

**PRIMERA PARTE:**

**UNA BÚSQUEDA INFINITA (FUNDAMENTOS DE LO NEOFANTÁSTICO)**

## CAPÍTULO I: DOS EXPRESIONES DE LA IMAGINACIÓN

### I.1. Lo fantástico: el vértigo de la incertidumbre

#### I.1.1. Un sendero hacia lo desconocido

Antes que ocuparnos de complejas y divergentes interpretaciones en torno a la problemática que rodea lo fantástico, considero que es más importante que abordemos sus rasgos fundamentales e insoslayables, pero que muchas veces se dan erróneamente por sentados. Dichos rasgos fundamentales no son otros que sus *orígenes*, su *esencia*, en una palabra: *¿qué es lo fantástico y de dónde procede?*

La propuesta teórica del argentino Emilio Carilla es quizá una de las más esclarecedoras en dichos aspectos, ya que toma como punto de partida para la explicación de lo fantástico, precisamente el otro concepto que es tan esencial para nuestro estudio: la *imaginación*.

Carilla establece con claridad el vínculo filial entre imaginación y fantasía remitiéndonos a Aristóteles, quien define a la segunda como “la facultad de reproducir los datos de las sensaciones en ausencia de los objetos que las habían provocado” (19). Posteriormente, la Edad Media será la principal responsable de discernir la proximidad entre los dos conceptos arriba mencionados al traducir la palabra “fantasía” como *imaginatio* o “imaginación”. Asimismo, hace una distinción entre *imaginación reproductiva* e *imaginación productiva*. La primera se basa esencialmente en la memoria y la imitación para, como dice su nombre, *reproducir* los datos sensibles, y se le conoce también simplemente como *imaginación*. La *imaginación productiva* o creadora es la que combina libremente tales datos, pero son los románticos quienes la denominan precisamente como *fantasía*, y la reconocen también como la fuente para la creación artística (Carilla 19).

Tomando como base estos datos, Carilla comienza su aproximación hacia el género fantástico citando a Guido Calogero, quien considera que: “Hoy [...] se atribuye a la fantasía el carácter de elaboración estética de las representaciones, aptitud que se niega a la

imaginación, circunscripta a intereses prácticos en la reproducción de nuevas asociaciones o creaciones de imágenes” (20). Quizá esta última consideración sobre la *imaginación* (reproductiva) podría ser discutible, pero al no ser uno de nuestros propósitos de trabajo deberemos dejarla de lado.

Concentrémonos en la importancia que, como a estas alturas puede vislumbrarse, tiene la *amplitud* del término “fantasía”: por principio de cuentas, nos ha sido posible advertir que no existe restricción válida que obste para relacionarlo con la capacidad creadora o la creatividad, entendida como cualidad de la naturaleza humana. En otras palabras, la fantasía es la manifestación estética de los poderes de la imaginación.

Por otra parte, otro terreno contenido en esa amplitud que abarca la fantasía es, como veremos a continuación, el de los *temas*. Carilla nos conduce, una vez explicada la relación entre fantasía e imaginación en lo que respecta al aspecto *sensible*, al tema complejo de la *literatura fantástica*. El teórico argentino considera que

bajo esta última denominación [...] abarcamos un mundo que toca, en especial, lo maravilloso, lo extraordinario, lo sobrenatural, lo inexplicable. En otras palabras, *al mundo fantástico pertenece lo que escapa, o está en los límites, de la explicación “científica” y realista; lo que está fuera del mundo circundante y demostrable.* (20)<sup>1</sup>

Esta definición es sumamente general, hay que reconocerlo, pero resulta insoslayable en razón de que nos describe los elementos extraestéticos en los que la creación se basa para la realización de la obra, es decir, son los *datos sensibles*, externos a la individualidad personal y artística, de que ésta se vale para la eventual composición. De cualquier forma, Carilla busca precisar más los alcances del concepto de la literatura fantástica cuando afirma que “la literatura fantástica comprende –en su ámbito de fantasmas y nebulosidades más o menos

---

<sup>1</sup> Las itálicas son mías.

objetivables– aquella parte de la imaginación creadora que sobrepasa –*como tema*– límites lógicos y entre en fronteras [sic] de delirios, irrealidades, sueños, sobreexcitaciones” (21).<sup>2</sup>

Jaime Alazraki (*En busca del unicornio* 15-16 [nota al pie]; “¿Qué es lo neofantástico?” 266-67) hace una crítica a estas definiciones de Carilla por considerarlas demasiado ambiguas, y argumentando que la sola presencia de elementos fantásticos en una obra no es un criterio lo bastante contundente para considerar a ésta, en su totalidad, como “fantástica”. En lo particular, yo considero que la crítica de Alazraki no es precisa, ya que parece no advertir que Carilla *jamás* llega a esa conclusión específica, sino que enfatiza claramente el hecho de que una obra fantástica es la que utiliza como *tema* esencial, y no como complementos, elementos como los fantasmas, los sueños o los delirios. En otras palabras, Carilla deja en claro que una obra fantástica es la que decididamente toma como su centro de atención las reminiscencias a lo sobrenatural y a lo inexplicable, y no tanto una que, de pronto y con frecuencia incidentalmente, utiliza algún fenómeno insólito.

Carilla pasa a continuación a enunciar algunos de los temas fantásticos más recurrentes a lo largo de la historia del género, sin olvidar, como ya hemos visto, que su origen son *datos sensibles* externos al individuo o al autor, y no surgen en sí mismos como ficciones (22). Sin embargo, aquí conviene resaltar también el comentario de Flora Botton en el sentido de que “los motivos que pueden ser fantásticos varían grandemente según las culturas” (33), con lo cual se complementa el análisis de Carilla: lo fantástico y sus temas, ya en el sentido *estético* del que hablamos, son *construcciones* surgidas en y restringidas a dicho ámbito, es decir, no proceden de los datos sensibles que fluyen en el entorno, sino que son creados a partir de figuraciones mentales y humanas. Por ello, también podemos deducir que los temas fantásticos no pueden ser uniformes o “universales”.

Retornando a la enumeración de temas expuesta por Carilla, encontramos en ella:

---

<sup>2</sup> Las itálicas son mías.

las alucinaciones, las relaciones entre vida y muerte, la fusión y desaparición de planos (realidad y libro, sueño y realidad), los “fantasmas”, la magia, supersticiones y hechicerías, el mundo feérico, los sueños premonitorios, las coincidencias inexplicables, las metamorfosis, los “dobles”, los paraísos artificiales, las transmutaciones del espacio y del tiempo,<sup>3</sup> los mundos planetarios. (22)<sup>4</sup>

Por otro lado, Carilla no olvida señalar uno de los más temas fantásticos más recurrentes e inagotables, al menos en la cultura occidental y por causa de su obsesión con la imposición de límites mesurables: *la locura*. La describe como “puerta abierta de gran fecundidad y, al mismo tiempo, de explicable riesgo” (22), esto último debido a que tan posible es, mediante su alusión, la creación de una obra prodigiosa, como de un producto malbaratado. Desde luego, Carilla también aclara que al hablar de locura se refiere a un “elemento ajeno al escritor y [a una] base temática: no de la locura como base –a través del escritor genial– de la obra literaria” (22). Con esto nos da a entender que no es indispensable que el autor, en sí mismo, sea un demente para poder utilizar la locura como fuente creativa.

A continuación Carilla aborda una cuestión que, precisamente por remitirse al plano filosófico, es fundamental para comprender con mayor profundidad los alcances y terrenos de lo fantástico: “las fronteras entre lo fantástico y la realidad ‘demostrable’ corresponden a límites imprecisos, y cambian con los tiempos” (22). No en vano Carilla cuida de rodear el término “demostrable” con comillas, ya que más adelante señala que “el hombre de hoy (a

---

<sup>3</sup> La obra de H. P. Lovecraft es quizá una de las más fecundas en la exploración de este tema. Como ejemplos están los relatos “Los sueños en la casa de la bruja”, el ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter y la novela corta *La sombra fuera del tiempo*.

<sup>4</sup> Destaca especialmente la obra del polaco Stanislaw Lem en este aspecto, en particular sus novelas *Solaris* y *El invencible*.

pesar de la suficiencia que parece darle la ‘civilización’) lo que ha hecho ha sido simplemente *reprimir instintos, borrar exterioridades, sustituir nombres*” (23).<sup>5</sup>

Vemos aquí que dos términos medulares de la cultura occidental se ponen en tela de juicio, y Carilla acierta al señalar, como razón para ello, que no constituyen más que la *fachada*, ornamentada con discursos racionalistas, con la que el inherente temor a lo desconocido, a lo no medible, a lo no *controlable*, de dicha cultura permanece activo y vigente. Al respecto de ello, Dani Cavallaro ofrece mayores detalles:

las personas son *intérpretes* condenados a ser devastados por el eventual descubrimiento de la *ilusión* de sus condiciones, a menos que reconozcan que se hallan inmersos en una farsa dirigida por la hipocresía y lo demencial. En este mundo traicionero, la especulación racional rápidamente se trueca en perorata frenética, y la lógica en irracionalidad monstruosa. (1)<sup>6</sup>

Otro autor que, de hecho, antes que el propio Carilla enfatiza en el carácter fálsico, timorato e hipócrita de la tendencia occidental de que hablamos es Sigmund Freud al describir su concepto de lo *siniestro*: “es [un concepto, idea o creencia] angustioso [y] reprimido que retorna [...] algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de represión” (2498). Como puede apreciarse, Freud da en el clavo en cuanto a desengañar sobre la supuesta y narcisista concepción de la cultura occidental, en cuanto a sí misma, como “fuente de verdad y conocimiento”, dejando en claro que no se trata más que de una mascarada con la que intenta disimular su ignorancia y su incurable temor hacia un mundo con el que *no sabe cómo interactuar*.

---

<sup>5</sup> Las itálicas son mías.

