativo (del narrador) y figural (de los personajes).

El concepto de Pimentel es distinto a la focalización de Gérard Genette en que ésta sólo considera las limitaciones que asume el narrador en el acto de narrar, es decir, en el discurso puramente narrativo: “Así pues, la focalización es un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo. [...] lo que se focaliza es el relato; mientras que el único agente capaz de focalizarlo, o no, es el narrador”.⁵⁵ La focalización de Genette, en este sentido, excluye otras formas de discurso (como el de los personajes, que, estrictamente hablando, no es narrativo). En cambio, la perspectiva no sólo considera las limitaciones que asume el narrador en tanto narrador, sino que son cuatro las perspectivas que organizan cualquier relato: 1) la perspectiva del narrador, 2) la de los personajes, 3) la de la trama y 4) la del lector.⁵⁶

En el segundo aspecto o nivel, “cada una de estas perspectivas es susceptible de expresar distintos puntos de vista. [...] Hablaremos entonces de puntos de vista que podrían agruparse en siete planos: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico”.⁵⁷ Estos planos “expresan, diversifican y matizan esa perspectiva orientada que es la perspectiva narrativa como noción general”.⁵⁸ En otras palabras, los planos o puntos de vista configuran, en conjunto, cada una de las cuatro perspectivas. Podría decirse que son

⁵⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 97. Sobre la perspectiva del lector y algunos problemas que pudiere suscitar, *vid.* el siguiente subapartado (1.3.1).

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ *Id.*

categorías analíticas de las cuatro perspectivas, y por eso Pimentel las concibe en un segundo nivel.

Desde luego, lo antes dicho no significa que no consideraré aquí la focalización genettiana, pues ésta representa el factor más importante en el análisis de la perspectiva del narrador, por más que perspectiva y focalización no sean sinónimos. Es obvio que no podemos asimilar la perspectiva con la voz que narra,⁵⁹ porque, como ya dije, la perspectiva no se limita al narrador, sino que se refiere también a los puntos de vista de los personajes, de la trama y del lector. Sin embargo, el análisis de la voz que narra también resulta útil para conocer cuál es la compleja perspectiva del narrador, y cómo ésta interactúa con la de los personajes, con la de la trama y con la del lector para generar, unas veces, la ambigüedad, la transgresión de límites y el suspenso típicos de la literatura fantástica tradicional, y otras, la ironía y el humor característicos de la literatura fantástica moderna.

Considerar el entramado de las cuatro perspectivas como método de acercamiento analítico a este género me parece novedoso y útil. Así me alejo, creo, del reduccionismo crítico y del mal uso que se le ha dado tantas veces a la teoría de Todorov. Espero que mi propuesta arroje algo de luz sobre la comprensión del funcionamiento de ciertos elementos formales del cuento fantástico; y si no, al menos que sea un intento por abrir nuevos caminos en el análisis de un género deliberadamente incierto.

⁵⁹ Como tampoco son sinónimos la focalización y la voz que narra: un relato puede ser narrado por X, en tercera persona y desde una posición extradiegética, pero estar focalizado en Y, un personaje perteneciente a la diégesis. Éste es el caso, por ejemplo, del *Quijote*.

1.3.1 Aclaración sobre la perspectiva del lector

Me parece necesaria una exposición, aunque sea breve, del tipo de lector al que se refiere Pimentel en su teoría, pues la instancia lectora parece ser la más problemática no sólo para los estudios de literatura fantástica en particular, sino para los estudios literarios en general.

¿Cómo podemos estudiar la perspectiva del lector? Conviene recordar, ante todo, que interesa aquí el problema de la lectura

únicamente en términos de una perspectiva; es decir, de una serie de elecciones, restricciones y combinaciones, operadas dentro del mundo narrado durante el proceso de lectura. Dichas operaciones están orientadas tanto por las otras tres perspectivas en constante convergencia y transformación, como por la postura del lector frente a su mundo, su enciclopedia cultural, su horizonte de expectativas; en una palabra, su perspectiva sobre el mundo que lo rodea.⁶⁰

Por un lado, nos dice Pimentel, la perspectiva del lector está determinada, guiada, por las otras tres perspectivas (la del narrador, la de los personajes y la de la trama), que son evidentemente instancias textuales; se puede entonces afirmar que Pimentel está pensando aquí no en un lector individual, específico, sino más bien en un lector implícito, que es una estructura textual o, como lo llamó Todorov, una “función” de lector, cuya percepción (del mundo narrado) “se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes”.⁶¹

⁶⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁶¹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 23.

Por otro lado, sin embargo, cuando Pimentel habla de que dichas operaciones están también guiadas por la postura del lector frente a su mundo, parece referirse a un lector individual, real. Así lo confirma más adelante en su texto:

el lector debe tomar una postura frente a estas perspectivas en conflicto. Mas para ello habrá de hacer valer su propia perspectiva, no sólo como una posición de lectura a ocupar, no sólo como un relevo del lector implícito, sino como lector real, con un bagaje cultural e ideológico que lo hace interactuar con el texto, trazando una relación tanto de *encuentro* como de *tensión* entre dos mundos: el del texto y el del lector.⁶²

Según este fragmento, cada lector individual, real, tomará sus propias decisiones dependiendo de su bagaje cultural e ideológico. Esto es cierto en última instancia, pero debo establecer dos matices. En primer lugar (y esta es una idea que ella misma defiende en su libro), todos los textos llevan inscrito un programa básico de lectura, determinado sobre todo por las estructuras narrativas y discursivas y por las convenciones que rigen al género en cuestión. Esta postura teórica obliga a considerar la lectura como “una *relación* de colaboración entre un ‘texto perezoso’ y un lector ‘activo’”.⁶³ En otras palabras, cada lector “activa”, actualiza, un programa predeterminado que el propio texto controla, de modo que este no es susceptible de lecturas infinitas e interpretaciones caprichosas ni tampoco posee un significado único que tal o cual lector debe descubrir como una revelación. El lector, incluso el lector real, debe ceñirse siempre a ese programa básico de lectura. El texto mismo lo obliga a ello.

⁶² Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pp. 127-128.

⁶³ *Ibid.*, p. 163.

En segundo lugar, ese bagaje cultural e ideológico del lector al que se refiere Pimentel es, en el caso de la narrativa fantástica, bien identificable y más o menos homogéneo. El texto fantástico *quiere* (y, lo que es más, *requiere*) que sus lectores compartan un principio cultural básico: la capacidad cognitiva de distinguir entre lo natural y lo sobrenatural, conceptos heredados, como hemos visto, de la Ilustración y el racionalismo del XVIII. En este sentido, el mundo del lector al que aluden los textos fantásticos está hecho de conocimientos compartidos por una comunidad amplia: la de hombres y mujeres occidentales y occidentalizados contemporáneos. Este supuesto es, pues, una convención que rige al género fantástico.

En el caso de los relatos fantásticos, es posible estudiar la perspectiva de un lector “modelo” sin necesidad de acudir al lector empírico, por dos motivos: primero, porque esta perspectiva está más o menos determinada por el programa de lectura inscrito en el texto (la guían las otras tres perspectivas, las estructuras narrativas y discursivas y las convenciones genéricas); segundo, porque el bagaje cultural al que alude este género literario es, como ya dije, más o menos homogéneo en un nivel básico. Para que el texto fantástico funcione, la perspectiva que el lector tiene de su mundo debe basarse en el principio fundamental de que existe lo natural en oposición a lo sobrenatural.

Por ahora, ya delineadas las características del género y hechas las aclaraciones pertinentes, es importante examinar el lugar que ocupa Francisco Tario en la historia de nuestras letras, especialmente en lo que se refiere al cuento fantástico.

2. Francisco Tario y la literatura fantástica mexicana

El espectro literario de Francisco Tario aparece por primera vez en este mundo en 1943, invocado por José Luis Martínez, tras la publicación de un libro de relatos titulado *La noche*, del mismo año. En las “Dos notas sobre Francisco Tario”¹ el polígrafo jalisciense afirma que “Nadie tiene noticia de Francisco Tario; ninguna obra anterior había llevado esa extraña rúbrica. Es, pues, un autor desconocido que, además oculta probablemente su nombre tras un común ‘Francisco’ y el metálico nombre, ‘Tario’, de un pueblo Tarasco”.² Tal afirmación, además de manifestar el obvio desconocimiento de la identidad escondida tras esa rúbrica, nos habla también de la irrupción en el medio literario de alguien que, hasta ese momento, no había hecho carrera literaria alguna. Sin premios, sin publicaciones caseras ni escuela, aparece de pronto un autor cuyo libro de cuentos, sorprendente en inventiva y oscuro en su mirada poética, va a contracorriente de los gustos literarios del México de la década de los cuarenta.

Por más de un motivo, Francisco Tario es figura singular para la historia de la literatura mexicana. Su poética poco común para la época, sus aficiones y personalidad son suficientes para generar interés en su estudio, tanto biográfico como literario. De hecho, en las últimas dos décadas se le estudia más y su literatura despierta mayor interés entre un grupo nuevo y variado de lectores, pues sus registros son amplios y su escritura, osada. Como

¹ José Luis Martínez, “Dos notas sobre Francisco Tario”, en *Literatura mexicana del siglo XX (1910-1949)*, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas), 1990, pp. 232-237.

² *Ibid.*, p. 232. Sobre la curiosa confesión acerca de su seudónimo, en boca del propio Tario, *vid.* la entrevista con José Luis Chiverto, “Entrevistas con Francisco Tario”, en Francisco Tario, *Obras completas II. Novela. Teatro. Textos no coleccionados*, edición y prólogo de Alejandro Toledo, México, FCE, 2016, p. 684.

la singularidad de Tario no está sólo en la pluma, es necesario conocer un poco su biografía para entender la rareza que representa dentro de la literatura nacional.

2.1. De Francisco Peláez Vega a Francisco Tario

Jorge Luis Borges afirmó que “el tiempo es la perplejidad central de la filosofía”,³ sobre todo cuando se refiere al yo, pues nuestra noción occidental de la temporalidad encierra una paradoja esencial: “el hecho de haber sido otro y de ser, sin embargo, el mismo”.⁴ Efectivamente, cuando uno echa una mirada al propio pasado, puede encontrarse con que el yo se ha disgregado, ha adquirido múltiples formas: se es uno mismo, pero a la vez ya no.

La vida del proteico Francisco Peláez Vega (quien “Por una mera casualidad no nació en la pequeña villa de Llanes, región del extremo oriental de Asturias [...], sino en la calle de Mesones de la ciudad de México, el 11 de diciembre de 1911”)⁵ es ejemplo inmejorable de tal sentencia borgeana.

Repartida su niñez entre la ciudad de México y la villa de Llanes, Francisco Peláez parece tener un porvenir común al de cualquier hijo de comerciantes medianamente acaudalados: heredar el negocio paterno y hacerlo crecer para, a su vez, heredarlo a los hijos. En efecto, se dedica al negocio durante su juventud, pero alterna esta labor con el fortalecimiento físico, el fútbol, su noviazgo con Carmen Farell, el estudio del piano, la lectura y la escritura en ciernes.

Cuenta Alberto Arriaga que “Entre los años 1929 y 1934 un joven que trabajaba en el negocio familiar de la calle de Mesones, la Casa Peláez, acudía todas las mañanas al Parque

³ Ajax Zombi, *Êdoctum: Encuentro. Jorge Luis Borges II*, 9 de junio de 2013, recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_A1acA6D1Yc (consultado el 5 de junio de 2017).

⁴ *Id.*

⁵ Alberto Arriaga, “La noche de Paco Peláez”, en Alejandro Toledo (comp.), *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*, México, Conaculta (Fondo Editorial Tierra Adentro 315), 2006, p. 155.

Asturias en la avenida del Chabacano, muy cerca de la calzada de Tlalpan. Llevaba una melena hasta los hombros, saco de *tweed*, pantalón oscuro y camisa sin corbata”.⁶ Ahí, en el Asturias, en su papel de portero profesional de futbol, “Era conocido en las canchas como Paco Peláez, el *Elegante* Peláez o incluso el *Adonis* Peláez”,⁷ debido a su atractivo físico y a su elegancia en el vestido, incluso mientras guardaba los tres postes de su lado del campo. Debido a la fugacidad de su paso por las canchas, el mote *Adonis* (que remite a la juventud efímera y a la muerte prematura) parece también adecuado. Aunque él mismo declara que el futbol es su deporte favorito,⁸ pronto se inclina en mayor medida a otras actividades, quizás, también, por la recomendación del médico tras recibir una patada en los riñones en 1933, suceso que inaugura lo que Arriaga llama “la noche de Paco Peláez”. Después, en 1935, su matrimonio con Carmen Farell tal vez contribuyó al alejamiento del *Elegante* de las canchas.

De entre sus diversas ocupaciones en esa época, interesa aquí, sobre todo, un primer proyecto fallido de escritura. Lector asiduo de Dostoievski, Francisco Peláez intentó, a la par de las atajadas del *Elegante*, una novela realista al estilo ruso, presuntamente titulada *Los Vernovov*, que tuvo como destino el fuego: “El humo y el balón son los símbolos de la primera muerte de Paco Peláez. Murió con la destrucción del manuscrito de [sic] *los Vernovov*. Renació con el nombre de Francisco Tario y la publicación de *La noche* [...] O para que se entienda: no murió Paco Peláez, pero sí el *Elegante* Peláez”.⁹

⁶ *Id.*

⁷ Alejandro Toledo, *Universo Francisco Tario*, México, La Cabra Ediciones-Conaculta, 2014, p. 46.

⁸ *Ibid.*, p. 57 (*vid.* dedicatoria al pie de la fotografía).

⁹ Alberto Arriaga, *loc. cit.*, p. 158. Alejandro Toledo, por otro lado, cree que es posible situar la composición de *Los Vernovov* en una época ligeramente posterior, cuando ya Francisco Peláez había abandonado las canchas y contraído matrimonio con Carmen Farell. Ver Alejandro Toledo, *op. cit.*, p. 48.

2.2. Francisco Tario, fantasma de las letras

Es difícil seguir el rastro a Francisco Peláez después de su matrimonio con Carmen Farell. Antes, durante su etapa de noviazgo, su intercambio epistolar,¹⁰ además de funcionar como ejercicio escritural para él, sirve como testimonio de su vida. Ya casados, al parecer no hubo necesidad de escribirse más, y la pluma del joven Francisco, en apariencia inmóvil, en desuso, de pronto sorprende, en 1943, con *La noche*, libro que, en palabras de su hermano, el pintor Antonio Peláez, “lo hizo cambiar de estilo y hasta de carácter”.¹¹ De estos ocho años (desde su matrimonio hasta su primera publicación) poco ha podido saberse, y, sin embargo, son los “más importantes de la formación del autor pues es cuando abandona definitivamente el disfraz de futbolista para adoptar una máscara de dandismo sofisticado”.¹² El *Elegante* Peláez se rapó la cabeza y quemó *Los Vernovov*, de cuyas cenizas resurge Francisco Tario, que ya no es el joven entusiasta de las canchas ni el comerciante de Mesones: ahora es un personaje nocturno que gusta de las tertulias literarias.

“Allá por los años treinta y cuarenta del siglo XX, las familias Paz Garro y Peláez Farell eran vecinas [...]. Coincidían una y la otra por su respectivo patio trasero”.¹³ Cuenta Alejandro Toledo que en la casa de la primera familia ocurrían tertulias de tono poético a las que asistían las mayores figuras de la lírica mexicana de aquel tiempo; mientras tanto, de la otra casa, la de los Peláez Farell, salían ruidos extraños “(extravagantes, decía Octavio Paz), como si de la epifanía del verso se pudiera ir, con sólo saltar la barda, a Transilvania o a uno de esos sitios que la literatura de terror ha vuelto míticos y en donde el grito o el aullido

¹⁰ Las cartas de Francisco a Carmen pueden leerse en Alejandro Toledo, *op. cit.*, pp. 207-306.

¹¹ *Ibid.*, p. 150.

¹² Alberto Arriaga, *loc. cit.*, p. 171.

¹³ Alejandro Toledo, *op. cit.*, p. 39.

pueblan la atmósfera nocturna”.¹⁴ La descripción que hace Alejandro Toledo de estas reuniones sirve también para caracterizar los nuevos intereses literarios de Francisco Tario, su gusto casi romántico por lo nocturno, siniestro y tenebroso.

En la calle de Etna, donde se encontraba la casa de los Peláez Farell, se intentaron toda clase de alquimias literarias. Tario había comprado un aparato para grabar discos de gramófono; gracias a ese dispositivo, que convierte en fantasmas a los ya idos, se conservan las voces de Octavio Paz y Elena Garro recitando poemas, un radioteatro de *Drácula*, al propio Tario en papel de presentador de un programa ficticio de espectáculos...¹⁵

A estas reuniones asistían también Antonio Peláez, José Luis Martínez, Rosenda Monteros, el torero Manolete y, caso excepcional, un joven Carlos Fuentes (hecho que no carece de importancia en el desarrollo de la literatura fantástica de nuestro país).¹⁶

Por esta época Tario ya debía haber publicado *La noche*, y, de hecho, su labor con la pluma fue constante hasta 1952. Durante este periodo (1943-1952), que Alejandro Toledo llama la “época de oro” del escritor, “la actividad social y literaria de Francisco Tario es frenética”:¹⁷ también en 1943 publica la novela *Aquí abajo* (que hace preguntarse a Celestino Gorostiza, un año después, si no es Tario ya uno de los mejores novelistas de México en ese momento);¹⁸ en 1946 vinieron *La puerta en el muro* y *Equinoccio* (en los que Tario

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Alejandro Toledo donó esos audios a la Fonoteca Nacional, que los restauró e incorporó a su catálogo en la colección “Francisco Tario”.

¹⁶ “[...] cuenta Julio Farell [...] que era común ver al joven Carlos Fuentes en la casa de Etna 24, no como asistente a las tertulias sino como un escritor principiante que llevaba a Tario sus primeros cuentos para que se los revisara”. En Alejandro Toledo, “Francisco Tario: entre Reyes, Borges y Fuentes”, en *El Cultural* (suplemento de *La Razón*), 23 de septiembre de 2017, disponible en <https://www.razon.com.mx/francisco-tario-reyes-borges-fuentes/>. Esos primeros cuentos de Fuentes son los publicados años después con el título de *Los días enmascarados*, un verdadero hito para la literatura fantástica mexicana.

¹⁷ Alejandro Toledo, *Universo Francisco Tario*, pp. 105 y 51.

¹⁸ Celestino Gorostiza, “*Aquí abajo*”, en *El Hijo Pródigo* (15 de enero de 1944), pp. 54-55; también en Francisco Tario, *Obras completas II. Novela. Teatro. Textos no coleccionados*, pp. 652-653. Por otro lado, Octavio Paz menciona a Tario como parte de un grupo de escritores (Juan de la Cabada, Efrén Hernández, Rubén Salazar

experimenta con las posibilidades de la escritura fragmentaria); en 1950 se publicó *Yo de amores qué sabía*; al año siguiente, *Breve diario de un amor perdido* y *Acapulco en el sueño*;¹⁹ luego, en 1952, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, libro que cierra la primera etapa de su producción literaria y con el cual retorna a la escritura de cuentos.

Esta historia literaria personal tiene apariencia de una incursión veloz por diversos géneros y registros. Más de un crítico ha señalado el carácter de búsqueda durante esta primera etapa de la carrera literaria de Tario; resulta evidente la variedad genérica y estilística (que va desde el cuento, en su sentido más canónico, hasta la escritura fragmentaria en forma de aforismo o sentencia, pasando por la novela realista, y también, posteriormente, por el teatro). “Tario nunca dejó de experimentar de un trabajo al siguiente, evitando conformarse con una fórmula exitosa, arriesgó logros estéticos y prestigio en pos de una investigación personal de sus propias [sic] probabilidades de expresión”.²⁰ Sin embargo, aun dentro de la diversidad hay unidad; existe una esencia, un carácter en la escritura de Tario: su sello es una mirada plena de humor negro ante las desgracias humanas. Tanto en *La noche* como en *Aquí abajo*, por ejemplo, vive esa “expresión literaria de la angustia, la rabia y el desencanto”.²¹ Desde esta perspectiva, *La noche* es “una suerte de digamos ‘antecedente’ de *Aquí abajo*”.²²

Este prefigurar en un volumen aquellas inquietudes intelectuales que serán retomadas o profundizadas en los textos posteriores será una constante en Tario (“cada uno de sus libros

Mallén, Andrés Henestrosa, Rafael Solana) que, tras los novelistas de la Revolución, sólo aisladamente han intentado la novela [Octavio Paz, “Cristianismo y Revolución: José Revueltas, en *México en la obra de Octavio Paz, II. Generaciones y semblanzas: Escritores y letras de México, 3. Literatura contemporánea*, México, FCE (Letras Mexicanas), 1989, p. 146. El texto se publicó originalmente en *Sur*, en julio de 1943].

¹⁹ *Acapulco en el sueño* coincide, obviamente, con los años en los que Tario vivió el puerto de Acapulco, donde fue propietario de dos cines. Su fascinación por este mar quedará plasmada en este libro, en el que las fotografías de Lola Álvarez Bravo completan la geografía onírico-poética.

²⁰ Felipe Francisco Aragón Díaz, *Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario*, Tesis de maestría, México, UNAM, 2006, p. 15.

²¹ Geney Beltrán Félix, “Tario furioso”, en Alejandro Toledo (comp.), *Dos escritores secretos*, p. 185.

²² *Ibid.*, p. 180.

retoma ciertos elementos que en el anterior apenas se insinuaban, y los desarrolla”,²³ escribe Alejandro Toledo). Así ocurre con el siguiente par de publicaciones (el de 1946: *Equinoccio* y *La puerta en el muro*), en el que “Tario aborda el territorio de las grandes interrogantes”,²⁴ a las que da forma en una escritura fragmentaria que escapa a las clasificaciones genéricas; y con el siguiente, *Yo de amores qué sabía* y *Breve diario de un amor perdido*, en los que el discurso amoroso tiene como telón de fondo, de nuevo, la nostalgia, la pérdida y el desarraigo. *Acapulco en el sueño* tiene una mirada distinta, acaso por la fascinación real que el puerto inspiraba en Tario, acaso por tratarse de un libro por encargo del gobierno federal.

Posteriormente, sorprende Tario con un regreso al cuento de corte fantástico: *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*. Aunque no parece el mismo escritor fantástico de *La noche* (aquel “Tario furioso” que apuntaba Geney Beltrán Félix) y su pluma ahora luce más desenfadada, festiva y carnavalesca, “A *Tapioca Inn* lo atraviesan dos hebras fundamentales, en apariencia contradictorias: el humor y la amargura. Ambos delinean el temperamento de los personajes y aparecen diseminados sugerentemente entre los relatos, otorgando un poderoso contraste que no anula el efecto de uno sobre otro, sino que lo acentúa.”²⁵

En esencia, Tario sigue siendo Tario, y lo seguirá siendo incluso tras dieciséis años de silencio editorial y su huida de México, un día en que, sin razón aparente, dijo a sus hijos y a su esposa: “Nos vamos a vivir a Europa. Arreglen lo que tengan que arreglar”.²⁶

Ya asentado en Madrid, Tario terminó de escribir dos obras de teatro (*Terraza con jardín infernal* y *Una sogá para Winnie*), una novela (*Jardín secreto*) y otro volumen de

²³ Alejandro Toledo, *Universo Francisco Tario*, p. 95.

²⁴ *Ibid.*, p. 91.

²⁵ Paola Velasco, “*Tapioca Inn: de fantasmas y otros horrores*”, en Alejandro Toledo (comp.), *Dos escritores secretos*, p. 274.

²⁶ Alejandro Toledo, *Universo Francisco Tario*, p. 50.

cuentos (*Una violeta de más*, dedicado a su ya fallecida esposa, Carmen, su “mágico fantasma”). Sólo este último se publicará en vida del autor, en 1968; las piezas teatrales y la novela sólo alcanzarán la fijación del papel de manera póstuma.

Una violeta de más interesa aquí por encima de las obras de teatro y de la novela debido a que es el cenit de Tario como cuentista fantástico. En opinión de Alejandro Toledo, de este volumen destaca “Entre tus dedos helados”, el relato más citado y el que mejor representa ese camino de perfeccionamiento y depuración que debe ser la labor literaria.²⁷

Tras la muerte de Francisco Tario, su fantasma aún ronda algunos lugares cotidianos; está cerca, sobre todo, de sus lectores, que ya no son parte de un culto o una secta para iniciados, sino cada día más numerosos y diversos. Como simples mortales, lo único que podemos hacer es acatar la voluntad del fantasma. Acaso Tario, como ocurría en esas *ghost stories* clásicas, tenga una deuda pendiente con el mundo de las letras y necesite intermediarios que lo ayuden en su redención; acaso requiere, como todos los fantasmas, una memoria en la cual implantarse para no morir la muerte definitiva. Si éste es el caso, el fantasma de Francisco Tario ha movido de manera admirable las piezas del tablero de ajedrez.

2.3. Tario ¿marginado?

La posición marginal de Tario con respecto al canon de la literatura mexicana ha interesado bastante a los estudiosos de su obra. Setenta y cinco años después de su primer libro, Tario está lejos de ser un autor marginal, aunque aún no figura entre los canónicos (y conocidos) Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Juan Rulfo y Juan José Arreola. Comparte un lugar, más bien, entre autoras como Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas; de hecho, Jorge Olvera

²⁷ *Ibid.*, pp. 108-109.

considera que ellos tres conforman “la aristocracia marginal de lo fantástico mexicano”.²⁸ ¿Es una realidad la marginalidad de Tario? Si lo es, ¿cuáles fueron sus causas? Adelante trato este problema desde diversas perspectivas: el contexto de la literatura nacional a principios de los años cuarenta, las opiniones de sus primeros críticos, su relación con otros escritores cercanos y contemporáneos.

Un posicionamiento ambivalente de la crítica frente a la obra tariana puede observarse desde el principio. José Luis Martínez dice de *La noche*, en el mismo año de su publicación, lo siguiente: “Extravagancia, misterio, curiosidad, pero también calidad aunque no, naturalmente tratándose de un primer libro, definitiva, sino con vigorosos y originales aciertos al lado de repeticiones y notables desmayos”.²⁹ El tapatío ve en este primer Tario un cuentista en formación, pero con un futuro prometedor; sobre todo lo sorprende, por original, la perspectiva narrativa de los relatos y sus mundos tremendamente imaginativos; sin embargo, señala también algunos tropiezos: “Acierta rotundamente Francisco Tario en la revelación de los mundos de la locura, en el desnudamiento de oscuras pasiones, en la invención de lo grotesco y pierde calidad cuando se entrega a temas incansablemente reproducidos, clisés ya de una sensibilidad que hemos superado”.³⁰

Si atendemos de manera breve al contexto literario cercano a 1943, es fácil comprender por qué esa originalidad de Tario deslumbró al jalisciense. En los dos años previos a la aparición de *La noche*, en la escena literaria mexicana no hay, según José Luis Martínez, ni originalidad en los temas ni calidad en las obras, lo que, aunado a la poca atención de las editoriales a los escritores jóvenes, pintaba un panorama monótono, gris,

²⁸ Jorge Olvera, *Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de lo fantástico en los de Emiliano González*, Tesis de doctorado, México, UNAM, 2010, p. 81.

