

Las gradaciones de la imaginación fantástica: del efecto único a la plurivocidad

The Gradings of Fantastic Imagination: From the Unique Effect to Plurivocality

Eduardo Parrilla Sotomayor¹ 
Tecnológico de Monterrey

ACCESO  ABIERTO

Para citaciones: Parrilla Sotomayor, E. (2023). Las gradaciones de la imaginación fantástica: del efecto único a la plurivocidad. *Visitas al Patio*, 17(2), 257-277. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.17-num.2-2023-4441>

Recibido: 15 de mayo de 2023

Aprobado: 30 de junio de 2023

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2023. Parrilla Sotomayor, E. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.



RESUMEN

Tras confirmar la validez de la definición que Ana M. Barrenechea estableció sobre la literatura fantástica, se propone una escala de gradaciones que van de lo real a lo imposible, la cual da pie para nuevas reflexiones. A través del análisis de textos narrativos hispanoamericanos se examina lo fantástico como lo extraño y probable, lo extraño e improbable y lo extraño e imposible. Se rechaza la idea de que lo fantástico concierne sólo a lo imposible. Se traza una distinción entre la imaginación fantástica como tal y las condiciones o exigencias que ofrecen el cuento y la novela. Se introduce el término “umbrales” como móviles que sirven para acceder a motivos fantásticos muy diversos. Luego se emprende un análisis de las diferencias de enfoques de lo fantástico a través de los modos realista, lírico y satírico. Entre los ejemplos analizados cabe distinguir entre aquellos autores hispanoamericanos cuyos textos instauran un efecto fantástico único, y autores como Carpentier y García Márquez que innovaron la novela concibiendo lo fantástico como una dimensión plurívoca de motivos, modos y formas relacionadas con lo real imaginario planteado por Vargas Llosa. Se resalta que lo real maravilloso propuesto por Carpentier en *El reino de este mundo* inaugura esa dimensión plurívoca, la cual se amplía con *Cien años de soledad* de García Márquez. La otra innovación importante de la imaginación fantástica la realizó Borges con la invención del cuento metafísico, cuya versatilidad se manifiesta en los tres modos mencionados.

Palabras clave: escala de gradaciones; fisura de credibilidad; umbrales; anclaje totalizador; modos.

ABSTRACT

After confirming the validity of the definition that Ana M. Barrenechea established on fantastic literature, a scale of gradings in the range from the real to the impossible is proposed, leading to new reflections. Through the analysis of Spanish-American narrative texts, the fantastic is examined as the strange and probable, the strange and improbable, and the strange and impossible. The idea that the fantastic concerns only the impossible is rejected. A distinction is drawn between the fantastic imagination as such and the conditions or demands offered by the short story and the novel. The term “thresholds” is introduced as reasons that serve to access remarkably diverse fantastic motifs. Then, an analysis of the differences

¹ Doctorado en Español, Stanford University. Profesor Emérito del Tecnológico de Monterrey, México. eparrill@tec.mx

in approaches to the fantastic is undertaken through the realistic, lyrical, and satirical modes. Among the examples analyzed, it is worth distinguishing between those Spanish-American authors whose texts establish a unique fantastic effect and authors such as Carpentier and García Márquez who innovated the novel conceiving the fantastic as a plurivocal dimension of motives, modes, and forms related to the real imaginary posed by Vargas Llosa. It is highlighted that the marvelous reality proposed by Carpentier in *El Reino de Este Mundo* inaugurates that plurivocal dimension, which is expanded with *Cien Años de Soledad* by García Márquez. The other important innovation of the fantastic imagination was carried out by Borges with the invention of the metaphysical tale, whose versatility is expressed in the three aforementioned modes.

Keywords: grading scale; credibility gap; thresholds; totalizing anchor; modes.

La hazaña emprendida por Borges, Ocampo y Bioy Casares al compendiar la *Antología de la literatura fantástica* (1940) resulta tanto aleccionadora como paradójica. Estos escritores supieron identificar muy atinadamente lo propio de la literatura fantástica, mientras que, dado el criterio universal en la selección de los textos compilados, al momento de una clasificación, sugirieron la inquietud de una irresolución de fondo sobre el tema. Atendiendo a la premisa de que “como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés” (1976: 7), esta aseveración suscita al menos un par de inquietudes. La primera es de carácter formal: ¿es la literatura fantástica un género, o bien prolifera en el cuento y la novela como géneros en el siglo XIX, siendo el dominio de lo fantástico, más que género, un tipo de fabulación de la imaginación literaria? La segunda tiene implicaciones genéticas: ¿no es acaso la literatura fantástica que se inicia en el siglo XIX una fase muy distintiva de la historia de la imaginación fantástica precedida de otras fases que tuvieron también su peculiaridad?

En aras de contestar a la primera pregunta, conviene dejar establecido que nos parece más convincente la noción de género literario como forma composicional, según la teoría de los géneros discursivos de M. M. Bajtín, que la que suelen asumir de Wellek y Warren la mayoría de los estudiosos. La razón no es caprichosa; entre el cuento y la novela, a pesar de tratarse de géneros narrativos, se registran ciertas peculiaridades capaces de marcar diferencias en el manejo de lo fantástico. El cuento, por ejemplo, se enfoca más en la acción de la trama y no en la caracterización de los personajes, mientras que en la novela la caracterización tiende a la profundización. Además, la extensión de la novela puede dar pie a que un autor intercale diversos motivos fantásticos, mientras que, en el cuento, por lo general, se maneja un solo motivo central. El cuento es intensivo; la novela, extensiva. Bien afirmó Cortázar: “el cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado el tiempo: su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea arriba o hacia abajo del espacio literario” (2008: 309)

Sea que se asuma un enfoque preferentemente realista, o bien, en la vena fantástica, todos los narradores se basan en extrapolaciones de variada estirpe de un mundo circundante o de la noción de realidad. El ámbito de las extrapolaciones es el terreno mismo de la imaginación. Solo que el material imaginativo puede, según el proyecto estético del creador, mantenerse dentro de los márgenes de lo ordinario a lo extraordinario, o bien, de lo ordinario a lo imposible. Esto, por un lado, implica que existen diversas gradaciones en el *continuum* de posibilidades que van de lo real inmediato al acervo incesante de motivos imaginarios, dependiendo del proyecto estético que se pretenda lograr. De ahí que el material del que el creador se apropia a través del proceso de fabulación imaginativa, sea en función de la mimesis realista o de la transgresión fantástica, no es el género, sino obra en función de él. Para R. Campra cabe definir su anclaje como isotopía (2001: 190); para nosotros, siguiendo a Doležel, como parte de la cualidad del tema de operar como una macro-instrucción en el orden global del texto narrativo (1995: 59).

La segunda pregunta que suscita nuestra inquietud en cierta medida se justifica por la selección de textos de autores anteriores al siglo XIX como Chuang Tzu, Petronio, Rabelais y Don Juan Manuel que Borges, Ocampo y Bioy Casares incluyeron en la *Antología*. Lo que interesa puntualizar aquí, es la larga data de la imaginación fantástica y, más importante aún, que su manejo ha respondido a contextos culturales particulares. En este sentido, nada tiene que ver la parábola de la mariposa de Chuang Tzu, filósofo taoísta, con la libre fantasía imbuida en el espíritu carnavalesco en el extracto “Cómo descendimos a la isla de las herramientas” de Rabelais. De estos, sólo el relato del hombre lobo de Petronio y “El brujo postergado” de Don Juan Manuel son los únicos que se asemejan más al concepto moderno del cuento en la literatura fantástica. Todo lo cual apunta a que en la imaginación fantástica lo sobrenatural (o transgresión de lo real) puede ejercer diversas funciones en el lector más allá de causar miedo o estupor. Incluso, su efecto puede variar en un solo autor. Compárese, por ejemplo, *La metamorfosis*, “Una cruz” y “Preocupaciones de un padre de familia” de Kafka. Pocas veces se ha mencionado que lo fantástico en *La metamorfosis*, surte el efecto de una metáfora de la alienación humana por causa del trabajo deshumanizado. En “La cruz” el animal fantástico mitad gato y cordero no resulta para nada terrorífico y más bien, como metáfora, remite a un estado de indefinición psíquica o de género aplicable a la condición humana; mientras que el extraño objeto llamado odredok, del último relato, aparece asociado al tema del tiempo y, por tratarse de un objeto mecánico que tiene vida propia, resulta más curioso que temible y nos hace pensar en la ciencia ficción.

Estas y otras reflexiones llevan a pensar que mucho de lo que la crítica literaria ha formulado, a partir del influjo que tuvo el libro *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov, ha girado en torno a intentar aprehender, a menudo de manera comparativa, lo que hace distintiva a la literatura fantástica moderna, a veces sin considerar otras aristas (e.g. filosóficas, ideológicas) que inciden en o divergen temáticamente de ella. En “Presencia de lo fantástico fuera de lo fantástico”, sin embargo, D. Viñas ha adoptado un giro diferente desde el momento en que propone acercarse a la literatura fantástica desde su genericidad genealógica, lo cual invita a comprender mejor el carácter evolutivo del género (2013: 165). Sólo que, en vez de su noción de género, desde nuestra perspectiva, sería más exacto enfocarse en la imaginación fantástica. Toda obra literaria es un punto de referencia de una etapa en proceso de formación. Además, convendría entender mejor la experiencia literaria desde el proceso creativo del escritor. A veces, por otra parte, parecería que el análisis de la imaginación fantástica impide a los estudiosos interpretar la función que cumple respecto de la tematización, sea esta de carácter social o histórica. Viñas ilustra esto en el análisis que hizo de *Frankenstein*, de Mary W. Shelley.