<sup>6</sup> Las itálicas y la traducción son mías. Cita original: “People are players bound to be crushed by the preposterous illusion of their condition unless they recognize that they are caught in a play directed by the hypocritical and the insane. In this treacherous world, rational speculation rapidly metamorphoses into frantic ranting, logic into monstrous irrationality” (salvo indicación contraria, todas las traducciones son mías).

Como conclusión de lo anterior, es evidente que este trasfondo de apariencias y enmascaramientos constituye un fertilísimo terreno para una expresión como la fantástica. En un contexto donde el raciocinio y la ciencia no se consideran *alternativas* para comprender la realidad y sus fenómenos, sino que se busca *imponer* su utilización como “únicas” vías de conocimiento sin tomar en cuenta sus limitaciones y vacíos, el resultado no es más que una nueva *superstición*, una nueva *fe* que, para evitar los cuestionamientos del pensamiento crítico, recurre a los antiguos métodos de despotismo y fabricación de “herejes”.<sup>7</sup>

En otras palabras, tenemos que la ciencia y la razón no funcionan como herramientas ni como ayuda para el ser humano, propósito para el cual se habían considerado en un principio, sino que han devenido en un nuevo *sistema de enajenación* para sustentar una *visión* de la realidad acorde con los *temores y fragilidades* de sus defensores. El hecho de que utilice un discurso dotado de mayor *coherencia* y énfasis en la realidad que los sermones eclesiásticos inspirados en un misticismo improbable, no hace dicha visión científicista menos dogmática, tiránica y supersticiosa, ni por otro lado más verdadera que la creencia en las brujas. Ante esta situación, donde en definitiva los temores no han sido superados sino *ocultados*, la posibilidad de su retorno permanece siempre al acecho, y el género fantástico es el medio con el que el arte convierte dicho potencial en una realidad ficticia.

Quedemos conformes hasta aquí con la influencia externa de mayor trascendencia en el género fantástico. A continuación pasaremos a ocuparnos específicamente de sus instancias estéticas. Para Carilla, la cuestión del talento artístico sí constituye una realidad, aunque no describa con detalle cómo opera éste: “La razón de ser de la literatura fantástica está determinada por una serie de escritores que supieron crear tales obras y dar categoría artística a tal materia” (24). Más adelante comenta, ya abordando las formas de expresión adoptadas

---

<sup>7</sup> Carl Sagan fue quizá uno de los principales partidarios de esta tendencia ya en las postrimerías del siglo XX, como se puede apreciar en su libro *El mundo y sus demonios*, donde con un lenguaje poco menos que panfletario, niega toda validez a cualquier forma de conocimiento o fenómenos que se aparten de la ciencia ortodoxa.

por lo fantástico, que “esta *imaginación estética* se da, bien en cauces de racionalismo, bien en cauces de exaltación (alucinaciones, caos)” (24).

La primera forma, la *fantasía racionalista*, crea estructuras claras y lúcidas, con una arquitectura comprensible y donde pueden identificarse los datos sensibles que sirvieron como base para la creación. Esta estructuración fue la más socorrida por el relato fantástico durante el siglo XIX. Hay sin embargo, un tema que genera polémica dentro de esta forma expresiva: el *sueño*, entendido en su forma física y de supresión de consciencia, como *f fuente creativa*. Primero cita a Bergson (24-25), quien considera que el sueño puede fungir como una especie de semilla, pero que al otorgársele una coherencia artificial para constituirse en componente de una creación artística ya no es más sueño sino, propiamente dicho, una *creación consciente*. A partir de ello, Carilla no expresa partidismo por Bergson, pero sí reconoce la complejidad que implica abordar el tema del sueño y su influencia como agente creador, ya que sus límites son sumamente volátiles (25).

Pasando ahora a la *fantasía exaltada*, encontramos con que produce obras extrañas, a veces incoherentes pero poseedoras de una riqueza de descubrimiento excepcional. Carilla considera que en la fantasía exaltada existe una profunda coincidencia entre el autor y el tema: “el autor (con fronteras muy imprecisas entre lo normal y lo anormal, entre planos de realidades) es testimonio de su propio y personalísimo mundo que lo envuelve y, al mismo tiempo, se le escapa” (25).

Estos últimos puntos, el *descubrimiento*, el *mundo personal* y la *fugacidad de su contacto*, serán fundamentales de aquí en adelante para determinar el curso de nuestro estudio, especialmente en el próximo capítulo donde nos ocuparemos del concepto de lo *neofantástico*, pues una obra como la de Francisco Tario sólo puede construirse teniendo como cimientos estos últimos caracteres. Con la finalidad de no desviarnos demasiado ni adelantar conclusiones a estas alturas, tengamos en mente que la fantasía tariana, sin ser



tampoco estrictamente “exaltada” en los términos de Carilla, sí tiene una profunda inquietud por otear a la distancia, hacia el más allá, hacia lo incomprensible e inconmensurable, a partir de una experiencia muy personal.

Carilla ejemplifica su concepto de fantasía exaltada, como también muchos otros teóricos que se enfrentan con un género fantástico no decimonónico, con la obra de Franz Kafka y a través de una descripción del propio maestro checo:

Edschmid sostiene que introduce hábilmente lo maravilloso en los hechos cotidianos. Es un grave error. *Lo cotidiano en sí ya es maravilloso*. No hago sino consignarlo. Es posible que yo ilumine un poco las cosas, como el proyector de una escena en la penumbra. Pero no, esto no es cierto. En realidad, *la escena no está completamente oscura, sino iluminada por el gran día. Pero esto es por los hombres que cierran los ojos y ven tan poco...* (25-26)<sup>8</sup>

Kafka es igualmente magistral en esta descripción de su obra como en sus obras mismas, pues alude a dos conceptos que también guardan estrecha relación, por no decir que identidad, con los estudiados líneas arriba: el “gran día” que no es sino el abismo insondable que constituye el universo, como lo describía H. P. Lovecraft (11); y la *visión estrecha* de la percepción humana que, retomando el concepto de *enmascaramiento* que también hemos visto, disfraza pomposa y estridentemente como realidad lo que no es sino una ilusión deforme y falsa.

En otras palabras, Kafka resalta cómo la poca disposición de la voluntad humana a *romper con sus arraigos mundanos* la vuelve tan frágil ante la magnificencia de ese “gran

---

<sup>8</sup> Las itálicas son mías. Es importante señalar la gran similitud que existe entre la descripción que hace Kafka de su propia obra con la que, años después, hará sobre sí mismo Julio Cortázar. Sin embargo, de esta descripción nos ocuparemos en el siguiente capítulo, con la finalidad de clarificar mejor la relación entre el análisis de Carilla y la teoría neofantástica de Jaime Alazraki.

día” que no es otro que el cosmos; a diferencia de Lovecraft, quien todavía contempla a éste como un “infinito abismo de aguas negras dentro del cual sólo somos una ínsula miserable”, Kafka devela que esa oscuridad en realidad es producto *humano*, y no del propio universo: la “escena en penumbras” es creada por el *miedo* de la naturaleza humana, que al no poder asimilar la magnificencia del “gran día” de forma rápida, concreta y *cómoda*, da la espalda a ese esplendor para protegerse mediante una artificiosa tiniebla a la que, irónicamente, dice estar “dispuesta” a disipar.

Tenemos aquí, en definitiva, la función de la literatura fantástica como *camino de revelación*: este mundo inmediato y rutinario que contemplamos y con el que interactuamos día a día sólo es una mascarada tan estridente como estéril, que ante su infecundidad irremediable pretende seguir manteniéndose activa mediante la imposición, la manipulación y la enajenación, de tal manera que *corte* los vínculos más trascendentes entre la naturaleza humana y el verdadero cosmos.<sup>9</sup>

Como conclusión a esta panorámica en el plano estrictamente formal, Carilla considera que en las obras pertenecientes a la fantasía racionalista “la invención y la elaboración suelen darse armónicamente, o, más bien, la elaboración supera a la invención” (26), mientras que en la exaltada ocurre lo inverso, volviéndose la obra críptica y densa, que para los fines de nuestro estudio es una situación muy frecuente en la obra de Tario. Carilla comenta que, aunque no es frecuente, sí es posible encontrar casos en los que ambas formas puedan fusionarse, y como ejemplos cita a Poe y a Nerval, cuya obra describe “como si el escritor pasara por alternados periodos de enajenación y lucidez, y en la lucidez del escritor se mantuviera toda la fuerza del momento demoníaco” (26-27).

---

<sup>9</sup> Es fundamental destacar aquí la figura del austriaco Gustav Meyrink, quien a través de novelas como *El Golem*, *El dominico blanco* y *El rostro verde*, entre otras, y sus alusiones a conocimientos esotéricos, como la Cábala y el budismo, resalta enfáticamente la necesidad de la mente humana de “estar despierta”, de “abrir los ojos” para alcanzar el conocimiento más profundo. La misma estructura de su obra, sin pretender imponer una definición estricta, se ajusta en gran medida a los términos de la fantasía exaltada de Carilla.

Una vez desglosados los fundamentos y finalidades de la imaginación fantástica, Carilla procede a indagar más en relación con sus temas específicos, repasando algunos puntos de la enumeración que ofrece al principio y de la que ya hemos hablado, pero ahora complementándola con uno en particular: el “entrecruzamiento de ciencia y lógica, con conexiones maravillosas” (37), al cual se le han dado varios nombres, pero destacando de entre ellos el de “ciencia ficción”.

En concreto, este tema de lo fantástico se ha preocupado por valerse del discurso racional y científico para, en el plano estético en un principio, ofrecer “explicaciones” a ciertos fenómenos y acontecimientos que, bajo una decrepita óptica positivista, simplemente son negados con virulencia fanática y también, por otra parte, *proyectar* ficticiamente los alcances que la ciencia, mediante nuevos descubrimientos, es capaz de lograr. Podemos discernir que se trata de un tema vastísimo para el que nuestros propósitos no nos permiten desviarnos demasiado, sin embargo, convenía detenernos brevemente en él ya que, desde mi interpretación, constituye un punto medio fundamental entre el discurso fantástico del siglo XIX y el que, posteriormente, se denominará neofantástico.<sup>10</sup>

Enseguida, Carilla rescata las propuestas de otros autores en cuanto a una “clasificación” temática de lo fantástico. El primero de ellos es Borges, cuya propuesta, considerando la vastedad y complejidad que, como ya hemos visto, caracteriza lo fantástico, es muy breve en cuanto a elementos, pero lo hace con la intención de buscar una generalización de temas menores (38-39):

1. *La obra de arte dentro de la misma obra*: el texto postula la realidad de la ficción.