²⁹ José Luis Martínez, *loc. cit.*, p. 232.

³⁰ *Ibid.*, p. 233.

dominado por la desgastada novela de la Revolución y sus códigos de representación realista. En 1941 José Luis Martínez incluso se pregunta: “¿Hemos ganado un nombre nuevo? ¿Ha quedado en nuestra mesa algún libro ya por siempre querido?”, para responder enseguida: “Ni lo uno, ni lo otro. Tanto como en su vida, el mexicano suele ser desesperadamente conservador en las letras”.³¹ En 1942 no sólo acusa la falta de originalidad, sino incluso de calidad en las publicaciones: “Enfrentarnos de nuevo a la producción literaria mexicana en el año recién concluido, con propósitos idénticos a los empleados en el balance del año 1941, nos ofrece una nómina casi tan abundante como la anterior pero una notoria pobreza en cuanto a libros de calidad”.³²

La narrativa de Francisco Tario (entonces un joven de apenas treinta y tres años), con su originalidad temática y su calidad imperfecta, debió ser justo lo que José Luis Martínez estaba esperando, pero, lastimosamente, no era aquello que la institución literaria (crítica, academia, editorial) esperaba. Paola Velasco sintetiza muy bien esta idea: “En este paraje donde la mayor parte de la actividad cultural del país versaba sobre temas indigenistas, sobre la identidad del mexicano y lo mexicano, la aparición de un volumen de relatos sobre un barco que decide suicidarse [o] un ataúd que vomita su cadáver [...] tenía por fuerza que parecer no sólo [*sic*] extraño, sino reprochable”.³³

Octavio Paz fue otro de los que supieron observar, en aquellos años cuarenta, la decadencia en que se sumían poco a poco la novela de la Revolución y sus temáticas gastadas. No dudó primero en atacar duramente a los novelistas de la Revolución, quienes

³¹ José Luis Martínez, “La literatura mexicana en 1941”, en *Literatura mexicana siglo XX*, p. 115.

³² José Luis Martínez, “La literatura mexicana en 1942”, en *op. cit.*, p. 135.

³³ Paola Velasco, *loc. cit.*, pp. 270-271.

cegados por el furor de la pólvora o por el de los diamantes de los generales, han reducido su tema a eso: muchas muertes, muchos crímenes y mentiras. Y un escenario superficial de pueblos quemados, selvas delirantes o desiertos impíos. Así han mutilado la realidad novelística [...] al reducirla a una pura crónica o cuadro de costumbres”.³⁴

Según él mismo apuntará años después, en esos años cuarenta “la novela de la revolución se había transformado de movimiento en escuela: la invención era ya receta”.³⁵ Sólo más de veinte años después, Jorge Ibarguengoitia desmitificó el asunto revolucionario para romper, en *Los relámpagos de agosto*, con esa receta que denuncia Paz.

Laura Ordiales atribuye la marginación de Tario (además de al contexto dominado por una literatura realista, social y nacionalista de tema revolucionario) a tres motivos: primero, una discriminación que, heredada desde la Colonia, ha hecho del cuento un género menor, al margen del gran género que es la novela; segundo, a la calidad y originalidad de las obras de José Revueltas, Juan José Arreola y Juan Rulfo, las cuales acapararon la atención de críticos y editores; y, tercero, a una supuesta calidad desigual que acusa su producción literaria (aspecto ya señalado por José Luis Martínez). Quiero revisar con mayor detalle estos tres motivos, ya que pueden arrojar algo más de luz en lo concerniente a la situación de la literatura nacional cuando se acerca el final de la primera mitad del siglo XX.

La marginación del cuento en nuestro país es, en cierto sentido, una realidad. Según indica Luis Leal en su *Breve historia del cuento mexicano*, desde la época prehispánica existe este género en nuestro territorio.³⁶ ¿Cómo puede, entonces, considerarse marginado un

³⁴ Octavio Paz, *loc. cit.*, p. 145.

³⁵ *Ibid.*, p. 150.

³⁶ Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, México, UNAM, 3.^a edición, 2000, p. 25.

género que tiene presencia desde el siglo XVI? Para entenderlo es necesario realizar algunos deslindes.

En primer lugar, los relatos prehispánicos a los que se refiere Luis Leal eran esencialmente distintos de nuestra concepción moderna de cuento, pues aquéllos pertenecen a la tradición oral (mitos y leyendas religiosas que pasaban de boca en boca), mientras que el cuento, como lo entendemos hoy, es escrito, lo que implica una conciencia distinta de la creación artística. Pese a esta diferencia, el cuento escrito en su etapa inicial es heredero inmediato de cierta tradición oral; es producto de un movimiento que, poco a poco, fue poniendo las leyendas sobre papel. Para Rafael Olea Franco, Roa Bárcena es quien mejor representa, en nuestra literatura, esta transición, y, en específico, la transición de la leyenda al cuento propiamente fantástico.³⁷ De esto se puede concluir que, al menos en nuestra literatura, el cuento moderno es un género más joven que la novela, pues de ésta (en su forma moderna) hay registros desde la Colonia, mientras que aquél, como género independiente, se inscribe plenamente en el siglo XIX.

En segundo lugar, la primera cuentística escrita en nuestro territorio, al estar emparentada con la tradición oral de la leyenda, tuvo un halo de superchería y superstición. En ese sentido, este tipo de relato debió ser tan dañino para las buenas conciencias como los libros de caballería de Don Quijote, y, al igual que éstos, tuvo como destino, la mayoría de las veces, el fuego (u otras formas de censura). Esta crítica negativa persiste en el caso del cuento fantástico, al que cierto sector (de críticos, de lectores) acusa, en el mejor de los casos, de escapista. La novela, en cambio, por sus propias características genéricas y formales, ha dado cabida a planteamientos considerados más “serios”, como la construcción de una

³⁷ Rafael Olea Franco, “Introducción”, en José María Roa Bárcena, *De la leyenda al relato fantástico*, México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera), 2007, pp. VII-XXXII.

identidad nacional y diversas problemáticas sociales, temas que pueden ser tratados con mayor “profundidad” en un número mayor de páginas.

En tercer lugar, hay que revisar la atención que la crítica especializada ha puesto al cuento. En la primera edición de la *Breve historia del cuento mexicano* (de 1956), Luis Leal sugiere que, pese a la importancia y a la perfección que ha adquirido este género en México, la crítica no le ha prestado especial atención, o, al menos, no la atención que ha prestado a la novela: “Por lo general, se trata al cuento en las historias de la novela, dedicándole, cuando mucho, un corto capítulo, y tratando a los autores, no como cuentistas, sino como novelistas que también han escrito cuentos”.³⁸ La poca atención de la crítica al cuento podría verse reflejada en una menor tarea de difusión, lo que tiene como consecuencia un menor número de lectores.

Estos tres hechos (la juventud del cuento frente a la novela, su relación originaria con temas poco ortodoxos para el paradigma racionalista y, como consecuencia de ello, la poca atención que la crítica le ha brindado) bien pudieron haber causado esa marginación que menciona Laura Ordiales. Sin embargo, es curioso observar lo que el mismo Luis Leal dice en la advertencia a la tercera edición de su *Breve historia...* (de 2004, es decir, cuarenta y nueve años después de la primera edición): “Entre 1950 y 1995 [...], el género había proliferado hasta el punto de ser ya no una materia para una breve historia, sino más bien para una verdadera historia en varios volúmenes”.³⁹ La proliferación del cuento durante esos cuarenta y cinco años provocó, también, un interés creciente de la crítica literaria especializada. La marginación del cuento, entonces, debió estar más acentuada en la primera mitad del siglo XX, incluso durante los años cuarenta, cuando Tario publicó su primer libro.

³⁸ Luis Leal, *op. cit.*, p. 12.

³⁹ *Ibid.*, p. 17.

Respecto a la segunda atribución de Laura Ordiales (que las obras de Revueltas, Arreola y Rulfo acapararon la atención de la crítica) vale la pena hacer algunos apuntes, por más que la misma historia de la literatura le dé credibilidad a tal aseveración en un primer vistazo.

Las primeras obras de Rulfo y Arreola tuvieron una inmediata recepción crítica positiva. Rulfo, quien publicó su primer (y único) volumen de cuentos en 1953 (*El llano en llamas*), era, ya para 1955, un escritor prestigioso gracias a “unos cuantos cuentos –sencillos algunos, complicados los menos– sobresalientes por la cualidad que ha de ser imprescindible en todo cuentista: la de saber ‘contar’”,⁴⁰ si hemos de creer a Alí Chumacero, quien representa, sin embargo, una de las “muy pocas voces críticas disidentes” de la obra de Rulfo,⁴¹ en palabras de Anthony Stanton. Con la llegada de *Pedro Páramo* en 1955, el prestigio de Rulfo debió incrementarse. La traducción de esta novela al alemán en 1958 (por Mariana Frenk-Westheim) y un texto de Carlos Fuentes publicado en Francia⁴² contribuyeron, sin duda, a la “internacionalización” de la literatura del jalisciense en aquellos años. Hoy, Rulfo es de los autores mexicanos más traducidos a diversos idiomas, que van desde el alemán o el inglés hasta el japonés. Resulta fácil suponer que es, también, uno de los escritores mexicanos más conocidos en todo el mundo, si no es que el más.

El caso de Arreola es similar en cuanto al éxito inmediato ante la crítica. Dice Emmanuel Carballo de él que “nació adulto para las letras, salvando así los iniciales

⁴⁰ Alí Chumacero, “El ‘Pedro Páramo’ de Juan Rulfo”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 8 (abril de 1955), p. 25.

⁴¹ Cito como aparece en Roberto García Bonilla, “Juan Rulfo y la crítica. La dimensión internacional”, en *El Cultural*, suplemento de *La Razón* (13 de mayo de 2017). Disponible en <https://www.razon.com.mx/juan-rulfo-y-la-critica-la-dimension-internacional/>

⁴² Carlos Fuentes, “Pedro Páramo”, en *Espirit des lettres*, núm. 6 (noviembre-diciembre de 1955), París, pp. 74-76.

titubeos”;⁴³ y es que desde su primera publicación (*Varia invención*, de 1949) ya encontramos un estilo pleno, un carácter y un humor característicos: la ironía sutil que se mueve entre lo real y lo absurdo y nos convence de que lo inverosímil es verosímil.

En aquellos años, Carballo concibe a Rulfo y a Arreola como “paralelas que en momentos llegan a tocarse”.⁴⁴ Por caminos aparentemente diversos (Rulfo como un supuesto referente de “lo mexicano”, expresión honesta y vital del desamparo y la pobreza del campo; y Arreola, cuya “mexicanidad” no está en sus temas sino en ser un auténtico escritor y, como tal, estar hundido en su circunstancia), ambos, profetiza Carballo, “señalarán [...] las más viables direcciones que entre nosotros puede seguir el cuento: la fantástica y la real”.⁴⁵

Por más que en ese momento (década de los cincuenta) los dos jaliscienses sean considerados los mejores cuentistas del país (al menos por Carballo), a muchos críticos y lectores “Los pone fuera de pista que sus cuentos [de Arreola] rara vez traten netos asuntos mexicanos”.⁴⁶ La sombra de una supuesta identidad nacional en las letras sigue apareciéndose en la crítica de esos años: “Una obra es buena –se juzga ante todo– no por el hecho de realizar valores estéticos sino por ser eminentemente mexicana”.⁴⁷ Quizá tales preferencias nacionalistas de la crítica expliquen en parte el éxito de Rulfo, pero afirmar tal cosa significa un reduccionismo peligroso.

Rulfo y Arreola representan un hito en la literatura nacional porque rompen viejos cánones para instaurar unos nuevos. La mexicanidad de Rulfo, apoyada en un código de representación en apariencia realista, se revela universalidad porque sus muertos conviven

⁴³ Emmanuel Carballo, “Arreola y Rulfo, cuentistas”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 7 (marzo de 1954), p.28

⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁵ *Id.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁷ *Id.*

con los vivos, como en tantas otras culturas; porque sus escenarios y sus personajes, presuntamente mexicanos, adquieren una dimensión mítica. Así, el realismo es un simple pretexto, y lo que parecía color local es, en realidad, expresión de lo humano, para lo cual no existen fronteras ni banderas. Arreola es pura invención, fantasía e ironía; su literatura es innovadora al grado de que Carballo considera que “ha venido construyendo un nuevo tipo de cuento”,⁴⁸ el cual (no me parece descabellado decirlo) tiene mucho de borgeano en las alusiones o referencias a personajes, libros o situaciones que andan a caballo entre la ficción y la realidad, en sus preocupaciones metaliterarias, metafísicas e intelectuales.

Aunque cronológicamente Tario haya publicado antes que Arreola y Rulfo, el éxito inmediato de los jaliscienses y su casi simultánea canonización como representantes supremos de las dos vertientes de la cuentística mexicana pusieron al margen una literatura como la de Tario, que debió considerarse (en su mayor afinidad a la escuela “inaugurada” por Arreola) de segunda línea.

La primera novela de Tario (*Aquí abajo*) tuvo un recibimiento crítico aceptable en sus primeros años (al menos así lo demuestran los textos que le dedicaron Celestino Gorostiza y Alí Chumacero en 1944);⁴⁹ sin embargo, es curioso que Octavio Paz (quien, recordemos, era su vecino y frecuentaba las tertulias en la calle de Etna) lo mencione apenas de pasada, como parte de un grupo de escritores sucesores de la novela de la Revolución (ver nota 18 de este capítulo). De ese grupo, Paz destaca a Juan de la Cabada y a Rubén Salazar Mallén, pero “El más ambicioso y apasionado –el más joven, también– es José Revueltas”,⁵⁰ en cuya novela, *El luto humano*, Paz observa errores causados por la misma juventud del autor. Treinta y seis

⁴⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁹ Celestino Gorostiza, art. cit., y Alí Chumacero, “*Aquí abajo*”, en *Letras de México* (15 de enero de 1944), p. 31; también en Francisco Tario, *Obras completas II. Novela. Teatro. Textos no coleccionados*, pp. 654-655.

⁵⁰ Octavio Paz, *loc. cit.*, p. 146.

años más tarde, en 1979, Paz quiso rectificar sus apreciaciones sobre la novela de Revueltas, aduciendo que la del cuarenta y tres era la “crítica de un principiante a otro principiante”.⁵¹

La mención de *El luto humano* y el breve comentario sobre su recepción vienen a cuento porque se ha hecho común citar un acontecimiento respecto a la relación literaria entre Revueltas y Tario: se ha dicho que en 1943 *Aquí abajo* fue “superada en el Premio Nacional de Literatura por *El luto humano*”.⁵² Antonio Cajero Vázquez da a entender que la novela de Revueltas en realidad tuvo un éxito superior debido no tanto a sus recursos narrativos poco usuales, sino a que ofrecía una mirada novedosa sobre ciertos temas históricos del país (la Conquista, la Colonia, la Revolución y la guerra cristera), cuyo tratamiento literario, como he insistido aquí, era del gusto de la crítica en aquellos años. En consecuencia,

La narración de Revueltas [...] resultó elegida para representar a México en el concurso convocado por la editorial norteamericana Farrar and Reinhart y fue reseñada en cuatro o cinco revistas. Las de Tario: una reseña de José Luis Martínez sobre *La noche* en *Letras de México* y, meses más tarde en la misma publicación, un adelanto de *Aquí abajo*.⁵³

Este comentario, es evidente, quiere puntualizar la diferencia inicial en la recepción de ambas obras. En seguida afirma Antonio Cajero: “Tario, aparte de dotar a un indio de esperanzas revolucionarias, asediado por un hediondo zopilote [se refiere al cuento “La noche del indio”], no dispensa más líneas a la gloriosa gesta, de la que se desliga a lo largo de su obra”.⁵⁴

⁵¹ *Ibid.*, p. 149.

⁵² Gabriel Wolfson, “Enrarecer al raro”, en *Confabulario*, 10 de agosto de 2013. Disponible en <http://confabulario.eluniversal.com.mx/enrarecer-al-raro/> [Consultado el 31 de julio de 2018].

⁵³ Antonio Cajero Vázquez, “Francisco Tario: otra vuelta de tuerca en la narrativa mexicana”, en *La Colmena*, núm. 71 (julio-septiembre de 2011), p. 41.

⁵⁴ *Id.*

Yo agregaría que esas únicas líneas que Tario “dispensa” a la “gloriosa gesta” son, además, totalmente macabras, en tanto la imagen del zopilote rondando al indio anuncia la muerte de éste y, por lo tanto, lo fallido de su empresa. Tal visión desesperanzada de cualquier empresa revolucionaria es, creo, totalmente contraria al activismo crítico (y político) de Revueltas.

Sería interesante ahondar en la relación literaria entre Revueltas y Tario, pues, aunque sus obras pudieran parecer contrarias (las del primero, realistas hasta lo doloroso; las del segundo, comúnmente conocidas sólo en su faceta de cuento fantástico), en realidad ambas (además, coetáneas) tienen un fondo común: la miseria humana.

Para confirmar la tercera atribución (la referida a la calidad desigual de la obra de Tario) haría falta un estudio exhaustivo de su obra. Sin embargo, como en los dos anteriores casos, alguna anotación es necesaria. Tenemos como indicio de esa irregularidad los “vigorosos y originales aciertos al lado de repeticiones y notables desmayos” que observó José Luis Martínez en *La noche*.

Es verdad que el primer volumen de Tario contiene algunas piezas mejor logradas que otras, pero pienso que cierto sector de la crítica no ha sabido leerlo, pues incurre en el error de pensar que se trata de cuentos fantásticos. Desde el punto de vista teórico, la mayoría de los cuentos de *La noche* no son fantásticos. Lo es, claro, “La noche de Margaret Rose”, pero decir que cuentos como “La noche del féretro”, “La noche del vals y el nocturno”, “La noche del perro”, “La noche del muñeco” o “La noche del indio” lo son, me parece arriesgado, en algunos casos, y francamente equivocado en otros. Partir del hecho *a priori* de que *La noche* es un libro de cuentos fantásticos (y emprender su lectura como tal) puede ocasionar pérdidas importantes de sentido y malas interpretaciones.

En líneas generales, la apreciación de José Luis Martínez me parece acertada: *La noche* contiene relatos muy bien logrados (“La noche de Margaret Rose”, “La noche del traje

gris” y “La noche de los cincuenta libros”) al lado de otros que flaquean porque su sensibilidad parece contraria (incluso chocante) al espíritu contenido en los mejores cuentos del volumen. No es que “La noche del perro”, por ejemplo, sea un mal cuento, pero por momentos el discurso se vuelve cursi, incluso afectado, y el protagonista (un pobre poeta que está muriendo al lado de su perro) se nos descubre como un personaje débil, pusilánime si lo comparamos con el protagonista de “La noche de los cincuenta libros” (que es, a su manera, también un poeta).

Estas “irregularidades” serán menos frecuentes en los posteriores volúmenes de cuentos. En *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* veo mayor uniformidad que en *La noche*, tanto temática (todos los cuentos tienen relación con lo sobrenatural o lo insólito que transgrede la cotidianidad) como en la mirada que se echa sobre los acontecimientos (casi siempre a la perplejidad ante lo sobrenatural o irracional sigue una burla, de esas que incomodan pero, en el fondo, nos agradan). Un buen ejemplo de esto es lo que ocurre con el protagonista de “Usted tiene la palabra”, un ministro que, tras morir de forma ridícula por un tropezón en la bañera, revive en su propio velorio. El rito solemne se transforma en jolgorio grotesco donde los asistentes, casi obligados por el protagonista, bailan y beben, hasta que tal espectáculo carnavalesco se torna insoportable, al grado de que quienes ahí se encuentran prefieren que el ministro nunca se hubiera levantado de su ataúd. En lugar de un “levántate y anda” bíblico, este nuevo Lázaro se encuentra, tras su resurrección, con la destitución de su cargo y con el repudio y escarnio por parte de sus conocidos, quienes lo consideran un inescrupuloso impostor. Lo chocante (y lo divertido al mismo tiempo) es que, pese a haber resucitado, el ministro ha muerto: ha muerto para su familia, para sus amigos, para la sociedad. El suceso extraordinario desencadena una poderosa y cruel ironía.

El resto de los cuentos del volumen tiene esta mirada irónica que se yuxtapone a lo macabro. Incluso “Ciclopropano”, que no se siente lúdico en absoluto, reviste una ironía formidable cuando el lector cae en cuenta de que las inquietudes del protagonista (que en un principio pudieran parecer simples disparates) se postulan como una espantosa realidad en el universo ficticio. En este sentido, *Tapioca Inn* me parece un volumen más uniforme que *La noche* en su tono, por lo que no podría acusársele de una calidad desigual demasiado notoria. Esta escritura es más madura que la de *La noche*, aunque (si algo se le puede reprochar) pierde esa furia presente en cuentos como “La noche de los cincuenta libros” o “La noche del traje gris”.

Para el breve comentario de *Una violeta de más* quiero tomar como pretexto algunas opiniones de Vladimiro Rivas Iturralde (y, de paso, insistir en el error de leer los cuentos de Tario únicamente como fantásticos, en el sentido más tradicional del término).

Dice Rivas Iturralde que “la *propuesta* literaria de Francisco Tario es fantástica, pero su realización, su ejecución, rara vez la satisface, casi siempre por arbitrariedad, por falta de disciplina y de rigor”,⁵⁵ y añade como ejemplo de estos fracasos “El éxodo”, cuento que, desde luego, es de los más flojos de la colección, sobre todo porque faltan los giros sorprendentes que tanto gustaban a Tario (y tanto gustan a sus lectores). El error de Rivas, creo, es que pretende leer “El éxodo” como cuento fantástico (y peor aún, fantástico en el sentido clásico de Vax, Caillois y Castex). Como no hay enfrentamiento entre dos planos (natural/sobrenatural, real/irreal, vida/muerte, etcétera), Rivas piensa que ésta es una

⁵⁵ Vladimiro Rivas Iturralde, “Lo fantástico en Francisco Tario”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 6, p. 17. Disponible en <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/64>

“deficiente historia de fantasmas”, y añade que no hay misterio porque “nunca aparece [...] la contraparte del fantasma [...], lo otro: lo corpóreo, lo real”.⁵⁶

Aunque Rivas postula la posibilidad de que la intención del cuento sea irónica o paródica, piensa que el resultado sigue siendo pobre, porque no encuentra en él humor, sino falta de rigor. Pero sí hay humor en “El éxodo”, y hechos que a Rivas le parecen arbitrarios o inverosímiles encuentran su lógica si tenemos en cuenta que este relato parodia varias convenciones de las *ghost stories*. Un ejemplo: a Rivas le parece digno de sobresalto (por inverosímil) que los protagonistas (una tradicional familia inglesa, pero de fantasmas) no encuentren “congéneres con quienes departir” durante su exilio europeo, “¡como si aquellas regiones [dice] fuesen recintos de la eternidad, como si en aquellos lugares nunca hubiese muerto nadie antes!”.⁵⁷ Pero los protagonistas no encuentran seres semejantes no porque no haya muerto nadie en tales regiones, sino porque en éstas (por ejemplo, Andalucía) no existe una antigua y vasta tradición literaria de historias de fantasmas, como sí existe en Inglaterra. Por eso el protagonista se siente jubiloso ante la posibilidad de habitar la misma tierra que Ramón del Valle-Inclán (si esta referencia literaria no es muestra de un fino humor, entonces no sé qué es). La familia de fantasmas no encuentra otros como ellos porque en esas regiones europeas la gente no *crea* en fantasmas, salvo contadas excepciones. Si la gente no cree en fantasmas, entonces los fantasmas no existen. Esto demuestra muy bien que en “El éxodo” sí existe la contraparte del fantasma (aunque Rivas no lo vea así), y, además, que Tario entiende a la perfección aquello de que “Un fantasma es un ser relativo: su existencia sólo se

⁵⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 12-13.

mide como relación con un ser vivo y corpóreo, con una otredad que le infunde esa categoría”.⁵⁸

En este cuento la otredad, lo vivo, niega la existencia de lo fantasmal por pura tradición (o, más bien, por falta de una tradición). Por eso, fuera de su natal Inglaterra los protagonistas sólo encuentran tierras que no satisfacen sus necesidades “vitales”, regiones habitadas por personas que, al no creer en ellos, están negándoles su razón de existir. Ése es el verdadero éxodo del fantasma. Donde Rivas ve falta de rigor y arbitrariedad yo veo una fina ironía y hasta una “desolada ternura”, como siente acertadamente Héctor Aguilar Camín.⁵⁹

Me detuve en el comentario de “El éxodo” porque Rivas lo considera el relato fantástico menos afortunado de la colección *Entre tus dedos helados y otros cuentos*. Si, como él, pensamos en lo fantástico únicamente en los términos clásicos (ver capítulo 1 de esta tesis), entonces “El éxodo” no funciona en modo alguno; sin embargo, si ése fuera el caso, la inconsistencia no estaría en el texto, sino en su mala lectura, resultado de una violenta inquisición teórica que contraviene el orden natural de la recepción de una obra literaria.

Rivas hace una mala lectura, también, de “El mico”, al que considera un “cuento de horror fallido”, pues, según él, “Promete mucho y acaba en decepción”.⁶⁰ Le parece inconcebible (al parecer por monstruoso) el hecho de que el protagonista, hacia el final del cuento, quede embarazado, pero, en cambio, acepta sin mayor problema el pacto de lectura cuando del grifo, inexplicablemente, nace una criatura de apariencia acuática.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁹ Estas palabras de Héctor Aguilar Camín describen a la perfección el espíritu de *Una violeta de más*, y especialmente el carácter de la mayoría de los fantasmas tarianos. Héctor Aguilar Camín, “Una violeta de más”, en *Nexos* (29 de agosto de 2006). Versión en línea disponible en <https://nexus.com.mx/?p=29250>. Texto publicado originalmente en *El Día* (25 de marzo de 1969), p. 11.

⁶⁰ Vladimiro Rivas Iturralde, art. cit., p. 16.