En el marco de esta discusión, el objetivo de este artículo consiste en analizar la imaginación fantástica en la narrativa hispanoamericana desde el efecto único a la plurivocidad, considerando las siguientes premisas: 1) Existen gradaciones que sin limitarse a lo sobrenatural, ni a causar miedo, van de lo extraño y probable hasta lo extraño e imposible; 2) El manejo de lo fantástico puede presentarse en la novela como un anclaje totalizador, como un elemento incidental o como un entramado plurívoco, sirviendo a muy diversos propósitos temáticos; 3) El cuento es capaz de condensar mejor el desenvolvimiento de los motivos fantásticos, gracias a la mecánica interna del género; 4) Tanto en el cuento como en la novela se destacan enfoques estilísticos conocidos como modos, los cuales, evidencian la presencia discursiva de fabulaciones imaginativas realistas, líricas y satíricas y 5) En los géneros narrativos lo fantástico puede entrecruzarse en mayor o menor medida con formulaciones ideológicas y filosóficas que constituyen un aspecto de originalidad en consonancia con el marco sociohistórico de América Latina.

1. Las gradaciones de lo fantástico

En su crítica a ciertas distinciones establecidas por Tzvetan Todorov en su *Introduction à la littérature fantastique* Ana María Barrenechea definió la literatura fantástica en los siguientes términos:

La literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problemas hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita. (1972: 393)

Más adelante, Barrenechea reformuló las tres modalidades que Todorov había hecho en torno a la literatura fantástica: lo extraordinario, lo maravilloso y lo fantástico. Su propuesta fue la siguiente: 1) Todo lo narrado entra en el orden de lo natural; 2) Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural y 3) Hay mezcla de ambos órdenes (1972: 396-397), es decir, la irrupción de lo no-natural en lo natural. Se infiere así que el primer orden se corresponde a lo extraordinario, el segundo, a lo maravilloso, y el tercero, a lo propiamente fantástico. De estas tres vertientes, Borges, Ocampo y Bioy Casares ya habían consignado en la *Antología* la aparición de un solo hecho increíble o un mundo plenamente creíble en el que sucedía un solo hecho increíble. Además, hacían la distinción de que había muchos tipos de cuentos fantásticos (1976: 8-9).

Barrenechea, tras cuestionar dos aspectos del análisis de Todorov con base en oposiciones, replanteó la teoría de la literatura fantástica. Sobre la oposición de Todorov entre lo propio de la literatura fantástica respecto a la poesía y la alegoría, lo que merece la pena resaltar aquí es que, en su definición, Barrenechea prefirió referirse a “obras”, fundándose en que, en la de Borges, lo fantástico aparece tanto en sus cuentos como en la poesía (“El Golem”, “La noche cíclica”), y en la dedicatoria de *El Hacedor* (1972: 393-394). La otra distinción sobre la que difirió es el asunto de si para el lector se mantenía o disipaba la duda de la naturaleza del acontecimiento presumiblemente fantástico. De esta manera, para Todorov, si este se salía de lo normal se trataba de lo fantástico, mientras que, si se disipaba la duda, el texto caía en el ámbito de lo extraordinario.

Por su parte, en vez de referirse a la duda como efecto, Barrenechea introdujo la noción de problematización, la cual podría, además, presentarse en el texto de manera implícita o explícita. En consecuencia, el contraste entre lo a-normal y lo normal se asume en lo fantástico como un problema, en lo maravilloso carece de problema, mientras que lo extraordinario se mantiene en lo posible. Sin embargo, en aras de evitar generalizaciones, debe tomarse en cuenta que hay obras en que puede aparecer la duda, mientras que en otras, la problematización.

Hay quienes sostienen como Botton Burlá que lo fantástico sólo está estrechamente ligado a la idea de lo imposible. Afirma ella que “si no hay imposibles, entonces no es concebible lo fantástico” (2003: 37). Esta aseveración nos parece imprecisa desde nuestra perspectiva. Cuando se lee un testimonio como *Las enseñanzas de Don Juan*, de Carlos Castaneda, todas las experiencias vividas por el autor con el peyote, ciertas hierbas y hongos alucinógenos, bajo la tutela de un chamán yaqui, son tan extrañas e ilógicas que cabría calificarlas de increíbles o imposibles. Sin embargo, dado que fueron narradas detalladamente en una especie de diario, y Castaneda informa en la “Introducción” de su libro que su incursión surgió como tema de investigación para una tesis de antropología, resulta difícil ponerlas en duda.

En realidad, la complejidad de factores cognoscitivos, perceptuales y oníricos que nos rodean e intervienen en la vida humana es tan innegable que cuesta trabajo trazar una línea divisoria entre antinomias tales como normal/anormal, lógico/ilógico y real/irreal. Para no ir tan lejos, ya en el ámbito de la literatura, conviene recordar la propuesta de Alejo Carpentier sobre *lo real maravilloso*. En un ensayo dedicado al tema, Carpentier definió este concepto a partir de la persistencia de todo un entramado de cosmogonías y mitologías indígenas y africanas, así como las legendarias creencias fundadas en mitos, como la búsqueda de la fuente de la juventud o del Dorado, entre los españoles. Para Carpentier, a diferencia del manejo de lo maravilloso por los surrealistas, *lo real maravilloso* era una condición consubstancial de América Latina, tal como lo ejemplificó en su novela *El*

reino de este mundo. García Márquez, por su parte, manteniéndose en una tesitura latinoamericana, fue más allá e interpretó la irrupción de hechos que parecen increíbles como parte de la realidad misma:

Lo único que sé sin ninguna duda es que la realidad no termina en el precio de los tomates. La vida cotidiana, especialmente en América Latina, se encarga de demostrarlo. El norteamericano F.W. Up de Graff, que hizo un fabuloso viaje por el mundo amazónico en 1894, vio, entre muchas cosas, un arroyo de agua hirviendo, un lugar hasta donde la voz humana provocaba aguaceros torrenciales, una anaconda de veinte metros completamente cubierta de mariposas. Antonio Pigafetta, que acompañó a Magallanes en la primera vuelta al mundo, vio plantas y animales y huellas de seres humanos inconcebibles, de los cuales no se ha vuelto a tener noticia. En Comodoro Rivadavia, que es un lugar desolado al sur de la Argentina, el viento polar se llevó un circo entero por los aires y al día siguiente las redes de los pescadores no sacaron peces del mar, sino cadáveres de leones, jirafas y elefantes. Hace unos meses, un electricista llamó a mi casa a las ocho de la mañana y tan pronto como le abrieron dijo: “Hay que cambiar el cordón de la plancha”. Inmediatamente comprendió que se había equivocado de puerta, pidió excusas y se fue. Horas después, mi mujer conectó la plancha y el cordón se incendió. No hay para qué seguir. Basta con leer los periódicos, o abrir bien los ojos, para sentirse dispuesto a gritar con universitarios franceses: “El poder para la imaginación”. (1969: 41)

De todo este recuento se puede afirmar que, dependiendo del conocimiento y la percepción, así como de condiciones multifactoriales diversas, el territorio de lo fantástico cuenta con un bagaje amplio de manifestaciones que arrancan con lo probable, pasando por lo improbable hasta lo imposible. En el siguiente diagrama se destaca esto, en aras de diferenciar la literatura fantástica de la realista:



Esta escala nos enseña que entre el alcance de la imaginación realista y la fantástica hay diversos grados de penetración cognoscitiva y empírica de lo narrado. Lo rutinario y habitual comporta todo aquello que el narrador atribuye a los personajes, en correspondencia con la vida socialmente constituida y normalizada. Lo inusual y posible, no obstante, es aquello que se sale del curso habitual, que rompe con lo acostumbrado, normalizado o consabido. En la novela *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi, cuando el personaje de Francis Bacon está en un aula escuchando una conferencia de Kurt Gödel, de pronto llega su novia de compromiso y comienza a denostarlo a gritos por haber descubierto que él sostenía una relación erótica con otra mujer (2000, 97-98). Las sesiones académicas a las que asistía Bacon en el Departamento de Física en Princeton pertenecen, en esta novela, a lo rutinario y habitual, mientras que la reacción iracunda de su novia revela un acto inusual y posible. En *El largo atardecer del caminante*, de Abel Posse, novela que narra la larga travesía de Cabeza de Vaca y un puñado de hombres, tras un naufragio que los llevó a atravesar el sur de lo que es hoy Estados Unidos, buscando llegar a la Nueva España, todo, en cambio, se complica:

Cruzamos el famoso desierto donde los gatos salvajes cantan durante las noches como ruiseñores enamorados. Avanzamos por las tierras donde aúlla el chacal amenazado (sic.) a los invasores de sus heredades. Cruzamos los eternamente inundados esteros de fango, defendidos por terribles tábanos, serpientes ponzoñosas y disimuladas sanguijuelas. Es allí donde viven cubiertos de fango fétido, los

desagradables y traidores homopuevas. Hombres primigenios, seguramente anfibios, que pasan sus vidas durmiendo en el fondo de las lagunas. Dícese que emergen brevemente, movidos por el amor. No tienen cabeza. Sus ojos están en el pecho, más o menos en el lugar de las tetillas, y la boca, ancha y de finos labios femeninos, a la altura del ombligo. (1992: 117-118)

El recuento que hace Cabeza de Vaca de los lugares por los que transitaron da buena cuenta de lo rutinario y habitual. Mas, cuando comienza a hacer la descripción de los homopuevas entra en el terreno de lo extraño e imposible. En efecto, a continuación, el personaje pone en tela de juicio la credibilidad de Estebanico, quien supuestamente había referido haber visto a ese ser imaginario, digno del *Manual de zoología fantástica* de Borges. Más adelante, los expedicionarios entablan contacto con los tarahumaras, y Cabeza de Vaca narra las pesadillas que había presenciado, tras haber ingerido dos sustancias alucinógenas, Ciguri y Tesquino, en una ceremonia guiada por un mago (1992: 137-138). Aunque la experiencia descrita bajo el influjo de esas sustancias parecería pertenecer a lo extraño e imposible, si se acepta el efecto perceptual que ellas causan en dichos rituales, habría que no desestimarlos como extraño y probable.