---

<sup>10</sup> H. P. Lovecraft es quizá el exponente más sobresaliente de esta forma de literatura fantástica, ya que aunque algunos de sus relatos todavía presentan atavismos decimonónicos, sus anticipaciones acerca de diversas cuestiones científicas, anticipaciones que rompen con los paradigmas positivistas, le permiten separarse de formalismos anticuados para aproximarse a los esbozos de un auténtico visionario. A pesar de ello, reducir la obra de este autor al término simplista de “ciencia ficción” constituiría una pedantería, ya que sus alcances son mucho más vastos que los de simples batallas estelares o exploraciones de planetas distantes.

2. *La contaminación onírica de la realidad*: las imágenes del sueño se transfieren y alteran la realidad material.
3. *El viaje en el tiempo*
4. *El doble*: uno de los temas por excelencia en la obra del propio Borges, y que abarca también una multitud de variantes, como vidas paralelas y repeticiones.

Otra clasificación, aunque bastante más concreta y sistemática, es la que propone el francés Luis Vax (citado en Carilla 39):

1. El licántropo
2. El vampiro
3. Partes corporales separadas
4. El doble
5. Juegos de lo visible y lo invisible
6. Alteraciones del concepto linealista de tiempo, espacio y causalidad
7. Regresiones

Haciendo hincapié en la generalización que caracteriza la lista de Vax y la simplicidad de la de Borges (39), Carilla procede a continuación a complementar el esbozo que había iniciado al comienzo de su análisis, exponiendo su propia clasificación temática de lo fantástico, pero sin olvidar advertir que no puede ser definitiva ni tampoco agota todos los temas (40-42):

1. La locura (e historias clínicas)
2. Transmutación de sueño y realidad
3. Viajes en el tiempo
4. Anticipaciones (que se relaciona con la “ciencia ficción”).

5. Lo fantástico proyectado hacia la sátira, el humor y el juego del ingenio (esta variante es la que más se vincula con el concepto de *alegoría* que abordaremos en el siguiente inciso, y en razón de ello se vincula en mucho con los propósitos de la obra de Tario).
6. Formas mixtas dentro de algún desarrollo.

El siguiente punto que aborda Carilla es también otro de los más problemáticos, no sólo en relación con el género fantástico, sino en la literatura en general: la *técnica*. El primer apunte en que el argentino enfatiza fuertemente es en que no existe una técnica “unívoca” para el relato fantástico (43), y que su análisis únicamente busca ubicar ciertos caracteres que son más comunes o frecuentes para la composición.

El primer rasgo que Carilla resalta como esencial para la creación de un texto fantástico es la *invención* (44), concepto en el que se incluyen todos los elementos primordiales que, en sí mismos, no constituyen la obra pero son indispensables como punto de partida para otorgarle unidad y coherencia. En concreto hablamos aquí, nuevamente, de los datos sensoriales externos, que pueden aparecer en la forma de argumentos, bocetos, etcétera. No son elementos estéticos, pero a partir de ellos es como se crean los primeros.

En segundo lugar figura la *atmósfera*, que comprende todos aquellos recursos y elementos que, en diversas proporciones, fortalecen o determinan el ámbito del relato (44); por último Carilla menciona la *lengua*, ya que de entre la variedad de formas que ésta puede adquirir, algunas en particular facilitan la consecución de un efecto, incluyendo el fortalecimiento de la propia atmósfera. Entre dichas formas de la lengua pueden encontrarse situaciones, descripciones, misterios o sorpresas (45).

A la luz de lo anterior Carilla retoma un aspecto fundamental del género fantástico que, eventualmente, también determinará los derroteros que la lengua adoptará cuando se use para dicho fin: “El mundo del cuento fantástico es el mundo de lo inesperado y de las sorpresas. Es [...] el mundo del ‘suspenso’” (45). Por lo anterior, Carilla concluye que la *atmósfera* termina

siendo el vehículo que mejor resalta dicha cualidad.<sup>11</sup> Los efectos de misterio o sorpresa, por simple cuestión de frecuencia, son un propósito buscado deliberadamente por el escritor, aunque en algunos casos especiales, como el de Kafka, parecen surgir naturalmente (45). En algunos casos, como veremos en el momento del análisis, podría también decirse que Tario es capaz de lograr lo segundo. Carilla también advierte, por otra parte, que hay que cuidar mucho el no valerse de recursos acartonados y malbaratados que, lejos de lograr el efecto deseado, sólo producen una obra irrisoria y artificial, como la imaginería propia de la novela gótica (castillos, fantasmas, ruidos, etc.), y preocuparse por discernir aquellos que son afinados por el ingenio y la poesía (45).

Entre los recursos que mayor presencia ha tenido en la poética más “intemporal” del género fantástico, figura el de “destacar que lo que se está contando pertenece al mundo de lo extraordinario [o] subrayar que lo que se narra no pertenece al ámbito de lo cotidiano” (49). Es frecuente que a veces aparezca una forma de *anticipación* del desarrollo de los fenómenos, que a su vez utiliza adjetivos muy particulares tales como fantástico, maravilloso, extraño o sorprendente. Para esto también es pertinente recordar a Peter Penzoldt, quien también destaca la importancia de la “preparación psicológica del lector para los hechos insólitos” (11).<sup>12</sup>

Sin embargo, en la actualidad ha cobrado especial importancia el proceso *opuesto*: “no extremar sorpresas [y] contar como si se narrara un hecho común” (Carilla 49). En lugar de destacar con demasiada ingenuidad (o petulancia) las fuentes que fungen como base, el autor hace gala de su *sutileza* al plantear una nueva perspectiva de los acontecimientos. Recordando

---

<sup>11</sup> En lo que respecta a la atmósfera H. P. Lovecraft, en su ensayo *El horror sobrenatural en la literatura*, aporta también ideas que son vitales para fortalecer su efecto, particularmente debido a que no es tan importante, en un texto fantástico, hacer encajar la trama sino *evocar una sensación intensa de miedo* (11).

<sup>12</sup> “a psychological preparation of the reader for incredible events”.

la descripción de Kafka, podríamos decir entonces que el autor acepta la luz del “gran día”, y recorre sin prejuicios ni temores los parajes que éste ilumina alrededor del primero.

Pasando a aspectos más concretos, en particular relacionados con la lengua de lo fantástico, Carilla reconoce la existencia de “un vocabulario y preferencias sintácticas” (51) muy específicas en el cuento fantástico. Me permito aquí adelantar que esto no es demasiado estricto con Tario, aunque tampoco pueden dejar de distinguirse algunos elementos lingüísticos que se repiten pero sin buscar constituir un sistema rígido.

Carilla también considera que “el mejor misterio [...] será el logrado, no a través de la declaración directa, sino el que se alcanza a través de sugerencias, insinuaciones e inferencias sutiles” (51), aunque a veces una sola palabra precisa puede ser igualmente efectiva para resaltar ese efecto (52). Asimismo, la utilización de *reiteraciones* puede ser de gran utilidad como refuerzo para la atmósfera, aunque no debe caer en la simple obsesión (54).<sup>13</sup>

El siguiente paso en el análisis de Carilla podría parecer bastante osado, ya que prueba a comparar el lenguaje de lo fantástico con el *conceptismo* (55-56). Sin embargo, tiene cuidado en señalar que al hacer tal comparación se refiere más bien a los tropos por los que se tiene preferencia, y que en ambos casos (lo fantástico y el conceptismo) guardan numerosas coincidencias: neologismo de sentido, poca adjetivación, pocas oraciones subordinadas, antítesis, paralelismo, y la que en muchos casos es la más importante, brevedad de las frases.

Por otra parte, destaca que la *antítesis* puede considerarse como una de las figuras más requeridas en el género fantástico: “[funge] como recurso necesario para penetrar –en avances parciales– *mundos desconocidos*” (57).<sup>14</sup> Es a partir de este aspecto que Carilla pasa a esbozar una nueva comparación que ilustre con más claridad la esencia de lo fantástico: lo contrapone

---

<sup>13</sup> La obra de Lovecraft es un buen ejemplo del uso de este recurso, aunque en muchos casos, del efecto *negativo* que produce, ya que llega al extremo de una simple sobreadjetivación que debilita la sensación.

<sup>14</sup> Las itálicas son mías.

con la *literatura mística*: “El místico, al dar cuenta de sus éxtasis y revelaciones con una lengua mezquina, debe proceder –humanamente– por comparaciones y antítesis” (58).

He aquí una de las cuestiones medulares que nos permitirán comprender la obra de Tario con más precisión. Es también un aspecto que Kafka, aun con la precisión de su descripción, no toma en cuenta al describir su incursión en el “gran día”: en un nivel *empírico* le es posible estar en contacto con esa realidad iluminada que, en el caso de otros humanos, queda incomprensible y oscura; sin embargo, hay una limitante que aun el propio conocedor del “gran día” no consigue superar: la *lingüística*. El idioma resulta un recurso muy inferior a la magnificencia de la experiencia mística o de contacto con el “gran día”. El término no es importante, ya que al final se refieren a lo mismo: a lo que se encuentra más allá de lo cotidiano y de la óptica miope y degenerada con la que éste se contempla.