Desde mi perspectiva, Rivas no entiende que “El mico” funciona gracias a un procedimiento usual en varios cuentos fantásticos: la literalización de la metáfora. La llegada de ese ser monstruoso convierte poco a poco al protagonista en una madre metafórica (el renacuajo incluso lo llama “mamá” en más de una ocasión). Su maternidad metafórica se torna literal cuando, tras lanzar al bicho por el inodoro, el hombre queda encinta. El recurso, como se ve, es una ligera variante, más terrible, de la flor de Coleridge. No encuentro lo fallido tampoco en este cuento.

Una violeta de más es, no me cabe duda, el mejor volumen de cuentos de Tario. Aquí está, de hecho, su mejor cuento, “Entre tus dedos helados”, el más antologado y elogiado por la crítica hoy.

En resumen, en el Tario cuentista sólo veo calidad desigual en algunas piezas de *La noche*, pero esos yerros me parecen menores y justificables si entendemos el contexto de su producción: ante una literatura dominada por registros realistas, temáticas indigenistas o revolucionarias, el corrosivo Tario se yergue como ruptura absoluta. Por eso cae en algunos excesos, que serán cada vez menos frecuentes en su obra cuentística posterior. Quizá lo más irregular de su obra sean textos como *Acapulco en el sueño*, o incluso *La puerta en el muro*, pero, insisto, su sola creación como cuentista basta para hablar de un excelente escritor, cuya calidad es constante e, incluso, mejora con el paso del tiempo.

La originalidad que José Luis Martínez vio en *La noche* probablemente ya no es un valor tan caro para los lectores del siglo XXI (más habituados al código de lectura del cuento fantástico gracias a los relatos de Fuentes, Cortázar, Pacheco, Borges...). Aun así, Tario es ahora más conocido, mejor leído y apreciado que hace setenta y cinco años. Las condiciones de recepción del cuento fantástico son ahora distintas; los lectores, menos solemnes y rígidos,

y también más irreverentes, son capaces de identificarse con el espíritu de Francisco Tarío. La historia reciente de la literatura parece estarle dando, al fin, el lugar que siempre mereció.

2.4. Tarío y la tradición fantástica en México

Pese a la relativa marginación del cuento ante la novela (y más: la marginación del cuento fantástico ante el cuento en general), existe ya una tradición extensa (y brillante) de cuento fantástico en nuestro país, la cual inicia, según expertos como Rafael Olea Franco y Luis Leal (también lo indican así Marisol Nava y Jorge Olvera), en la segunda mitad del siglo XIX.

En el capítulo anterior hablé de la relación entre el origen de la literatura fantástica y ciertos movimientos estéticos de Europa (la novela gótica y el Romanticismo, específicamente). ¿Cómo puede existir una tradición de cuento fantástico en México, cuando aquí no hubo ni una tendencia gótica ni un Romanticismo tan poderosos como los europeos?⁶¹ En México el factor determinante fue el sustrato cultural indígena, que originó relatos orales de carácter legendario. Así, durante la Colonia, cuando convivieron por primera vez el cristianismo y la cultura indígena, surgieron leyendas que hoy son muy populares y han sido reelaboradas en variedad de versiones escritas (la Llorona y la Mulata de Córdoba, por ejemplo). En lo que se refiere a la gestación del relato fantástico en nuestro país, las leyendas coloniales y los mitos indígenas suplieron la falta de una estética gótica.

Como indica Jorge Olvera, “no fueron pocos los autores que en varios países tomaron las leyendas como fuente de inspiración para trasladar anécdotas a la forma artística concreta: ya sea narrativa o poesía”.⁶² Estos relatos legendarios escritos, pese a su temática terrorífica

⁶¹ Jorge Olvera señala que en nuestro continente “el Romanticismo se ligó mucho a los anhelos libertarios de las recientes luchas independentistas” (Jorge Olvera, *op. cit.*, p. 47). Existió un Romanticismo americano, pero quizá su fundamento era más nacionalista que estético.

⁶² *Ibid.*, p. 49.

o sobrenatural, no pueden considerarse fantásticos, ya que su finalidad estética era distinta, y tenían sobre todo un fondo moralizante y doctrinal. Asustaban, pero el temor era un medio del cual valerse para instaurar mejor ciertos valores, sobre todo religiosos. Por eso los hechos sobrenaturales presentes en las leyendas casi siempre pueden ser explicados como designios de la voluntad divina, y su conflicto narrativo se resuelve con el *deus ex machina*. Esto, sin duda, anula el efecto fantástico, caracterizado, según lo escrito en el capítulo anterior, por la incertidumbre y la ambigüedad.

Aunque son muchos los autores mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX que se inspiraron en leyendas para sus creaciones escritas (Olvera menciona a Vicente Riva Palacio, Juan de Dios Peza, Heriberto Frías, Amado Nervo, Justo Sierra, Luis González Obregón y Artemio de Valle Arizpe, pero hay que agregar a Manuel Payno, cuyo *Don Juan Manuel* considero singularmente macabro), suele atribuirse a José María Roa Bárcena la composición del primer gran cuento fantástico en nuestro país: “Lanchitas” (publicado por primera vez, según Rafael Olea Franco, en dos entregas, el 7 y 9 de octubre de 1877, en el periódico católico *La Voz de México. Diario Político, Religioso, Científico y Literario*).⁶³ Según el mismo crítico (es importante recordarlo), “Roa Bárcena superó lo legendario en cuanto paradigma cerrado que incluye lo sobrenatural como parte de una explicación religiosa, para alcanzar las dimensiones del cuento moderno en su modalidad fantástica”.⁶⁴

⁶³ Rafael Olea Franco, *loc. cit.*, p. XXXI.

⁶⁴ *Ibid.*, p. XXIX. Luis Leal, en cambio, considera “Lanchitas” no como una plena manifestación del cuento fantástico, sino como un *antecedente* de éste: “Los antecedentes del cuento fantástico en México se encuentran en los mitos, leyendas y relatos prehispánicos, en algunos relatos coloniales; en algunos cuentos de los románticos del siglo XIX [...], sobre todo ‘Lanchitas’ de Roa Bárcena” (Luis Leal, *op. cit.*, p. 175). Pienso, como Rafael Olea Franco, que “Lanchitas” es un cuento plenamente fantástico (y no un antecedente, como quiere Luis Leal), pues, aunque el elemento religioso está presente, no alcanza para justificar el acontecimiento sobrenatural: el mismo protagonista, un sacerdote, queda visiblemente insatisfecho ante una posible explicación milagrosa, lo cual se transmite también al lector. Sin embargo, me parece curioso que este cuento se haya publicado por primera vez en un periódico religioso: ¿cómo lo habrá leído un devoto del siglo XIX? ¿Habrá alcanzado a ver que el cuento mismo prioriza la ambigüedad sobre la certidumbre milagrosa?

Ya en el siglo XX, Jorge Olvera considera que hay tres momentos importantes en la literatura fantástica mexicana, representados, en orden cronológico, por Alfonso Reyes, Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco.⁶⁵ En 1920 Alfonso Reyes publicó *El plano oblicuo*, donde aparece, como deben saber los estudiosos del cuento fantástico, “La cena” (fechado en 1912). Este cuento, alabado por la crítica y ampliamente reconocido por los lectores de literatura fantástica, es un caso especial en la cuentística mexicana del siglo XX. Por su ambiente onírico que, sin embargo, no abandona el ámbito de “lo real”, aventaja en mucho a “Lanchitas” (aún asentado en una base legendaria-religiosa); por llevar la ambigüedad a extremos angustiantes y por la mezcla paulatina de distintos planos espaciotemporales, el lector de “La cena” se encuentra con un cuento fantástico sin precedentes (claro, no en un sentido literal) en la literatura nacional. Sin precedentes y, también, durante bastantes años, sin consecuentes, pues como resultado del conflicto armado de 1910 surgen manifestaciones literarias preocupadas por otros temas (la novela de la Revolución, que, insisto, prácticamente acaparó la producción literaria hasta terminada la década de los cuarenta). Esta inercia la interrumpió, recordemos, *La noche* de Tario.

Alfonso Reyes no cultivó de forma reiterada la literatura fantástica, pero tiene un lugar privilegiado en la historia mexicana del género no sólo por “La cena”: en febrero de 1949 apareció “La mano del comandante Aranda”, cuento extremadamente adelantado a su época porque pone en marcha algunos mecanismos propios de lo que aquí definí (siguiendo a Mery Erdal Jordan) como *fantástico moderno* (ver 1.2.3. del capítulo anterior). Este cuento

⁶⁵ Jorge Olvera, *op. cit.*, pp. 63-73. Rafael Olea Franco piensa algo similar, aunque no menciona a Reyes e incluye a Roa Bárcena (*vid. En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, especialmente los capítulos segundo –dedicado a lo que se conoce como *La leyenda de la calle Olmedo*, de la que “Lanchitas” es su expresión fantástica–, tercero –donde analiza *Los días enmascarados*, enfatizando “Chac Mool”– y cuarto –donde se ocupa de *El principio del placer*–, respectivamente). Luis Leal nunca menciona a Carlos Fuentes entre los autores fantásticos de su *Breve historia del cuento mexicano*.

de Reyes es un perfecto ejemplo de la *desiniestrización* de temas siniestros mediante el humor y la ironía, de la falta de vacilación todoroviana y de suspenso como estrategia textual, de la familiarización del hecho sobrenatural y, finalmente, de ese querer enfatizar el carácter artificial del texto (en un momento determinado, la mano se da cuenta, gracias a sus eruditas lecturas de Nerval y Maupassant, de que no es más que un cliché literario; entonces se suicida).

De manera paralela al auge del cuento en la década de los cincuenta, la literatura fantástica en el país observa un crecimiento a partir de la segunda mitad del siglo XX. Según Ana María Morales,

Los principios de la segunda mitad del siglo XX son una época de cuentistas destacadísimos que no desdeñaron el acercarse al cuento fantástico. A partir de ese momento, que coincide con el considerado periodo dorado de la literatura fantástica hispanoamericana, hacer una revisión apenas detallada, ya no exhaustiva, sería imposible.⁶⁶

Este “periodo dorado de la literatura fantástica hispanoamericana” coincide también, curiosamente, con los años de silencio editorial de Francisco Tario, quien no publica un solo libro entre 1952 (el último, *Tapioca Inn*) y 1968 (cuando se pone sobre papel, recordemos, *Una violeta de más*). Imposible interpretar aquí este hecho más que como una coincidencia; lo cierto es que en esos años surge una polémica con respecto a la pertinencia del género fantástico en la cultura letrada mexicana. Los cuentos de Tario, desde luego, estuvieron al margen de tal polémica, pues fue Carlos Fuentes quien, con sus dos obras fantásticas (*Los*

⁶⁶ Ana María Morales, *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, México, Oro de la noche ediciones, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2008, p. xviii.

días enmascarados, de 1954, y *Aura*, de 1962), representó el principio y el fin de tal discusión.⁶⁷

Los días enmascarados, como suele suceder, recibió críticas positivas y negativas, pero una constante entre sus reseñistas fue señalar, más bien como reproche, la temática fantástica a la que se adscribía. Tanto se criticó la adhesión del joven Fuentes a un género “escapista” e “irresponsable socialmente”, que para 1955 Emmanuel Carballo tuvo que recordar a los detractores una noción básica de crítica literaria: “En literatura es válida la coexistencia pacífica entre las diversas modalidades estéticas. Para juzgarlas no hay que basarse solamente en criterios políticos y éticos, hay que recurrir, principalmente, a los literarios”.⁶⁸

Al parecer, para 1955 un sector amplio de la crítica seguía exigiendo a sus literatos obras de corte realista cuyo discurso denunciara o, al menos, representara las problemáticas sociales de México. Lo que hizo la ópera prima de Fuentes al llamar la atención de la crítica reaccionaria fue de suma importancia tanto para la cultura de nuestro país, en general, como para el género fantástico en particular. Si se tiene esto en cuenta, no es de poco valor que Tario haya sido, quizá, uno de los primeros en revisar los cuentos de Fuentes. ¿Qué tanto habrá ayudado Tario en la corrección o comentario de *Los días enmascarados*?

De acuerdo con Olea Franco, la situación de *Aura*, publicada tan sólo ocho años después de *Los días...*, fue distinta: a un relativo éxito de ventas (Emmanuel Carballo calculó que en 185 días se habían vendido 1 613 ejemplares) siguió “una muy positiva y casi unánime

⁶⁷ Para una explicación más detallada del papel que representaron las dos obras de Fuentes en esta polémica, con sus detractores y entusiastas, *vid.* Rafael Olea Franco, “Literatura fantástica y nacionalismo: de *Los días enmascarados* a *Aura*”, en *Literatura Mexicana*, vol. XVII, núm. 1 (2006), pp. 113-126.

⁶⁸ Emmanuel Carballo, “Los días enmascarados”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. IX, núm. 7 (marzo de 1955), p. 4.

crítica”.⁶⁹ Por eso, afirma también Olea Franco que “En el lapso transcurrido entre la publicación de *Los días enmascarados* y *Aura*, los parámetros de la crítica se han desplazado sutil pero no menos significativamente”:⁷⁰ antes, la discusión era si el género fantástico, un género menor, merecía un lugar en la cultura letrada mexicana; ahora tal cuestión parecía secundaria, pues (así ocurrió con *Aura*) la obra se juzgaba por sus valores literarios. *Aura*, entonces, representa el triunfo de la literatura fantástica sobre el nacionalismo en esta polémica, que culmina a principios de los años sesenta.

Este orden en los acontecimientos permite entender, al menos en parte, la marginación de que fueron víctimas, también, las primeras obras de Guadalupe Dueñas (*Las ratas y otros cuentos*, de 1954; y *Tiene la noche un árbol*, de 1958) y Amparo Dávila (*Tiempo destrozado*, de 1959), publicadas cuando esta disputa aún no debía resolverse. Sin embargo, existe un elemento más por considerar: la cultura estaba dominada ampliamente por los hombres. Sin intención de entablar ahora una defensa del feminismo, ¿no resulta fácil suponer cómo fueron recibidos, en los años cincuenta del siglo pasado, relatos pertenecientes a un género “ocioso”, “escapista” e “irresponsable”, y además escritos por mujeres? *Frivialidad* es la primera palabra que me viene a la mente.

En cambio, cuando en 1972 José Emilio Pacheco publicó *El principio del placer*, el terreno estaba ya bien preparado para la recepción del relato fantástico. Aunque él mismo acepta, para sus primeras obras, una influencia directa de Jorge Luis Borges,⁷¹ dentro de la

⁶⁹ Rafael Olea Franco, art. cit., pp. 120-121.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁷¹ “Hasta donde sé, ‘La sangre de Medusa’ y ‘La noche del inmortal’ son los primeros cuentos mexicanos que ostentan el influjo descarado de Borges”, escribe Pacheco en 1990 (*vid.* José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Ediciones Era / El Colegio Nacional, 2014, p. 12).

tradición fantástica mexicana él es continuador directo, en orden de importancia, de Carlos Fuentes. Al respecto, escribe Rafael Olea Franco:

cuando José Emilio Pacheco difunde [...] *El principio del placer*, obra 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 éstos pertenezcan o no a la vertiente fantástica; al mismo tiempo, la crítica está en una mejor perspectiva de apreciación, lo cual le permite, por ejemplo, distinguir el particular uso de la historia mexicana que hace Pacheco en sus textos fantásticos.⁷²

Sin duda, que un escritor tan conocido como José Emilio Pacheco haya cultivado el género fantástico impulsó su difusión y aceptación entre las generaciones más recientes de escritores y lectores, pues *El principio del placer*, de 1972, atravesó con fortuna el umbral del cambio de milenio.

Tal es el reconocimiento de la tradición fantástica en nuestro país, que se habla ya de un canon mexicano, liderado por estas obras de Fuentes y Pacheco,⁷³ y cuyas peculiaridades tienen que ver con el uso de referencias al pasado nacional. En “Chac Mool”, por ejemplo, el sustrato prehispánico se materializa en un ídolo que, como las antiguas civilizaciones, subyace, se oculta bajo la superficie de una modernidad impuesta a sangre y muerte. El Chac Mool, omnipresente vestigio petrificado en su postura, abandona su telurismo (en el cuento abandona el sótano de la casa) para resurgir, manifestarse como potencia siniestra y amenazante. Los motivos “nacionales” también están en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” (una frase en náhuatl y múltiples referencias al Segundo Imperio) y en “Por boca

⁷² Rafael Olea Franco, art. cit., p. 125.

⁷³ No incluyo a Alfonso Reyes porque su escasa producción de relato fantástico, en relación con la amplitud de su obra, no permite considerarlo un cuentista fantástico; sin embargo, su influencia no debe ser desdeñada.

de los dioses” (una pintura de Tamayo y la diosa Tlazol); el primero prefigura, de manera menos hábil, la visión amorosa que después se expondrá en *Aura* (el amor trasciende cualquier época y el tiempo mismo); el segundo es un alucinante relato en el que muerte y erotismo se hacen presentes gracias a la emergencia sobrenatural del pasado.

En profundo diálogo con esta cuentística de Fuentes está, desde luego, “La fiesta brava”, de José Emilio Pacheco. No sólo se sugiere aquí que Fuentes ha “agotado” el tema del pasado prehispánico que emerge de lo subterráneo, sino que Pacheco va un paso más allá y (un poco a la manera de “Continuidad de los parques”, de Cortázar) juega con las esferas *ficción-realidad* y su límite. Con una doble ironía, el pasado ficticio (enterrado debajo de la gran Ciudad de México) se vuelca sobre su creador, con consecuencias funestas.

En la narrativa fantástica de Pacheco el espacio nacional se convierte en actante y personaje, casi en protagonista. En “La fiesta brava”, el metro de la Ciudad de México parece regir el destino de las víctimas; en “Tenga para que se entretenga” es el bosque de Chapultepec donde se oculta, otra vez bajo la tierra, lo desconocido. Las referencias a sucesos históricos (las matanzas de Tlatelolco y de San Cosme, el imperio de Maximiliano y Carlota) sirven para enmarcar tiempo y espacio y, muchas veces, son prueba de que lo fantástico es más real que la realidad misma.

En mayor o menor medida apegados a este canon, otras plumas han utilizado hechos del pasado mexicano para configurar sus tramas fantásticas. Elena Garro lo hizo en “La culpa es de los tlaxcaltecas” (*La semana de colores*, de 1964), cuyo tema también es el amor que trasciende el tiempo, pero, en este caso, más bien como libertad (y no como prisión, según deja entender el “Tlactocatzine...” de Fuentes). Existen aquí múltiples referentes de la topografía mexicana, tanto rural como urbana (el lago de Cuitzeo, Morelia, Guanajuato, el café de Tacuba en la ciudad de México), e incluso son claros ciertos usos lingüísticos y

costumbres mexicanos, aunque no se los describa con minuciosidad (pienso, por ejemplo, en el acto de sentarse dos mujeres a charlar en la cocina, junto a la estufa, bebiendo un “cafecito”).

La obra fantástica de Tario es muy distinta a este respecto. Tanto sus espacios como sus personajes y su temática se alejan decididamente de ese discurso histórico mexicano; su literatura fantástica es, por decirlo de algún modo, más universal. Su cosmopolitismo vital (el Francisco Peláez viajero por Europa, *el Elegante* futbolista, el pianista amante del mar y la costa) nutre su literatura al grado de que su obra bien pudo ser escrita, como se ha dicho, en cualquier idioma y en cualquier país occidental.

Acaso esta carencia de cualquier reminiscencia a lo mexicano haya sido otra de las razones de su marginación. Un indicio de ello se puede apreciar en la antología preparada por Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte, *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)*, en cuyo prólogo los antologadores confiesan que, debido a su exigencia primera de reunir relatos de hechos sucedidos en la Ciudad de México, debieron “excluir a un autor imprescindible en la ortodoxia de la literatura fantástica mexicana: Francisco Tario, el cual no nombra el espacio de nuestra capital”.⁷⁴

Cierto es que a Tario se le excluye de esa antología por el simple hecho (quizá, a estas alturas, insignificante) de que ninguno de sus cuentos fantásticos se sitúa en nuestro territorio; sin embargo, es igualmente cierto que ese hecho sigue marcando una diferencia, por mucho que ahora Tario sea un “autor imprescindible en la ortodoxia de la literatura fantástica mexicana”.

⁷⁴ Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte (selección y prólogo), *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)*, México, Almadía, 2017, p. 13.

Finalmente, quiero hacer algunos apuntes con respecto a la siguiente afirmación de Luis Leal: “El cuento fantástico, después de Juan José Arreola y Francisco Tario, ha sido poco cultivado en México, a pesar de la gran influencia de Jorge Luis Borges”.⁷⁵ Discutir la influencia de Borges en México es algo que sobrepasa, evidentemente, los alcances de esta tesis; sin embargo, no es muy difícil desmentir esa supuesta aridez que insinúa Luis Leal.

En México existe el cuento fantástico desde finales del siglo XIX. Luego, en el siglo XX, Alfonso Reyes, Francisco Tario, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, Carlos Fuentes, Elena Garro y José Emilio Pacheco continuaron por ese derrotero (lo actualizaron y renovaron). También estaba Juan José Arreola (desde luego, con “El guardagujas”), uno de los grandes maestros de las nuevas generaciones de escritores. Marisol Nava agrega a la lista a René Avilés Fabila, Agustín Monsreal, Felipe Garrido, José Agustín, Ignacio Solares, Martha Cerda, Mónica Mansour, Hernán Lara Zavala, Bárbara Jacobs, Guillermo Samperio y Óscar de la Borbolla,⁷⁶ todos nacidos en la década en la que Tario publicó *La noche*.

De acuerdo con Luis Leal, engrosan las filas de la literatura fantástica mexicana Álvaro Uribe, Bernardo Ruiz, Emiliano González, Enrique López Aguilar, Francisco Segovia y Mauricio Molina, para hablar de los autores nacidos en los cincuenta;⁷⁷ en los sesenta, Ana García Bergua, Adriana González Mateos, Patricia Laurent Kullick, Héctor de Mauleón, Javier García-Galiano, Mario González Suárez, Cristina Rivera Garza, Eduardo Antonio Parra, Pedro Ángel Palou, Mauricio Montiel Figueiras, Eve Gil y Cecilia Eudave; y, para hablar de los más jóvenes, nacidos en la década de los setenta, Alberto Chimal, Bernardo

⁷⁵ Luis Leal, *op. cit.*, p. 282.

⁷⁶ Marisol Nava, “La persistencia de lo imposible: el cuento fantástico en México”, en *Tierra Adentro*. Disponible en <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-persistencia-de-lo-imposible-el-cuento-fantastico-en-mexico/>

⁷⁷ Luis Leal, *op. cit.*, pp. 282-285.

Fernández BEF, el propio Bernardo Esquinca, Rodolfo J. M., Paola Tinoco, César Silva Márquez, Luis Jorge Boone y Omegar Martínez.⁷⁸

Más allá del mero listado de autores, una labor como la que Edmundo Valadés emprendió en los años setenta (con *El libro de la imaginación. Antología de prodigios, fantasías, agudezas y ficciones breves*; y más tarde con la *Revista de la Imaginación. El Cuento*) desmiente sin duda la carencia postulada por Luis Leal. En las páginas de la *Antología...* y de la *Revista...* figuran textos (muchos fantásticos) de escritores mexicanos como el propio Valadés, Octavio Paz, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Juan José Arreola, Salvador Novo, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, José Emilio Pacheco, Rosario Castellanos, Fernando del Paso y el propio Francisco Tario, quien fue, así, sacado del olvido. La *Revista* de Valadés fue una labor titánica que reunió las mejores plumas mexicanas de su tiempo. Su importancia para el cuento fantástico es capital, y viceversa.

Además, están las diversas antologías de cuento fantástico mexicano hoy publicadas.⁷⁹ Todo ello basta para notar que este género en nuestras tierras no está aislado, y mucho menos a partir de los años cincuenta del siglo pasado. Marisol Nava reconoce que “el cuento fantástico mexicano posee raigambre y tradición, vigencia y actualidad”; sin embargo, observa también una deficiencia: “un insuficiente aparato crítico y de investigación”.⁸⁰ Tal carencia debe entenderse en el mejor de los sentidos: como una invitación para explorar un área muy rica que permanece oscura. La literatura fantástica (en especial la de más reciente manufactura) puede entenderse, así, como la América del siglo XVI: exuberante, exótica tierra que espera ser descubierta para excitar la imaginación.

⁷⁸ Marisol Nava, *art. cit.*

⁷⁹ De ellas da cuenta Marisol Nava (*id.*).

⁸⁰ *Id.*

3. El fantasma

3.1 Historicidad del fantasma

Los fantasmas han poblado la literatura desde tiempos remotos. Están en los antiguos textos chinos, griegos y romanos, pues la posibilidad de una vida después de la muerte siempre ha inquietado a la humanidad, que, consciente de su propia mortalidad, ha creado toda clase de mitos y seres sobrenaturales para contrarrestarla. Paradójicamente, un afán de inmortalidad, un deseo de no extinguirse ha estrechado nuestras relaciones con la muerte.

El fantasma, una noción en primera instancia tan familiar para el pensamiento popular contemporáneo, merece, para los propósitos de esta investigación, más de una precisión, pues no se trata de un concepto fijo, sino que ha cambiado en el transcurso de tantos siglos. De ahí que sea posible esbozar su historia en Occidente, la cual por fuerza debe apoyarse en otros elementos de la cultura occidental, como el cuerpo, la religión, la ciencia, la moral, el tiempo y la escritura. El fantasma es, nunca debe olvidarse, un producto cultural, y como tal no es una figura aislada, sino que está siempre enmarcada en un espacio y un tiempo.

Con respecto a esta historicidad, David Roas cree que la relación del hombre con el fantasma puede definirse en términos de “un proceso que va desde la credulidad más absoluta hasta la negación total de su existencia”.¹ Tal afirmación no deja de parecer radical, pues no hace falta más que una visita a cualquier población rural (e incluso a algunos sectores aislados de la población urbana) para notar la pervivencia de la creencia en lo sobrenatural. Aunque es cierto que el ambiente urbano, gracias a la tecnología y la industrialización, parece haber ido desterrando tales creencias, existe una vasta herencia pagana que, mezclada con otro tipo

¹ David Roas, “Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica”, en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida Edicions, Universitat de Lleida, 1999, p. 95.

de tradiciones, ha desembocado en celebraciones actuales cuyo trasfondo es el culto a los muertos e, incluso, la creencia en su deambular *post mortem*. Con todo, hoy, en general, se considera supersticioso a quien se declara partidario de lo inexplicable, pues incluso estas fiestas (como el Día de Muertos en nuestro país), para una mayoría, son más bien parte del folclore.