En la imaginación realista lo inusual y posible constituye la principal fuente dramática de cambio y conflicto. Además, puede adquirir muy diversas formas en descripciones, narraciones o diálogos. A veces, como sucede con la *La guerra del fin del mundo*, de Vargas Llosa, la esfera de lo rutinario y habitual recae en las sucesivas incursiones bélicas del gobierno liberal, mientras que la esfera de lo inusual y posible está caracterizada por la comuna de Canudos, la cual había sido fundada con marginales y malhechores por un fanático religioso. La novela se basó en un acontecimiento real consignado por Euclides Da Cunha, pero para acentuar la galería de seres marginales Vargas Llosa se valió también de lo extraño y probable:

Nació con las piernas muy cortas y la cabeza enorme, de modo que los vecinos de Natuba pensaron que sería mejor para él y para sus padres que el Buen Jesús se lo llevara pronto ya que, de sobrevivir, sería tullido y tarado. Sólo lo primero resultó cierto. Porque, aunque el hijo menor del amansador de potros Celestino Pardinás nunca pudo andar a la manera de los otros hombres, tuvo una inteligencia penetrante, una mente ávida de saberlo todo y capaz, cuando un conocimiento había entrado a esa cabezota que hacía reír a las gentes, de conservarlo para siempre. Todo fue en él rareza: que naciera deforme en una familia tan normal como la de los Pardinás, que, pese a ser un adefesio enclenque, no muriera ni padeciera enfermedades, que, en vez de andar en dos pies como los humanos, lo hiciera a cuatro patas y que su cabeza creciera de tal manera que parecía milagro que su cuerpecillo menudo pudiera sostenerla. Pero lo que dio pie para que los vecinos de Natuba comenzaran a murmurar que no había sido engendrado por el amansador de potros sino por el Diablo, fue que aprendiera a leer y a escribir sin que nadie lo enseñara. (2000: 134)

Esta prosopografía entra de lleno en lo extraño y probable, dado que las deformidades de nacimiento son condiciones que ocurren en el mundo real. Sin embargo, el dato de que aprendió a leer y escribir solo es extraño e improbable. Dada la inteligencia proverbial del León de Natuba, puede interpretarse como la exageración de un atributo por encima del promedio de los niños, el cual por haberse difundido entre la gente se toma como algo dado. En este caso, podríamos referirnos, según el *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* a la irrupción de lo legendario, en el sentido de: “a story or narrative which lies somewhere between myth and historical fact and which, as a rule, is about a particular figure or person” (1999: 452).

Lo extraño y probable se sustenta en personajes o acontecimientos cuya extrañeza los aleja de lo común, habitual o normalizado. Lo que lo distingue es que su manifestación pueda constatarse con lo que la ciencia, el sentido común o la razón dictan al conocimiento. Así, en *Santa Evita*, de A. E. Martínez, el embalsamamiento de Eva

Perón y todas las circunstancias narradas por la desaparición y adoración de su cadáver fue un suceso extraño y probable, ya que este autor documentó su novela en hechos reales. Lo extraño e improbable, en cambio, mantiene una *fisura de incredulidad* en torno a circunstancias narradas con cierto grado estimable de probabilidad. Es el caso de Pedro Camacho, el personaje de *La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa, el cual se va volviendo incoherente y, presumiblemente loco, a medida va relatando radionovelas; o bien, la selección de personajes deformes que en *El obsceno pájaro de la noche* de J. Donoso, busca Jerónimo para que Boy, su hijo monstruosamente deforme, se sienta igualado y atendido por ellos. En estas novelas lo extraño e improbable se halla engarzado a la imaginación realista, aunque en la novela de Donoso gravita en mayor medida lo fantástico. Lo extraño e imposible, además de consignar acontecimientos que trasgreden las leyes naturales o lo que la ciencia ha comprobado y legado al conocimiento, se bifurca en varias direcciones. En primer lugar, puede visibilizarse de un modo claro, o bien puede gravitar como una fuerza innombrable, cuyas consecuencias para el lector son amenazantes, ominosas o terroríficas. En segundo lugar, dado que lo fantástico se presenta asociado al conocimiento, o la percepción de uno o varios personajes, la situación o acontecimiento fantástico dependerá del horizonte cognoscitivo de estos. Al respecto, recuerdo haber leído un cuento de Karel Čapek en que unos aldeanos vivían atemorizados porque a cierta hora se aparecía un dragón echando humo y fuego. La ignorancia de los aldeanos les impedía entender que se trataba de un tren, por lo que atribuían su llegada a la aparición de un dragón. El horizonte cognoscitivo inmerso en la creencia de que existe una entidad mítica (dragón) colisiona con un objeto real producto de la tecnología y la ciencia (tren), cuya aparición, para ellos nueva e incomprensible, causa terror y se problematiza. El narrador disipa la duda cuando el lector se entera del origen del conflicto. Pero lo que interesa resaltar aquí es que los narradores suelen valerse de *umbrales* para acceder al acontecimiento fantástico.² Uno de ellos es la ignorancia como en este caso; otros son un sueño, una enfermedad, un estado alterado, de distracción o confusión, un incidente curioso, ya sea por obra del azar o atribuido a alguna causa conocida o desconocida, un accidente y una invocación a fuerzas ultraterrenas, entre otros.

En dos microcuentos, “El dinosaurio” (1980: 75), de A. Monterroso y “Episodio del enemigo” (1989: 60-61), de Borges, el sueño obra como umbral de acceso a lo fantástico. En el primer caso ocurre lo extraño e imposible, si el lector parte de la premisa de que quien despierta del sueño es un ser humano y el dinosaurio es verdadero. En cuanto al microcuento de Borges se da lo extraño y probable, pues todo cuanto sucede a la llegada del enemigo es un sueño y el personaje ficcionado de Borges despierta de él. En el cuento “La puerta cerrada” de J. Donoso, por otra parte, un personaje llamado Sebastián Rengifo tenía desde niño una afición por dormir, la cual se fue incrementando con los años y lo convirtió al final en un vagabundo dormilón, cuyo sueño, siempre el mismo, era llegar a abrir una puerta cerrada detrás de la cual aguardaba algo maravilloso. El hecho de que las ganas de dormir llegaran a hacerse incontrolables, y que en una ocasión durmiera sin parar tres días y tres noches, y de que el mismo sueño se repitiera tantas veces, hace que este cuento pertenezca a lo extraño e imposible.

En cuanto a la enfermedad como umbral, además de las epidemias, destacan los problemas mentales. La epidemia del insomnio que lleva a la pérdida de la memoria en *Cien años de soledad*, y la de *Ensayo sobre la ceguera*, de Saramago, son dos buenos ejemplos de lo extraño e imposible. Sabemos que las epidemias pueden presentar muy diversos síntomas, algunos inimaginables, pero los que se relatan en estas novelas jamás han ocurrido. Ciertamente que el insomnio persistente puede afectar la memoria, pero la hiperbolización de este tema, hasta el punto de que a Aureliano se le ocurriera el método de anotar el nombre y función de cada cosa para

² P. García ha llamado “frase umbral” a este recurso fundamental de la narración fantástica. Ella plantea que abarca el lenguaje, el espacio y el tiempo (2013: 35). En el presente análisis hemos abordado los umbrales como motivos de enlace hacia el acontecimiento fantástico, y vemos una coincidencia con lo que plantea García. Sin embargo, no entendemos la idea de que tengan que implicar un desliz.

evitar el olvido, ya entra en el terreno de lo imposible. Igual sucede con la ceguera blanca que contagia a la humanidad entera en la novela de Saramago. En *Noticias del Imperio*, de F. del Paso, los soliloquios intercalados de la emperatriz Carlota, interpolan presunciones absurdas incompatibles con un razonamiento coherente. Se trata de la representación de un discurso privado de sus facultades mentales, por lo que se debate en lo extraño e improbable.

Otras veces el trastorno mental puede aparecer de un modo subrepticio, enunciado por medio de un razonamiento que haría dudar entre un personaje cuerdo y desajustado. Es el caso de una mujer que ha vivido con el sentir de que un balcón es su esposo, en el cuento "El balcón", de F. Hernández. A lo largo del cuento, la atmósfera descrita del hogar y la conducta rara de los personajes resultan enigmáticas. Los diálogos con la mujer no revelan la distorsión de una enferma mental. Pero cuando, a causa de una tormenta, el balcón desaparece y ella vive un hondo sufrimiento de pérdida, el lector se entera de que lo consideraba su esposo. Incluso, el cuento concluye con su intención de leerle al narrador un poema que se inicia así: "La viuda del balcón..." (1972: 67). En este caso la extrañeza de su locura es en tal grado absurda que hace pensar en lo imposible.

Otro umbral de acceso a lo fantástico recae en estados alterados, distracciones y confusiones experimentadas por los personajes. En el cuento "La mano" de A. Fernández un personaje da inicio a su historia con una afirmación que revela una actitud francamente necrófila: "Las cosas raras y extrañas, inverosímiles, macabras, me atraen. Sin quererlo me he visto siempre envuelto, a veces como actor y otras como espectador, en tragedias". Este personaje va a una papelería y se obsesiona con la idea de que el empleado que corta sus papeles se va a amputar una mano con la guillotina. Su obsesión es tal que sigue yendo a la papelería con frecuencia hasta un día en que ocurre lo que tanto había anhelado: el empleado, por accidente se corta la mano. Lo extraño en este caso cae en el rubro de lo probable, o acaso improbable, desde una consideración de carácter probabilístico.

Dos cuentos en que el estado de distracción o confusión derivan en una situación fantástica son "Miss Amnesia", de M. Benedetti, y "El que vino a salvarme", de V. Piñera. En el primero, una joven se encuentra en una calle, privada de sus facultades mentales, presumiblemente, por el efecto de la amnesia. En el relato, varios transeúntes la observan, porque seguramente se ve rara, pero sólo Roldán, un hombre cincuentón, la aborda. Acto seguido la lleva a su departamento y cree que la mujer es una prostituta y que la amnesia es un truco de seducción. Roldán la llama "Miss Amnesia" y luego intenta violarla. Tras lanzarle a la cara el vaso de *whisky* que él le había servido, ella escapa. Regresa al mismo lugar en donde estaba antes, pero al poco rato ocurre la misma escena de abordaje de Roldán. Esta repetición de la misma escena con las mismas palabras es lo que hace que este cuento sea fantástico, pues lo extraño de este hecho resulta improbable y tiene un sentido de fatalidad.