Es por ello que, como bien lo ha apuntado Carilla, el autor debe apoyarse en trucos retóricos e *improvisaciones expresivas* que, aunque en un sentido literal tienen coherencia y sentido reales, no son éstos los que se trata de transmitir. Debido a esto Carilla incluso se arriesga a calificar al autor místico como un “superhombre” (58). Veremos con más detalle las repercusiones de esta situación cuando abordemos la polémica de Todorov en cuanto a la “incompatibilidad” de la alegoría y lo fantástico, y más precisamente en el siguiente capítulo al concentrarnos en el tema de lo neofantástico.

Como cierre de su análisis, Carilla acierta al señalar que, más que cualquier forma en particular que se utilice, lo que ha definido no sólo al género, sino a la *imaginación fantástica* propiamente dicha es la presencia del asombro, de lo sobrenatural y lo maravilloso (63). Semejante conclusión es a la que llega también H. P. Lovecraft cuando señala que, siendo el miedo a lo desconocido la emoción más antigua y poderosa de la mente humana, la existencia de *relatos* derivados o vinculados con aquél es igualmente antigua (7).



Es por ello que Carilla no quiere soslayar una situación extraliteraria que, con lamentables repercusiones, ha permeado sobre el género fantástico: “esta literatura ha sido rebajada o despreciada, o, simplemente, enfocada desde aspectos fronterizos” (63). Una de las razones que él expone es “[que ha] sido considerada como una simple evasión, entretenimiento o regodeo espeluznante” (64). Flora Botton también aborda esta cuestión cuando expresa que

los textos literarios ‘fantásticos’ [...] han recibido poca atención por parte de la crítica y de los especialistas, ya sea porque se tiende a considerar la literatura fantástica como un producto inferior que no merece un examen serio, ya sea porque se piensa en ella como en un tipo de literatura que no constituye en realidad un género aparte. (11-12)

Adelantando un poco la conclusión de este trabajo y apoyándome en varios aspectos que hemos visto líneas arriba, me permitiré comentar que la verdadera pero más profunda (y por ello no fácilmente discernible) razón para esta marginación injusta hacia la literatura fantástica no es sino el afán de perpetuar esa moderna, occidental, pero no por ello menos estulta, *visión linealista* del universo. Esa *superstición científicista* que, aunque aderece sus discursos con bien construida coherencia, sigue siendo una *imposición* cerrada a toda réplica o crítica, es decir, una *mascarada* que aspira a volverse unívoca visión de la realidad y abstraerse de la inevitabilidad de los cambios, más necesarios todavía en el caso de una naturaleza tan imperfecta como la humana, y más aún, la occidental.

Si adoptamos una percepción más amplia de los alcances del género fantástico, podremos ver que a través de las épocas lo ha caracterizado una variedad de propósitos muy específicos, pero no simplemente centrados en la ruptura con la cotidianidad. Carilla nos los enumera brevemente: “En épocas alejadas, el episodio fantástico respaldaba, en la obra literaria, a una intención claramente moral [...] era lo extraordinario –fábulas, apólogos, ejemplos, cuentos– al servicio de un fin doctrinal” (64). Este tipo de relatos recuerda el que señala también Angus

Fletcher cuando describe los propósitos doctrinales de las alegorías utilizadas durante la Edad Media (14-15), y que en razón de ello hacían patente su carácter simbólico.

Posteriormente, continúa Carilla, el texto fantástico adoptó una clara función de “evasión de la realidad” (64), dando como resultado formas como la literatura caballeresca y de aventuras, que buscaba esencialmente ubicar sus acciones en entornos tan distantes del inmediato y cotidiano como fuera posible, tanto en su distancia como en sus caracteres.

Más adelante volvería la voluntad de “encriptar” mensajes a través de fenómenos insólitos, pero ahora el propósito sería la *burla* y la *sátira* (64), que pretendían introducir un nuevo lenguaje más bien crítico y que cuestionara los paradigmas y valores culturales, y no la imposición incontrovertible de éstos.

Llegamos entonces a la forma moderna del género, en la que los autores, independientemente de que otra más de sus motivaciones sea hacer gala de su ingenio o de la exaltación de la imaginación (64), aspiran a un objetivo más exigente. Aún se parte de la noción de evasión de la realidad, pero la ficción que surge de ello tiene como finalidad “un abrir puertas, un subir alto, un cavar hondo, para huir de contingencias inmediatas” (65). Carilla también considera que es un vehículo propio del hombre castigado y dolorido, y un método de defensa contra la agresión virulenta de una torpe literatura realista. Por otra parte, sin el interés del lector tampoco tendría sentido la composición de una obra fantástica: es precisamente este elemento, a través de sus ansias de lo desconocido (65), lo que da sentido y vigencia a este género por encima de los tiempos.

Por encima de todas sus consideraciones, quizá la aportación más valiosa del análisis de Carilla sea la siguiente: “en escalón más alto, la literatura fantástica es también con frecuencia [...] el medio de ahondar en los grandes problemas del hombre: metafísicos, teológicos, morales, estéticos...” (65). Todas estas observaciones contenidas en este párrafo y el pasado

son las que habremos de mantener presentes para comprender los nexos entre Tario y el concepto de lo neofantástico que nos aguardan más adelante.

Al margen de la polémica que jamás se separa de conceptos como “talento” o “valor artístico”, Carilla prosigue con esta cuestión del carácter *visionario* del género fantástico, considerándolo uno de los méritos que le otorgan “jerarquía artística y originalidad expresiva [ya que] el escritor recurre a elementos fantásticos como el místico recurriría a sus antítesis para expresar lo humanamente inexpresable” (66). Así pues, vemos nuevamente la cuestión del lenguaje como recurso limitado, pero que no por ello obsta para que sea posible aproximarse a la influencia del “gran día” de Kafka.

Es anteponiendo lo anterior que Carilla concluye que la marginación y menosprecio hacia el género fantástico responde a motivos puramente *políticos* y rara vez centrados en criterios mínimamente estéticos: se debe a “fundamentaciones de tipo positivista y a la sobrevaloración (como si el tema determinara de por sí méritos esenciales) del arte esencialmente realista” (67). Dentro de los caracteres propios del contexto mexicano de mediados del siglo XX, la obra de Francisco Tario fue víctima de un menosprecio idéntico al señalado por Carilla. De los detalles específicos nos ocuparemos en el capítulo III, pero era necesario señalar la situación desde este momento para facilitar la comprensión con respecto del olvido tan injusto que el acapulqueño sufre hasta nuestros días.

Como réplica hacia tales sofismas positivistas, Carilla afirma con contundencia, y basándose en la capacidad ya vista del texto fantástico para ahondar en las más profundas problemáticas humanas, que “tan ‘realista’ es un relato fantástico que nos habla de los sueños, de las quimeras, de las apetencias irrealizables... como una narración que nos habla de las necesidades primarias, de las rencillas domésticas, del trajín cotidiano, la relación sexual o las luchas sociales” (67-68). En definitiva, aunque las *imágenes* de los sueños no sean estrictamente reales, ¿por ello es el sueño en sí, como situación o estado de la mente, menos

real? ¿O aunque las hidras y las gorgonas sean entes de ficción, es menos real la necesidad de la mente humana de *crear* estas monstruosidades para poder expresar de forma amena el carácter incierto, y a veces amenazante, del entorno?

Carilla considera que en el hombre más simple subyace, e incluso puede brotar un fondo fantástico (68), con lo cual no hace sino confirmar el concepto freudiano de lo siniestro. Concepto que, como vimos páginas arriba, finalmente desenmascara el verdadero trasfondo de *miedo* de una cultura que, ataviándose con los aparentemente cristalinos atuendos del raciocinio, únicamente intenta no reparar en su ignorancia y su impotencia ante un abismo cósmico insondable. De nuevo, es sólo *represión* de una realidad, disfrazada con estridentes argumentos que proclaman su pretendida “superación”.

Es por lo anterior que no debe sorprendernos que la narrativa moderna, incluso cuando no es declaradamente fantástica, se atreva a *romper* con las lánguidas fronteras entre “realidad” y “fantasía” (69), que no son más que *convencionalismos* establecidos de acuerdo con lineales y falaces criterios positivistas. De este modo, Carilla da fin a su análisis afirmando que “la literatura fantástica [...] como arte, aspira también a dar singularizaciones a la angustia del mundo” (70). Justamente estas angustias son de las que Francisco Tario se ocupa, pese a la nebulosidad que puede percibir un primer acercamiento a su obra, pero que, finalmente, nos remite de nuevo a una *realidad* perfectamente visible.

### **I.1.2. Un horizonte lineal: el género fantástico en el pasado**

Era necesario abordar la teoría de Emilio Carilla para comprender con más facilidad las bases del concepto de lo neofantástico. Sin embargo, también es necesario detenernos en algunos de los términos que, aun cuando fuera para oponerse, aquél tomó como punto de partida.

Interesa para este propósito el puntual recorrido que Jaime Alazraki hace de éstos, concretamente deteniéndose en las teorías sobre los rasgos que caracterizaron al género

fantástico durante el siglo XIX. En primer lugar, nos comenta Alazraki, un punto en común sobre el que se intentó afincar la diferencia “esencial” de lo fantástico con respecto de otros géneros era su *capacidad para generar miedo u horror* (“¿Qué es lo neofantástico?” 267-68). El francés Louis Vax considera al respecto que “el arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real” (6). Su compatriota Roger Caillois es incluso más directo: “La literatura fantástica [...] es un ‘juego’ con el miedo” (18), ya que parte de presuponer “la solidez del mundo real, pero para mejor devastarlo” (13).

Aquí nos encontramos, una vez más, con el concepto que Carilla tan fuertemente critica: la concepción positivista, lineal y cerrada, de la estructura del universo. Un modelo que *conceptualmente* cercena la diversidad y niega al universo el potencial de cambiar, obligándolo a asumir la apariencia de un sistema rutinario donde todo puede “predecirse”, aunque como hemos visto, dicha imagen sólo existe como *paliativo* mental para la timorata e ignorante naturaleza humana que no puede comprender su entorno.