Es muy significativo que el término *fantasma* se haya diversificado y se use en la actualidad para designar fenómenos poco o nada relacionados con el más allá. Así:

In a figurative capacity, ‘ghost’ has acquired many technical meanings as well: in optics, biology, metallurgy, mathematics, theater, and, most prominently, in visual media like cinema, photography, and television, where it refers to the appearance (through various causes) of an unintended, secondary image. Generally, the ghostly can be said to refer to that which is present yet insubstantial (the spirit rather than the body), secondary rather than primary (a faint copy, a trace, a ghost writer), and potentially unreal or deceptive.²

El concepto atraviesa distintos paradigmas teóricos y áreas del saber en el transcurso del tiempo. Hoy, al adaptarse para designar objetos de la cotidianidad humana, al referirse a realidades tan mundanas como la imagen duplicada de un televisor, se ha desmitificado, ha perdido en parte su carácter oscuro. Resulta curioso que ámbitos técnicos hayan tomado un término originalmente referido a lo sobrenatural para designar sus descubrimientos. Quizá sea una forma de lidiar con lo desconocido. Por eso Roas afirma, con razón, que las personas mantienen en el presente una actitud de incredulidad hacia el fantasma.

Otro aspecto significativo es que esta interpretación “social” (y cambiante) del fantasma se ha reflejado en las respectivas producciones literarias de cada época. Esto, que

² María del Pilar Blanco y Esther Peeren, “Introduction”, en María del Pilar Blanco y Esther Peeren (eds.), *Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture*, Nueva York, Continuum, 2010, p. x.

quizá es una obviedad, permite entender que sea tan fantasma aquel que atraviesa paredes y arrastra cadenas en la novela gótica como este que define, ya en el siglo XX, James Joyce: “¿Qué es un fantasma?, preguntó Stephen. Un hombre que se ha desvanecido hasta ser impalpable, por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres”.³ Cada época crea sus propios fantasmas.

Precisamente debido a la polisemia que ha adquirido el término, no debe olvidarse que en esta tesis interesa acotarlo, delimitarlo. No me concierne como parte de la terminología técnica;⁴ tampoco como motivo de la parapsicología o del folclore (al menos no directamente). Interesa aquí el fantasma como elemento del género fantástico. Por lo tanto, deberá ser delimitado de acuerdo con las características que posee en este tipo de literatura. Esto tiene una consecuencia importante: al requerir el fantasma de características más o menos específicas para considerarlo parte del género fantástico, implícitamente acepto que no hay motivos o temas fantásticos, como se creía con anterioridad.⁵ El fantasma en sí mismo no constituye un motivo fantástico, pues bien puede haber relatos de fantasmas que no pertenezcan a este género. Como consecuencia, sólo determinado “tipo” de fantasma será fantástico. En las páginas que siguen delinearé el tipo que busco.

³ Cito como aparece en Jorge Luis Borges *et al.*, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 2015, p. 250.

⁴ Aunque, desde luego, existen cuentistas que han aprovechado esta extensión del término hacia ámbitos técnicos, específicamente medios visuales como el cine y la fotografía. Quiroga es un buen ejemplo. Su cuento “El espectro” juega con la ambivalencia del fantasma en este sentido. Un triángulo amoroso formado por el actor Duncan Wyoming, su esposa Enid y su mejor amigo, Guillermo Grant, se disuelve cuando Duncan muere repentinamente. Tras el suceso, Enid y Guillermo comienzan un amor marcado por la fatalidad, pues la presencia del exmarido muerto pesa sobre la consciencia de ambos amantes, quienes, pese a ello, se afanan en asistir noche tras noche a las proyecciones de *El páramo*, cinta protagonizada por el difunto actor. Cierta noche, Guillermo y Enid advierten que la proyección cinematográfica de Wyoming realiza movimientos que antes no habían advertido en el filme: fija su mirada en ellos, baja un pie del diván donde reposaba, desciende de éste y comienza a caminar hacia el primer plano... hasta que, terriblemente, sale de la pantalla y asesina a Guillermo, para consumir así su venganza sobre el amigo traidor.

⁵ Debe recordarse que los primeros teóricos de lo fantástico, como Vax, habían elaborado incluso listas de motivos fantásticos.

Por el momento, debo insistir en la necesidad de realizar un esbozo histórico, pues entender el trasfondo cultural que ha dado origen a los fantasmas permitirá ubicarlos mejor como parte de un producto literario también enmarcado en unas coordenadas espaciotemporales más o menos específicas, que ya se revisaron en el primer capítulo.

3.1.1 Fantasmas y aparecidos

Resulta necesario, en primer lugar, rastrear el posible origen del término.

En su ensayo sobre “Lo ominoso” (1919), Freud considera difícil que “haya otro ámbito en que nuestro pensar y sentir hayan variado tan poco desde las épocas primordiales, y en que lo antiguo se haya conservado tan bien bajo una delgada cubierta, como en el de nuestra relación con la muerte”.⁶ Según él, es probable que, respecto de la muerte, el hombre contemporáneo (y habría que especificar: el hombre occidental contemporáneo) y el antiguo tengan el mismo temor: que el muerto se convierta en enemigo del vivo y quiera llevárselo para compartir una existencia ignota. La sentencia de Freud es acaso válida sólo en un plano muy abstracto, ya que nuestra relación con la muerte (y las interpretaciones que le hemos dado a tal acontecimiento) es bastante más compleja y ha cambiado en nuestro devenir histórico. El temor a los muertos (y a los fantasmas) es fácilmente constatable en el presente, pero eso no quiere decir que siempre se les haya temido, o, al menos, no de la misma forma. La historia prueba que no siempre el límite entre vida y muerte aparecía como infranqueable en la conciencia colectiva, y ese solo hecho modifica la manera de concebir a los muertos.

En la Antigüedad occidental, en general, se creía objetivamente en la posibilidad de que los difuntos se levantaran de sus tumbas, lo cual, desde luego, generaba temor entre las personas, pero no un temor estrictamente igual al sentido de terror actual. Hoy, en pleno siglo

⁶ Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, ed. James Strachey y Anna Freud, Buenos Aires, Amorrortu Editores, p. 241.

XXI y desde una perspectiva científica, un muerto caminante representa un hecho imposible y sobrenatural; para los antiguos, en cambio, era algo amenazante por ser completamente posible. Claude Lecouteux, en un magnífico ensayo que mezcla la antropología, la historia, la arqueología y la literatura,⁷ recopila un buen número de testimonios escritos, orales y arqueológicos de la Antigüedad que así lo sugieren.

La civilización romana proporciona, según Lecouteux, los ejemplos fidedignos más antiguos del miedo que inspiraban los muertos. Hay que decir que para los romanos no todos los difuntos eran temibles o amenazantes, sino sólo los llamados “mal muertos”, grupo conformado por todos aquellos cuya muerte había sido violenta o prematura, y también quienes no habían tenido una sepultura ritual (*insepulti*) o no habían sido llorados (*indeploranti*). Entre los antiguos romanos debieron abundar los relatos en los que el muerto regresa porque no fue debidamente sepultado.⁸ Quizá el ejemplo más conocido a este respecto sea el de Plinio el Joven,⁹ quien asegura que al filósofo Atenodoro, llegado a una casa en Atenas, se le aparece la figura de un anciano encadenado. Éste lo llama hacia un lugar del patio, donde desaparece. Al día siguiente, Atenodoro consigue que las autoridades excaven aquel lugar, y ahí encuentran un esqueleto con grilletes y cadenas. Tras darle correcta sepultura, las apariciones cesan. El motivo aparece de manera similar en un relato

⁷ Claude Lecouteux, *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, traducción de Plácido de Prada, José J. de Olañeta (ed.), Barcelona, 1999, 254 pp.

⁸ Magali Velasco refiere, a propósito de algunos cuentos de Francisco Tario, José Emilio Pacheco y Luis Arturo Ramos, “el mito de que los muertos pueden ‘llevarse’ consigo a los vivos y la creencia de que las personas que mueren de forma abrupta, violenta o sorpresiva no tienen conciencia de su nuevo estado, por lo que su espíritu vaga por el mundo de los vivos” [Magali Velasco, *El cuento: la casa de lo fantástico*, México, Consejo Nacional para la cultura y las Artes (Fondo Editorial Tierra Adentro, 339), 2007, p. 159]. Algunas creencias, pues, permanecen prácticamente intactas pese al transcurrir de los años.

⁹ Una versión de esta carta aparece en Eduardo Berti (selección, prólogo y notas), *Fantasmas*, Buenos Aires, A. Hidalgo, 2009, pp. 25-26, donde se cita la fuente original.

de Luciano de Samósata, pero aquí el filósofo que desentierra el cadáver es pitagórico y se llama Arignoto.¹⁰

Tantos son los motivos por los que un muerto podía no gozar del descanso deseado, que “hay muchos aparecidos y fantasmas en potencia: difuntos que tratan de vengarse o que desean que los venguen, que aspiran a la sepultura ritual, difuntos descontentos o celosos, y por tanto nocivos. En todos los pueblos indoeuropeos se encuentran estas creencias: una muerte anormal acarrea inevitablemente el vagabundeo y las apariciones”.¹¹ El denominador común es un difunto con una deuda pendiente, con algo aún por hacer en el mundo de los vivos; por tal motivo, los romanos tuvieron una serie de ritos bien específicos cuyo fin era ahuyentarlos¹² y así evitar su venganza.

El temor a la resurrección de los muertos era una realidad temible, común entre romanos y paganos germánicos. Lecouteux habla de diversos descubrimientos arqueológicos en los pueblos germánicos que, aunados a textos de carácter histórico y jurídico, demuestran a las claras esta situación: a los cadáveres se les cortaba la cabeza (que se ponía luego entre las piernas o debajo de la pelvis), se les ataban los miembros o, para mayor seguridad, se les fijaba a las tumbas poniéndoles tres piedras encima (una en la cabeza, una sobre el cuerpo y otra sobre los pies). Se temía, pues, a que el cadáver, en su forma material, corpórea, en putrefacción, se levantara para deambular físicamente entre los vivos. Esto es lo que Lecouteux llama *aparecidos*.¹³

¹⁰ Aparece como “El mentiroso o el incrédulo (fragmento)”, en Eduardo Berti, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹¹ Claude Lecouteux, *op. cit.*, p. 29.

¹² Sólo por poner un ejemplo: “El *pater familias*, que es sacerdote del altar doméstico [...], descalzo, recorre la casa, arrojando habas negras, dando golpes a un recipiente de bronce y recitando nueve veces, es decir, tres veces tres, una fórmula de encantamiento” (Claude Lecouteux, *op. cit.*, p. 30).

¹³ Aquí surge el problema del código lingüístico. Debe tenerse en cuenta que Lecouteux escribe en francés. Afortunadamente, Plácido de Prada, el traductor (quien usa *aparecido*), indica en nota al pie que el término original en francés es *revenant*, y no, por ejemplo, *fantôme*, la palabra correspondiente a la española *fantasma*.

En esa amalgama cultural que fue la Edad Media, las creencias paganas (romanas y germánicas) con respecto a los muertos se modificaron y mezclaron, no sólo entre ellas, sino con la ideología del cristianismo, sin la cual es imposible entender el pensamiento medieval. En principio, los dogmas cristianos postulados por los Padres de la Iglesia y por la Escritura dificultan la creencia en el vagabundeo de los fallecidos. Según estas doctrinas, “y antes de que se asiente la noción de purgatorio, no existen más que dos posibilidades para un difunto: va al infierno o va al paraíso. Enfrentada al culto a los muertos, capital en el paganismo, la Iglesia se ve obligada a reaccionar y a imponer sus propias respuestas a las cuestiones referentes a los estados *post mortem*”.¹⁴ ¿Cómo justificar la existencia de muertos deambulantes (realidad en la que, debo insistir, cree la gente común, no letrada) con las creencias cristianas?

El primer paso importante en ese terreno lo dan Tertuliano y, como continuador de sus ideas, san Agustín. El primero de ellos introdujo en esta discusión una noción muy cercana a la de *milagro*: si un cadáver puede moverse o deambular, es gracias a la intervención de Dios, quien busca así demostrar su existencia y poder a los vivos. Esta idea será capital durante gran parte de la Edad Media. El mismo Tertuliano, además, plantea una cuestión contraria y a la vez complementaria a la anterior: ciertos aparecidos son demonios que han poseído al muerto (de nuevo, con la venia de Dios, sobre todo con fines de adoctrinamiento). Lo verdaderamente significativo es que la explicación demoniaca de los estados *post mortem* guarda relación directa con el *fantasma*: “Todas las apariciones se remiten por tanto a obras del diablo, a *ilusiones*, término clave de las explicaciones cristianas: está sacado del verbo *inludere*, ‘burlarse de’. El demonio se burla de nosotros enviándonos

¹⁴ *Ibid.*, p. 57.

imágenes que tomamos por realidad”.¹⁵ Tales ilusiones son características de los sueños y, como tal, al no poseer materialidad, no pueden ser reales: “En una palabra, para Tertuliano, un aparecido debe tener cuerpo; si no, es una ilusión –él emplea *phantasma*, origen del vocablo ‘fantasma’–, un engaño”.¹⁶

De esta forma, Tertuliano pretendió explicar las dos vertientes en cuanto a aparecidos se refiere: por un lado, a los aparecidos en los sueños se les consideró o bien imágenes diabólicas, ilusiones que podían aparecer tanto en la vigilia como en el sueño, o bien imágenes verdaderas enviadas por Dios mismo con fines de salvación; por otro lado, cuando la corporeidad de la aparición no dejaba lugar a dudas, se trataba indudablemente de un cuerpo poseído por un demonio. Así, comenzó a prepararse la noción de que un muerto que se aparece a los vivos es amenazante, ahora por tratarse de un asunto diabólico.

La aceptación ritual del purgatorio por parte de la Iglesia, alrededor del siglo XII, vino a apoyar las justificaciones de Tertuliano. En ese lugar terreno, según declara el mismo Dante en su *Comedia*, moran los pecadores que, pese a sus faltas, tienen esperanza de redención. Mediante sufragios, el perdón de los pecados de los difuntos puede apresurarse. La idea de la redención facilita adaptar la creencia en los aparecidos al cristianismo, y surgen así las almas en pena que pueden purgar sus pecados en la tierra, en los mismos lugares que frecuentaron cuando estaban vivos.

Independientemente de las ideas cristianas de que se revistieron unas creencias en origen paganas, es probable que Tertuliano nos haya heredado el concepto de fantasma en un sentido análogo al actual, el cual, aunque similar al de *aparecido*, tiene diferencias esenciales que ya entendían los griegos. Etimológicamente, la palabra latina *phantasma* que usa

¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶ *Id.*

Tertuliano (la misma que usa Plinio el Joven en la historia de Atenodoro, ya con una significación muy cercana a la de nuestra palabra *fantasma*) proviene del griego φάντασμα, que a su vez “deriva del verbo φαντάζειν [‘hacer visiones’, ‘hacer ver en apariencia’ y, en voz media, φαντάζομαι, ‘aparecer’], y del sufijo –μα, ‘resultado de la acción’, y se encuentra con los significados de ‘aparición, fantasma; visión, sueño; imagen, apariencia’, es decir, la aparición en cuanto es física, lo que aparece ante nuestros ojos”.¹⁷

En este sentido, literalmente φάντασμα vendría a ser algo como ‘resultado de la acción de hacer visiones’, ‘resultado de la acción de hacer ver en apariencia’ o, mejor, ‘resultado de la acción de aparecer’ (*aparición*, palabra muy cercana a *aparecido*). Es evidente que el griego para *fantasma* tiene semas relacionados con lo visual, con una imagen captada por el sentido de la vista. El uso que de *phantasma* hace Tertuliano conserva estos semas y, de hecho, acentúa la esencia *no corporal* del fantasma. De esta forma, por *aparecido* (*revenant*) habrá de entenderse, según lo sugerido por Lecouteux, el muerto que, con su cuerpo de carne putrefacta, sale de la tumba para vagar entre los vivos. *Fantasma*, en cambio, en un amplio sentido, alude a una imagen visual y carente de cuerpo tangible; por lo tanto, se refiere más a una ilusión, a un engaño (en el pensamiento de Tertuliano).

Este primer deslinde entre *fantasma* y *aparecido*, no obstante, es aún insuficiente para la delimitación del fantasma como elemento del género fantástico. En los siglos por venir, al imaginario fantasmal se incorporarán distintos matices que, poco a poco, configurarán su representación típica.

¹⁷ Tania Alarcón Rodríguez, “Fantástico y maravilloso: diferencias etimológicas”, en Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*, México, BUAP, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, p. 82.

3.1.2 La modernidad: época de conflicto

Dice Fernando Soto Roland que

Conceptos como los de *fantasmas*, *Más Allá*, *espectros*, e incluso *muerte*, fueron pensados y sentidos de muy diferente manera según las épocas; y los comportamientos derivados de esas conceptualizaciones son muy distintos a los que nosotros (hombres y mujeres de principios del siglo XXI) podemos considerar naturales, racionales o moralmente aceptables.¹⁸

En el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna cambia la manera de entender la relación con la muerte (y, por ende, con los fantasmas). Propongo, sintéticamente (y de acuerdo con el planteamiento de Soto Roland), explicar ese cambio en dos vías: primero, en términos de una lucha ideológica entre dos cosmovisiones: el pensamiento maravilloso y mágico dominante durante la Edad Media y un naciente racionalismo que, de manera cada vez más marcada desde el Renacimiento (y hasta culminar con el pensamiento ilustrado), depositó su fe en la ciencia y el empirismo; y segundo, en un proceso que va de la noción de colectividad medieval al individualismo típico de la modernidad.

En gran medida, también, lo arriba apuntado sobre Tertuliano contribuyó al cambio en la interpretación de los fantasmas, pero, obviamente, el proceso es bastante complejo y está lleno de fluctuaciones. En resumen, sin embargo, puede decirse que se pasa de un universo mental en el que los aparecidos forman parte de la realidad cotidiana a otro en el que, por lo contrario, se les considera objeto de superstición y señal de una mente no

¹⁸ Fernando Soto Roland, "Visitantes de la noche. Aproximación al devenir histórico de los fantasmas en el imaginario de la cultura occidental". Disponible en http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/soto_fernando/visitantes_de_la_noche.htm#_ftnref1

cultivada. Eso explica, en parte al menos, por qué el aparecido fue perdiendo materialidad poco a poco hasta convertirse en una entidad incorpórea, y por qué, como dice Lecouteux, esta última noción fue ganándole terreno a la primera: “La literatura moderna es engañosa cuando habla de vagabundeos *post mortem* y de apariciones: ha popularizado la noción de fantasma en detrimento de la de aparecido y, utilizando lo fantástico, invita a creer que nuestros sentidos nos engañan”.¹⁹ Al despojarlo de corporeidad, el fenómeno es relegado al ámbito de lo no cuantificable y, por lo tanto, de lo irreal. Esto, por un lado, brinda cierta tranquilidad, al no tener que lidiar con algo que no existe; pero, por otro, es justo esta marginalidad del fantasma lo que afianza su carácter amenazador y terrorífico (ya en un sentido contemporáneo).

Todo este proceso duró aproximadamente dos siglos, del XV al XVII, y uno puede imaginarse que el cambio fue lento y discontinuo. Contrario a lo que pudiera pensarse en primer término, Fernando Soto Roland afirma que “En esta lucha entre cosmovisiones rivales que coexistían, donde la superstición [...] empezaba a soportar el embate del racionalismo, este último llevó al principio todas las de perder”.²⁰

Con el surgimiento del Estado moderno (producto de la caída del feudalismo), se acentuaron las diferencias entre las cosmovisiones rural (iletrada) y burguesa (urbana y con un cada vez mayor acceso a la cultura escrita, sobre todo desde la invención de la imprenta). Este escenario, que aún hoy pervive, no es empero motivo suficiente para evitar que de uno y otro lado se cuelen ciertas prácticas o creencias pertenecientes al estrato opuesto. Así, se produjeron múltiples obras que, desde una postura racionalista, buscaban estudiar (ya para comprobarlo, ya para negarlo) el fenómeno de los fantasmas. Son significativos, a este

¹⁹ Claude Lecouteux, *op. cit.*, p. 16.

²⁰ Fernando Soto Roland, *loc. cit.*

respecto, los numerosos tratados de demonología que anteceden a la Ilustración (sobre todo durante los siglos XVI y XVII, aunque la idea de que los fantasmas son demoniacos es, sobre todo, de Tertuliano y san Agustín, y se popularizó a partir del siglo XII).²¹

En este sentido, la escritura tuvo un papel principal en la conservación y difusión de este imaginario sobrenatural que confundía a demonios y fantasmas. La palabra escrita, al relacionar a estos con aquellos, abrió el camino para que adquirieran definitivamente connotaciones negativas hacia el final de la Edad Media y el principio de la Moderna.

Con el Renacimiento, como es bien sabido, sobrevino un interés por hacer de la humanidad el gran objeto de estudio. El antropocentrismo, así, exaltó la individualidad y quitó su carácter ideológico a la religión. El fuerte sentimiento de la comunidad medieval (representado en personajes heroicos que encarnaban los valores más preciados para la colectividad) fue paulatinamente sustituido por una consciencia individual que se asumía dueña del mundo. Esto alteró todas las esferas vitales y, como consecuencia, la manera de entender la muerte, sus rituales y prácticas.

Fernando Soto Roland se refiere a este cambio, en lo mortuario, como “individualización del cadáver”, la cual se puede comprobar, dice, mediante el estudio de los cementerios. Durante la Edad Media, “el cadáver era abandonado en una iglesia, que se encargaba de inhumarlo en la nave del edificio, si era un personaje de relieve, o en el cementerio (conocido como *atrium*) si era un vecino común”.²² No se creía en la necesidad de que el cuerpo estuviera en una sepultura individual por toda la eternidad; en cambio, existían las llamadas *fosas de pobres*, en las que el cuerpo, únicamente amortajado y sin

²¹ “Retengamos que, a partir del siglo XII, el aparecido es una especie de demonio, que pierde su corporeidad y se convierte en fantasma” (Claude Lecouteux, *op. cit.*, p. 66).

²² Fernando Soto Roland, *loc. cit.*

ataúd, se depositaba junto con otros tantos, hasta que la fosa se llenaba y era necesario abrir otra para vaciarla y desocupar un lugar que albergara más cadáveres. Los huesos sacados de estas fosas se ponían en una especie de galería llamada osario, que, según Soto Roland, disponía las osamentas a la vista de los transeúntes. Los entierros, pues, eran de carácter anónimo y colectivo.

Al adquirir consciencia de su individualidad (y lo que es más importante, del alma individual), las personas, principalmente aquellas de estamentos sociales altos, buscaban trascender la muerte mediante la fijación de su recuerdo. Las tumbas individuales, las inscripciones en las criptas y, en general, la nueva disposición de los cementerios apuntan en esa dirección. Entender de esta forma la relación con la muerte representa un avance hacia nuestra concepción contemporánea del fantasma, pues éste lo es, siempre, de un individuo que tuvo una vida con ideales, valores y comportamiento únicos.²³

La lucha ideológica desembocará, en el siglo XVIII, en el encumbramiento de la razón como la facultad más poderosa del individuo y en el destierro casi definitivo del fantasma de la esfera de lo real. No es que este dejara de existir gracias al pensamiento ilustrado, sino que, en el transcurso de aproximadamente un siglo, se mudó de la realidad a la ficción, a la superstición o a las oscuras prácticas espiritistas. Surgió así un nuevo grupo de pseudociencias que, con métodos pretendidamente similares al empirismo positivista en boga, buscaron conectar los planos de los vivos y de los muertos, dimensión esta que no estaba ya al alcance de todos ni formaba parte del mismo plano de lo real (como lo

²³ Recuérdese la razón que motiva al fantasma del relato de Plinio el Joven: el anciano que se le aparece a Atenodoro no busca sino su reconocimiento como individuo mediante la individualización de su sepultura. El Renacimiento, entre otras cosas, recuperó del mundo grecolatino esta consciencia individual.

maravilloso sí formaba parte de lo cotidiano en la Edad Media). El fantasma, en este momento, ya formaba parte del otro lado.

3.1.3 El fantasma victoriano

Se ha dicho que Inglaterra es la patria de los fantasmas. Incluso un cuento de Tario, “El éxodo”, se vale de este lugar común para narrar, en clave humorística, la imposibilidad de estos para vivir en otro lugar que no sea este país. Específicamente, la Inglaterra victoriana (periodo de más de sesenta años durante los cuales reinó Victoria I), debido a sus peculiaridades sociales y culturales, fue un escenario propicio para una reinención de lo fantasmal. En este momento y en este lugar se fijan las características típicas del fantasma, las cuales se establecieron en el imaginario colectivo con tal fuerza y profundidad que pronto fueron adoptadas por otras culturas.

El fantasma victoriano es un cabal hijo de su siglo, el XIX, que tiene como impronta el encumbramiento de la burguesía, clase social cuyos valores y códigos de conducta se extendieron tanto a la clase obrera como a la aristocracia. Este “aburguesamiento” es perceptible incluso en sociedades no europeas del siglo XIX (pienso, sin ir más lejos, en la sociedad mexicana porfirista), las cuales adoptaron como bandera el orden y progreso tan querido al capitalismo industrial. En ese sentido, la burguesía contagió (¿impuso?) su visión de mundo en geografías disímiles; la hizo, si se me permite usar tal palabra, *universal*. En opinión de Fernando Soto Roland,

Fue este mundo burgués el que inventó la intimidad –que era su esencia–; reorganizó los rituales domésticos –que calaron tan hondo que se los creyó existentes desde siempre–; propuso una renovada dualidad entre la solidez de lo material y la belleza del espíritu. Elevó la castidad y la represión del instinto a un punto tal que la hipocresía no pudo dejar de surgir. El secreto, el pudor, los prejuicios y la llamada moral victoriana evidenciaron –con su difusión– el éxito de esta clase hegemónica en

muchos rincones del planeta. Y, por supuesto, los fantasmas también se aburguesaron.²⁴

El materialismo burgués reinterpretó la relación con la muerte y la atrajo a un plano familiar, concreto; sin embargo, el Romanticismo, que ya había calado hondo en la consciencia colectiva del XIX, hacía una especie de contrapeso al excesivo ideal materialista que formaba parte de lo cotidiano. El enfrentamiento de estas dos esferas (por un lado, la imaginación desbordada del romántico, su aspiración al infinito y su sensibilidad exacerbada, y por otro, el mercantilismo y el utilitarismo típicamente burgueses) es ideal para la proliferación del fantasma, que en sí mismo encierra condiciones contrarias, como material/inmaterial, conocido/desconocido, visible/invisible, vivo/muerto, pasado/presente, etcétera.