En el cuento "El que vino a salvarme" la confusión del personaje ocurre en medio de una mezcla de realidad e irrealidad, a causa de su edad avanzada. Se trata de un anciano de noventa años que ha vivido con la obsesión de saber el día o minuto exacto en que morirá. A los veinte años había tenido una experiencia traumática al presenciar la decapitación de un hombre en el sanitario de un cine. Viudo ya, y estando en una cama, mientras cuenta la historia de su obsesión, observa la presencia de un extraño, pero el efecto de realidad/irrealidad lo mantiene en un limbo hasta que lo ve acercarse, navaja en mano, para degollarlo. De esta manera, tal como lo había deseado, al fin se entera del momento exacto de su muerte. Es por eso que, en vez de defenderse o gritar, le agradece al asesino haber venido a matarlo. Lo extraño e imposible se produce porque el personaje narra su propia historia después de muerto.

Otras veces se narran situaciones o incidentes curiosos o que son producto del azar. En el cuento "Muebles El Canario" de F. Hernández a un personaje le inyectan una sustancia que retrasmite en su mente toda una

programación de la radio auspiciada por la mueblería El Canario. El suceso causa desesperación en el personaje que narra, y al final, uno de los empleados que inyectan la jeringa le indica que la solución está en lavarse los pies en agua caliente. Este suceso ocurrido al azar es extraño e imposible. En un microcuento de E. Anderson Imbert, por otra parte, sucede la siguiente situación:

El Ángel de la guarda le susurró a Fabián, por detrás del hombro.

-¡Cuidado, Fabián! Está dispuesto que mueras en cuanto pronuncies la palabra *zangolotino*.

-¿Zangolotino? -pregunta Fabián azorado.

Y muere. (1984: 168)

Este manejo de lo fantástico, si es que no se interpreta como un chiste de humor cruel, en una lectura seria combina el azar con lo extraño e imposible. Habrá quien crea en los ángeles de la guarda, pero de ahí a que anuncien algo que es al mismo tiempo baladí y fatal resulta a todas luces imposible.

Cuando no es el azar, un relato puede narrar un incidente o situación curiosa o enigmática que lleva a un escenario fantástico. En el cuento “La tercera llamada”, de J. L. González, una ama de casa se alarma por la presencia de un hombre sospechoso apostado en una esquina. Tras observarlo desde una ventana, ella le comenta del hombre a su esposo, quien no le concede mucha importancia al hecho. Sin embargo, tras la insistencia de ella decide ir a hablar con él. La extraña aparición del hombre en la esquina vuelve a ocurrir otras veces. La mujer observa desde la ventana el modo en que su esposo interactúa con él en la primera y la segunda ocasión, pero lo que ella ve desde la ventana no se corresponde con los diálogos que ambos sostienen. En la segunda ocasión, el esposo al conversar con el hombre joven de la esquina le hace la observación de que él había tenido un encendedor similar al de él en su juventud. A todo esto, la conducta obsesiva de esa mujer con el desconocido se resalta de un modo enfermizo. La tercera vez que ella vuelve a verlo y le pide a su esposo que vaya a hablar con él, lo que observa desde la ventana es que el hombre joven es su esposo que da vuelta en la esquina y se aleja con una maleta, es decir, que el hombre de la esquina era su esposo cuando joven. Se trata de un cuento en el que lo extraño es imposible.

A diferencia de este cuento, en *El eterno femenino*, farsa de R. Castellanos, a un personaje de nombre Lupita la toman de conejillo de Indias para probar un dispositivo que tiene la virtud de hacer que las mujeres no piensen. Lupita se halla en el salón de belleza cuando el agente de ventas llega a mostrar el novedoso invento a la peinadora, ya que, según él “la gente es capaz de darlo todo con tal de no pensar” (1975: 30). La peinadora le propone probar el dispositivo y lo coloca en la secadora donde está Lupita, quien ha ido a peinarse para el día de su boda. El efecto del dispositivo no se hace de esperar y obra como una máquina del tiempo. Primero, aparece Lupita enfrentando un futuro desfavorable desde la luna de miel hasta la vejez. Se trata del típico matrimonio que replica las desigualdades del sistema patriarcal. Luego, en el segundo acto viaja al pasado y experimenta escenas con Adán, Eva y la Serpiente, y con mujeres famosas de la historia de México como la Malinche, Sor Juana y la Corregidora. En fin, el efecto de los viajes que realiza Lupita a causa del dispositivo son de tal magnitud que al final decide renunciar a su boda. El viaje en el tiempo es un motivo de lo extraño e imposible.

El umbral del accidente que lleva a un escenario fantástico aparece en cuatro cuentos muy conocidos: “El Aleph” y “El sur”, de Jorge Luis Borges, y “La noche boca arriba” y “La autopista del sur”, de Julio Cortázar. En “El Aleph” Carlos Argentino Danieri, en parte por accidente, en parte por el azar, cae por las escaleras del sótano y al incorporarse descubre el Aleph. En “El sur” Dahlmann sufre, por distracción, un accidente que lo lleva por unos días a un sanatorio. Ya en el viaje de retorno para su convalecencia en casa, al quedarse dormido en un tren, atraviesa un territorio al sur que es como una vuelta al pasado, y en el que habrá de encontrar la muerte, al

enfrentarse en una lucha a puñales con un gaucho. Otro final ominoso le sucede al personaje de “La noche boca arriba” tras un accidente con su motocicleta en el que evita atropellar a una mujer. Por haber llevado la peor parte lo llevan a un hospital y, durante la intervención quirúrgica, se inicia una pesadilla que luego se vuelve intermitente en ciertos momentos de vigila. En ella el personaje huye de los aztecas, luego lo atrapan y después de permanecer en un calabozo lo llevan por unas escalinatas para ser sacrificado. Al final, el hombre de la motocicleta cae en la cuenta de que su verdadera realidad era la del hombre atrapado por los aztecas. Estos tres cuentos fantásticos caen en la categoría de lo extraño e imposible; los últimos dos, por el motivo del viaje hacia el pasado, y el del Aleph, porque es inconcebible un punto de mira que atrape los distintos puntos del universo. “La autopista del sur”, en cambio, entra en el terreno de lo extraño e improbable. Es posible que, tras un accidente carretero, un embotellamiento retarde el tránsito por muchas horas. Sin embargo, resulta improbable que dure un mes o más, lo cual se infiere en que las condiciones del clima van cambiando y, después del romance de la chica del Dauphine con el ingeniero, ella le anuncia que va a tener un hijo suyo.

Otro tipo de umbral se origina como la fe capaz de invocar a fuerzas ultraterrenas para que intervengan en las acciones de la trama. Dos ejemplos de signos contrarios se dan en los cuentos “El milagro secreto”, de Borges, y “La Virgen de la tosquera”, de M. Enríquez. En “El milagro secreto” Jaromir Hladík, un personaje de ascendencia judía, tras ser encarcelado por los nazis, y en espera de ser fusilado, le pide a Dios que le conceda poder concluir su drama *Los enemigos*. El día de su muerte, estando ante el pelotón de fusilamiento, el tiempo se detiene en el momento exacto en que debe morir, porque Dios le ha concedido la oportunidad de recomponer mentalmente su drama. Cuando lo concluye el fusilamiento se consuma.

En “La Virgen de la tosquera” unas jóvenes inmaduras, atraídas por Diego y Silvia, un joven mayor y su novia, van a una alberca misteriosa que tiene en un lugar la escultura de una virgen. Las jóvenes envidian y odian a la novia de Diego, a quien ellas desean sexualmente. Una de ellas, de nombre Natalia, es la más enfadada y va a pedirle un ruego a la virgen. Lo misterioso del lugar estriba en que se dice que la alberca era de un hombre que solía dispararle a quienes vinieran a ella y que incluso tenía unos perros rabiosos que eran capaz de atacar a los que osaran bañarse en sus aguas. Poco después de pedirle a la virgen algo de lo que el lector no se entera aparecen los perros grandes y amenazadores. Sin embargo, no intentan atacar a las jóvenes, sino sólo a Diego y Silvia. Las jóvenes se marchan del lugar y mientras aguardan un transporte de regreso escuchan a lo lejos los gritos de la pareja. Este cuento se sustenta en lo extraño e improbable, mientras que el de Borges, en lo extraño e imposible.

El último umbral a examinar es el que concierne a causas desconocidas de lo fantástico, las cuales pueden manifestarse también como lo mágico, lo milagroso, lo mítico-legendario o lo fantástico de pura invención, según lo planteado por Vargas Llosa al definir *lo real imaginario* en *Cien años de soledad*. Se trata de motivos ya establecidos por la tradición, de reelaboraciones de ellos, o bien, surgidos de la pura invención. En primer lugar, las metamorfosis de un cuerpo humano a un cuerpo de animal irracional (hombre lobo, vampiro, el insecto en el que se convierte Gregorio Samsa). En segundo lugar, las deformidades de un cuerpo humano, de rasgos monstruosos, o bien la existencia de monstruos. Por otra parte, están los fantasmas, seres incorpóreos o almas en pena que se aparecen a los vivos y también causan terror, o bien, la duplicación de un personaje en un otro. En el mundo externo cabe mencionar la existencia de objetos con poderes mágicos (libros, espejos, puertas, fetiches, etc.) o lugares extraños u ominosos como las casas encantadas. Finalmente, otro motivo consiste en la experiencia de viajes en el tiempo, como en el caso analizado de *El eterno femenino*. Todas estas manifestaciones de lo desconocido, entre otras, forman todo un acervo de motivos de lo extraño e imposible.³

³ Un análisis más detallado de estos motivos aparece en la primera parte del libro de Magali Velasco *El cuento: la casa de lo fantástico*.