En otras palabras, es claro que en los términos del siglo XIX y, concretamente, de los autores fantásticos de la época, este carácter era propio de acontecimientos que desafiaban las “leyes inmutables y eternas” de la naturaleza: acontecimientos que, como también lo describe Caillois, se vuelven insoportables porque se creían imposibles (11).

Con lo aquí dicho, es más fácil ahora contrastar la obra de Tario con los conceptos teóricos más tradicionales sobre lo fantástico: lo insólito, sobrenatural o como prefiera denominársele tiene lugar dentro de sus relatos, pero el propósito ya no es la simple refutación a la falacia positivista sobre un cosmos con leyes “inmutables” y “predecibles” con el propósito de asustar al lector. Este elemento no está presente más allá de un propósito de provocar sorpresa o desconcierto, pero ello se debe a que el mensaje que se busca transmitir es mucho más profundo y complejo.

La cuestión acerca de lo fantástico y su “necesaria” creación de una emoción de miedo también puede comprenderse gracias a un deslinde que también propone Caillois: concretamente, consiste en la separación entre los géneros *maravilloso* y *fantástico* (10-11). A grandes rasgos, Caillois afirma que *antes* del cuento fantástico, que también él sitúa como un producto decimonónico, los géneros imaginativos se caracterizaban por su *distanciamiento* con respecto de nuestra realidad cotidiana, es decir, nos referimos a mundos poblados por dragones, hadas y hechiceros. Es éste el mundo que se concentra en la categoría de maravilloso.

Por el contrario, y en esto podemos recordar a Carilla, ante una cosmovisión rígida y que alardea conocer las “leyes” y causas de los acontecimientos de la naturaleza, aparece el género fantástico propiamente dicho, a modo de rebeldía y contraargumentación. Al presentar acontecimientos que desafían dicha fachada del universo, continúa Caillois, es “inevitable” que surja el miedo como respuesta. Me he permitido entrecomillar esta aparente regla de Caillois considerando que, como Carilla nos lo ha mostrado, la aparición del miedo ante un fenómeno insólito es tan sólo *una* de las múltiples respuestas que aquél puede generar. El miedo, de esta manera, sólo se manifiesta en mentalidades rígidas y cegadas por las falacias positivistas, que ven derrumbarse su mundo ante otras leyes que su débil percepción no podía siquiera intuir.

Esta especie de miedo tan propia del género fantástico recibió un nombre especial por parte de H. P. Lovecraft: el *horror cósmico*. En palabras del “caballero” de Providence, esta situación se logra cuando en un texto se sugiere

cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas, y el asomo –expresado con una seriedad y una sensación de presagio que se van convirtiendo en el motivo principal– de una idea terrible para el cerebro humano: la de una suspensión o transgresión maligna y

particular de esas leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguardia frente a los ataques del caos y de los demonios de los espacios insondables. (11)

Aunque algunos de los términos particulares que emplea esta definición no casen por completo con la teoría de Carilla, el concepto es prácticamente el mismo: la toma de consciencia sobre la monstruosa ignorancia que caracteriza a la mente humana, y la cobarde solución de ésta de disfrazarla con una fachada de ilusiones y delirios que aparentan ser conocimientos, pero que, eventualmente, también se ve desgarrada por las manifestaciones del propio cosmos, cuando éste se ocupa de romper con la rutina que otorga esa lánguida seguridad a la naturaleza humana.

No hay tales “ataques del caos”, ni tampoco “demonios” como menciona Lovecraft. Esta descripción sólo tiene sentido para una mentalidad estrecha y positivista, anquilosada en sus paradigmas lineales sobre la realidad. En otras palabras, son términos utilizables por parte de un pensamiento *egocéntrico*, cuyas construcciones consagra con la narcótica apariencia de “verdades absolutas”, y a todo cuanto las contradiga, incluso las propias manifestaciones de ese cosmos que dice “conocer”, constituyen una “transgresión maligna”. En última instancia, la descripción del horror cósmico es correcta y precisa, pero aproximarla a categorías y debates morales es una completa necedad.

Es precisamente esta instancia la que podemos reconocer como punto de partida para la obra de Tario: *no hay horror cósmico en su obra*, no hay angustia ante la pérdida de la “omnipotencia” de las ideas positivistas sino que éstas, así como muchos otros paradigmas necesariamente relacionados con la cosmovisión, pero sí producto de la cultura occidental, son vistas como aberraciones: como ideas intrusas e invasivas, que sólo enajenan y contaminan la mente.

En tiempos más recientes, el teórico franco-búlgaro Tzvetan Todorov amplía los horizontes del género fantástico al deslindar el miedo como condición indisociable del primero. Reconoce la importancia de su presencia, pero su principal acierto es señalar que no es *necesariamente* su aparición lo que determina o distingue lo fantástico de otros géneros. En términos generales, su propuesta teórica puede resumirse como sigue:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálvides, ni vampiros [el “mundo sin milagros” al que se refiere Roger Caillois] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es *parte integrante de la realidad*, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.

*Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre.* En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso [respectivamente]. *Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.* (24)<sup>15</sup>

Como puede apreciarse, Todorov constituye con claridad un paso intermedio entre las rígidas concepciones de Caillois y Vax y las propuestas innovadoras y aún abiertas de Carilla y Alazraki. El teórico franco-búlgaro abandona el concepto de “miedo” para introducir uno mucho más complejo: la *incertidumbre*. En esto último también encontramos una nueva réplica al modelo positivista que tanto critica Carilla y del que tan fervientemente se aferran

---

<sup>15</sup> Las itálicas son mías.



los coterráneos de Todorov: la concepción cerrada e inamovible del mundo, en el cual todo es predecible y no hay fenómenos insólitos que puedan ocurrir.

Todorov da el gran salto conceptual cuando reconoce, al final de la cita que hemos analizado, que la sensación de lo fantástico se experimenta por parte de un ser que sólo *conoce* las supuestas leyes que rigen el cosmos. Es así como Todorov se muestra escéptico ante lo que, pese a las fachadas con que se le ha enmascarado, no constituye más que una nueva *fe*, una nueva *creencia dogmática* que apenas se protege de las réplicas con la ingeniosa manipulación de un discurso científico. En otras palabras, reconoce que dichas nociones sólo son una *perspectiva* o una *construcción abstracta* del universo, realizada *después* de observar a éste mediante los sentidos, y no la *verdad*.

Desde luego, el lenguaje de Todorov todavía es bastante rudimentario para expresar con plena claridad esta conclusión: aún hay todavía ataduras inerciales con respecto de ese mundo trasnochado que pinta el positivismo y el dogmatismo científico, pero es de reconocer que intuitivamente sea capaz de vislumbrar otra percepción de las cosas, tal y como lo expresa Kafka.

Volviendo a cuestiones más concretas, la identificación del factor *incertidumbre* por parte de Todorov es crucial para el desarrollo tanto de una forma literaria que la encarna, como del propio concepto de lo neofantástico. Acierta también nuestro autor cuando reconoce la proximidad de los géneros que denomina *extraño* y *maravilloso*, especialmente por el hecho de que, aun cuando en los términos de las realidades a que se refieren son diametralmente opuestos, finalmente coinciden en cuanto a encarnar una *certidumbre*. Detengámonos brevemente para comprender esto.

En lo extraño, los fenómenos supuestamente insólitos únicamente fueron un engaño, una ilusión, una interpretación inicialmente errónea, por parte de los sentidos, de acontecimientos que jamás se apartaron de la rutina en la que comúnmente van inscritos. En definitiva, es la

*imaginación productiva* (en el sentido que vimos al inicio de este capítulo) la que ha intervenido *inconscientemente* para que adquirieran un sentido que no poseen.

En lo maravilloso ocurre lo contrario: nos encontramos ante acontecimientos que, en razón de causas *no conocidas* hasta el momento de su manifestación, transgreden la rutina y la cotidianidad del mundo en el que usualmente nos movemos. No es propiamente un mundo “feérico” o de hadas, “separado” y “distante” del nuestro como lo describe Caillois (10-11), sino un mundo que *no se restringe* a la cerrazón e intolerancia positivistas, y donde las auténticas leyes fenomenológicas no son conocidas en su totalidad, como dicha concepción quiere hacernos creer.

En medio de estas dos opciones de certidumbre final se encuentra lo fantástico. Como el propio Todorov menciona, se trata de un momento de *vacilación*, en el cual el individuo que observa se halla completamente a merced del abismal torrente del universo, para el cual carece de importancia si aquél comprende o no las causas de los fenómenos. La razón (y la comprensión por añadidura) está nulificada, desterrada, y no queda otra alternativa que llevar la experiencia hasta el final, asiéndose también a una lánguida esperanza (lo cual *no* es racional) de que ello pueda dar alguna respuesta.

Con lo anterior podemos estar de acuerdo en que, más que simple miedo, la esencia emocional de lo fantástico radica en el *suspense*. Alazraki difiere en este punto, puesto que para él “el suspense como elemento organizador del relato no es un atributo exclusivo de la narración fantástica” (*En busca del unicornio* 23). Podría estar en lo cierto, si al hablar de suspense nos refiriéramos a una forma *única* y claramente distinguible.

Sin embargo no es así, ya que por principio de cuentas y atendiendo a lo que hemos estudiado, el suspense evidentemente constituye un momento de incertidumbre, pero dicha incertidumbre depende ineludiblemente de los acontecimientos y situaciones específicas que le dan origen. En otras palabras, no es el mismo suspense el que produce un homicidio de

características inusitadas como el de “Los crímenes de la Calle Morgue” o los de los relatos de Conan Doyle, que al final reciben una explicación coherente y lógica, que el suspenso que originan relatos como “El color fuera del espacio”, de Lovecraft, o “Los habitantes de la isleta Middle”, de William Hope Hodgson.<sup>16</sup> En estos relatos, los personajes son testigos de acontecimientos que desbordan completamente cualquier tentativa de explicación dentro de los alcances del conocimiento humano, dejando a los primeros en una incurable y angustiada incertidumbre. Concretando: no es lo mismo el suspenso del género policiaco, en el cual únicamente se busca confundir al lector mientras no se descubren los ingeniosos, pero al final humanos, métodos para la realización de los crímenes, que el suspenso del género fantástico, por medio del cual el desenlace se detiene en un recordatorio de las insondables profundidades del universo.