Acaso la burguesía buscó una fuga de lo cotidiano en ese universo de lo sobrenatural, pero, en su inmersión, lo contagió con sus valores, única herramienta de que disponía para entender el mundo. A propósito de esto, Soto Roland cree que “los relatos de aparecidos canalizaron la creciente necesidad de evasión a los problemas cotidianos (la explotación del hombre, el hambre, el desamparo, la soledad, el desempleo, etcétera), que el Romanticismo supo con habilidad dejar plasmados en la literatura y otras manifestaciones del arte”.²⁵

El fenómeno espiritista bien puede ser entendido como una expresión de esa convivencia conflictiva. La pretendida manifestación del espíritu como ectoplasma y la posesión del cuerpo del médium son, a todas luces, fenómenos con el mismo modo de

²⁴ Fernando Soto Roland, “El fantasma victoriano. Aproximación histórica a la creencia popular”, p. 3. Disponible en https://www.academia.edu/17222506/EL_FANTASMA_VICTORIANO._Aproximaci%C3%B3n_hist%C3%B3rica_a_la_creencia_popular

²⁵ *Ibid.*, p. 5.

operación: “convertir” lo espiritual en material, hacer visible lo invisible, traer el pasado al presente, imponer un materialismo y un mecanicismo como instrumentos para comprender lo incomprensible.

La esencia visual del fantasma (que ya Tertuliano y Plinio, en tiempos antiguos, habían señalado) recobra fuerza en este siglo, también, gracias a los instrumentos ópticos (como lentes y espejos) y otras invenciones relacionadas con el espectro visible (el daguerrotipo y, más tarde, la fotografía y el cine), los cuales nutrieron la imaginación de las personas y, una vez más, modificaron la manera de concebir la muerte. Ciertas familias incluso adoptaron la costumbre de fotografiar a sus muertos, lo que les permitió conservar una imagen (mucho menos costosa que un retrato pintado) en la que el tiempo se había detenido, justo en el momento en que también había terminado.

Como estos instrumentos permitían realizar tareas antes impensables y descubrir aspectos de la realidad que antes parecían escondidos, el sentido de la vista adquirió mayor importancia que el resto, en tanto se le otorgó mayor autoridad para distinguir lo real de lo irreal. Si algo podía verse, no se ponía en duda su existencia. Y lo mismo ocurrió con los fantasmas, los cuales, a veces, insospechadamente se aparecían en una fotografía o un reflejo, aunque siempre de manera difusa y ambigua.²⁶

Así, el fantasma victoriano suele adoptar formas incorpóreas (pero visibles) que recuerdan, como remedo, su antigua apariencia humana; incluso después de la muerte pervive su necesidad de aferrarse a los objetos que poseyó (y que le dieron un estatus en la jerarquía social). Por eso aparece de manera reiterada, en lugares que frecuentaba cuando estaba vivo.

²⁶ Es muy significativo que hoy se utilice, un poco a manera de juego, la frase “Parece que viste un fantasma”. Nadie dice, que yo sepa, “Parece que escuchaste un fantasma” o “Parece que sentiste un fantasma”. La idea de que el fantasma *se ve* parece hasta una obviedad.

En otras palabras, se esfuerza por ofrecer de sí una imagen material conocida, familiar (especialmente visual), algo muy congruente con el tipo de sociedad y cultura que lo crearon.

Otra de sus características se relaciona directamente con las dinámicas típicas de la institución familiar burguesa. Las familias burguesas (puritanas, moralmente rígidas, cerradas, patriarcales, ultraconservadoras en su mayoría) generaron un contexto opresor de la libertad individual, sobre todo entre las mujeres. Guardar las apariencias resultaba apremiante si se pretendía conservar el honor familiar, pues la sociedad en general, igual de rígida que la familia, hacía muchas veces de juez y verdugo. La hipocresía era inevitable. Soto Roland cree que, con este trasfondo, el fantasma victoriano representa una doble amenaza:

Por un lado, rompe con los límites racionales rígidos impuestos por las leyes positivas de la naturaleza; consiguiendo crear un estado emocional que es capaz de alcanzar el más sentido terror [...]

Por otro lado, tanto en la literatura como en la tradición oral, el fantasma decimonónico irrumpe fracturando el secreto burgués, violando lo íntimo –lo no dicho–, al hacer públicos los secretos inconfesables de una familia.²⁷

El fantasma victoriano, por lo tanto, se presenta ya como un ente profundamente transgresor, tanto de los supuestos científicos que sustentan el mundo como de las dinámicas sociales que lo mantienen en “buen” funcionamiento. Acaso por transgredir este segundo aspecto del universo burgués, al fantasma comenzó a asociársele con la locura, con la parte oscura de la mente humana. La psicología, específicamente el psicoanálisis, iba a aprovechar, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, esta conceptualización del fantasma para alimentar sus teorías.

²⁷ *Ibid.*, p. 6.

3.2 Fantasmas fantásticos

Aunque casi todo lo dicho hasta aquí pertenece más al ámbito histórico y social (es decir, a la esfera de lo real) que al de la literatura (es decir, a la ficción), permite entender el proceso que desembocó en la aparición del fantasma como elemento literario. Lecouteux entiende muy bien que “La literatura, que desde hace mil años nos habla de apariciones, manifiesta, a su modo, la evolución de las mentalidades”.²⁸ El enunciado es igualmente válido a la inversa, pues la evolución de las mentalidades se manifiesta, a su modo, en la literatura. De ahí que la explicación histórica y social sea imprescindible para la delimitación. ¿Cuál es, pues, este fantasma?

Con Tertuliano se hizo el primer deslinde importante: se trata de un muerto que regresa, pero no en cualquier forma física, sino principalmente de manera incorpórea, como una imagen visual que carece de cuerpo tangible. Esta característica, como ya se ha visto en el subtema anterior, fue recuperada en parte por el fantasma victoriano, el cual, además, superó el elemento religioso (lo demoniaco) que estuvo ligado al fantasma desde el siglo XII y hasta la Ilustración. Esto es sumamente importante para la delimitación, pues el fenómeno fantástico (de acuerdo con lo establecido en el primer capítulo de esta tesis) debe ser irreductible “tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada”.²⁹ Lo demoniaco, al pertenecer al ámbito de lo religioso, es, de hecho, una causa sobrenatural ya institucionalizada. Los tratados de demonología no presentaban las apariciones como algo imposible, sino como algo perfectamente explicable y entendible dentro de la cosmovisión cristiana.

²⁸ Claude Lecouteux, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en J. Alazraki *et al.*, *Teorías de lo fantástico*, p. 197.

Por eso, el nacimiento del cuento de fantasmas (*ghost story*) suele ubicarse en torno a la literatura gótica y el Romanticismo, una vez que el Siglo de las Luces ha borrado el carácter ideológico del cristianismo y ha instaurado las nociones de posible/imposible, natural/sobrenatural. No es una coincidencia que la literatura fantástica y el relato de fantasmas tengan un discurrir histórico similar. La primera, al ser un discurso sobre la otredad, tiene en el segundo su mejor aliado, pues el fantasma es un ente que nos pone en contacto con lo que está al otro lado. En la literatura fantástica, desde luego, este contacto debe ser problemático, amenazante e, incluso, inexplicable. Al respecto, David Roas afirma que “no sólo la aparición del muerto es terrorífica como tal, sino que, además, supone la transgresión de las leyes físicas que ordenan nuestro mundo: para el fantasma no existen el tiempo (está condenado a su particular ‘existencia’ por toda la eternidad) ni el espacio (pensemos en la tópica imagen del fantasma atravesando paredes). Esa característica transgresora es la que determina su valor en el cuento fantástico”.³⁰

El elemento transgresor vendrá con el fantasma victoriano, en el doble sentido (científico y social) apuntado por Soto Roland. Un fantasma como el del padre de Hamlet, por ejemplo, no funciona de la misma manera que los de Sheridan Le Fanu. Dentro de sus respectivos universos ficticios, cada uno causa efectos distintos en el resto de los personajes y, por ende, en el lector; cada uno, también, se manifiesta por medios diferentes: su fenomenología es distinta.

Resulta lógico pensar que, si el origen de la literatura fantástica está en la novela gótica, también el fantasma aquí buscado tiene sus primeras manifestaciones en esa literatura. Así lo piensa David Roas: “Los primeros fantasmas de la época ‘fantástica’ aparecieron en

³⁰ David Roas, *op. cit.*, p. 94.

la novela gótica, pero su papel era aún bastante secundario, relegados a servir a unos fines morales al impartir el castigo al malvado de turno [...]. En un gran número de estas novelas, además, los fantasmas no son tales, sino simples trucos mecánicos convenientemente explicados al final”.³¹ Por lo que, si bien el fantasma gótico ha desechado el componente religioso (es decir, la referencia a lo demoniaco) imperante desde la Edad Media y hasta el siglo XVII, aún no puede considerarse propiamente fantástico.

El verdadero auge de la *ghost story* vino poco después, marcado por una característica que ya he señalado también como parte de la “evolución” del relato fantástico. Para superar su estadio gótico, el fantasma fue sacado de su habitual contexto espeluznante, del castillo en ruinas poblado de telarañas y oscuridad, y fue llevado a un terreno más cotidiano, a un espacio más cercano a la realidad del lector. Eduardo Berti lo explica en los siguientes términos:

Es importante señalar las diferencias entre el fantasma gótico y el victoriano, entre lo que algunos denominan (respectivamente) ‘relato negro’ y ‘relato blanco’ de fantasmas. En el relato gótico o ‘negro’, el escenario y la atmósfera suelen ser tenebrosos (el castillo en ruinas, la habitación oculta, los aullidos de ultratumba), y los fenómenos sobrenaturales son definidos casi siempre de manera más concreta: vampiro, fantasma, demonio. En el cuento fantástico ‘blanco’ o ‘victoriano’, el creado a partir de mediados o fines del siglo XIX, la información del narrador suele ser más imprecisa, se habla de apariciones o visiones, se recurre incluso a circunloquios como ‘algo imposible de narrar’, [...] y las apariciones suelen producirse (sin tantos gritos, ni chirridos de cadenas) en lugares más cotidianos que extraordinarios o misteriosos.³²

³¹ *Ibid.*, pp. 102-103.

³² Eduardo Berti, “Muertos inmortales”, en Eduardo Berti *op. cit.*, pp. 14-15.

De estas palabras pueden deducirse varias cuestiones importantes. En primer lugar, es muy significativo que Berti use el término *gótico* para referirse al primer tipo de fantasmas y, en cambio, use *fantástico* para hablar del segundo: el fantasma victoriano, entonces, puede ser identificado con el fantasma fantástico que he buscado delimitar. En segundo lugar, y como sucedió con el cuento fantástico, el auge de la *ghost story* vino de la mano del realismo literario; con ello vino también su consolidación genérica, es decir, se fijaron unas características que permitieron distinguirlo de otras manifestaciones literarias cercanas. Por último, resulta también muy sugerente que Berti designe este segundo tipo de fantasma con términos como *aparición* o *visión*, los cuales tienen clara relación con lo visual que ya habían señalado Tertuliano y san Agustín y que, además, definí como una característica recuperada en el siglo XIX, sobre todo por el avance e invención de instrumentos relacionados con la óptica.

También la literatura fantástica tiene estrechos lazos con lo visual. En el primer capítulo de esta investigación recuperé la idea de que la literatura fantástica clásica (es decir, la escrita sobre todo durante el siglo XIX) es un fenómeno de percepción. El sentido al que culturalmente se le otorga mayor importancia perceptiva es, desde luego, la vista. El fenómeno fantástico en general, y con mucha mayor razón el fantasma, aparece como una revelación de carácter visual en gran parte de estos relatos. En palabras de Ana González Salvador, “La relación de lo fantástico –y del fantasma– con la mirada es, en efecto, esencial. Diríase incluso que es prioritaria”, por lo que “El fantasma es pues un momento constitutivo del proceso de experiencia, [léase ‘experiencia perceptiva’] vinculado a una presencia de *carácter visual* más que a un producto de la imaginación como algo inasible”.³³ González

³³ Ana González Salvador, “Continuidad del fantasma. (Un ejemplo: *Las Hortensias* de Felisberto Hernández)”, en Jaime Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, p. 294.

Salvador, de esta forma, rescata el carácter visual que postuló Tertuliano, pero, al mismo tiempo, suprime el aura de “visión engañosa” que él mismo describió para emparentar el fenómeno con lo demoniaco.

Por su parte, José María Martínez también cree que lo visual es inherente a la literatura fantástica. Para él, en este género literario lo visual es una isotopía que, como tal, atraviesa distintos niveles del texto: “Así, lo visual fantástico no se refiere sólo al momento climático de la aparición de la visión o el fantasma, de la materialización de ultramundo, sino que se extiende a lo largo de todo el relato, en momentos como el marco narrativo, las etapas iniciales del conflicto, el o los anticlímax y el desenlace, y también a los componentes actanciales de la anécdota, sean éstos los personajes o los elementos ambientales”.³⁴ Se puede afirmar, entonces, que tanto la literatura fantástica como el fantasma se vinculan profundamente con lo visual, sobre todo en el siglo XIX,³⁵ además, su esencia transgresora y ambigua los vincula de manera definitiva en esta misma centuria.

3.3 Fantasmas invisibles

Hacia finales del siglo XIX la conceptualización del fantasma empezará a sufrir cambios, social y literariamente hablando: “Paulatinamente, la forma indecisa, incierta, insuficiente —es decir, la negación de la forma y del referente físico— se impondrá e irrumpirá en el relato fantástico no tanto por cronología [...] como por filosofía: sabido es que los estudios sobre el inconsciente de finales del XIX corren paralelos a la irrupción del ‘nuevo’ fantasma en la literatura que nos ocupa”.³⁶

³⁴ José María Martínez, “La mirada del fantasma: isotopía visual y literatura fantástica”, p. 180. Disponible en <http://faculty.utpa.edu/jmmartinez/Undergrad/UndFantasticMartinez.pdf>

³⁵ No hace falta sino pensar en “El hombre de la arena”, de Hoffman, para poner un ejemplo destacado.

³⁶ Ana González Salvador, art. cit., p. 295.

De acuerdo con Ana González Salvador, observar la cronología del relato de fantasmas nos permite concluir que la visibilidad típica de sus apariciones es sustituida, paulatinamente, por la invisibilidad. El fantasma ya no suele aparecer a la vista de un testigo, sino que se le conoce ahora, más bien, “por los efectos y modificaciones que produce en la *forma* de los otros cuerpos pertenecientes al mundo sensible: en los objetos y, en particular, en el personaje como sujeto convertido en objeto presa, por lo general, del miedo y sus gradaciones (terror, horror, espanto, locura, muerte)”.³⁷ Se le da, así, una dimensión abstracta que en mucho ayuda a despertar un sentimiento de terror asociado a lo desconocido, a lo irrepresentable.

Este nuevo fantasma, fuertemente influenciado por las teorías del psicoanálisis, puede entenderse como una manifestación de lo *unheimlich* freudiano: lo familiar que ha devenido desconocido, aquello cotidiano que se ha desfamiliarizado y, también, lo oculto que se ha develado. El fantasma, como afirma Soto Roland, amenaza lo íntimo, en tanto destruye el secreto burgués y evidencia la hipocresía, la violencia y la locura a las que conduce ese ambiente opresor.

De esta forma, la literatura fantástica influida por las teorías del psicoanálisis empezará a plantear la ambigüedad entre un fantasma sobrenatural y un fantasma como producto del inconsciente, una especie de proyección de temores o deseos reprimidos que pueden conducir a la locura.³⁸ Como ocurría con la literatura fantástica moderna, en el

³⁷ *Ibid.*, p. 296.

³⁸ En la terminología del psicoanálisis, el francés *fantasme* se refiere a un “Guion imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente”. Aunque *fantasme* suele ser traducido como ‘fantasía’, la corriente lacaniana del psicoanálisis usa ‘fantasma’. Vid. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 138. Disponible en <https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/diccionario-de-psicoanalisis-laplanche-y-pontalis.pdf>

fantasma de este periodo ocurre una interiorización, la cual es consecuencia de su invisibilidad: la premisa ahora parece ser que todos los fantasmas están dentro de las personas.

Quizá el ejemplo literario más famoso de todo esto sea *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James. La institutriz, un personaje cuya salud mental (por distintos sucesos personales) no parece muy estable, afirma ver los fantasmas de unos antiguos amantes, quienes, según ella, representan alguna forma del mal. El texto es deliberadamente ambiguo en ofrecer algún tipo de explicación a los acontecimientos de la historia. Nunca se sabe si estas visiones son, efectivamente, una materialización de lo sobrenatural, o si, al contrario, son sólo proyecciones enfermizas de la psique de la institutriz.

Por su parte, Giorgio Agamben, en un excelente ensayo sobre el desarrollo del fantasma en la cultura occidental, le da a este una dimensión diferente: más que una entidad terrorífica, es una imagen producida por la melancolía. La pérdida de un vago e impreciso objeto amado nos conduce a recrear, mediante un proceso fantasmático, sustitutos (fantasmas) de ese objeto. Pero para el melancólico, afirma Agamben, “no sólo no está claro de hecho qué es lo que se ha perdido, sino que ni siquiera es seguro que se pueda hablar de veras de una pérdida”.³⁹ Una pérdida sin objeto perdido. Por lo tanto, imposibilitado para recuperar nada en absoluto, el melancólico experimenta una vaga tristeza contemplativa. Los posibles sustitutos, esas imágenes fantasmáticas son, pues, irreales; poseen un carácter fantasmal. No sorprende que Agamben apoye sus reflexiones, sobre todo, en Freud, ni que el psicoanálisis, así como operó un profundo cambio en la literatura fantástica, opere asimismo un cambio cualitativo en la conceptualización de los fantasmas.

³⁹ Agamben, Giorgio, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, traducción de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 52.

Aunque, al parecer, esta dimensión psicológica poco tiene que ver con el típico fantasma sobrenatural, conserva un rasgo en común con éste: ambas esferas representan una transgresión de límites (rasgo definitorio por excelencia del género fantástico). Son, las dos, expresiones de un más allá, pues el fantasma del muerto es aquello que está más allá de la vida, y el fantasma de dimensión psicológica, por su parte, es aquello que está más allá de lo consciente.

3.4 Fantasmas: transgresión y paradoja

Tras este breve recorrido historiográfico, es posible afirmar, como quiere David Roas, que los fantasmas han perdido, ya en el siglo XXI, la importancia que tuvieron en centurias anteriores, sobre todo en el XIX. Con todo, hay todavía ocasiones en que se les menciona con ahínco y, como dice Fernando Soto Roland, “Basta con organizar una reunión frente a un fogón –en cualquier noche de invierno o de verano– para advertir cómo, inexorablemente, la conversación deriva hacia temas que meten miedo y que, generalmente, tienen como protagonistas a fantasmas de distintas especies”.⁴⁰

Aún existe la fascinación por los fantasmas, que quizá se deba a su esencia transgresora. El fantasma asusta porque es una paradoja, borra límites y los transgrede: rememora lo humano, pero ha dejado de serlo; aparece a la vista, pero no se deja ver con claridad; puede percibirse, pero no aprehenderse racionalmente; presupone una ausencia, pero regresa, acecha y se hace presencia. “Su relación con los hombres de carne y hueso es desigual, asimétrica, porque puede ser sujeto de acciones pero no objeto de las mismas. Al revés ocurre con el personaje corpóreo que puede ser sometido, como objeto, a las maniobras

⁴⁰ Fernando Soto Roland, *loc. cit.*, p. 1.

del fantasma”.⁴¹ Y, sin embargo, el fantasma también puede estar “sometido” a los vivos, depender de ellos: necesita una memoria en la que habitar para no morir la muerte definitiva, el olvido.

Visto desde el otro lado, desde el nuestro, los vivos parecemos necesitar, también, un fantasma al que aferrarnos para no morir, pues el vacío de la muerte, ese que está tras la interrupción definitiva de nuestras facultades biológicas y psicológicas, nos parece aterrador. Bellísima ironía: para no morir, nos inventamos fantasmas, pero a la vez les tememos.

Aún en el mundo hay expresiones de la creencia en un más allá. Las religiones, quizá, son la prueba más contundente de que un sector amplio de la población cree todavía en la vida después de la muerte; también hay quienes aseguran, charlatanes o no, haber estado en contacto con algún aparecido, un fantasma, un duende, un extraterrestre u otra forma sobrenatural o paranormal. Poco importa aquí la veracidad o falsedad de tales experiencias; lo que importa es notar cómo la muerte, un hecho en primer término biológico, sigue nutriendo de conjeturas la imaginación. Incluso tras más de dos siglos del dominio de la razón y de su encumbramiento como máxima facultad humana, la muerte sigue generando, si no miedo, al menos perplejidad.

Aterra la sola posibilidad de que el muerto regrese a deambular entre los vivos. Incluso hoy, en un mundo cuyos misterios parecen haber sido develados por completo gracias a la ciencia y la tecnología, pervive el sentimiento de amenaza causado por traspasar el límite entre la vida y la muerte. El vampiro, el monstruo creado por Víctor Frankenstein, el fantasma y el zombi son algunas manifestaciones conocidas de este principio. Todos ellos tienen algo

⁴¹ Blas Matamoro, “Fantasmas argentinos”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela (Colección Encuentros), Madrid, 1991, p. 128.

en común: su existencia *post mortem* está marcada por un signo negativo, por un exilio fatal. Son, en última instancia, seres marginales y transgresores.

Como ocurría con lo fantástico, definir al fantasma es contradictorio en sí mismo; nos encontramos ante un ser multiforme (incluso, carente de forma), cuya percepción ha cambiado con cada época, dependiendo de sus sistemas de valores, su moral, de su relación con la muerte, con la escritura y con sus instituciones. Este carácter proteico, desde luego, se ha manifestado en la literatura, expresión artística en la que los fantasmas han encontrado un espacio para fijarse.

Cuando las fórmulas clásicas de la *ghost story* se agotaron, la literatura supo dar un giro en su favor, pues el fantasma se resistió a desaparecer (se resistirá siempre a hacerlo, porque aparecer le es inherente). Para Eduardo Berti, “acaso lo más interesante de los últimos tiempos haya sido la incorporación del fantasma al así llamado género neofantástico, que se diferencia del fantástico del siglo XIX (en palabras de Italo Calvino) [*sic*] por que ‘en el siglo XX se impone un uso intelectual (ya no emocional) de lo fantástico: como juego, como ironía, como guiño, pero también como meditación sobre los fantasmas o los deseos ocultos del hombre contemporáneo’”.⁴²

Las apariciones también surgen (como la literatura fantástica más moderna) como un fenómeno del lenguaje. El fantasma aparece en el discurso literario, que le da un sustento material, aunque igualmente fantasmático (en el sentido de que todo texto literario es una representación de la imaginación). Juan Sebastián Cárdenas alude a ello cuando considera la escritura como espacio-fantasma: “la literatura es la acción fantasmática por antonomasia, dado que permite al autor desaparecer y a la vez surgir, callar y decir, dejar de mirar y prever,

⁴² Eduardo Berti, *loc. cit.*, pp. 17-18.

anular la realidad y darle forma”.⁴³ La literatura, en el fondo, es un diálogo constante (y acaso infinito) entre fantasmas.

⁴³ Juan Sebastián Cárdenas, “Escrituras y fantasmas”, en Juan Sebastián Cárdenas (ed.), *Libro de fantasmas*, Madrid, 451 Editores, 2008, p. 22.

4. La perspectiva narrativa en tres cuentos fantásticos de fantasmas

De acuerdo con lo dicho en los capítulos primero y tercero de esta tesis, es posible afirmar que la literatura fantástica (especialmente en su versión clásica o tradicional, creada sobre todo a finales del siglo XIX) y el fantasma pueden entenderse como fenómenos de percepción. A este respecto, subrayé la importancia del sentido de la vista. Lo fantástico y el fantasma en la literatura adquieren “realidad” textual, entonces, cuando pueden ser vistos; sin embargo, no pueden ser vistos (ni, por lo tanto, aprehendidos) desde cualquier ángulo o posición, pues, de lo contrario, cualquiera sería vidente y lo fantástico perdería su carácter amenazador, ambiguo, excepcional y transgresor. Para ver lo fantástico hace falta un punto de vista especial, una perspectiva particular que no sólo depende del espacio, sino, más bien, de cierta disposición perceptual y cognitiva.

La complejidad de la literatura fantástica (y del fantasma) puede ser abordada como un problema de perspectiva. En consecuencia, un relato fantástico de fantasmas puede estudiarse, también, como un problema de perspectiva narrativa. La ambigüedad, la transgresión y el suspenso como características típicas de la narrativa fantástica pueden ser explicados, según entiendo, como consecuencia del entramado de perspectivas que confluyen en el relato.

Este tipo de acercamiento, además de tener alguna novedad, me parece muy apropiado para el estudio de un autor como Tario, que desde sus primeros cuentos mostró ser un visionario. Su innovación, precisamente, radica en la perspectiva que asumen los cuentos de *La noche*. Muchos críticos y estudiosos ya lo han señalado así (al mismo José Luis Martínez, en 1943, le sorprende este recurso), pero no aprecian en la justa medida el

significado que tiene este pequeño giro para la narrativa fantástica. Aquello que está del otro lado (llámese fantasma, vampiro, monstruo, o abstracciones y circunloquios como “algo inenarrable”, “algo indescriptible”) ha sido tradicionalmente silenciado en la literatura fantástica, lo cual, atendiendo a su lógica interna, resulta perfectamente comprensible, e incluso necesario. Si “lo otro” fuese capaz de hablar, sin duda se nos presentaría como algo menos lejano, incluso familiar, y lo fantástico terminaría ahí mismo (al menos en su sentido más tradicional). Así, el silencio de la entidad fantástica obedece, en teoría, a la verosimilitud del relato; sin embargo, para Rosalba Campra este silencio en realidad

recubre un problema más vasto [...], el de la imposibilidad de reconocer la palabra del ‘otro’. Más aún si éste representa una otredad absoluta, como es el caso de la criatura fantástica. El otro, tanto históricamente como ficcionalmente, resulta afásico para los que lo juzgan a partir de la propia realidad. [...] La voz no sólo significa el cuerpo, sino el cuerpo comunicable. En el universo ficcional, el fantasma carece de voz, en cuanto la voz crearía una dimensión corporal.¹

El apunte de Campra coincide con el devenir histórico del fantasma como un ente incorpóreo, y, al mismo tiempo, ontológicamente marginado. La perspectiva, en este orden de ideas, reviste un problema tanto literario como filosófico (y ya se ha visto que para Borges la literatura fantástica conduce irremediabilmente a la filosofía). En eso radica uno de los muchos valores de la cuentística tariana: penetra en esos símbolos de lo inestable y misterioso de nuestra vida humana, pero desde una perspectiva poco convencional para la narrativa fantástica. La perspectiva distorsionada, limitada o desordenada, tanto de narradores y personajes como de las tramas tarianas, perfila un mundo angustiante, incluso macabro,

¹ Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Editorial Renacimiento (Colección Iluminaciones, 40), 2008, pp. 144-145.

aunque no exento de humor negro. Este universo lóbrego, sórdido y fantástico, así plasmado, encuentra su excelente expresión (quizá la única verosímil) en la perspectiva inusual de un féretro, un traje gris, un loco o, mejor todavía, el monstruo, el sueño y el fantasma. Las voces y las historias de los otros seres, contadas por ellos mismos, iluminan esas partes olvidadas del mundo humano; nos muestran, como en espejo, las aristas que delinear nuestro lado B, aquello presente pero agazapado y encubierto por la normalidad.