La escala de gradaciones sobre la cual hemos basado el análisis anterior podría suscitar dudas en su aplicación. Evidentemente, los dos extremos del mismo se prestan mucho menos a la duda. Donde podrían enfrentarse las dificultades mayores es en saber distinguir entre lo extraño y probable y lo extraño e improbable, y a veces, entre este y lo extraño e imposible. Todo es cuestión de grados en la elaboración de un relato. Esto se explica, sobre todo, en el cuento, ya sea porque se produce un manejo discursivo, una atmósfera interior que propende con sus indicios a lo improbable; o a la inversa, si es que se trata de que el acontecimiento resulta a todas luces probable sin un manejo discursivo que tenga implicaciones enigmáticas u ominosas. De cualquier manera, con ello lo que hemos querido demostrar es que, dentro de lo extraordinario, cuya condición estriba en que todo lo narrado entra en el orden de lo natural, también puede aflorar lo fantástico.

2. Lo fantástico totalizador e incidental

Ahora bien, como se habrá podido inferir, las gradaciones pueden combinarse de muchas formas y tienen diversos grados de profundidad entre el conocimiento empírico e intelectual de las historias narradas. Suele suceder en el cuento que el acontecimiento fantástico se genera en el umbral de la experiencia de un personaje consigo mismo, de un personaje con la otredad de alguna entidad individual o colectiva, o de un personaje enfrentado al enigma de algo desconocido, incomprensible o amenazante. En esta disposición de acciones narrativas el narrador puede insertar de un modo minucioso indicios, a veces pistas secretas, que van conformando cierta atmósfera en la que sale a flote o se insinúa el acontecimiento fantástico. Por lo general, en el cuento clásico, sólo cobra vida gracias al efecto sorpresa al final del cuento. Cabe recordar con R. Piglia (1999) que todo cuento cuenta dos historias, una en la superficie, y otra secreta, que al manifestarse en la superficie ocasiona el efecto sorpresa (92-95). Aunque Piglia explica que esta no es la única manera de resolver un cuento (95-96), como técnica significa un recurso de gran efectividad para crear el efecto de lo fantástico.

En contraste con esta técnica, en otros casos, el acontecimiento fantástico se fundamenta en una condición inamovible que sirve para sustentar el sentido de la historia. Es el caso de novelas como *La amortajada* de M.L. Bombal, *Pedro Páramo* de J. Rulfo, la pieza *Un hogar sólido* de E. Garro y el cuento "El espectro" de H. Quiroga. La protagonista de *La amortajada* narra desde el féretro las peripecias de su infausta vida amorosa. En el caso de *Pedro Páramo*, todos los personajes, cuyas pasiones y sucesos se entrecruzan en el pueblo de Comala, están muertos, pero el pasado de sus vidas se repite como un eco en el tránsito que hace Juan Preciado, cuyo retorno a su tierra, en busca de su padre, no lo exime de hallarse muerto. Un caso parecido, aunque dentro del género dramático, es la pieza en un acto *Un hogar sólido*, afín a *Pedro Páramo*, porque, en ambos casos, el tema de la muerte tiene como telón de fondo las secuelas de la Revolución Mexicana. En "El espectro", de H. Quiroga, (2002, 587-596) por otra parte, dos amantes asisten al cine todas las noches, obsesionados por una escena en la que un actor, que había fallecido antes del rodaje, los observa desde la pantalla cada vez con mayor encono. El actor fallecido había sido esposo de Enid y el mejor amigo de Guillermo, quienes después de su muerte iniciaron un romance. El espectro de Duncan, el actor, los observa con celos noche tras noche. Pero se revela que los amantes, después de un incidente con él, murieron, por lo cual también son espectros. Por muy distintas que sean, en estas obras lo extraño e imposible está afincado en el motivo de la vida desde la muerte; son fantásticas en el sentido de que todo lo narrado entra en el orden de lo irreal.

Desde luego, este no es el único motivo en que lo fantástico resulta totalizador. El microcuento "Inmolación por la belleza", de M. Denevi, y el cuento "El prodigioso miligramo", de J.J. Arreola, tienen como personajes un erizo y hormigas, respectivamente. Alegorizar la conducta humana de estos animales con la de los seres humanos entra en el terreno de lo extraño e imposible; aunque, al igual que sucede con las fábulas, se infiere que disfrazan conductas de la condición humana. Otros motivos en los que aparecen lo que llamaré *anclaje fantástico* son aún mucho más complejos. Uno de ellos es lo que en el "Prólogo" de la *Antología* aparece como obra dentro de la

obra, pero puede en estos casos interpretarse como el mundo al revés, cuya técnica es una, entre las múltiples formas de lo que se conoce como *mise en abyme*. Dos ejemplos de esto son el microcuento “Episodio del enemigo”, de Borges y el cuento “Continuidad de los parques” (1996, 291-292), de Cortázar. En ambos casos la relación entre la historia superficial y secreta se subsumen como dos caras de la misma moneda en la fabulación fantástica. En el cuento de Borges cabe interpretar lo fantástico como extraño y probable, mientras que en el cuento de Cortázar se produce a todas luces lo extraño e imposible.

Finalmente, otro motivo que en la *Antología* aparece definido como “fantasías metafísicas” (1976, 12), pero podría redefinirse como la invención de mundos alternos, son los cuentos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “El informe de Brodie”, ambos de Borges. En el primero de estos una conjetura tras otra en medio de una sucesión de aporías lleva de la duda de Uqbar a Tlön y de este a Orbis Tertius, un planeta imaginario inventado por ciertos personajes, lo cual lleva, al final, a una intromisión del mundo fantástico en el real. En el segundo cuento, en el que Borges incluye un intertexto sobre los hombres-monos y los yahoos de *Los viajes de Gulliver*, David Brodie, un cronista ficcionado de la Corona británica, escribe con extrañeza y horror un informe detallado de las costumbres grotescas y macabras de una etnia inexistente en el mundo real.⁴

A diferencia de estos casos, cabe considerar otro tipo de manejo del acontecimiento fantástico en que lo extraño e imposible ocupa un lugar menor, o puramente incidental. En *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, el pasaje que entra de lleno en lo extraño e imposible es al final de la primera parte de la novela cuando se detiene el tiempo de manera súbita, parecido a como sucede en el cuento de Borges “El milagro secreto”. Con ello se brinda una solución más honrosa al final fatal que Felipe Hurtado habría de enfrentar ante la amenaza de su asesinato por Francisco Rosas. Otro ejemplo de este manejo incidental de lo fantástico aparece en *La feria*, de J. J. Arreola. En medio de la polifonía de voces del pueblito de Zapotlán el Grande, que se superponen en esta novela, de pronto aparece como un personaje más la voz de San José, el santo patrón. En estos ejemplos lo fantástico se produce como un trastocamiento espacio-temporal. En el caso de *La feria*, el acontecimiento fantástico se debate entre lo mítico-legendario y lo milagroso, aspectos que se verán a continuación.

En otro tipo de novelas la disposición de las gradaciones en que se configura el material imaginativo es, en cambio, plurívoca en temas y motivos. Pensemos en *El reino de este mundo* de Carpentier y *Cien años de soledad* de García Márquez. Lo que comparten estas novelas es el manejo de todas las gradaciones de la escala y una multiplicidad de motivos de lo fantástico. En la novela de Carpentier (1949) ya figuran bajo la noción de *lo real maravilloso* las cuatro vertientes que más tarde Vargas Llosa atribuiría a *Cien años de soledad* (1967) al distinguir *lo real imaginario* de *lo real objetivo*. Conviene recordar que por lo real objetivo Vargas Llosa se refirió al aspecto universal que condensa la historia humana, es decir, los estadios por los que atraviesa toda civilización: nacimiento, desarrollo, apogeo, decadencia, muerte (1971: 498). Lo real imaginario, en contraste, comprende aquellas situaciones narradas que se resisten a un análisis racional o lógico y que, en *Cien años de soledad*, se hallan imbuidas en lo real objetivo.

En *El reino de este mundo*, *lo mágico*, primera vertiente de lo real imaginario,⁵ aparece en los poderes que, primero Mackandal, y luego Ti Noel, invocan para transformarse en distintos animales. *Lo milagroso*, que se vincula a un credo religioso, supuestamente decidido por la divinidad, haciendo suponer la existencia de un más allá (1971, 529), aparece ejemplificada por las noticias que los esclavos se comunicaban tras haber visto diversos animales que eran reveladores de la presencia de Ashé, el poder sagrado. Los esclavos al verlos se regocijaban,

⁴ Aquí podrían mencionarse, además, las utopías y distopías. Una novela como *Cien años de soledad*, por otra parte, consta del anclaje totalizador, toda vez que la historia de Macondo está previamente escrita como un vaticinio en los pergaminos de Melquíades.

⁵ “Hecho real de magia provocado mediante artes secretas por un hombre (mago)” (1971: 529).

como se regocijan los cristianos al ver un indicio que comprueba la fe. En cuanto a *lo mítico-legendario*, el cual trata de hechos imaginarios que proceden de la realidad histórica sublimada y pervertida por la literatura, la mención de la cabeza parlante, que remite a autores como Cervantes y Ruiz de Alarcón -ver al respecto, el estudio de R. Olivares-, da buena cuenta de ello. La última vertiente, *lo fantástico*, es decir, el hecho imaginario “puro”, de estricta invención, aparece en buena parte de la novela. Se trata, entre otros, de las metamorfosis, la licantropía, el espectro de un emparedado y del siguiente acto de una bruja:

Cierta vez, la Mamán Loi enmudeció de extraña manera cuando se iba llegando a lo mejor de un relato. Respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos en una olla llena de aceite hirviente. Ti Noel observó que su cara reflejaba una tersa indiferencia, y, lo que era más raro, que sus brazos, al ser sacados del aceite, no tenían ampollas ni huellas de quemaduras, a pesar del horroroso sonido de fritura que se había escuchado un poco antes. (1972: 20-21)

En esta novela, cuyo anclaje temático se sustenta en distintas etapas de la historia de Haití -antes y después de la sublevación de los esclavos-, se maneja lo sobrenatural sobre la base de creencias y conocimientos, cuyos sustratos se hunden en las religiones africanas. Además de las formas de lo real imaginario, en *El reino de este mundo* se podría hacer una clasificación más exhaustiva que incluyera lo asombroso, lo enigmático, lo macabro y lo ominoso. Lo macabro, por ejemplo, aparece en las cabezas de cera de hombres blancos con pelucas que Ti Noel observa en un aparador y hacen recordar al lector la guillotina y en la voluntad testamentaria de la reina María Luisa de que su pie derecho fuese conservado en alcohol por los capuchinos de Pisa.