Dicha situación puede producir miedo sin problema, pero no limitarse a él, ya que si recordamos las palabras de Kafka, todo se resume a la ceguera en la que la propia humanidad neciamente insiste en vivir, impidiéndose a sí misma la contemplación del “gran día”. Flora Botton nos ofrece también una precisa descripción de esta incertidumbre: “Lo fantástico no es algo que nos haga sentir claramente mal ni claramente bien. Es un sentimiento ambiguo, agridulce [...] que nos provoca cierta incomodidad muy difícil de definir con precisión. Las emociones fuertes y claras son enemigas de lo fantástico” (49).

Llegados a este punto es que podemos comenzar a dar cierre a este apartado. El propósito de este breve recorrido por las teorías del género fantástico centradas en el siglo XIX y principios del XX, es el de exponer cómo el defecto más “grave”, por calificarlo de algún modo, que podemos encontrar en ellas es más bien la *estrechez de perspectiva*. Durante

---

<sup>16</sup> El primero de estos relatos se centra sobre un extraño meteorito que aterriza en una granja y, de manera inexplicable, comienza a pulverizar todo objeto orgánico que toca, y en cuyo núcleo hay un bulbo resplandeciente de un color imposible de definir. En el segundo relato, los integrantes de una expedición de rescate de un buque naufrago en una isleta remota, se topan con unas criaturas cuyo origen se debe a una transformación inconcebible.

mucho tiempo el concepto del género fantástico no pasaba de ser la utilización de fenómenos “sobrenaturales” para producir miedo en un lector *implícito*, que no real,<sup>17</sup> y cuyas características se ajustaban al de una mentalidad enajenada por el positivismo, que derivaba en la creación de una concepción cerrada del cosmos.

Al contrastar dichas nociones con las aportaciones de Carilla y Alazraki, es posible ahora concluir que, más que provocar miedo en los lectores o refutar el dogmatismo positivista mediante una postura política o filosófica igualmente proclive de caer en un nuevo y específico dogmatismo, el género fantástico se inclina hacia la *apertura*, hacia la *indeterminación* y hacia la *incertidumbre*. En otras palabras, su propósito es ser un género que busca expresar *dinamismo*, sin confundirlo con el caos del que habla Lovecraft. Es un género que se remonta a una de las preocupaciones más ancestrales de la humanidad, como lo menciona Carilla: *el conocimiento del mundo*, que paralelamente también implica el conocimiento de sí misma.

Es el encuentro con el “gran día” kafkiano pero que, como hemos observado, no puede tener un destino definido. El propósito de esta búsqueda es la *búsqueda misma*, y por lo tanto no puede pretender tener un final predeterminado. Por tal razón, el género fantástico no puede llegar a conclusiones: su esencia es *la incertidumbre*, y el eventual nacimiento de nuevos senderos de búsqueda que esta inexistencia de conclusiones implica.

## **I.2. La alegoría: un mensaje enmascarado**

La versatilidad de la imaginación tan sólo tiene una de sus manifestaciones en el género fantástico, como lo hemos visto en el apartado anterior. Para los fines de este trabajo continúa

---

<sup>17</sup> Todorov también se ocupa en profundidad de este aspecto, aunque aclarando más bien las generalidades del concepto: concretamente se refiere a una *idea* que el autor se hace, durante la creación de su obra, del público específico o al cual preferiría como destinatario de dicha obra.

siendo menester ocuparnos de otra de esas manifestaciones, que específicamente la constituye la *alegoría*.

El sentido del vocablo “alegoría” es tan engañoso como un abanico oriental: al plegarse, da la impresión de ser una tablilla alargada sin mayores potencialidades. Sin embargo, en cuanto se abre nos sorprende con la vastedad de componentes que su pequeña superficie es capaz de albergar.

Considero necesario detenernos brevemente en tales revisiones atendiendo a los propósitos a los que apunta nuestro análisis: buscamos identificar los *mensajes ocultos*, los significados no explícitos pero que, sin embargo, se hallan presentes en la obra de Francisco Tario. Por lo anterior, se comprende la importancia de tener claras las generalidades sobre este recurso estilístico o estético del que el acapulqueño se vale, con marcada preferencia, para expresar tales significados a la vez que no explicitarlos.

Como acertadamente menciona Angus Fletcher: “ninguna definición formulada de manera estrecha y excluyente sería de utilidad” (11). Sin embargo, como para los fines de nuestro trabajo no conviene involucrarnos en tales polémicas, nuestro interés se encaminará a *definir* los términos en los que nos referiremos a la alegoría cuando nos adentremos en la obra de Tario.

Por principio de cuentas, podemos remitirnos a la descripción ofrecida por el propio Fletcher: “Expresado de la manera más sencilla, una alegoría dice una cosa y significa otra. Destruye la expectativa normal que tenemos sobre el lenguaje, que nuestras palabras ‘significan lo que dicen’” (11). Con dicho punto de partida, podemos abordar instancias más específicas.

Comencemos por las que ofrece el Diccionario de la Real Academia Española (versión en red, 22ª edición): una de ellas define la alegoría como “ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente”, mientras que otra, más detallada y relacionada con

el ámbito de lo literario, considera la alegoría como “figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente”.

Lo anterior conduce a la consideración de la alegoría como uno de los basamentos primarios para un *lenguaje cifrado*: el punto de partida para una compleja forma de expresión por medio de la cual un sentido particular, sea por escandaloso, ofensivo o simplemente por su complejidad, se disfraza con formas que, vistas desde una perspectiva que no vaya más allá de su apariencia, darían la impresión de tomar un derrotero en nada relacionado con el mensaje original.

La alegoría es, así, un *mensaje enmascarado*: un sentido que se reviste con los caracteres de otro muy diferente y que, tan solo en razón de diversas claves sólo visibles para algunos entendidos, se revela en su verdadera esencia. Para comprender mejor qué clase de mecanismos operan para lograr tal objetivo, así como las formas en que lo consiguen, detengámonos primero en las consideraciones de Helena Beristáin.

En primer lugar, ella considera que en un sentido más específico, la alegoría constituye una *metáfora continuada*, ya que “a menudo está hecha de *metáforas* y *comparaciones* (25). Ampliando más los detalles, y remitiéndose a la teoría del Grupo “M”, la define como un “conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades” (25). Como consecuencia de ello, aparecen dos *sentidos*: uno aparente o literal que se anula y por ello deja lugar a otro, más profundo, que se convierte en el único verdaderamente *funcional* y válido y, por consiguiente, se considera el *alegórico*. Esto ayuda a concretizar mejor la descripción ofrecida por Fletcher.

En lo que la alegoría se relaciona, en un primer momento, con lo fantástico, es en la aparición de la *ambigüedad*: “el *enunciado* [...] ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el *receptor* reconoce sólo una de ellas como la vigente” (Beristáin 25). Por

otro lado, este argumento no basta para comprender las todavía más profundas relaciones entre la alegoría y lo fantástico, ya que por principio de cuentas, la ambigüedad que surge de aquélla se mantiene en un nivel *estructural, sintáctico*, es decir, de la configuración del discurso; en el caso de lo fantástico, como hemos dicho, la ambigüedad se relaciona con *el significado de los acontecimientos*, y de ahí, hacia los *conceptos* acerca del funcionamiento del mundo y las “leyes” que lo rigen; en una palabra, en el nivel *semántico*. Más adelante encontraremos las relaciones precisas entre alegoría y género fantástico, pero por lo pronto aceptemos estas nociones como puntos de partida.

Como resumen de lo anterior, podemos asumir que la alegoría pretende expresar *poéticamente* un pensamiento, valiéndose de *metáforas y comparaciones* que permiten establecer una correspondencia entre elementos *imaginarios* (25). Por consiguiente, su finalidad no es ser tomadas literalmente ya que el sentido producido sería insuficiente; sin embargo, el sentido más profundo se complementa gracias al *contexto* en que la alegoría se inserta (25), ya que de esta forma los elementos imaginarios pueden traducirse en conceptos más realistas.

Conviene detenernos aquí brevemente para aclarar los caracteres de ciertos conceptos que se vinculan frecuentemente con la alegoría. En primer lugar nos centraremos en su concepto originario: la *metáfora*. Beristáin la define como una “*comparación* abreviada y elíptica (sin el verbo) [...] fundada en una relación de semejanza entre los *significados* de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan” (310 – 11). Más adelante añade: “en esta figura se manifiesta la identidad parcial de los dos significados, paralelamente a la No identidad de los dos *significantes* correspondientes” (311).

En estos términos nos es posible comprender la metáfora en una forma similar a la que Fletcher nos describe la propia alegoría: una expresión que dice una cosa pero que significa

algo muy distinto. La diferencia esencial que puede deducirse entre la metáfora y la alegoría en sí, es que esta última se constituye a través de un *conjunto* de metáforas. La acumulación de estas últimas es la que permite que el sentido de la alegoría resultante pueda volverse más complejo y profundo, y menos evidente que en una metáfora simple.

En segundo lugar, y en razón del carácter *comparativo* que, como hemos visto, es propio de la metáfora, nos ocuparemos ahora de la *comparación*, que “consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (*como* o sus equivalentes), la relación de *homología* que entraña –o no– otras relaciones de analogía o semejanza que guardan sus cualidades respecto a las de otros objetos o fenómenos” (96). Esta figura también reviste gran importancia en los relatos de Tario ya que, aun cuando en ciertos casos no constituyan una alegoría propiamente dicha, es un recurso que también le permite crear sugerencias de otros significados.