4.1 La perspectiva en “La noche de Margaret Rose”: el melancólico fantasma

Mr. X, personaje y narrador en primera persona del cuento, relata cómo, tras recibir una misteriosa carta de Margaret Rose (una joven a la que conoció diez años atrás en Roma), emprende el camino para encontrarse con ella a las afueras de Londres, con el único fin, al parecer, de jugar una partida de ajedrez. Durante el viaje, Mr. X rememora cómo conoció a la joven y se pregunta el motivo de tan extraña solicitud. Una vez reunidos, algunos recuerdos extrañamente olvidados lo llevan a pensar que ella había muerto años atrás, pero hacia el final de la historia ocurre una vuelta en los acontecimientos y Mr. X, junto con el lector, descubre una realidad terrible. La historia, en apariencia sencilla, necesita reinterpretarse a la luz de esta revelación. Incluso, el relato deja algunas preguntas abiertas. Esta complejidad y ambigüedad se deben (debo insistir en ello) a la manera en que Tario hace interactuar las perspectivas en su relato para generar suspenso.

Existen en este cuento dos principales aspectos por resaltar, en lo que a la perspectiva se refiere. En primer lugar, casi toda la información narrativa que el lector pueda obtener de este universo ficticio está *filtrada* exclusivamente por el narrador. Rara vez sabremos qué piensa alguien que no sea Mr. X, pues, en teoría, quien narra en “yo” no puede acceder a otra

conciencia sino a la suya. El narrador mantendrá, de manera dominante, una focalización interna fija. Por ello, las limitaciones de la información corresponderán, al menos durante la primera parte del cuento, a las limitaciones (perceptuales, cognitivas...) de este narrador-personaje. Como consecuencia, el lector sólo podrá saber lo mismo que sabe Mr. X.

En segundo lugar, ciertos acontecimientos llegan al lector gracias a los recuerdos del narrador. En su afán de entender el motivo de la misteriosa carta, Mr. X comienza a recordar cómo conoció a la joven londinense, pero su memoria es mala, y él mismo lo declara en más de una ocasión:

Margaret Rose Lane, en mis *borrosos* recuerdos, se *reducía* exclusivamente a esto: a una chiquilla muy pálida, etérea, vestida de verde y que jugaba al ajedrez admirablemente”; [...] “Nos conocimos en Roma –*no acierto a precisar* con ocasión de qué sencillo incidente– en la iglesia de San Sebastián, momentos antes de descender a las catacumbas. La acompañaba, *creo*, una institutriz francesa, prósbita *o algo por el estilo*, y la chiquilla *debía contar* por aquel entonces diecisiete o dieciocho años”; [...] “Tres veces más nos encontramos. Una, fortuitamente, en el Foro Romano, y las restantes, de común acuerdo, en su propio hotel –*¿Hotel Londres?*–, acompañada de sus familiares. *No recuerdo* en qué número, pero tres probablemente”; [...] “*Creo* que no logré ganarle una sola partida”² [de ajedrez].

Todo este discurso del narrador-personaje está lleno de marcas textuales para sugerir incertidumbre y desconocimiento o, al menos, un conocimiento limitado. La mala memoria de Mr. X significa sobre todo una cosa: un segundo filtro de la información narrativa, gracias al cual se ha perdido mucho de lo que podría llegar a saber el lector. Si tenemos en cuenta la

² Francisco Tario, “La noche de Margaret Rose”, en *Obras completas. I. Cuentos. Varia invención*, edición y prólogo de Alejandro Toledo, México, FCE, 2015, pp. 63-64. Las cursivas son mías y las uso para remarcar el carácter difuso y poco confiable de la memoria del narrador-personaje. En adelante, cuando cite pasajes del cuento de Tario, anotaré únicamente entre paréntesis el número de la página, pues me referiré siempre a esta edición.

focalización interna, fija sólo en el narrador-personaje (quien es casi la única fuente de información); y si, además de eso, notamos que la reconstrucción de hechos pasados (que podría explicar más o menos satisfactoriamente los hechos presentes) sólo puede hacerse a través de una memoria limitada, poco fiable (limitación cognitiva), nos podremos dar una idea de todo lo que no se está contando. Como consecuencia, la figura de Margaret Rose empieza a convertirse en un enigma.

Cuando el relato deja claro que el centro de atención no es Mr. X, sino Margaret Rose (el título mismo así lo sugiere desde el principio), la narración de eventos pasados se interrumpe (se *suspende*, y se suspende también, por el momento, la posibilidad de descifrar el enigma) y el lector se encuentra, de pronto, en la *posición temporal* desde la que se efectúa el acto de narrar. Esto se manifiesta textualmente cuando el tiempo gramatical de los verbos en la narración cambia de pasado (tiempo usado para narrar los recuerdos de Mr. X) a presente: “Ésta, su imprevista y extraña misiva de *hoy, es*, a partir de aquella fecha, la primera noticia suya” (p. 64). En los términos de Pimentel, *hoy* y *es* son marcas de la deíxis de referencia a partir de la cual se articula la perspectiva del narrador. Mr. X narra esos recuerdos desde un determinado punto espaciotemporal dentro de la diégesis: está sentado, al parecer solo, en un compartimiento del ferrocarril que lo lleva a Londres para su encuentro. Ahí se abandona a múltiples reflexiones y a una melancólica contemplación del campo londinense cuya finalidad es situarnos por completo dentro de su mente. La narración parece suspendida (el discurso se acerca bastante, de hecho, a la forma del monólogo) y los únicos rastros del transcurrir del tiempo diegético son la marcha del ferrocarril y el sol que desciende:

A través de la ventanilla del ferrocarril, contemplo ahora el campo fecundado por los transportes de la primavera. Una dulce y variable brisa mece los juncos, los tallos

vivos de las flores, las ramas irisadas de los árboles, la ropa blanca puesta a secar sobre las piedras de los corrales. Pasta o abreva el ganado, sumergidas sus pezuñas en el corazón húmedo de la hierba. [...]

Y yo experimento, en virtud de estos nada sensacionales y siempre repetidos acontecimientos, una impresión de impaciencia que recuerda la del sediento frente a un manantial de agua pura y susurrante [...]. Lógico sería, no obstante, que tras recorrer la mitad del mundo y presenciar –y sufrir también– hechos por demás dolorosos, esta campiña inglesa tan lisa, tan insustancial, tan flemática, me impulsara a desdoblarse el diario y apartar mi vista de lo que mi vista ha contemplado innúmeras veces. Pero lejos de ser así, miro al sol bajar, bajar allá en el horizonte, y en mi interior algo también desciende, se ensombrece, calla, y temo –algún día necesariamente ha de ser– que fenezca (pp. 65-66).

La focalización interna, así representada de manera muy clara, brinda al lector bastante información sobre los diversos puntos de vista (sobre la perspectiva) de Mr. X, cuyas reflexiones revelan la correspondencia entre el paisaje y su estado anímico (“miro al sol bajar [...], y en mi interior algo también desciende, se ensombrece”). Mr. X se revela como un melancólico. En su voz narrativa se advierte esa “natural propensión al recogimiento interior y al conocimiento contemplativo”³ tan característica de los temperamentos saturninos, mientras que, insinuado apenas, existe también el anhelo de un estado perdido, de una juventud rebosante de vida a la cual Mr. X, de cincuenta años, ya no puede acceder:

Y ese vibrar de nuestros músculos, ese estampido continuo de nuestro corazón, esa hambre insaciable de todas nuestras potencias físicas e intelectuales, dotan a la realidad de un ropaje opulento de lozanía, transparencia y ardor. De un ropaje que, por desdicha, va destiñéndose lamentablemente a medida que el tiempo avanza, hasta que definitivamente, inexorablemente, como una bella tarde que concluye o un cacharro que se rompe, nos encontramos rodeados de una inanición, de una frialdad y unas espantosas tinieblas (p. 65).

³ Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, traducción de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 40.

El lector, en este momento de su lectura, aún no puede saber el verdadero significado de ese anhelo por la vida (no puede saberlo porque, insisto, sólo ve y sabe lo que el narrador-personaje); tal información será revelada, de manera indirecta, sólo hasta el final (y sólo parcialmente, pues la relación profunda entre la melancolía del narrador y el descubrimiento de su verdadera identidad no es evidente de inmediato).

Es importante subrayar que el narrador pasa de una narración retrospectiva (la narración de sus recuerdos) a una narración simultánea (su viaje en el ferrocarril, rumbo a su reunión con Margaret Rose), lo cual genera suspenso. Además, el discurso, ahora en presente, se torna inestable, pues la voz que narra sitúa al lector en el preciso momento en que ocurren los sucesos del relato. Todo pareciera transcurrir frente a los ojos del lector, y, así, el supuesto lógico, básico en cualquier obra narrativa, de que para contar algo primero debe haber algo que contar, se pone en entredicho. De este modo, la *perspectiva de la trama* (es decir, el entramado de las acciones, su ordenamiento) apunta también a la inestabilidad y a la incertidumbre.

Cuando Mr. X está por llegar a su encuentro, las limitaciones de carácter perceptual, específicamente visuales, comienzan a acumularse: “De la oscuridad de la noche emergen a ambos lados del camino aisladas luces [...]. Los caballos, en pleno galope, se internan por regiones profundas, inusitadamente sombrías”, y más adelante, ya al interior de la casa: “En el interior la luz es escasa [...]. Ascendemos a tientas a lo largo de una empinada escalera de caracol que trepa hacia las tinieblas”, e insiste: “Un pequeño recibidor, totalmente a oscuras” (p. 67). Luego de que el cochero que lo ha acompañado hasta ese momento “desaparece”, Mr. X se encuentra, “de manos a boca”, con Margaret Rose Lane. Toda la travesía ha sido narrada de tal forma que se construya para el lector un conocimiento limitado del entorno.

Ahora que el lector (junto con Mr. X) se encuentra frente al objeto del enigma, la perspectiva de Margaret Rose podría completar el rompecabezas. Pero la trama quiere seguir suspendiendo la resolución para el lector (y que éste no pueda completar su propia perspectiva con respecto al relato); por eso le entrega por ahora diálogos entrecortados, interrumpidos por un eco y unas risas demenciales provenientes de rincones inciertos e invisibles.

La tensión llega a su punto máximo cuando Mr. X recuerda “una idea pavorosa, *incomprensiblemente olvidada*”⁴ (p. 70): algunos años atrás, una noche en un club, había leído el obituario de Margaret Rose. Llegado a este punto, el lector debería sorprenderse ante tal descuido de Mr. X. Es más: un lector atento debería cuestionarse si este narrador es confiable, porque momentos antes había afirmado que la carta al inicio del cuento era la primera noticia que recibía de Margaret Rose desde hacía diez años, cuando él se encontraba en Nueva York unos meses después del viaje a Roma.⁵ Así, la información que Mr. X como narrador da al lector no sólo es distinta, sino contradictoria. A estas alturas del relato, el narrador parece poco fiable. Este comportamiento sospechoso, la forma en que está focalizado el cuento y el recurso de suspender las acciones para no resolver el enigma van dibujando una ambigüedad típica de la narrativa fantástica.

Desde la perspectiva del lector, la ambigüedad se reduciría si pudiera acceder a la perspectiva de Margaret Rose. Aunque tal hecho se ha ido retardando, la trama ha dejado indicios para reconstruir algunos de los puntos de vista de la protagonista. Es posible saber, por ejemplo, su edad aproximada, tanto en el momento del encuentro en Roma como en el

⁴ Las cursivas, de nuevo, son mías, y sirven para enfatizar la mala memoria del protagonista.

⁵ “Ésta, su imprevista y extraña misiva de hoy, es, a partir de aquella fecha, la primera noticia suya” (p. 64), afirma Mr. X.

de Londres. El narrador, desde su perspectiva, la ha mostrado como una “chiquilla”. Esta juventud es causa de una visión de mundo distinta y enfrentada a la del narrador, un hombre ya maduro. Tal oposición tiene su expresión más clara en las posturas asumidas en el juego de ajedrez: frente a frente, en una batalla metaforizada, cada uno de estos personajes tiene una perspectiva encontrada, como quien se mira frente al espejo. Margaret Rose es una joven rica, educada y “privilegiada” (su viaje a Roma, su institutriz, su habilidad para jugar ajedrez permiten suponerlo) y joven, pero algo incierto parece oprimirla, como a Mr. X. Cuando al lector se le permite “escucharla” en estilo directo (diálogo), la siguiente información es revelada:

—¡He pensado en usted como no puede imaginarse! [...] Mi vida pudo haber sido tan distinta...! Pero era aún una chiquilla, ¿me recuerda usted bien?

[...]

Cuando subíamos de las catacumbas, sobre el último peldaño de la escalera, usted me ofreció su mano. Era ya dentro de la iglesia... El carmelita aguardaba... *Mademoiselle* Fournier se había quedado un poco atrás... Yo dije “Lléveme con usted para siempre, se lo ruego”. Era mi salvación, la única oportunidad de ser realmente libre. Pero el miedo ahogó mi voz y usted no me oyó, Mr. X. Ni al día siguiente, ni después, volví a atreverme; no, no me atreví. ¡Y el drama no tuvo remedio! (p. 71).

Estos párrafos, enunciados desde la perspectiva de Margaret Rose (ahora sabemos qué pensó, sintió, vio y escuchó ella en ese momento), descubren para el lector información sobre un acontecimiento que antes se había relatado sólo desde la perspectiva de Mr. X. La joven, de hecho, hace explícitas las limitaciones de Mr. X en esa escena en Roma: él no pudo escucharla (limitación de orden perceptual) y, como consecuencia, nunca supo los verdaderos deseos de ella (limitación cognitiva).

Aunque la información revelada es escasa, resulta riquísima en sugerencias, y el lector comienza a tener un punto de vista ligeramente más completo. Margaret Rose esperaba que Mr. X la salvara, pero ¿de qué? ¿De un matrimonio arreglado con un hombre al que ella no amaba? ¿De un entorno opresivo en el que ella era infeliz? ¿Es éste el drama que ha sufrido toda su vida? Desde la perspectiva de la joven, la escena de Roma es vista como un matrimonio simbólico fallido (“...usted me ofreció su mano. Era ya dentro de la iglesia... El carmelita aguardaba...”). Quizá si se hubieran tomado de la mano, ella no habría tenido que volver a una vida aterradora.

Cuando el lector ha conocido un poco más sobre el misterio, el foco del relato se centra de nuevo en la mente de Mr. X y el lector se encuentra, otra vez, atrapado en las meditaciones, contemplaciones y sensaciones melancólicas que ralentizan el *tempo* narrativo:

Criatura inconsolable, infinitamente desdichada, víctima tal vez de algún tormento monstruoso y secreto, Margaret Rose vacía su alma en mi alma; y yo, progresivamente, sin esperanza, inevitablemente, como un moribundo en su sopor, voy abandonándome al éxtasis, a cierta especie de ebriedad espiritual –no sé si inconsciente o tácita– y a un desmoronamiento físico, típicamente agónico (p. 72).

Retornar a la perspectiva de Mr. X implica suspender una vez más la resolución del enigma. Sin embargo, este último silencio prepara el desenlace, le da más fuerza y contribuye al efecto de sorpresa. Como el lector ya conoce las dos principales perspectivas que orientan el relato (contradictorias y limitadas), la trama introduce un tercer personaje, lo cual significa introducir una tercera perspectiva como solución del misterio. James, el marido yanqui y multimillonario de la joven, entra en la habitación por una puerta, justo después de que a ella le sobreviniera una crisis nerviosa.

A partir de las perspectivas opuestas de Margaret Rose y de James (representadas por su facultad de ver/no ver, respectivamente –limitación de orden perceptual–) deviene el reconocimiento que la trama ha retardado. La anagnórisis también obliga al lector a reconstruir su perspectiva, por lo que éste debe resignificar diversos indicios e informaciones que antes o habían pasado desapercibidos o parecían tener un significado distinto. ¿Qué significa ahora, por ejemplo, la nota mortuoria que Mr. X leyó cierta noche en el club? ¿Será acaso uno de sus recuerdos tergiversados o erróneos? ¿Un intento desesperado por ocultar de la alta sociedad a una mujer mentalmente desequilibrada y casada con un multimillonario yanqui, a quien, desde luego, no le daría buena reputación tener una esposa que dice ver fantasmas?

Hay más de una pregunta sin respuesta, y el lector (el lector presupuesto en el programa de lectura inscrito en el texto) debe lidiar con la incertidumbre, incluso tras el final. La trama misma, por la forma en que ha orientado los acontecimientos, ofrece, como dice Pimentel, una perspectiva sobre el mundo narrado, y quiere imponer a este lector su propio punto de vista ideológico: “Existen relatos donde este principio de incertidumbre se eleva a propuesta ideológica de toda la narración”.⁶

Los fantasmas, entidades cuya esencia es ambigua, paradójica e inaprensible porque nos ponen en contacto con lo oculto y lo desconocido, representan (como otras figuras terroríficas) los anhelos más apremiantes de la humanidad. La existencia del fantasma está eternamente condicionada por su contraparte viva. Desde la perspectiva de James, Mr. X no existe; desde la de Margaret Rose, sí: la mirada, el recuerdo y el deseo de la joven lo han mantenido “vivo” por tantos años (“¡He pensado en usted como no puede imaginarse!”, le

⁶ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, UNAM/Siglo XXI editores, 2014, p. 145. Los cuentos fantásticos me parecen el mejor ejemplo de la incertidumbre elevada a propuesta ideológica.

dice ella). No es una casualidad o una simple adjetivación afortunada que Mr. X, tras su autorreconocimiento, exprese: “Y yo descubro, alarmado, que no soy ya sino un melancólico y horripilante fantasma” (p. 74). Resulta fácil entender por qué, para nuestra cultura, un fantasma es horripilante, pero ¿por qué podría ser melancólico? Para comprender el alcance de la aseveración de Mr. X, propongo pensar en la melancolía como otro de los *filtros* por los cuales pasa toda la información narrativa.

En el fondo, para ambos personajes lo que existe es la pérdida: Margaret Rose perdió la libertad, la inocencia infantil, la felicidad, la esperanza porque, en suma, desde su perspectiva, perdió su objeto amado, Mr. X. Tanto la melancolía como el luto, según Giorgio Agamben (quien en esto sigue a Freud), son relaciones con la pérdida de un objeto de amor, pero “mientras el luto sigue a una pérdida realmente acaecida, en la melancolía no sólo no está claro de hecho qué es lo que se ha perdido, sino que ni siquiera es seguro que se pueda hablar de veras de una pérdida”.⁷ El dolor de la joven es, como su pérdida (y como todo en este relato), difuso, incierto, no tiene un origen claro ni una explicación satisfactoria; además, es íntimo, pues el lector puede suponer que nadie, salvo ella misma, conoce su desgracia (la imagen de la puerta cerrada, evocada más de una vez durante la reunión nocturna, es un fuerte indicio del abandono en que vive Margaret Rose).

Ella nunca poseyó su objeto de amor y, por lo tanto, no pudo haberlo perdido. Paradójicamente, existe aquí la pérdida, pero no aquello que se perdió. Agamben insiste (recordemos) en que la melancolía es “la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable”,⁸ y describe su mecanismo de acción en términos que corresponden puntualmente, creo yo, a lo que ocurre en este cuento: “Si la libido se comporta

⁷ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 52.

⁸ *Ibid.*, p. 53.

como si hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad *nada*, es porque escenifica así una *simulación* en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido”.⁹ La capacidad fantasmática de la melancolía (es decir, su capacidad de hacer representaciones imaginarias provocadas por el deseo)¹⁰ otorga a Margaret Rose la posibilidad de recobrar, de manera imaginaria, un objeto perdido también imaginario: Mr. X.¹¹

La melancolía de Margaret Rose, en su proceso fantasmagórico de representación, otorga existencia a Mr. X, pero éste, en su calidad de objeto perdido imaginario, sólo puede gozar de una existencia fantasmal, virtual, a caballo entre lo real y lo irreal, y siempre dependiente del deseo de ella.

Más que horrorizar, “La noche de Margaret Rose” quiere transmitir la vaga tristeza de los personajes. La melancolía es el principal punto de vista afectivo de los protagonistas y, de hecho, es el afecto dominante en sus perspectivas del mundo. El temperamento saturnino impregna casi todas las percepciones, pensamientos y acciones de los protagonistas, como ocurre cuando Mr. X contempla el campo londinense desde el tren. Su monólogo nos muestra el dolor ante la pérdida de una juventud irrecuperable, porque la juventud es el símbolo de una vida que él, en algún punto incierto, ha perdido. Este *pathos*, que no es el típicamente fantástico, está inscrito, pues, en el plan de lectura del relato.

⁹ *Id.*

¹⁰ Es forzoso recordar el significado que da la corriente lacaniana del psicoanálisis al término *fantasma*, según Laplanche y Pontalis. *Vid.* nota 38 del capítulo 3 de esta tesis.

¹¹ En este orden de ideas, es realmente significativo que el narrador-personaje carezca de un nombre con referente real. Mr. X es casi una incógnita algebraica, un hueco de significado que puede asumir cualquier valor que alguien más le otorgue.

Mr. X no es un fantasma sólo en el sentido tradicional, sobrenatural del término. Si se acepta que la perspectiva melancólica de Margaret Rose le ha creado una existencia imaginaria (es decir, psíquica), puede sostenerse la posibilidad de un fantasma cuya naturaleza es más de carácter irreal que sobrenatural (ambos, eso sí, dentro de la esfera de lo imaginario). Así, se establece de nuevo un parentesco entre el cuento de Tario y *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James: en ninguno de los dos relatos se puede conocer con seguridad la naturaleza del fantasma, pues el texto plantea dos “soluciones” igualmente posibles, aunque una de las dos parezca menos “evidente”. El conjunto de perspectivas en este cuento y su interacción piden al lector su propio punto de vista con respecto a los acontecimientos, pero, al mismo tiempo, este conjunto conduce al lector hacia lo irresoluble: ¿es Mr. X una entidad sobrenatural o psíquica? ¿Es el “espíritu” de un muerto o una representación imaginaria, producto de la melancolía de una mujer hondamente infeliz? O, en el fondo, ¿no se trata de lo mismo? ¿Qué es entonces un fantasma?

Leer “La noche de Margaret Rose” desde esta doble posibilidad tiene una consecuencia muy importante para la perspectiva del lector: lo que en un primer momento parece sobrenatural y externo puede ser también irreal e interno, es decir, psíquico: los fantasmas, como los monstruos, están dentro de las personas. Pero se trata sólo de una posibilidad, no más. Por ello, este cuento supone, para nuestra literatura, un salto a la modernidad en lo relativo a la “evolución” del cuento fantástico; supera la tradición legendaria común a nuestros cuentistas de finales del siglo XIX (representada, según vimos, por Roa Bárcena), actualiza el relato gótico y de terror típicamente occidental del que abreva e incursiona en la construcción de una entidad fantasmal distinta, que, tomando elementos del psicoanálisis, perfila un nuevo tipo de narrativa fantástica.

4.2 La perspectiva en “Aureola o alvéolo”: el fantasma circular

El hombre se persigue a sí mismo al correr tras este o aquel fantasma: anda en busca de su principio.

Octavio Paz, “La búsqueda”

Gustavo Joergensen, autoproclamado cazafantasmas noruego, pide a una agencia de arrendamiento que le consiga un *chalet*, con la única condición de que en él haya ocurrido un asesinato, pues pretende descubrir, de una vez por todas y tras varios intentos fallidos, la veracidad de lo que él conoce sólo en teoría: el mundo fantasmal. Al llegar a la ubicación prometida, el noruego se encuentra con que la casa ya la está ocupando otro caballero, un irlandés regordete y bonachón de nombre Charles MacGrath, quien, para la sorpresa de Joergensen, también es un cazafantasmas. Ambos hombres atribuyen la coincidencia a un error de la agencia y deciden compartir tanto el lugar como sus conocimientos para descubrir al fantasma del pintor asesinado en esa misma casa, algunos años atrás.

Tras un acontecimiento aparentemente sobrenatural, sueños muy extraños y una gran cantidad de indicios que sólo podrán interpretarse al final de la historia, Joergensen comienza a sospechar que Charles MacGrath es un fantasma, por lo que decide comprobarlo definitivamente: un estilete clavado en el cuerpo del irlandés le dará la prueba que necesita. El noruego desentierra el arma (la misma que, dos años atrás, había enterrado en los alrededores de la casa tras cometer el asesinato del pintor de Wicklow, de nombre James Smith R., quien –ahora el lector lo sabe– es idéntico a Charles MacGrath), va a la habitación donde reposa el irlandés y, para su sorpresa, tras apuñalarlo lo que brota no es la sustancia fantasmal que esperaba, sino auténtica sangre humana. Un poco repuesto del pánico (y bastante desilusionado), Mr. Joergensen decide envolver el cuerpo asesinado en una sábana

para lanzarlo al río. Lo que ocurre al final, tan inesperado como terrible, es la transgresión fantástica expresada en el motivo del *doppelgänger*: “Mas con desorbitados ojos descubrió de súbito, a la luz de una novísima luna, que aquel hombre que transportaba no era Mr. Charles MacGrath, sino otro hombre totalmente diferente, conocido de sobra. Otro hombre: él mismo”.¹²

Pese al descubrimiento, Mr. Joergensen lanza el fardo al río, y pronto se descubre él mismo tragando bocanadas de agua; mientras, “allá, sobre la ribera, el gran Charles MacGrath –por otro nombre Mr. James Smith R.– con su expresión de costumbre. Y limpiándose las uñas” (*id.*). Ésa es, torpemente ejecutada, la síntesis del relato. El motivo del doble, en este cuento, adquiere una dimensión cíclica, pues no sólo se insinúa el desdoblamiento John Smith R. en Charles MacGrath, sino también (y aquí reside la verdadera transgresión) el desdoblamiento Charles MacGrath en Gustavo Joergensen, del que se puede deducir un tercero: John Smith R. en Gustavo Joergensen. Como apunta Jaime Cano, “la narración es cíclica, pues termina con el crimen que le es mencionado al noruego y por el que arrenda la propiedad”.¹³ La dinámica del asesino y el asesinado, de la víctima y el victimario, únicamente ha quedado suspendida,¹⁴ acaso hasta que la naturaleza circular de estos dos fantasmas los haga retornar para repetir, infinitamente, el mismo drama, así sea con nombres y cuerpos distintos y en diferentes épocas.