Aquí no es necesario repetir lo que Vargas Llosa deslindó en torno a lo real imaginario en *Cien años de soledad*. Sólo conviene dejar establecido que en la novela de García Márquez el abanico de posibilidades de lo real imaginario se amplía mucho más y se orienta a una fabulación social ligada a creencias judeocristianas. El mundo de los esclavos se sustenta en una sacralidad mágico-iniciática, el de *Cien años de soledad*, en un cristianismo popular. Otra diferencia estriba en que la novela de Carpentier recalca en algunos motivos góticos, mientras que la de García Márquez, en lo que Hernández Roura llama fantástico esotérico.⁶ Ambas novelas fueron concebidas desde la naturalización, no desde la problematización de lo real imaginario o fantástico. Desde luego, todo esto es más complejo; en ambas se problematizan hechos, pero, desde la perspectiva de los narradores, estos permanecen supeditados al filtro naturalizador asumido desde el tono narrativo. Aquí preferimos evitar el problemático concepto de realismo mágico,⁷ aunque sí nos parece sugerente el siguiente razonamiento de Teodosio Fernández:

Desde los códigos culturales que el propio texto parece elaborar, se ha vuelto normal lo que parecería anormal desde otros códigos, y, en términos de Todorov, lo sobrenatural aceptado no corresponde a lo fantástico, sino a lo maravilloso, y, en esta lógica, el realismo mágico podría emparentarse en este caso o siempre, con los cuentos de hadas o con lo maravilloso cristiano. (2001: 293)

Tal vez la respuesta a esto nos la dan el propio Fernández y Jaime Alazraki. Para Fernández, en contraste con lo razonable, la literatura conocida como lo real maravilloso o el realismo mágico “trató de mostrar otra visión del

⁶ Con base en “prácticas esotéricas tales como el espiritismo, la magia, la adivinación y la astrología; todas ellas provenientes de una tradición de carácter hermético” (2020, 153).

⁷ Vargas Llosa se percató de que lo mágico era sólo una de las cuatro formas de lo real imaginario en *Cien años de soledad*, y prefirió llamar *novela total* a la suma de lo real objetivo y lo real imaginario. Desde esta perspectiva, llamar realismo mágico a esta novela resulta ocioso. Es posible que, a falta de un concepto más atinado, siga siendo de uso corriente. Incluso, D. Roas lo maneja en “El reverso de lo real: Formas y categorías de lo insólito” como una categoría más junto a lo fantástico, lo maravilloso y la ciencia ficción”. Pero peor aún es que se haya abusado de él. Así, D. Lodge, en aras de ejemplificar el realismo mágico, interpretó un pasaje de una novela de Kundera (1998: 173-177), que por sí sola no amerita atribuirse al realismo mágico.

mundo o la visión de un mundo que se declaraba distinto” (2001: 294). Por su parte, Alazraki definió como *neofantástico* la prevalencia en el cuento de autores como Borges y Cortázar de varios rasgos que difieren del cuento fantástico del siglo XIX y que, tomando como paradigma *La metamorfosis* de Kafka, se centran en lo que hemos advertido como naturalización. En consecuencia, lo que subyace al fondo de todo esto es una fabulación imaginativo-fantástica capaz de abarcar como material poético lo maravilloso y lo extraordinario, conjuntamente con lo fantástico. Es en este sentido que estas novelas pueden ser consideradas fantásticas.

3. Tematización y modos de lo fantástico

En apariencia, los narradores de literatura fantástica, y de manera más acusada, cuando se trata del cuento, concentran sus energías en el acontecimiento fantástico, mientras que el conflicto social queda relegado a un segundo o tercer plano. Cuando lo fantástico se fundamenta en lo absurdo, como en la mayoría de los relatos de *Historias de cronopios y de famas*, de Cortázar, esto resulta comprensible. Sin embargo, la mayoría de los cuentos establecen un nexo subreptico o transversal entre la fabulación fantástica y algún tema de la fabulación realista que implica algún conflicto social. En “El almohadón de plumas”, por ejemplo, Quiroga manejó como historia superficial el tema de un matrimonio que desde la luna de miel se inicia con frialdad. En consecuencia, el lector podría sospechar que esa desavenencia latente es el origen del creciente desahucio de Alicia. Sin embargo, la historia secreta introduce un orden causal que eclipsa el sentido de esta historia superficial cuando el lector se entera de que la muerte de Alicia se debió a un monstruoso escorpión que, oculto en la almohada, le chupaba por las noches la sangre. En este caso, el tema del conflicto matrimonial queda trunco y se colige que fue utilizado como un recurso para desviar la atención del objetivo medular del acontecimiento fantástico.

En un cuento como “Las manos que crecen”, de Cortázar, se invierten los términos; la historia superficial de Planck es que el crecimiento monstruoso de sus manos ha sido un sueño, pero la historia secreta es que sus manos verdaderamente le crecieron y el médico al que acudió se las amputó, según él le había pedido. Sin embargo, a lo largo de esta historia este personaje da señas de tener un carácter problemático. Después de abatir a puñetazos a Cary presume con arrogancia sobre el poder de sus manos y, más adelante, se expresa con racismo hacia un taxista negro que lo ayudó a llegar al hospital. Esta caracterización de Planck no incide de manera clara en el crecimiento monstruoso de las manos, pero ofrece al lector una imagen desagradable de él.

En “El cristo de San Buenaventura”, de E. A. Parra, cuento en el que se da lo extraño e improbable, un conflicto central aflora en una comunidad del norte de México. El conflicto gira en torno a la superstición, el fanatismo y la crueldad. El maestro que llega a dar clase al pueblo se apiada de la crueldad contra un hombre viejo y deforme que vive trashumante en las inmediaciones del pueblo de San Buenaventura. Se trataba de un maestro que hacía muchos años, por querer enseñar a los niños a pescar los había llevado a una laguna en donde, tras un accidente, todos, excepto él, perecieron. A raíz de una blasfemia balbuceada por el maestro, tras el suceso, en el pueblo se corrió el rumor de que estaba endemoniado. De ahí que, siempre que moría o se enfermaba un niño, una turba localizaba al maestro y lo apedreaban. Esta historia superficial llega a sorprender al final cuando, repentinamente, la historia secreta consiste en que el maestro que se apiadaba de él, después de una lapidación más acaba por ultimararlo con una gran roca. Lo fantástico aquí se da en lo que llamamos *fisura de credibilidad*, pues resulta poco creíble que después de haber sido apedreado tantas veces alguien, en el mundo real siga con vida, más aún, si vive abandonado en el medio natural.

Los géneros narrativos que incursionan en lo fantástico pueden hacer un abordaje deductivo o inductivo del motivo capaz de suscitar la curiosidad o generar inquietud y terror. Todo motivo gira en torno a un enigma de cuya percepción se desatan los estados anímicos alterados o la indecibilidad, como lo quiere Olea Franco,

siguiendo a Erdal Jordan (2019: 67). De ahí que lo fantástico signifique la irrupción de un acontecimiento externo capaz de causar un desasosiego cognoscitivo y psíquico, aunque también puede manifestarse como la condición interna previa de una subjetividad que deriva en lo irracional. Por otra parte, dentro de los parámetros del realismo que abarca lo rutinario y habitual, lo inusual y posible y lo inusual e improbable, lo que se opone a un modelo estable y normalizado de la convivencia humana es el conflicto que causa la desigualdad social. A partir de esta reflexión, cabe establecer que la narrativa de lo fantástico puede optar por tres opciones de representación: 1) un conflicto que se apega únicamente al enigma del acontecimiento fantástico y sólo afecta la cognición; 2) la mezcla más o menos destacada del conflicto del enigma y el conflicto social, en cuyo caso, el segundo no desempeña un papel preponderante y 3) la puesta en juego de una plurivocidad de motivos, temas y conflictos de diversa índole y magnitud, en cuyo caso, los acontecimientos fantásticos no necesariamente desempeñan un papel central.

Estas distinciones se comprenden mejor desde la teoría de los modos narrativos. Siguiendo a Scholes, la narrativa puede presentarnos el mundo degradado de la sátira, el mundo heroico del romance, o el mundo mimético de la historia (1996: 162). Antes de adaptar estas distinciones a la narrativa fantástica hispanoamericana hay que dejar establecido, que, tanto en la imaginación realista, como en la fantástica, suelen aparecer subyacentes tres componentes inseparables a toda fabulación estética: el conocimiento, la moral y la ideología. El conocimiento, en primera instancia, constituye el sustrato conceptual y procedimental que configura toda obra literaria. El componente moral destaca porque a través de su representación se tejen los hilos de los sentimientos, las pasiones y la conducta íntima o psíquica de los personajes. Dentro de las múltiples contradicciones de la existencia social, el componente moral, sin embargo, puede enfocarse desde una óptica ideológica, la cual se hace evidente si en el proceso de tematización se agrega el elemento de la dominación (etnocentrismo, clasismo, androcentrismo, etc.) y su contraparte, la resistencia. En medio de todo esto, lo que le confiere un sentido de trascendencia estética a la imaginación realista o fantástica es el alcance profundizador de la crítica. Se puede ser crítico en la forma, en el contenido, o bien en ambas. También la crítica puede mantenerse oculta, insinuarse de manera subrepticia o transversal, o bien, emerger de manera directa y contundente.