Por último tenemos la *anagogía*, a la que aludiremos aquí puesto que, específicamente en el caso de Tario, es pertinente tomar en cuenta su naturaleza. Estrictamente se define como “exégesis o explicación e interpretación de un *texto* bíblico o poético, misma que, del *sentido* literal, se eleva al sentido espiritual o sentido anagógico” (42). La relación entre este sentido y la alegoría se basa en que “tiende a manifestar la dualidad de lo material y lo anímico en la vida humana” (42). La propia semiología considera la anagogía como el “recorrido de la *polisemia* o sea, de la multiplicidad de los sentidos cubiertos por el *significante*” (Marchese citado en Beristáin 42).

También Fletcher nos presenta, al hablar de “la más antigua concepción de la alegoría” (29), una definición que resulta notablemente clarificadora en lo que respecta a la relación entre nuestra figura en cuestión y la recién abordada anagogía: “se trata de una reconstrucción humana de mensajes inspirados por la divinidad, un lenguaje trascendental revelado que intenta conservar la distancia respecto de una mente divina apropiadamente encubierta” (29).



Cuando nos ocupemos del tema de lo *neofantástico* notaremos claramente que, no importando que los *términos* hayan cambiado en razón del tiempo, esta noción de *revelación*, de vislumbres de realidades o dimensiones superiores a la cotidiana como las que menciona Fletcher, aún permanece asociada con la definición de la alegoría. Esta acepción de la anagogia nos recuerda la comparación que hace Carilla entre el autor fantástico y el místico: se refiere a *visiones* o revelaciones de una instancia superior del mundo.

Retornando a la delimitación de la alegoría en sí, Beristáin también reafirma la presencia de un elemento *oculto* dentro de esta figura remitiéndose a definiciones más antiguas, concretamente, la de Dante: “el [sentido] *alegórico* [...] consiste en la *verdad oculta* en las fábulas *bajo una mentira*” (25). Aunque puede parecer más simplista que la definición de Fletcher, vemos que en definitiva vuelve a apuntar a la existencia de un lenguaje que, aunque *gráficamente* parece indicar cierto sentido, su *verdadera* intención se haya enmascarada. Es un lenguaje que parece adolecer de cierta “deficiencia” expresiva, pero que precisamente en este “defecto” encuentra su máxima cualidad: no puede expresar de manera concreta y precisa, es decir *literal*, su sentido, de tal manera que es casi indispensable que utilice términos que, en un contexto cotidiano, no tendrían ninguna relación lógica, pero que analizados bajo una óptica más profunda, se descubren como una *unidad*, como parte de un mismo mundo. También aquí podemos recordar a Carilla cuando menciona la frustración del místico que, no pudiendo igualar el lenguaje con la experiencia supranormal, necesita emplear figuras y comparaciones.

La cuestión del “disfraz” también la aborda Fletcher cuando expone, de manera resumida, la teoría de Coleridge acerca de la alegoría:

[...] podemos definir la escritura alegórica como el empleo de un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes, para transmitir de ese modo, aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales, o

conceptualizaciones que no sean en sí mismas objetos de los sentidos, u otras imágenes, agentes, acciones, fortunas y circunstancias, de manera que la diferencia se presente por todas partes ante los ojos o la imaginación, al tiempo que se sugiere el parecido a la mente; y todo ello conectado, de modo que las partes se combinen para formar un todo consistente. (27)

En esta descripción también vemos de nuevo cómo resalta la necesidad de una especie de “ojo interior”, una perspectiva que se aparte de los esquemas cotidianos y enajenantes de la realidad, gracias a lo cual es posible intuir o percibir otras dimensiones de la realidad que no se rigen por las reglas de lo tangible y lo material. Esto es, que la comprensión de una alegoría exige una capacidad para poner en tela de juicio las nociones de la realidad bajo las cuales se rige la mente en el vivir diario, de tal manera que sea posible alcanzar una *revelación*: el conocimiento de otras facetas del cosmos que, en última instancia, confirman que la mente humana no puede llegar a la absurda utopía de las verdades “absolutas”. Es la obtención de un conocimiento nuevo que, en un primer momento, lo que pone al descubierto es la abismal extensión de la ignorancia de la mente. De nueva cuenta nos encontramos cómo la naturaleza de la alegoría, en sí misma, es una amenaza para los paradigmas positivistas que exigen referencialidad absoluta del lenguaje, cosa que también es una utopía.

Otro aspecto que resalta Fletcher y que es también de suma importancia para comprender el propósito de la alegoría tariana, es el contraste entre las alegorías *medievales* y las *modernas*: “la alegoría medieval nos parece [...] obviamente alegórica, en tanto que las alegorías modernas [...] puede que no sean leídas como fábulas. El factor que varía es el grado de *familiaridad* con la antigua o nueva iconografía” (15).<sup>18</sup>

Encontramos aquí un punto medular que no sólo se remite a Tario sino a la propia definición de la alegoría como recurso retórico: las alegorías medievales, que generalmente se

---

<sup>18</sup> Las itálicas son mías.

empleaban en el lenguaje religioso, tenían como propósito primario *develarse como tales*, es decir, que los lectores las *reconocieran* como una expresión que claramente indicaba un sentido oculto, generalmente referido a una moraleja. Por su parte James Hillman también considera que, como lógica consecuencia de la repetición ininterrumpida, las alegorías utilizadas para estos propósitos didácticos (aunque él lo deduce a partir de la poesía del neoclasicismo) pierden su efectividad por su excesivo interés de *personificar* los conceptos que representan:

El objetivo de [...] personificar era en definitiva la instrucción [...] Las imágenes personificadas con iniciales mayúsculas se empleaban para reforzar las ideas universales abstractas: Justicia, Armonía, Naturaleza. Pero, aunque parezca reforzar, el uso alegórico de tales imágenes corrompe. Al igual que cualquier sistema que explique la imaginería mitológica, sus personas míticas fueron debilitadas por el alegorismo que se introdujo para describirlas. (66)

Esto puede verse, en general, con cualquier alegoría que se vea sometida a usos y reminiscencias excesivas. Sin embargo, en este caso particular, y debido al carácter pragmático del ambiente didáctico, podemos considerar que las alegorías medievales y las neoclásicas son las más proclives de todas a caer en esta forma de inanición, ya que no toman tanto en cuenta el aspecto estético en su dimensión completa sino el efecto del mensaje.

En cambio, con las alegorías modernas el propósito es justo lo contrario: resultan tan complejas y tan meticulosamente desarrolladas, que un lector poco familiarizado (como lo menciona Fletcher) con el trasfondo en el que el autor se basó para crearlas podría no advertir su presencia. En otras palabras, por esa falta de familiaridad o conocimiento de las referencias, el lector fácilmente puede caer en la trampa de no detectar que una expresión tiene un sentido alegórico, de tal manera que podría considerarla en un sentido literal. Sin embargo también puede ocurrir otro efecto: el lector se toparía con la frustrante sensación de

no poder aprehender ningún significado concreto. Con estos elementos nos será más fácil comprender por qué la negación de Tzvetan Todorov a la conjunción de alegoría y fantasía, que veremos en el siguiente inciso, es poco sostenible o muy limitada de alcance.

Es justamente este efecto con el que juega Tario al desarrollar sus alegorías: concretamente, estas figuras poseen tal complejidad, que en un nivel puramente narrativo pueden llegar, incluso, no a pensarse que no tienen sentido sino justo lo contrario, es decir, que son simplemente relaciones de acontecimientos tangibles y hasta coherentes, aunque la verdadera intención del autor fue construir un segundo y más profundo sentido *disfrazado* con la simple imagen de un hecho insólito.

Con lo dicho en este último párrafo, es posible ahora comprender cómo el mensaje enmascarado de las visiones tarianas continúa respondiendo al primordial propósito de rebelión del género fantástico: la de poner en tela de juicio los pretendidos conceptos “inamovibles” sobre la realidad y la forma en que éstos influyen en la mente y la acción humanas.

Jochen Schulte-Sasse nos puede ayudar a comprender esto con la inserción del concepto de *enajenación*: “la identidad *es* la enajenación” (341). Con esto da a entender que, en la mayoría de los casos, lo que los individuos consideran su “identidad” no es más que los paradigmas *impuestos*, desde el exterior, por parte del sistema de valores que domina la sociedad en que se mueven. Lo llegan a considerar como propio, como definición de sí mismos (y sobran ejemplos de las atrocidades a las que se puede llegar por “defenderla”) cuando en realidad sólo es un conjunto de rasgos *alienantes*, caracteres que supuestamente constituyen lo que cada uno “debe ser”, pero que son finalmente *abstracciones* definidas sin tomar en cuenta la voluntad y el parecer de cada individuo. Es en otras palabras, un paradigma definido por un *centro de poder*, y no por la voluntad ni por la realidad: son “esencias” definidas *a priori* con respecto del ente que las encarna. De ahí la propia raíz del

término *enajenación*, que viene de *volver ajeno* algo, en este caso, la libertad individual que se ve sometida a intereses egoístas.

Esta enajenación, esta *manipulación* y sus consecuentes *torceduras abstractas* impuestas por el sistema de valores y pensamiento occidental es justamente lo que Tario ataca con sus alegorías. El concepto de “identidad” sigue siendo válido en calidad de blanco de este ataque, ya que la identidad no es sólo lo que se *crea*, a nivel personal y consciente, que define a cada individuo, sino también sus acciones inconscientes: aquello en función de lo cual piensa y actúa aun cuando la *voluntad* no lo motiva directamente.

Volviendo a Tario, su actitud reaccionaria no se halla separada de una fuerte paradoja: el mensaje está ante todos, pero sólo algunos *entendidos*, quienes poseen un ojo visionario (como menciona Beristáin) y abierto al “gran día”, son capaces de advertir dichos mensajes y comprenderlos en su pleno sentido. Es importante considerar ésta como la intención de nuestro autor cuando nos enfoquemos concretamente en la parte del análisis, aunque con ello no pretendo imponer, para no caer en el mismo vicio positivista que abiertamente he criticado, que también sea la *única* intención del acapulqueño.