“Aureola o alvéolo” es, me parece, el cuento que mejor representa el tono tan característico de *Tapioca Inn*, marcado por una mezcla entre humor y terror, la cual, en

¹² Francisco Tario, “Aureola o alvéolo”, en *Obras completas I. Cuentos. Varia invención*, p. 163. En adelante, cito el cuento de Tario siempre en esta edición, e indico sólo el número de página entre paréntesis.

¹³ Jaime Cano, *El doppelgänger como metáfora de la psique en los cuentos de Francisco Tario*, Tesis de maestría, Ciudad Juárez, Chihuahua, UACJ, 2017, p. 96.

¹⁴ Más o menos como ocurre en *The shining*, de Kubrick, en la que vemos a Jack Torrance, congelado en el jardín, en una pausa metafórica.

palabras de Paola Velasco, produce “en el lector la sensación de que asiste a una sesión de macabro humor negro”.¹⁵ Si al principio el encuentro fortuito entre dos cazadores de fantasmas en una casona de las islas británicas parece más bien el tema de una comedia, el resultado deja un amargo sabor de boca para el lector, como ocurre con bastante frecuencia en la obra cuentística de Tario. La mezcla, en gran medida, se logra gracias a la perspectiva narrativa que asume el narrador, quien, algunas veces, como veremos adelante, se complace en ingresar sin impedimento alguno en las mentes figurales, y otras, en cambio, bloquea deliberadamente su campo de conocimiento o, incluso, ironiza sobre los acontecimientos, la conducta de los personajes, sus creencias y motivaciones.

Debido a tantos movimientos en el foco de la narración (sobre todo al inicio del cuento), el lector tiene la impresión de que está ante un narrador omnisciente, el cual puede conocer acontecimientos anteriores a la misma diégesis, entrar cuanto le plazca en las mentes figurales y emitir todo tipo de juicios desde su perspectiva, la cual queda dissociada de la de los personajes. Así ocurre desde el principio del cuento, en que el narrador presenta al protagonista en términos que, por ser tan naturalistas, resultan risibles: “Mr. Gustavo Joergensen –dos metros cuatro centímetros, noruego, siete millones de glóbulos rojos” (p. 143). Si además se considera esta presentación a la luz del descubrimiento final, es decir, teniendo en cuenta la verdadera naturaleza del noruego, la ironía resulta doble (los fantasmas, desde luego, no tienen glóbulos rojos).

En varias ocasiones, el narrador efectúa un movimiento mediante el cual toma distancia de los puntos de vista del protagonista, es decir, moviliza el foco del relato desde el

¹⁵ Paola Velasco, “*Tapioca Inn: de fantasmas y otros horrores*”, en Alejandro Toledo (comp.), *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*, México, Conaculta (Fondo Editorial Tierra Adentro 315), 2006, p. 274.

interior de Joergensen hacia afuera, con el fin de que el lector perciba al personaje a la distancia. Con este recurso, el narrador quiere construir una especie de caricaturización del cazafantasmas noruego. En más de una ocasión el narrador impide la expresión en estilo directo de Mr. Joergensen y, en cambio, él mismo, en estilo indirecto, nos refiere aquello que muy probablemente haya dicho el personaje: “No resultaba explicable que en todas las islas británicas –y en ninguna época, por si fuera poco– no se hubiera perpetrado un crimen. ¿En qué periodo de civilización vivía? Estaba visto que, de continuar así algún tiempo, veríase obligado a emigrar de nuevo al continente. Personalmente, Mr. Joergensen no podía demorar ni un día más sus labores” (p. 143). Así, queda claro que, mientras para el personaje todo lo dicho es serio y solemne, para el narrador, en cambio (y, por extensión, para el lector) es cosa digna de risa.

De la misma herramienta se vale, por ejemplo, en el diálogo entre Joergensen y MacGrath, pero aquí a quien busca caricaturizar es al irlandés, o, más bien, a su amplio “conocimiento” sobre los fantasmas como objeto de estudio científico:

Mr. Joergensen tomó, pues, la palabra y no concluyó hasta muy entrada la noche. ¿Qué más podía agregar él a toda aquella sucesión de espléndidos relatos? [...] Jamás nadie en ninguna época había expuesto con precisión semejante ese mundo abstracto y a la vez luminosísimo, subyugante como ningún otro, de los fantasmas. Mr. Grath era, por lo visto, un especialista en toda la línea, cuya experiencia debería ser aprovechada por sus discípulos. Porque él mismo, Mr. Joergensen, el primer buscador de fantasmas de Noruega, considerábase simple y humildemente un alumno. Todo el reino fantasmal, siempre intrincado y esquivo, siempre frondoso, había cruzado ante sus ojos con la precisión algebraica de un relato común y corriente que recitase un actor en el teatro (p. 150).

Esa sucesión de asombro y halagos, aunque está enunciada en boca del narrador, obviamente corresponde a los pensamientos del noruego. Pese a que el narrador está focalizando en el personaje, la perspectiva dominante no es la de éste, sino la de aquél, que, en definitiva, se ríe un poco (y quiere que el lector lo haga con él) de toda esa “sabiduría”, y más aún, del ingenuo que la admira como tal. Esta disociación entre la perspectiva del narrador y la de los personajes es muy importante, pues está preparando la estructura típica del cuento fantástico: el enfrentamiento entre lo real y lo irreal, lo posible y lo imposible, lo natural y lo sobrenatural, etcétera. El *tono disonante* de los juicios del narrador, apenas insinuado, hará el contrapunto ideal para plantear el conflicto.

Para hacer constar su omnisciencia, el narrador entra y sale de la mente de los personajes, sobre todo al principio del cuento, y le brinda al lector algunos detalles sobre acontecimientos anteriores a la diégesis. Así, por ejemplo, a la vez que nos comunica lo que siente el noruego en el momento de la diégesis, puede informarnos sobre las peculiaridades de su carácter cuando éste aún era un niño: “En lo que cabe, el corazón le saltó de júbilo. Cerebral y frío como había sido desde niño, experimentaba de pronto una inusitada algazara en la cabeza que lo llenaba de zozobra” (p. 145). Con la misma facilidad, y tan sólo un párrafo después, puede saber lo que piensa Martinica, la dócil sirvienta que le sirve huevos fritos al noruego y cuyo nombre le fue impuesto porque, según nos cuenta también el narrador, nunca había frecuentado el océano: “Imaginábase ella que el océano era algo así como el Támesis visto desde las riberas de Hammersmith” (*id.*). El narrador incluso sabe el nombre real de Martinica y otros pormenores: “Y *Miss Skelton*, a partir de una lluviosa tarde de noviembre, atizaba la lumbre, freía huevos con cebolla y tendía la mesa tres veces diarias bajo el terrífico, ecuatorial y trepidante nombre de Martinica” (pp. 145-146).

Después de la primera charla entre Joergensen y MacGrath (charla, insisto, mediada casi siempre por el discurso del narrador), el foco del relato va a moverse casi exclusivamente a la mente del protagonista. Esto queda demostrado porque, durante la primera noche, el lector puede conocer, por testimonio del narrador, el extraño sueño del noruego, el cual está cargado de indicios sobre el desenlace. El narrador deja muy claro, por diversos medios, que él tiene bastante conocimiento de este universo ficticio; en otras palabras, quiere hacer notar que es un narrador omnisciente, y lo hace por una razón, como se verá adelante.

Tal libertad del narrador para ir de una mente figural a otra se irá limitando gradualmente durante toda la secuencia en la que los dos cazafantasmas van a pescar. Ahora quien narra parece ya no tener certeza de los pensamientos o las motivaciones de los personajes, sino que duda o, si acaso, emite comentarios sobre lo que a él *le parece* que ocurre: “Mr. Joergensen y su colega lanzaron sus anzuelos al agua. O en virtud de que la pesca es un admirable pasatiempo o bien ante alguna perspectiva imprevista, el noruego mejoró de humor, hasta llegar a reír, incluso, del modo más alegre. [...] Ambos *parecían* ahítos” (p. 157). Cuando el ambiente comienza a enrarecerse y la charla se vuelve monótona junto al río, lo único que el narrador alcanza a comentar entre los diálogos es “Se miraron. Sucedió otra pausa” (p. 158).

Luego ocurre lo fantástico: “Y lo más sencillo y horrendo fue, sin duda, puesto que con la mayor naturalidad del mundo avanzó unos pasos hacia el río, descendió otros, avanzó unos metros sobre el agua –sobre el agua, dije– y, sin humedecerse siquiera los pantalones o mostrar el menor desaliento, tomó el sombrero que flotaba, lo contempló sin extrañeza y tornó de nuevo a la orilla” (p. 159). Este solo párrafo es muy significativo, por dos motivos. En primer lugar, porque manifiesta el contraste entre la naturaleza del acontecimiento y las actitudes que asumen el narrador, Charles MacGrath y Mr. Joergensen. El lector puede

imaginarse al noruego boquiabierto y perplejo tras el incidente; por lo contrario, MacGrath se comporta “con la mayor naturalidad”, y el narrador, quien hasta ese momento se había mostrado incrédulo y hasta burlón en lo referente a los fantasmas, simplemente se contenta con una intervención a modo de paréntesis, como si aquello no tuviera importancia: “sobre el agua, dije”. Ni una muestra de espanto o confusión. El contraste entre las tres perspectivas aquí involucradas (la de Joergensen, la de MacGrath y la del narrador) produce desconcierto. En segundo lugar, porque el paréntesis del narrador es una especie de llamada o guiño dirigido al lector. Este recurso rompe el pacto de verosimilitud, pues denuncia la artificialidad del relato.¹⁶

Tras esta confusión, acaso el lector presiente que sólo cabe esperar una explicación en boca del narrador, pues éste, antes, se presentó como omnisciente. Sin embargo, durante todo el camino de regreso al *chalet*, y hasta terminada la cena, sólo hay silencio por parte de los tres. Los personajes raramente dialogan y el narrador, por su parte, parece ya incapaz de penetrar en las mentes de aquéllos, en contraste con la facilidad con que lo había hecho antes. Incluso él mismo lo explicita: “No era fácil penetrar en el ánimo de los dos graníticos caballeros” (p. 160).

De manera gradual, este narrador, en términos de Pimentel, ha modulado “de focalización cero o interna a focalización externa para generar suspenso durante un tiempo”.¹⁷ Deliberadamente (y esta premeditación es muy importante para el sentido del cuento) ha elegido no explicar el enigma que ahora representa Charles MacGrath. Su actitud es la de quien tira la piedra y esconde la mano. Está jugando con el lector, y así lo prueba su

¹⁶ Debe recordarse, a este respecto, que los textos fantásticos más modernos (aquellos en que concebimos lo fantástico como fenómeno del lenguaje) gustan de denunciar su naturaleza de artificio.

¹⁷ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 101.

manera de describir situaciones que para los personajes, debido al drama en que están envueltos, debieran ser terribles: “Se miraron. Y ladró un perro invisible, *según ocurre en estos casos*. En el exterior, y a fin también de que las miradas de ambos fuesen todo lo espantosamente significativas que *se requería*, revolotearon unos pájaros negros” (p. 160). Ambos comentarios de la voz que narra, que resalto con letra cursiva, tienen la misma finalidad: reducir a cliché una situación que, vista desde la perspectiva del protagonista, es terrorífica y desconcertante. En cambio, la misma situación, considerada desde la perspectiva del narrador, no pasa de ser un requisito genérico o, a lo sumo, algo así como una parte necesaria del decorado de la escena. Sin embargo, el lector no puede ya, como antes, participar tan despreocupadamente del humor del narrador, pues Charles MacGrath, apenas unos momentos antes, ha caminado unos metros sobre el agua para recuperar un sombrero, sin mojar siquiera sus pantalones. Es el caso.

Como consecuencia, Mr. Joergensen no tiene dudas ya de que su huésped es un fantasma. Tanto los cambios de foco que ha realizado el narrador como la clara disonancia entre su perspectiva y la del protagonista provocan que el narrador parezca caprichoso y hasta poco confiable. Por ello, a estas alturas el lector puede llegar a crear cierta complicidad con el protagonista, con su perspectiva.¹⁸ Dicho de otro modo, el lector (como el noruego) en este momento parece inclinado a creer que el irlandés es efectivamente un fantasma, pues éste, contra toda lógica, ha caminado sobre el agua del río.

¹⁸ Lo que, más o menos, recuerda aquella condición todoroviana según la cual “el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje” (Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, México, Premia editora de libros, 1980, p. 24). Todorov cree, recordemos, que la vacilación que experimenta el lector implícito debe también sentirla un personaje. En términos de Pimentel, diríamos que las perspectivas de uno y otro (narrador y protagonista) coinciden, al menos momentáneamente.

Así, el lector se inclina hacia la consideración de que MacGrath es un fantasma hasta que el narrador, muy hábilmente, focaliza de nuevo en el protagonista mientras sale a buscar un estilete, que pretende usar en el caballero irlandés para corroborar o refutar sus teorías de una vez por todas. La voz que narra revela entonces información crucial:

El estilete brilló con la luna y Mr. Joergensen probó a sonreír, o lo que fuera. No obstante, estaba pálido; más pálido, si cabe, que en aquella espantosa noche de otoño, hacía aproximadamente dos años. Naturalmente que en aquel tiempo él era algo más joven y aún no tenía el gusto de conocer personalmente a Mr. Charles MacGrath. Peor aún; Mr. Charles MacGrath no existía. En su lugar existía otro hombre idéntico, un hombre oscuro y desconocido, un tal Mr. James Smith R., que embadurnaba lienzos y era oriundo de Wicklow. Había oído de aquel hombre y su chalet. Un lugar tan a propósito. Porque la ciencia... En aras justamente de la ciencia había enterrado allí una noche el estilete. Hoy lo desenterraba, lo cual en su concepto también era circular y de consecuencias. Recordaba que la alcoba entonces estaba en tinieblas. Y actualmente, otro tanto. Sin embargo, durante el lapso intermedio de tiempo había vuelto a encenderse algunas veces (p. 161).

Aunque la revelación está puesta en boca del narrador en tercera persona, el texto, me parece, es deliberadamente ambiguo en cuanto a quién es la fuente de esa información. ¿Acaso el narrador la conocía y, por alguna razón, se la ha callado casi hasta el final? O ¿esto sólo lo conocía Mr. Joergensen, y para el narrador se trata de una revelación? Dada la omnisciencia de la voz que narra, parece más probable lo primero; no obstante, los hechos de la diégesis (que Joergensen vaya a desenterrar un estilete en un lugar preciso) indican a las claras que esta información ya la conocía el protagonista. Si momentos antes el lector había sentido simpatía por el noruego, éste ahora se le presenta, de nuevo, como un farsante y, lo que es peor, como un asesino demente, quien quizá pudo haber alucinado aquel incidente del río.

La trama hará que, momentáneamente, el lector corrobore estos supuestos, ya que el noruego parece haber asesinado al irlandés (el sangrado profuso y el “estertor profundo” que

salen del cuerpo así lo indican). Sin embargo, el final inesperado obligará tanto al lector como al propio Joergensen a reelaborar sus perspectivas. Ambos están al borde de un descubrimiento: “El hombre se persigue a sí mismo al correr tras éste o aquel fantasma: anda en busca de su principio”. Sólo que esta verdad poética, trascendente, enunciada en los términos anteriores por Octavio Paz, choca con la imagen final del cuento de Tario, más bien grotesca: “Y allá, sobre la ribera, el gran Charles MacGrath –por otro nombre Mr. James Smith R.– con su expresión de siempre. Y limpiándose las uñas” (p. 163). El narrador, desde su característica perspectiva, decide atender a un detalle tan mundano que hasta parece vulgar: Charles MacGrath se limpia las uñas, y lo hace con su expresión de siempre, como si limpiarse las uñas después de intercambiar cuerpos fuera algo cotidiano. Así, por un lado, la enseñanza poética queda en segundo término y no hay aprendizaje, sino un efecto irónico y burlesco; por otro, lo sobrenatural tiende a naturalizarse, a interpretarse como un suceso común y corriente.¹⁹ De manera similar lo entiende Francisco Pavón: “La burla del narrador hacia su creatura es notable: lo ha hecho buscarse, durante años, sólo para revelarle, al final, que siempre caminó hacia él, sin reconocerse cuando, por una u otra razón, topó de lleno consigo”.²⁰

La interacción de las perspectivas en este relato genera, por un lado, el suspenso argumental y la ambigüedad típicamente fantásticos;²¹ y por otro, una mezcla muy peculiar entre el terror y la ironía. A su vez, lo fantástico se mezcla así con el humor para que el texto

¹⁹ De hecho, como mencioné antes, esta serie de acontecimientos sí resulta ser cotidiana, pues el cuento tiene un final circular, por lo que tanto Joergensen como MacGrath son (o eso se insinúa) especímenes de fantasmas circulares, cuyas apariciones son reiterativas, aunque irregulares en el tiempo.

²⁰ Francisco Pavón, “Francisco Tario: ruptura y continuidad”, en *Fastos nefastos (Ensayos sobre narrativa mexicana)*, México, UAT (Serie Destino Arbitrario, 26), p. 71.

²¹ La trama ratifica o desmiente aquello que los personajes y el lector piensan o perciben; el narrador, con sus juicios y opiniones, se mofa de la perspectiva de los personajes y condiciona la del lector, quien, como consecuencia, algunas veces se apega a los puntos de vista del narrador y otras a los de los personajes; etcétera. Todo ello detona múltiples sentidos y genera ambigüedad.

adquiera un tono extraño, que se aleja del *pathos* de lo fantástico clásico y se acerca más al de lo fantástico moderno. Tario, de nuevo, demuestra ser un precursor en lo que a narrativa fantástica mexicana se refiere.

4.3 La perspectiva en T. S. H.: el fantasma vulgar

Interroga la niña:
—¿Qué es un hombre vulgar?
Y replica el niño:
—Aquel que jamás será un fantasma.

Francisco Tario, “Música de cabaret”

“T. S. H.” comparte con “Aureola o alvéolo” (y con los otros cuentos de la colección *Tapioca Inn*) el tono lúdico. Se diferencia del resto porque su título no es transparente, no funciona como indicio, lo cual plantea, desde el principio, una ruptura. Difícil (o acaso imposible) resulta determinar su motivación a partir de la trama, que, en síntesis, es como sigue.

Gracias a la lectura de un misterioso libro, un hombre de negocios se obsesiona con la idea extravagante de que es un fantasma. Así se lo manifiesta a sus compañeros de trabajo, quienes, hombres de negocios como él, se desternillan de la risa. El hombre de negocios, agraviado y en su calidad de fantasma (él así lo cree), en un arranque augura la muerte de uno de ellos. Al día siguiente recibe una llamada que confirma el deceso. Por esta razón, ya sin dudas sobre su naturaleza fantasmal, visita a su amante para revelar su horrible secreto. Ella, en tono cándido y estúpido, lo niega, a pesar de que no comprende bien a bien lo que se le está diciendo. El hombre de negocios, cuyo nombre es Toribio, intenta entonces atravesar un muro para probar su verdad, pero termina maltrecho sobre el piso y con el rostro pintado. Avergonzado, decide olvidar todo aquello y regresar a su antigua vida de negocios, con su esposa y sus amigos. Cuando, en la cena de esa noche, celebrada en su propia casa, deciden

todos jugar al escondite, descubre que su esposa lo engaña con uno de los asistentes a sus reuniones. Centrada la atención en este conflicto, el lector apenas vislumbra el sorprendente final: Isabel, la dama que en un principio había prestado el libro a la mujer de Toribio, desaparece inexplicablemente y sin dejar rastro.

El final, ciertamente, es ambiguo, pero el relato insinúa la posibilidad de que Isabel sea un fantasma. Como es sólo eso, una posibilidad (una muy probable posibilidad), se verifica lo fantástico. No obstante, en este cuento el *pathos* de lo fantástico es muy distinto al de “La noche de Margaret Rose” y se parece más al de “Aureola o alvéolo”. De hecho, pienso que Tario utiliza aquí, para generar ambigüedad, suspenso y una mezcla entre lo lúdico y lo tenebroso, un recurso muy similar al del cuento de los cazafantasmas: opone la perspectiva de su narrador (caprichoso y manipulador) a la de su protagonista, de modo que el lector se vea obligado a dudar de la naturaleza de los acontecimientos de la trama, la cual unas veces confirmará y otras contradirá las posibles decisiones de aquél.

El primer párrafo es de capital importancia para el funcionamiento del relato en su totalidad: “Cuando una persona no ha intentado leer jamás un libro, sucede que esta persona es el ser más honesto, confiado y angelical de la tierra. Mas cuando una persona ha leído única y fatalmente un solo libro, uno solo, ocurre que este individuo nos importunará ya para siempre –¡para siempre, Dios mío!– y a toda hora con ese libro”.²² Aunque no parece evidente en este momento, estas palabras del narrador están anunciando, por un lado, la postura que asume con respecto a los acontecimientos que siguen, y por otro, son ya una señal de que su perspectiva dominará el relato, incluso por encima de la perspectiva del protagonista, en quien, no obstante, estará focalizando constantemente.

²² Francisco Tario, “T. S. H.”, en *Obras completas I. Cuentos. Varia invención*, p. 227. En adelante, cito el cuento de Tario siempre en esta edición, e indico sólo el número de página entre paréntesis.

De esta forma, el párrafo inaugural deja muy claro que el narrador, desde su perspectiva, entiende el asunto que sigue como un ejemplo de la impertinencia, la simpleza y la vulgaridad de cierto género de personas que, no habituadas a la lectura, demuestran un interés desmedido y afectado por esta para ellos nueva actividad. El narrador, inadvertidamente, se ha situado ya en un nivel moralmente superior, desde el cual juzgará todas las acciones y pensamientos de los personajes, especialmente los del protagonista. Véase, si no, la primera caracterización que hace de éste: “un hombre en toda la línea, tradicional, severo, con una maciza dentadura de oro que le desgarraba las encías y unos ojillos tristes e insípidos como dos gemelos de camisa” (p. 227); o cómo describe también, por ejemplo, a Ofelia, la amante: “una mujercita insignificante, caprichosa y libertina que había sido durante su adolescencia empleada de farmacia” (p. 233); o, finalmente, la opinión que le merece el adulterio, un asunto que, para muchos, es moralmente reprochable: “Las escenas de adulterio siempre son interesantes, pero particularmente ésta” (p. 234).

Esta actitud de la voz que narra, congruente con su posición omnisciente, también se transparenta en cierta tendencia a nombrar a los personajes por su profesión (o por alguna otra característica insignificante), y no por su nombre. Así, Toribio será, la mayoría de las veces que el narrador se refiera a él, “el de los negocios”; nunca sabremos los nombres propios de la mujer de Toribio ni del notario, quienes simplemente serán, respectivamente, “la de los negocios” y “el señor notario”; el otro asistente a las reuniones, del cual poco sabemos, pues aparece siempre solo y un poco en calidad de bufón, será sólo “el tinterillo”.²³ La esposa del notario es una excepción, pues, aunque el narrador se refiere también a ella

²³ Es muy extraño que durante la última reunión, previo al juego del escondite, uno de los comensales (casi seguramente Isabel, la mujer del notario) se dirija a este personaje, asimismo, como “tinterillo”: “—Señores: hagamos de una vez algo que valga la pena. ¿Y a usted, tinterillo, qué se le ocurre?” (p. 240). No sólo no lo llama por su nombre, sino que *tinterillo* tiene connotaciones despectivas.

con un mote similar a los anteriores (e incluso la llama “la del hojaldre”, por aquella tarde en que remojaba un pastelillo en su chocolate), sabemos que su nombre es Isabel. La otra excepción es Ofelia, la amante. Sólo ellos tres, entonces, son así individualizados de cuando en cuando, aunque la voz que narra tiende a ningunear a todos los personajes.

La postura del narrador se acentúa, también, con el uso que hace de comparaciones extravagantes, grotescas y hasta vulgares, para construir imágenes ridículas en distintos lugares de su relato: “Se sucedió un dilatado silencio como si todo aquel apacible grupo fuera presa de un grave presentimiento o alguien de un modo inadecuado se hubiera sonado las narices” (p. 227); “La aludida hizo un mohín extraño como si acabaran de pedirle que se arrojara desde el quinto piso de una casa” (p. 229); “El de los negocios sonrió como un fantasma a quien ofrecen un abanico”(p. 236); “Ofelia abrió los ojos como una rana” (*id.*); “—¿Conque qué dicen de nuevo los fantasmas? —le espetó de buenas a primeras la señora esposa del notario, examinándolo de un modo extravagante, como si él fuera el prefecto de un internado de duendes y ella la escrupulosa y tierna madre de uno de los escolares” (p. 239).

El tono carnavalesco, construido sobre todo por la disonancia entre las perspectivas del narrador y del protagonista, hace que las ideas de Toribio, que él mismo considera muy serias, sean ridiculizadas. Así, cuando Ofelia cree que las quimeras de su amante se deben a la bebida (“De seguro empinaste el codo”, le dice ella), el narrador nos comunica en estilo indirecto los pensamientos de Toribio: “Qué simpleza y candor los de su querida. Qué ignorancia más conmovedora. ¿Y por qué no se instruiría la gente, Dios mío? En lo sucesivo le obsequiaría novelas. La contempló con piedad desde una altura escalofriante” (p. 236). El narrador se ha encargado de comunicarle a la instancia lectora estos pensamientos de Toribio no desde la perspectiva de Toribio, sino desde su propia perspectiva de narrador. Por ello, el

lector está siendo invitado a reírse de la simpleza del hombre de negocios, quien considera inocente a su amante pero no se da cuenta de que él es en realidad un mentecato.²⁴

La trama comprobará la simpleza de Toribio, cuando su intento por atravesar el muro termine con él en el suelo, maltrecho y avergonzado. Así, mientras se creyó fantasma, “el de los negocios [...] se sintió importante, diferente, digno del mayor respeto, sin que en ello interviniera el dinero. Se sentía trágicamente algo así como un fantasma de primer orden, el primero entre los primeros, por encima de toda jerarquía” (p. 235); en cambio, cuando el porrazo lo regresa a la realidad, se sabe “un adúltero, un ser concupiscente y sucio, un ser ingrato” (p. 238). Con la corroboración de la naturaleza humana del personaje principal, la trama invita al lector a que interprete la muerte del compañero de oficina como una simple (pero siniestra) coincidencia. Además, con ese mismo recurso se pretende quitar credibilidad al tema fantasmal o, al menos, se deja en claro que ese mundo, si existe, está fuera del alcance de Toribio, quien ahora decide regresar a casa y continuar con su existencia de hombre ordinario.