Los tres modos básicos son el satírico, el realista y el lírico. El modo realista se apega más a la consabida presunción de que lo fantástico contrasta con un conocimiento racional, empírico o intelectual. En principio, lo fantástico moderno fue una construcción estética dentro de la tendencia romántica de lo sublime. Aunque para Scholes el realismo puede concebirse como un frenar los impulsos satíricos y románticos, en respuesta a otros impulsos de carácter científicos y empíricos (1996: 166), resulta más acertado interpretarlo en el marco de una episteme y como producto de una transformación sociohistórica cuyo interés ha detonado una búsqueda sin precedentes por el choque de contradicciones entre la alienación y lo real normalizado:

–Quería verlo por una representación –dijo–. Quiero decir que tengo una obra de teatro...

Todo indicaba que iba a seguir, pero se detuvo y esperó mi respuesta; me entregó la palabra con un silencio irresistible, sonriendo. Esperaba tranquila, las manos entrelazadas en la falda. Aparté el plato con la milanesa a medio comer y pedí café. Le ofrecí cigarrillos y ella movió la cabeza, alargó un poco la sonrisa, lo que quería decir que no fumaba. Encendí el mío y empecé a hablarle, buscando sacármela de encima sin violencias, pero pronto y para siempre, aunque con un estilo cauteloso que me era impuesto no sé por qué.

–Señora, es una verdadera lástima... Usted nunca ha estrenado, ¿verdad? Naturalmente. ¿Y cómo se llama su obra?

–No, no tiene nombre –contestó–. Es tan difícil de explicar... No es lo que usted piensa. Claro, se le puede poner un título. Se le puede llamar *El sueño*, *El sueño realizado*, *Un sueño realizado*.

Comprendí, ya sin dudas, que estaba loca y me sentí más cómodo. (1974: 63)

He aquí una muestra del modo realista. A una mujer cincuentona se le ocurre querer representar en un teatro vacío una obra que era producto de un sueño. La mujer, para algunos rara, para el director arruinado, una loca, le paga a este para que se lleve a cabo la obra. El director termina por aceptar. La ocurrencia excéntrica de la mujer es tan descabellada que roza lo absurdo, porque, además de querer representar una obra que ni siquiera está escrita, su muerte acaece en escena, por lo que se sospecha que este final ha sido un plan preconcebido. Bajo la historia superficial del director que enfrenta a esta mujer subyace la historia secreta que consiste en realizar el sueño de morir en escena. En este caso, lo fantástico de “Un sueño realizado”, de J. C. Onetti, entra dentro de lo extraño e improbable y, según Barrenechea, entraría en el orden de lo real o natural. Otras obras enmarcadas en el modo realista son *Pedro Páramo*, “El Aleph”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La autopista del sur”, “El balcón” “La tercera llamada”, “Miss Amnesia” y “El cristo de San Buenaventura”.

A diferencia del modo realista en el que, desde la mimesis, se escenifican entornos materiales y sociales normalizados en acciones conductuales y diálogos inteligibles, el modo lírico tiende a la expresión de los sentimientos y a un manejo profuso de figuras retóricas. Se podría plantear que son narraciones fantásticas que exploran el *pathos* de los personajes desde un ángulo más individual, o desde relaciones interindividuales en las que cuentan los valores morales o la búsqueda de una ética de la felicidad. Así sucede con “La inmolación por la belleza”:

El erizo era feo y lo sabía. Por eso vivía en sitios apartados, en matorrales sombríos, sin hablar con nadie, siempre solitario y taciturno, siempre triste, él, que en realidad tenía un carácter alegre y gustaba de la compañía de los demás. Sólo se atrevía a salir a altas horas de la noche y, si entonces oía pasos, rápidamente erizaba sus púas y se convertía en una bola para ocultar su rubor.

Una vez alguien encontró una esfera hispida, ese tremendo alfiletero. En lugar de rociarlo con agua o arrojarle humo –como aconsejan los libros de zoología-, tomó una sarta de perlas, un racimo de uvas de cristal, piedras preciosas, o quizá falsas, cascabeles, dos o tres lentejuelas, varias luciérnagas, un dije de oro, flores de nácar y de terciopelo, mariposas artificiales, un coral, una pluma y un botón, y los fue enhebrando en cada una de las agujas del Erizo, hasta transformar a aquella criatura desagradable en un animal fabuloso.

Todos acudieron a contemplarlo. Según quien lo mirase, semejaba la corona de un emperador bizantino, un fragmento de la cola del Pájaro Roc o, si las luciérnagas se encendían, el fanal de una góndola empavesada para la fiesta del Bucentauro, o, si lo miraba algún envidioso, un bufón.

El Erizo escuchaba las voces, las exclamaciones, los aplausos, y lloraba de felicidad. Pero no se atrevía a moverse por temor de que se le desprendiera aquel ropaje miliunanochesco. Así permaneció durante todo el verano. Cuando llegaron los primeros fríos, había muerto de hambre y de sed. Pero seguía hermoso. (1998: 37)

Este microcuento se halla en la frontera entre lo maravilloso y lo fantástico. Sin embargo, el sentido dramático que encierra y el final funesto nos inclinan a ubicarlo más en el rubro de lo fantástico.⁸ Al igual que sucede con las fábulas, el relato está construido por medio de una prosopopeya, cuya profundidad en el plano moral resulta aplicable a la vida humana, aunque las circunstancias de la historia sean totalmente irreales. El modo lírico se evidencia en el tema de los sentimientos que mueven la conducta del Erizo, y en el alto grado de poeticidad de las figuras retóricas. Siguiendo la técnica del cuento clásico, la historia superficial es la del giro que toma la vida del Erizo al ser embellecido, mientras que la historia secreta es su reacción de preferir la inmolación en aras de

⁸ En realidad, las distinciones entre lo maravilloso, lo extraordinario y lo fantástico no deberían conceptualizarse como compartimentos estancos. La teoría de los modos, a la luz de la imaginación fantástica, desligada de la noción de género, ayudaría mucho a comprender mejor esto.

perpetuar la belleza. Otras narraciones fantásticas en las que prevalece el modo lírico son: *La amortajada*, *Los recuerdos del porvenir*, “La puerta cerrada”, “Un hogar sólido” y “Funes el memorioso”, de Borges.

La dimensión crítica de la narrativa fantástica está presente en cualquiera de los tres modos, pero puede hallarse implícita para que el lector la interprete, o bien puede hacerse explícita. En el caso del modo satírico que sigue a continuación la crítica entremezcla lo implícito con lo explícito:

–Combustible –grita el maquinista–. Combustible o no llegamos. –Y uno de los veintinueve vagones queda completamente despoblado.

–Es lo que más se asemeja al carbón de piedra –me explica una señora, con gran zalamería al ver mi expresión de desconcierto, y agrega que por allí no tienen ese material, pues la tierra no produce más que oro.

–Por eso usamos negros, los tenemos en abundancia. Y como ya le dije: por ser lo más semejante al carbón...

Y el segundo vagón quedó desierto, de manera que ya solamente llevamos veintisiete tramos de combustible... Miro aterrado por la ventanilla y lo único que veo es la estela de humo negro que brota por la chimenea de la caldera y que de nuevo se apodera del cielo, coloreándolo... Pero al fin llegamos al Sur, y con uno de los vagones de combustible intacto. Mina luce aterrado.

Así que este es el país de la libertad –me dice sin agregar más nada, mientras le atan una cadena de gran grosor al cuello.

–No sé, realmente... –le contesto–, aquí sin dinero no se consigue ni el aire. (1997: 238-239)

Lo fantástico de este pasaje se halla implícito en el acto de utilizar a los esclavos africanos como combustible, dizque porque no tienen en esas tierras carbón para impulsar el tren. Por muy deshumanizada y horrible que haya sido la esclavitud en Estados Unidos, cuesta trabajo creer como un hecho que haya ocurrido tal atrocidad. Tanto en este pasaje como en otros de la novela *El mundo alucinante* de R. Arenas el modo satírico se vale de lo que Bajtín llamó libre fantasía, junto con la hiperbolización del realismo grotesco. Desde luego, el manejo del sentido crítico se asienta en la ironía y el sarcasmo. La imagen de los esclavos africanos sacrificados como combustible y la explicación de la señora de que, por el color de piel, es lo que más se asemeja al carbón se nutren de un sarcasmo cruel. Igual sucede con la ironía subida en el diálogo final entre Mina y Fray Servando. La crítica de fondo del modo satírico en este caso está dirigida al racismo como un componente del etnocentrismo estadounidense. En vez de un abordaje moral, en este caso la crítica se dirige hacia lo ideológico. Otras narraciones fantásticas que se sustentan en el modo satírico son “El dinosaurio” y “Míster Taylor”, de Monterroso, “El que vino a salvarme”, *La feria* y “El prodigioso miligramo”, *El eterno femenino*, “Muebles El Canario” y “El informe de Brodie”.

Conclusiones

El deslinde entre lo propio de los géneros narrativos y la fabulación imaginativo-fantástica ha servido para establecer en este artículo distinciones precisas entre el cuento y la novela. En el cuento se condensa más el efecto de lo fantástico, sobre todo, por la mecánica interna de las dos historias de Piglia, mientras que en la novela hay mucho más margen de maniobra en el manejo de lo fantástico. En lo que toca al concepto de literatura fantástica, consideramos que la definición de Barrenechea aún sigue vigente. Con la escala de gradaciones que va de lo real a lo imposible ilustramos, no sólo la diferencia entre la imaginación realista y la fantástica, sino también, el hecho de que los tres órdenes propuestos por Barrenechea guardan una relación intrínseca, mas no equivalente, con lo extraño probable, lo extraño improbable y lo extraño e imposible. Lo que distingue que todo

entre en el orden de lo natural (real) es que la fisura de credibilidad de lo fantástico o las condiciones materiales de lo narrado entren en la percepción de lo posible, por lo que puede entenderse como lo extraordinario. En cuanto a la mezcla de lo natural (real) y lo no natural (irreal), consideramos esta vertiente como la más distintiva del cuento fantástico, porque consiste en un marco narrativo realista en el que irrumpe el acontecimiento fantástico. Sin embargo, hay un mayor grado de densidad relativa de lo fantástico en los relatos en que todo entra en el orden de lo irreal o no natural. En este caso, se trata de lo que hemos llamado anclaje totalizador.