A partir de lo anterior la paradoja se hace más compleja, ya que en resumidas cuentas Tario utiliza una máscara *para arrancar otra*: una máscara que, al jugar con las apariencias, reafirma su verdadera esencia (la libertad), y esto último con el propósito de despojar a la hipocresía de la máscara con la que, permanentemente, intenta ocultar su propia esencia haciéndola ver como otra distinta (el miedo disfrazado como la verdad).

Fletcher también tiene un apunte en relación con esta cualidad paradójica de la alegoría (no olvidando que nos referimos a su utilización más moderna): considera que esta especie de “inexpugnabilidad” es necesaria hasta cierto nivel, ya que si *todo* el público pudiera advertir la presencia de la alegoría (de manera semejante a sus equivalentes medievales) generalmente se estaría hablando de una *ironía* y propósito sociopolítico que busca evadir a la censura

oficial. En otras palabras, quedaría evidente que su presencia es el propósito final del texto (17).

Como se ha visto, el tema presente se reviste de una gran complejidad para la cual no nos basta el espacio destinado a este estudio. Los caracteres de la alegoría sobre los que nos hemos detenido sólo tienen como finalidad constituir un muy particular parámetro de estudio, que por lo mismo *no pretende ser unívoco ni definitivo*, de la obra de Francisco Tario. En definitiva, la noción de alegoría con la que nos aproximaremos a ella en adelante tomará principalmente en cuenta el elemento *enmascarador* que brinda al lenguaje, es decir, la capacidad de ocultar un mensaje a través de una estructura que, superficialmente, tiene la capacidad de desviar la comprensión hacia un sentido coherente, pero que no es el *verdadero*.

### **I.3. La polémica de Todorov: ¿lo fantástico no puede ser alegórico?**

Hemos visto que el género fantástico, por encima de las épocas, ha tenido como finalidad por excelencia contradecir los postulados rígidos y de pretensiones “universalistas” de la cultura occidental, y con ello llamar a un despertar de consciencia hacia la necesidad de ampliar el conocimiento. Por otra parte, la alegoría constituye un recurso de enorme ayuda, debido a su capacidad transformadora, para llevar a cabo dicho propósito y servir, acaso, como el más cercano medio de expresión para evocar la experiencia de lo intangible e inconmensurable.

Sin embargo, antes de abordar directamente el concepto de lo neofantástico y la influencia que esos dos rasgos (lo fantástico y lo alegórico) tienen para su generación, es necesario precisar aún más, pero ahora en un sentido más *formal*, los medios por los cuales se complementan. Considero que la mejor forma de ilustrar dicha fusión, aunque parezca paradójico, es utilizando un argumento que, inicialmente, considera mutuamente excluyentes la alegoría y lo fantástico.

Dicho argumento está también puesto en las palabras de Todorov, y en resumidas cuentas considera que: “si, al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer: exigir [...] una reacción frente a los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado [...] Lo fantástico implica la ficción” (53). Flora Botton también argumenta en favor de esta idea: “para que el texto [fantástico] pueda cumplir sus funciones, debe ser hasta cierto punto una lectura ingenua. Una lectura poética o alegórica no cumple con los requisitos de lo fantástico” (54); más adelante añade que “el texto fantástico [debe ser leído] en sentido literal” (55), y poco después “la ambigüedad fantástica no se refiere al lenguaje con que está escrito el texto, sino a las situaciones o fenómenos que se presentan” (55).

Todo lo anterior viene a indicar, en resumidas cuentas, que es “indispensable” que el texto fantástico, como menciona Todorov, sea “representativo”. Esto es, que la narración tenga como único propósito la evocación de fenómenos insólitos que desafían la lógica rutinaria del mundo y que, en consecuencia, generan incertidumbre o vacilación en el personaje (o el lector). De esta manera, para el franco-búlgaro y Botton la posibilidad de que una narración así se combine con un sentido alegórico nulifica “inevitablemente” el efecto fantástico.

Ambos están *casi* completamente equivocados, y digo casi, porque su teoría tiene validez si nos referimos a la literatura fantástica *decimonónica y de principios del siglo XX* que, como hemos visto en profundidad, era simplemente una rebeldía ante el exacerbado cientificismo y racionalismo de esa época. Al tener el discurso fantástico un enemigo claro y definido, el lenguaje tampoco necesitaba excesiva complejidad, de tal manera que el conflicto se resolvía tan sólo con la *reafirmación explícita* de la fenomenología sobrenatural frente al dogmatismo positivista. En definitiva, era necesario ser directo en cuanto a la expresión del mensaje, y evitar el uso de dobles sentidos.

Sin embargo, a la luz de consideraciones como las de Carilla y Alazraki, esta pretendida “incompatibilidad” entre lo fantástico y lo alegórico, frente a la obra de autores como Kafka, Cortázar y Tario se vuelve obsoleta e inaplicable. Esto ocurre en razón de que los afanes reaccionarios de obras como éstas ya no se concentran simplemente en contradecir el dogmatismo del racionalismo y las ciencias. Su espectro de acción se ha ampliado, como lo menciona Carilla, a muchas más de las grandes problemáticas de la especie humana, y por causa de la complejidad de temas que ello conlleva, la *literalidad* de los mensajes deja de ser útil.

Ya no se trata simplemente de afirmar que existen los fantasmas o los vampiros, sino de *reabrir los ojos* ante la vastedad del universo, ante el “gran día”. En otras palabras, se trata de una *toma de consciencia* ante la trascendencia que tiene no el hallazgo de respuestas “definitivas”, sino el *proceso de búsqueda, de conocimiento* del cosmos en sí mismo. Obviamente, esta situación nos lleva de nuevo a esa aparente “frustración” del místico que menciona Carilla: la imposibilidad de referir con precisión y claridad la totalidad de esa experiencia de búsqueda. Sin embargo, reitero, es una frustración aparente porque ese límite sólo existe para el *lenguaje*.

La experiencia humana es tan compleja como el propio cosmos en el que busca aventurarse, por lo cual insistir en utilizar el lenguaje pensando que éste es el “único” medio para abstraer el sentido y la riqueza de esta experiencia de búsqueda, no es más que un *atavismo* producto de la enajenación, como menciona Schulte-Sasse, impuesta por paradigmas ajenos y egoístas. Ante este colosal panorama, que ha dejado de ser lineal y predecible, el lenguaje tiene entonces permiso de jugar con sus propias reglas, de liberarse de la “obligación” de “significar lo que dice” y, así, poder utilizar palabras concretas para remitirse a otros planos de la existencia y de los sentidos. Aquí es justamente donde entra en acción la *imaginación productiva*, ya que es esa faceta *no rutinaria* del lenguaje, esa



utilización para un fin no referencial, la que exige que la combinación de los elementos sensibles no sea simplemente una *reproducción* de los modelos cotidianos, sino la *creación* de otros nuevos. Esto es, en sí, el papel de la imaginación en la construcción de la alegoría, y no únicamente cuando se integra en el discurso fantástico.

Hay aún otro elemento que limita esa interpretación cerrada de Todorov y Botton. Concretamente, consiste en la falta de atención hacia otro aspecto propio de la alegoría. Dice Todorov: “este doble sentido [de la alegoría] está indicado en la obra de manera *explícita*: no depende de la interpretación (arbitraria o no) de un lector cualquiera” (55). Si recapitulamos a Fletcher, hemos visto que esta característica no es propia de la alegoría en tanto concepto abstracto, sino que constituyó el *propósito* con el cual se la utilizó durante la Edad Media, es decir, un propósito *doctrinal y moralizante*, cosa de la que también ha hablado Carilla. Es tan sólo *un tipo específico* de alegoría que, si también utilizamos el concepto de éste para definirla, se insertaría dentro de la *fantasía racionalista* y no constituye la esencia definitiva de la figura retórica. Fletcher también ofrece una refutación a la interpretación de Todorov cuando analiza, como ya vimos, el propósito de la alegoría moderna, que tiende a ser escurridiza y oscura, y sólo detectable por unos cuantos entendidos.

En resumidas cuentas, podemos acordar que existe un periodo específico de la literatura fantástica donde, en razón de tener un mensaje claro, la alegoría resultaba incompatible en términos estructurales. Sin embargo, resulta erróneo concluir que, debido a esta situación, la alegoría estaba “condenada” a nunca poder compartir terrenos con el discurso fantástico.<sup>19</sup> Ahora que la situación lo permite, podemos remitirnos a Alazraki para citar un argumento en favor de esta combinación, y que resume con precisión el deslinde de épocas que hemos

---

<sup>19</sup> Incluso en la propia literatura del siglo XIX y principios del XX, aunque no sea en lo que respecta a los fenómenos insólitos, podríamos encontrar otra forma de alegorías, como las que enmascaran la propaganda xenofóbica y racista de algunos autores, como Maupassant (“El Horla”), Conan Doyle (“El parásito”) y el temprano Lovecraft (“Herbert West, reanimador” y “El horror de Red Hook”).

realizado: “mientras el cuento fantástico [del siglo XIX] se mueve en el plano de la literalidad, de los hechos históricos del argumento [...] el relato fantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos” (“¿Qué es lo neofantástico?” 279-80).

Asimismo, y lo cual no deja de resultar también paradójico, hacia el final de su teoría el propio Todorov parece refutar su conclusión cuando se enfrenta a la obra de Kafka. Para empezar, reconoce que los parámetros de análisis del género fantástico que ha propuesto no son suficientes para su estudio: “[la obra de Kafka] se distingue de una manera clara de las historias fantásticas tradicionales” (135), y más adelante comenta que “es posible proponer diversas interpretaciones alegóricas del texto [se refiere a *La metamorfosis*], pero éste no ofrece ninguna indicación explícita que confirme alguna de ellas” (136). Con esta última afirmación y acaso sin saberlo, es el mismo Todorov, el teórico que rechaza la posibilidad de que exista un sentido alegórico en el discurso fantástico, el que abre las puertas para la concepción de lo neofantástico y su apertura a la infinidad de sentidos, así como a la escurridiza y espectral naturaleza de estos últimos, de lo cual podemos pasar a ocuparnos seguidamente.