El desenlace está perfectamente pensado y ejecutado, pues la estrategia para prepararlo es tan sutil que apenas resulta evidente. El juego, aquello que aparece superficialmente, invita sin embargo a una profunda reflexión sobre lo que es y no es la naturaleza humana. El elemento lúdico está presente en la secuencia narrativa final de manera explícita: con el fin de pasar el rato y hacer una actividad diferente, los asistentes deciden (algunos a regañadientes) jugar al escondite. Semánticamente, el juego se opone a la vida ordinaria, adulta y monótona a la que había decidido regresar el de los negocios;

²⁴ Es forzoso interpretar esta manera de pensar de Toribio a la luz del párrafo inicial del cuento. El protagonista se pregunta por qué la gente no se instruye, pero él mismo (nos deja entender el narrador con ese párrafo) no ha leído sino un libro en toda su vida. La ironía es sutil, pero eficaz.

narrativamente, es el pretexto que sirve al narrador para focalizar en Toribio y desatender por un momento el entorno. Este cambio de foco es necesario para preparar el final inesperado.

Después de unas cuantas rondas, Toribio es el encargado de buscar a sus compañeros. La oscuridad del lugar, aunada a la elección focal del narrador, crea la sensación de un entorno enrarecido. En términos de Pimentel, la oscuridad del lugar resulta en una limitación de orden perceptual. Como el narrador ha focalizado en el protagonista, se muestra ahora sujeto a las limitaciones perceptuales y cognitivas de Toribio. De ahí que, mientras éste busca por su casa en tinieblas, el narrador describe imágenes acústicas muy vagas, casi oníricas:

Y más cerca, desde unas inexplorables tinieblas, le llegó un susurro, un murmullo selvático, como si caminando a lo largo de un profundísimo bosque acabara de aproximarse a un arroyuelo. Era un susurro manso, lento, de hojas, de alas, de telas estampadas en lindos colores; y también de páginas, como de páginas de un libro; y de voces, voces no escuchadas nunca en ningún bosque, voces primaverales y lánguidas, mitad voces mitad lamentos, suspiros increíblemente prolongados, no de dolor, de dolor no, sino de un bienestar inefable como si suspirasen los serafines en los calendarios o de pronto se hubiese levantado un impalpable céfiro que arrullase ceremoniosamente los árboles. Atendió. Y de lejos, desde un bochorno de plumas:

—¡Kikirikí! (p. 242)

La tortuosa búsqueda termina en un episodio ridículo: Toribio descubre a su esposa y al tinterillo dentro del armario, en pláticas propias de jóvenes enamorados. El adúltero resulta, a su vez, engañado, lo cual hace perfecto honor a su nombre de cornudo. Ese sueño en el que él mismo montaba un cabestro que era su esposa se convierte también en una ironía. Este descubrimiento, acaso risible desde la perspectiva del lector, por lo contrario en Toribio despierta reflexiones profundas: “Avanzó, se detuvo de nuevo, advirtiendo que el último atisbo de piedad y amor cristianos escapaban de la tierra; admitiendo que la vida era inicua y sórdida, y el destino de los hombres por demás misterioso” (p. 244).

Centrada la atención en este dilema, prácticamente se ha olvidado el paradero de los otros dos personajes, el señor notario y su mujer, debido a que el juego mismo propició su separación y momentáneo ocultamiento. Él pronto aparece, y ante la furia del hombre de negocios, decide retirarse. Comienza a llamar a Isabel, su mujer:

—¡Isabeeel! ¡Isabeeel... sal, que ya terminó el juego!

No apareció nunca: ni en los arcones, ni en el desván, ni en la despensa, ni en los armarios, ni en el cubo de la basura. Él último punto de referencia fue aquel grito matutino y rabioso que anunciaba al parecer algo horrible:

—¡Kikirikí! ¡Kikirikí, Toribio!

Y después, nada.

¿Qué ha pasado con Isabel? El relato insinúa dos posibilidades, una completamente racional, aunque muy rebuscada, y otra más simple, aunque sobrenatural. Toribio se creía fantasma, resultó cornudo. Cornudo y adúltero a la vez. El adulterio, un tema constante en el cuento, es resultado de una vida monótona, sin emociones ni novedades, como la que viven tanto el notario como el de los negocios. Esta clase de vida, a su vez, es consecuencia de una postura ideológica asumida por los dos personajes, la cual determina su escala de valores, su manera de relacionarse afectivamente con otros, sus orientaciones profesionales y, lo que es más importante, su creencia de que los fantasmas son cosa de cuento, imaginaciones burdas y mujeriegos para entretener a los ociosos.²⁵ Ambos personajes, en ese sentido, son similares: hombres “en toda la línea”, tradicionales, conservadores, rigurosos. ¿No está insinuada una posible infidelidad de Isabel? Ella, mujer curiosa, lectora de esas novelas quiméricas, es,

²⁵ El de los negocios vacilará en cuanto a su postura, pero hacia el final, recordemos, decide olvidarse de toda esa superchería fantasmal y retornar a su vida de hombre productivo.

ideológicamente, opuesta al marido. ¿No pudo haber aprovechado el juego del escondite para escapar de una vida burguesa aburrida? Es perfectamente posible, pero parece poco probable.

La posibilidad sobrenatural es, claramente, la naturaleza fantasmal de Isabel. Desde un principio el relato insinúa que el mundo de la imaginación, de lo sobrenatural, de lo no mecanicista está del lado de los simples y poco juiciosos, caracteres casi siempre representados por mujeres, niños o enfermos. Isabel, quien en un principio lee *O fantasma o difunto* y lo recomienda a la esposa de Toribio, cree efectivamente en los fantasmas; el tinterillo –“un tinterillo pequeño, como un tinterillo de niños” (p. 227)– afirma también su creencia en lo sobrenatural; y la esposa de Toribio, aunque su postura respecto de la creencia en fantasmas no es terminante, posee un rasgo que la aleja de ese mundo práctico y varonil: su gusto por la literatura, cosa que a su marido, desde luego, le produce aburrimiento: “Su mayor fastidio databa de una tarde lejanísima en que su mujer y aquella otra dama que creía en los fantasmas se habían puesto a discutir de literatura. Decían algo de las novelas, sosteniendo si mal no recordaba que los relatos de amor y aventuras ennoblecían el espíritu y avivaban la inteligencia, despertando ansias nuevas y desconocidas y favoreciendo de paso la educación de los jóvenes” (p. 228).

Esta segunda posibilidad, que Isabel sea un fantasma, parece más probable dado que el cuento ha tocado todo el tiempo el tema de los fantasmas. La cuestión es que no cualquiera puede ser un fantasma. Para eso hace falta una determinada *perspectiva*, una postura ideológica, un modo específico de ver, y eso no les pertenece a los exitosos hombres de negocios, a los rutinarios sin imaginación, a la gente vulgar. El mismo Tario, en un fragmento de “Música de cabaret”, sintetiza el argumento:

Interroga la niña:

—¿Qué es un hombre vulgar?
Y replica el niño:
—Aquel que jamás será un fantasma.

Porque, más allá de ser un fatuo, Toribio es un hombre vulgar. Piensa, por ejemplo, que su condición de fantasma lo facultará “para entretenerse por las noches en besuquear a las señoras o para obtener que las instituciones bancarias le otorgasen misteriosos créditos” (p. 237), lo cual le granjearía una existencia “libre, deliciosa y despreocupada” (*id.*). No le interesa en absoluto conocer los misterios de la vida y la muerte, o cuál es el límite entre el mundo físico y el sobrenatural, o por qué se les da la vida a los hombres para que luego la pierdan. Se emociona, en cambio, ante la posibilidad de que como fantasma le será más fácil acumular dinero o acosar sexualmente mujeres.

El tema central del cuento puede ser observado así desde dos principales perspectivas, y, de hecho, se juega todo el tiempo con ellas, asumiendo una el narrador, otra sus personajes, otra la trama, otra el lector. ¿Qué decisión debe tomar éste, de acuerdo con el programa de lectura inscrito en el texto? Presumiblemente, debe optar por el camino de la imaginación y lo sobrenatural. “T. S. H.” (como todo relato fantástico moderno) es una invitación a romper amarras, un convite a la libertad y a la verdadera vida, que no está en la rutina del banquero, del notario o del hombre de negocios, sino en la incongruencia, en la sinrazón. Así lo declara el narrador, un poco de pasada, cuando los personajes por fin se disponen a realizar una actividad ajena a sus aburridas existencias:

La vida humana ofrece tal número de aspectos que resulta engorroso repetirlos. Se organizó, pues, el juego a regañadientes de las personas decrepitas. Aquello podía ser divertido, incoherente, fastidioso, risible o dramático; podía ser espeluznante, incluso, si quien lo juzgara fuese un jorobado. La libertad es algo tan delicioso como una flor

blanca y perfumada, y el hombre hace muy mal en olvidarlo. El hombre supone que jugar al mus o a los dados es algo perfectamente natural y admisible, y en cambio ve con muy malos ojos al caballero de frac que se dispone a saltar la cuerda (p. 240).

¿Quiere el lector creer en fantasmas y gozar de la libertad, romper los grilletes y ampliar su perspectiva del mundo? O ¿prefiere, como el de los negocios y el notario, ser un hombre vulgar que “dedica demasiado tiempo al perfeccionamiento de los tornillos”?²⁶

²⁶ Esta curiosa frase se la dice Francisco Tario a José Luis Chiverto en una de sus entrevistas. Cito como aparece en José Luis Chiverto, “Entrevistas a Francisco Tario, II”, en Francisco Tario, *Obras completas II. Novela. Teatro. Textos no coleccionados*, edición y prólogo de Alejandro Toledo, México, FCE, 2016, p. 690.

5. Conclusiones

La obra cuentística de Francisco Tario, comúnmente considerada fantástica, tiene diversos matices, tanto de manera diacrónica como de manera sincrónica. En el mismo volumen de cuentos podemos encontrar, en comunión extraña, la risa y el espanto, lo grotesco y lo solemne. Asimismo, un vistazo a su producción a través del tiempo da testimonio de un camino que va desde una escritura furiosa, impetuosa y acaso descontrolada, en *La noche*, hasta un refinamiento de la técnica narrativa, en *Una violeta de más*, especialmente en su obra maestra, “Entre tus dedos helados”.

Aquí no estudié particularmente ningún relato de *Una violeta de más*, pero la “evolución” en la escritura de Tario puede notarse de hecho entre *La noche* y *Tapioca Inn*, volumen que, según Alejandro Toledo, “ha sido acusado como uno de los libros menos logrados de su autor”, un poco “debido a ese deliberado ambiente de carnaval en el que transitan los personajes”.¹ Pese a esta declaración, Toledo nota muy bien que lo carnavalesco en *Tapioca Inn* es deliberado; por esa razón, no se puede acusar de fallido su proyecto escritural, pues consigue bien lo que pretende: esa mezcla entre humor y terror sobre la que tanto he insistido.

Creo que este carácter misceláneo es la principal riqueza de *Tapioca Inn*, pues, para conseguir el equilibrio entre risa y terror, Tario se vale ahora de recursos técnicos más complejos, como los descritos en el análisis. En general, los cuentos de *La noche* son técnicamente más simples, pues rara vez los focos narrativos se desplazan de mente figural y, de hecho, esta fijación en un personaje-narrador poco convencional (es decir, no humano)

¹ Alejandro Toledo, *Universo Francisco Tario*, México, La Cebra Ediciones-Conaculta, 2014, p. 111.

es su sello característico. En “La noche de Margaret Rose”, por ejemplo, hemos visto cómo la perspectiva del narrador-personaje domina prácticamente todo el relato con el fin de mantener la ambigüedad y el suspenso, pues el conocimiento del universo ficticio aparece así muy limitado para el lector. Es este uno de los mejores cuentos de Tario porque con tal recurso, más o menos común en la narrativa fantástica, consigue un efecto muy potente. En cambio, un relato como “Aureola o alvéolo” me parece técnicamente más complejo por la interacción entre las perspectivas de los protagonistas y la del narrador, quien, en este caso, disocia sus puntos de vista de los de aquéllos y no tiene empacho en manifestar, a veces de forma implícita y a veces de forma explícita, su propia visión respecto de los hechos ficticios, de modo que es capaz de burlarse del drama de los personajes y de ciertas convenciones narrativas. Finalmente, en “T. S. H.” el *modus operandi* es similar al de “Aureola...”, pero el narrador es incluso más mordaz en sus burlas a los personajes (como si él mismo no fuera un ente de ficción).

Tario va de la melancolía de Margaret Rose a la risotada que provoca el cornudo Toribio; de los ambientes góticos, terroríficos y nocturnos (la casona a las afueras de la ciudad, enclavada en el bosque o a las márgenes de un río) a la cotidianidad de un apartamento y al contexto urbano, empresarial, corporativo. Ello implica, por un lado, un ir y venir entre la literatura fantástica clásica y la moderna, según las definí en el primer capítulo de esta tesis; y por otro, resignificar uno de los tópicos literarios más antiguos, la muerte y los fantasmas, cuya historia literaria comienza, por común acuerdo, con aquel espectro del que nos da noticia Plinio el Joven, y que continúa hasta hoy, siglo XXI, cuando nuestro concepto de fantasma se ha diversificado, quizá debido a la llegada del pensamiento posmoderno.

Es claro que para crear relatos fantásticos en su vertiente moderna hace falta adquirir conciencia de cómo funcionan los relatos fantásticos clásicos. El Tario de *Tapioca Inn* parece haberla adquirido, lo que le permite ensayar divergencias genéricas y todo tipo de juegos en sus cuentos. Para la década de los cincuenta del siglo pasado, Tario parece ser incluso un referente para jóvenes cuentistas gustosos del género fantástico, y prueba de ello son las visitas de Carlos Fuentes a la casa de los Peláez Farell. ¿Qué tanto habrá hecho el fantasma Tario para que los cuentos de *Los días enmascarados* (1954) adquirieran la forma con que los conocemos hoy? ¿Qué habría sido de *Aura* (1962), por ejemplo, sin esta posible influencia tariana? Probablemente, la literatura fantástica mexicana no hubiera seguido el camino que siguió de no haber sido por Tario, cuya presencia fantasmal se sitúa entre dos grandes hitos de este género en nuestro país: “La cena” (1912), de Alfonso Reyes, y el antedicho volumen de cuentos de Fuentes.

Tario es una especie de oasis en medio del desierto de las letras mexicanas; junto a él aparecen otras autoras, como Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas y Elena Garro, quienes, acaso por ser mujeres, luchaban no contra un solo sistema de marginación (el de la crítica, que decide lo que sí es buena literatura y lo que no lo es), sino contra dos. Sirva, pues, esta investigación para tres finalidades: primero, como compendio de algunos nombres tenidos por raros o inclasificables en las letras mexicanas; segundo, como la profundización en el estudio de un fragmento de la obra de uno de ellos, con el fin de echarle una nueva mirada y enfatizar su calidad como narrador; y tercero, como una propuesta distinta de análisis del género fantástico.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Traducción de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 1995, 282 pp.
- AGUILAR CAMÍN, Héctor. “Una violeta de más”, en *Nexos* (29 de agosto de 2006). Versión en línea disponible en <https://nexos.com.mx/?p=29250>. Texto publicado originalmente en *El Día* (25 de marzo de 1969), p. 11.
- ALARCÓN RODRÍGUEZ, Tania. “Fantástico y maravilloso: diferencias etimológicas”, en Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*. México, BUAP, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, pp. 79-84.
- ALAZRAKI, Jaime *et al.* *Teorías de lo fantástico* (introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas). Madrid, Arco libros, 2001, 307 pp.
- ARAGÓN DÍAZ, Felipe Francisco. *Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario*, Tesis de maestría. México, UNAM, 2006, 132 pp.
- AYAX Zombi. *Édoctum: Encuentro. Jorge Luis Borges II*, 9 de junio de 2013, recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_A1acA6D1Yc (consultado el 5 de junio de 2017).
- BERTI, Eduardo. “Muertos inmortales”, en Eduardo Berti (selección, prólogo y notas), *Fantasmas*. Buenos Aires, A. Hidalgo, 2009, pp. 7-19.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética* (9.^a edición). México, Porrúa, 2010, 520 pp.
- BLANCO, María del Pilar y Esther Peeren. “Introduction”, en María del Pilar Blanco y Esther Peeren (eds.), *Popular ghosts: the haunted spaces of everyday culture*. Nueva York, Continuum, 2010, pp. IX-XXIV.
- BORGES, Jorge Luis *et al.* *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona, Edhasa, 2015, 493 pp.
- _____. “La literatura fantástica”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 41-50.
- CAJERO VÁZQUEZ, Antonio. “Francisco Tario: otra vuelta de tuerca en la narrativa mexicana”, en *La Colmena*, núm. 71 (julio-septiembre de 2011), pp. 40-49. Versión

- en línea disponible en http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_71/Aguijon/Francisco_Tario.pdf
- CAMPRA, Rosalba. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en Jaime Alazraki *et al.*, *Teorías de lo fantástico* (introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas). Madrid, Arco libros, 2001, pp. 153-191.
- _____. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla, Editorial Renacimiento (colección Iluminaciones), 2008, 212 pp.
- CANO, Jaime. *El doppelgänger como metáfora de la psique en los cuentos de Francisco Tario*, Tesis de maestría. Ciudad Juárez, Chihuahua, UACJ, 2017, 141 pp.
- CARBALLO, Emmanuel. “Arreola y Rulfo, cuentistas”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 7 (marzo de 1954), pp. 28-29 y 32.
- _____. “Los días enmascarados”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. IX, núm. 7 (marzo de 1955), pp. 4 y 16.
- CÁRDENAS, Juan Sebastián. “Escrituras y fantasmas”, en Juan Sebastián Cárdenas (ed.), *Libro de fantasmas*. Madrid, 451 Editores, 2008, pp. 15-23.
- CHUMACERO, Alí. “El ‘Pedro Páramo’ de Juan Rulfo”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 8 (abril de 1955), pp. 25-26.
- ERDAL JORDAN, Mery. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1998, 155 pp.
- ESQUINCA, Bernardo y Vicente Quirarte (selección y prólogo). *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)*. México, Almadía, 2017, 288 pp.
- FREUD, Sigmund. “Lo ominoso”, en *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, ed. James Strachey y Anna Freud. Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 219-251.
- GARCÍA BONILLA, Roberto. “Juan Rulfo y la crítica. La dimensión internacional”, en *El Cultural*, suplemento de *La Razón* (13 de mayo de 2017). Disponible en <https://www.razon.com.mx/juan-rulfo-y-la-critica-la-dimension-internacional/>
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana. “Continuidad del fantasma. (Un ejemplo: *Las Hortensias* de Felisberto Hernández)”, en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lleida, Universitat de Lleida, 1999, pp. 293-302.

- LAPLANCHE, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2004, 535 pp. Disponible en <https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/diccionario-de-psicoanalisis-laplanche-y-pontalis.pdf>
- LEAL, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. México, UNAM, 3.^a edición, 2010, 327 pp.
- LECOUTEUX, Claude. *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media* (traducción de Plácido de Prada), José J. de Olañeta (ed.). Barcelona, 1999, 254 pp.
- MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura mexicana del siglo XX (1910-1949)*. México, Conaculta (Lecturas Mexicanas), 1990, 374 pp.
- MARTÍNEZ, José María. “La mirada del fantasma: isotopía visual y literatura fantástica”. Disponible en <http://faculty.utpa.edu/jmmartinez/Undergrad/UndFantasticMartinez.pdf>
- MATAMORO, Blas. “Fantasmas argentinos”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Siruela (Colección Encuentros), 1991, pp. 127-134.
- NAVA, Marisol. “La persistencia de lo imposible: el cuento fantástico en México”, en *Tierra Adentro*. Disponible en <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-persistencia-de-lo-imposible-el-cuento-fantastico-en-mexico/>
- NIETO, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México, UNAM, 2015, 301 pp.
- OLEA FRANCO, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2004, 262 pp.
- _____. “Literatura fantástica y nacionalismo: de *Los días enmascarados* a *Aura*”, en *Literatura Mexicana*, vol. XVII, núm. 1 (2006), pp. 113-126.
- OLVERA VÁZQUEZ, Jorge. *Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de lo fantástico en los cuentos de Emiliano González*, Tesis de doctorado. México, UNAM, 2010, 271 pp.
- PACHECO, José Emilio. *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. México, Ediciones Era / El Colegio Nacional, 2014, 166 pp.

- PAVÓN, Alfredo. “Francisco Tario: ruptura y continuidad”, en *Fastos nefastos (Ensayos sobre narrativa mexicana)*. México, UAT (Serie Destino Arbitrario, 26), pp. 61-79.
- PAZ, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz, II. Generaciones y semblanzas: Escritores y letras de México, 3. Literatura contemporánea*. México, FCE (Letras Mexicanas), 1989, 228 pp.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, UNAM/Siglo XXI editores, 2014, 191 pp.
- REISZ, Susana. “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en Alazraki, Jaime *et al.*, *Teorías de lo fantástico* (introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas). Madrid, Arco libros, 2001, pp. 193-221.
- RIVAS ITURRALDE, Vladimiro. “Lo fantástico en Francisco Tario”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 6, pp. 11-17. Disponible en <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/64>
- ROA BÁRCENA, José María. *De la leyenda al relato fantástico* (edición e introducción de Rafael Olea Franco). México, UNAM (Relato Licenciado Vidriera), 2007, 88 pp.
- ROAS, David. “La amenaza de lo fantástico”, en Jaime Alazraki *et al.*, *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 7-44.
- _____. “Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica”, en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lleida Edicions, Universitat de Lleida, 1999, pp. 93-107.
- SOTO ROLAND, Fernando. “Visitantes de la noche. Aproximación al devenir histórico de los fantasmas en el imaginario de la cultura occidental”. Disponible en http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/soto_fernando/visitantes_de_la_noche.htm#_ftnref1
- _____. “El fantasma victoriano. Aproximación histórica a la creencia popular”. Disponible en https://www.academia.edu/17222506/EL_FANTASMA_VICTORIANO._Aproximaci%C3%B3n_hist%C3%B3rica_a_la_creencia_popular
- TARIO, Francisco. *Obras completas I. Cuentos. Varia invención*, edición y prólogo de Alejandro Toledo, México, FCE, 2015, 598 pp.
- _____. *Obras completas II. Novela. Teatro. Textos no coleccionados*. Edición y prólogo de Alejandro Toledo, México, FCE, 2016, 722 pp.

- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica* (traducción de Silvia Delpy). México, Premia editora de libros, 1980, 131 pp.
- TOLEDO, Alejandro (comp.). *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. México, Conaculta (Fondo Editorial Tierra Adentro 315), 2006, 287 pp.
- TOLEDO, Alejandro. “La biblioteca de un fantasma”, en *Tierra Adentro*, 17 de noviembre de 2016. Disponible en <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-biblioteca-de-un-fantasma/>
- _____. “La literatura mexicana del siglo XX”, en Pablo Escalante *et al.*, *Literatura*. México, Debate/Conaculta (Colección Historia Ilustrada de México), 2014, pp. 215-269.
- _____. “Francisco Tario: entre Reyes, Borges y Fuentes”, en *El Cultural* (suplemento de *La Razón*), 23 de septiembre de 2017. Disponible en <https://www.razon.com.mx/francisco-tario-reyes-borges-fuentes/>
- _____. *Universo Francisco Tario*. México, La Cabra Ediciones-Conaculta, 2014, 381 pp.
- WOLFSON, Gabriel. “Enrarecer al raro”, en *Confabulario*, 10 de agosto de 2013. Disponible en <http://confabulario.eluniversal.com.mx/enrarecer-al-raro/>

Bibliografía

- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra, 2014, 164 pp.
- BALLESTEROS, Antonio. “Prólogo”, en Joseph Glanvill *et al.*, *Antología de fantasmas*. Madrid, Jaguar, 2003, pp. 7-15.
- BARRENECHEA, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 59-69.
- BARTHES, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 2011, pp. 7-38.
- FUENTES, Carlos. *Los días enmascarados*. México, Ediciones Era, 2012, 85 pp.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam. “La deconstrucción del inconsciente: Reminiscencias góticas en la narrativa mexicana actual”, en Javier Ordiz (ed.), *Estrategias y figuraciones de lo*

- insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Bern, Peter Lang, 2014, pp. 81-102.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Juan Tomás. *El concepto de lo monstruoso en la narrativa breve de Francisco Tario*, Tesis de maestría. México, UNAM, 2009, 139 pp.
- MARTÍNEZ HIDALGO, Francisco. “La noche, Francisco Tario: una joya de fantástica extrañeza”, en *Fabulantes*, 8 de octubre de 2014. Disponible en <https://www.fabulantes.com/2014/10/la-noche-francisco-tario/>
- MORALES CASTRO, Claudia Michelle. *La muerte intangible. Del fantasma natural al fantasma tecnológico en los relatos de Horacio Quiroga*, Tesis de maestría. México, UNAM, 2010, 114 pp.
- ORDIALES DE LA GARZA, Laura Gabriela. *Francisco Tario: otro tiempo y otro espacio*, Tesis de licenciatura. México, UNAM, 2001, 123 pp.
- PACHECO, José Emilio. *El principio del placer*. México, Ediciones Era, 2018, 137 pp.
- POBLETE ALDAY, Patricia. “Sombras, fantasmas y monstruos en la obra de Francisco Tario”, en *The Korean Journal of Hispanic Studies*, núm. 4, pp. 217-237.
- POOT HERRERA, Sandra. “Fantastic-hitos mexicanos, breve apunte bibliográfico”, en Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*, México. BUAP, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, pp. 123-139.
- QUIROGA, Horacio. “El espectro”, en *El síncope blanco y otros cuentos de locura y terror*. Madrid, Valdemar, 2006, pp. 25-38.
- REYES, Alfonso. “La mano del comandante Aranda”, en *Obras completas de Alfonso Reyes. XXIII Ficciones*. México, FCE, pp. 234-241.
- SAMPERIO, Guillermo. “Tario: el corrosivo eterno”, en *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, vol. XIII, núm. 48, 2005, pp. 29-30.
- SCHOPENHAUER, Arthur. “Ensayo sobre la visión de espectros”, en Juan Sebastián Cárdenas (ed.), *Libro de fantasmas*. Madrid, 452 Editores, 2008, pp. 173-179.