Un aspecto que hemos puntualizado en este análisis es la necesidad de seguir profundizando en la literatura fantástica, más allá de su definición en comparación con el realismo y otras formas derivadas como lo maravilloso, la ciencia ficción y el mal llamado realismo mágico. Si la imaginación fantástica corre pareja a la temática de un cuento, novela o pieza de teatro, pues ambas operan en función de una macro-instrucción en el orden global del texto, entonces es necesario, como se ilustró con la obra de Kafka, profundizar en la interpretación entre el conflicto como enigma de lo fantástico (lo cognoscitivo) y el conflicto social que puede estar tratado desde una perspectiva ética o ideológica, ya sea directa, transversal o subrepticia.

Otra tarea que se recomienda es profundizar en el análisis de lo fantástico sin perder de vista los modos, así como sus mezclas y derivaciones. La importancia de estos es tal que podrían esclarecer la complejidad en la plurivocidad temática tan notoria en la narrativa de autores como Borges y García Márquez. Si Carpentier le dio un vuelco a la visión puramente artística de lo maravilloso al encontrar que lo fantástico como creencia y fe se encontraba inmerso en la realidad de América Latina, García Márquez ensanchó las posibilidades de lo real maravilloso con *Cien años de soledad*, novela polimorfa y plurívoca en temas, motivos y modos.⁹ Borges, por su parte, creó un nuevo tipo de cuento fantástico con anclajes metafísicos que demuestran una poderosa capacidad imaginativa, capaz de mezclar en un solo cuento variantes de los tres modos, o destacarse en modos particulares. Con razón V. G. Rivas ha resaltado la multivocidad en la obra de Borges (251).

Bibliografía

- Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? En *Teorías de lo fantástico*, (pp. 265-282). Madrid: Arco Libros,.
- Anderson Imbert, E. (1984). Tabú. En E. Valadés (Comp.). *El libro de la imaginación* (pp. 168). México: Fondo de Cultura Económica.
- Arenas, R. (1977). *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*. México: Tusquets Editores.
- Arreola, J. J. (1995). El prodigioso miligramo. *Obras* (pp. 82-88). México: Fondo de Cultura Económica.
- Arreola, J. J. (1963). *La feria*. México: Joaquín Mortiz.
- Bajtín, M. M. (1982). El problema de los géneros discursivos. *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). México: Siglo XXI.
- Barrenechea, A. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana* 8(80), 391-403.
- Benedetti, M. (1968). Miss Amnesia. En *La muerte y otras sorpresas*. (pp. 96-101). México: Siglo XXI Editores.
- Borges, J. L. et al. (1976). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Borges, J. L. et al. (1995). *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.

⁹ En nuestro libro *Cien años de soledad: una novela cósmica*, además de examinar la plurivocidad de lo real imaginario y los tres modos, se analizan siete interpretaciones convergentes de esta novela.

- Borges, J. L. et al. (2003). *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. et al. (1987). *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza Emecé.
- Borges, J. L. et al. (1984). *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. et al. (1989). *Nueva antología personal*. México: Siglo XXI Editores.
- Botton Burlá, F. (2003). *Los juegos fantásticos*. México: UNAM.
- Campra, R. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En D. Roas (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-191). Madrid: Arcos/Libros.
- Carpentier, A. (1964). “De lo real maravillosamente americano” *Tientos y diferencias*. (pp. 115-135). México: UNAM.
- Carpentier, A. (1972). *El reino de este mundo*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Castaneda, C. (1974). *Las enseñanzas de Don Juan. Una forma yaqui de conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos, R. (1975). *El eterno femenino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (2008). Algunos aspectos del cuento (1962). En L. Zavala (Comp.), *Teorías de los cuentistas* (pp. 303-324). México: UNAM.
- Cortázar, J. *Cuentos completos/1*. (1996). México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Cuddon, J.A. (1999). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. England: Penguin Books.
- Denevi, M. (1998). La inmolación por la belleza. En J. González (Comp.). *Dos veces cuentos. Antología de microrrelatos* (pp. 37). Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Doležel, L. (1995). A Thematics of Motivation and Action. En C. Bremond, J. Landy y T. Pavel (Comp.). *Thematics New Approaches* (pp. 57-66). New York: State of New York Press.
- Donoso, J. (1970). *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Editorial Seix-Barral.
- Donoso, J. (1971). La puerta cerrada. En *Cuentos* (pp. 151-179). Barcelona: Editorial Seix-Barral.
- Durán, A. (1969). Conversaciones con Gabriel García Márquez. En *Recopilación de textos sobre García Márquez* (pp. 34-44). La Habana: Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas.
- Enríquez, M. (2021). La Virgen de la tosquera. *Los peligros de fumar en la cama* (pp. 23-38). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Fernández, A. (2004). La mano. *Revista cAchaRRo(s)*. La Habana, junio-diciembre.
- Fernández, T. (2001). Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. En *Teorías de lo fantástico* (pp. 238-297). Madrid: Arco Libros.
- García Márquez, G. (1994). *Cien años de soledad*. México: Editorial Diana.
- García, Patricia. (2013). La “frase umbral”, desliz al espacio fantástico En D. Roas y P. García (Comp.). *Visiones de lo fantástico (Aproximaciones teóricas)* (pp. 27-38). Málaga: Ediciones de Aquí.
- Garro, E. (2022). *Los recuerdos del porvenir*. México: Alfaguara/Penguin Random House Grupo Editorial.

- Garro, E. (1976). Un hogar sólido. *Antología de la literatura fantástica* (pp. 187-200). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- González, J. L. La tercera llamada. <https://ciudadseva.com/biblioteca/indice-autor-cuentos>.
- Hernández, F. (1975). El balcón. *La casa inundada y otros cuentos* (pp. 51-67). Barcelona: Editorial Lumen.
- Hernández, F. (1938). Muebles "El Canario." En *Obras completas. Vol 2* (pp. 156-159). México: Siglo XXI Editores.
- Hernández Roura, S. (2020). *Edgar Allan Poe y la literatura fantástica mexicana (1859-1922)*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Kafka, F. (2004). *La metamorfosis*. Praga: Vitalis.
- Kafka, F. (1983). Preocupaciones de un padre de familia." *Obras Completas 4* (pp. 1141-1143). Barcelona: Editorial Teorema.
- Kafka, F. (1983). Una cruz. *Obras Completas 4* (pp. 1287-1288). Barcelona: Editorial Teorema.
- Lodge, D. (1998). El realismo mágico. En *El arte de la ficción* (pp. 173-177). Barcelona: Ediciones Península.
- Martínez, A. E. (1995). *Santa Evita*. México: Joaquín Mortiz.
- Monterroso, A. (1980). *Obras completas*. México: Joaquín Mortiz.
- Olea Franco, R. (2019). Borges en la constitución del canon fantástico. En A. G. Amatto Cuña (Comp.). *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana* (pp. 23-81). México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- Olivares Zorrilla, R. (2003). Mito y avatares de la cabeza parlante. En A. M. Morales, J. M. Sardiñas y L. E. Zamudio (Comp.). *Lo fantástico y sus fronteras* (pp. 65-75). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México.
- Onetti, J. C. (1974). Un sueño realizado. En *Cuentos completos* (pp. 59-77). Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Parra, E. A. (2009). El cristo de San Buenaventura. En *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos* (pp. 225-256). México: Ediciones Era/CONACULTA/Fondo Editorial de Nuevo León/UANL.
- Parrilla Sotomayor, E. E. (2021). *Cien años de soledad: una novela cósmica*. México: Ediciones Eón.
- Paso, F. del. (2006). *Noticias del Imperio*. México: Punto de Lectura.
- Piglia, R. (1999). Tesis sobre el cuento. En *Formas breves* (pp. 91-100). Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- Piñera, V. (2004). El que vino a salvarme. En *Cuentos completos* (pp. 249-253). La Habana, Ediciones Ateneo.
- Posse, A. (1992). *El largo atardecer del caminante*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Quiroga, H. (1998). *Cuentos completos. Vol. 1* Buenos Aires: Editorial Losada.
- Rivas, V. G. (2003). El mundo devastado: La conversión de lo metafísico en lo fantástico en Borges. En A. M. Morales, J. M. Sardiñas y L. E. Zamudio (Comp.). *Lo fantástico y sus fronteras* (pp. 245-257). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México.
- Roas, D. (2014). El reverso de lo real: Formas y categorías de lo insólito. En F. J. Ordiz y N. Álvarez Méndez (Comp.). *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)* (pp. 9-29). Oxford: Editorial Peter Lang.

- Rulfo, J. (1985). Pedro Páramo. En *Obra completa* (pp. 107-194). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Saramago, J. (1998). *Ensayo sobre la ceguera*. México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Scholes, R. (1996). Los modos narrativos. En Enric Sullà (Comp.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (pp. 162-168). Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori.
- Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona/Caracas: Monte Ávila Editores.
- Vargas Llosa, M. (2000). *La guerra del fin del mundo*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas Llosa, M. (1977). *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix-Barral Editores.
- Velasco, M. (2007). *El cuento y la casa de lo fantástico*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Viñas, David. (2013). Presencia de lo fantástico fuera de lo fantástico. En D. Roas y P. García (Comp.) *Visiones de lo fantástico (Aproximaciones teóricas)* (pp. 149-171). Málaga: Ediciones de Aquí.
- Volpi, Jorge. (2000). *En busca de Klingsor*. Barcelona: Editorial Seix-Barral.