

## La imaginación como estorbo. Modulaciones de lo fantástico en tres cuentos de Eduardo Antonio Parra

**Manuel de Jesús Llanes García**

(Universidad de Sonora, México)<sup>1</sup>

**Resumen:** En la *Antología del cuento fantástico* (1958), Roger Caillois propone un número de categorías recurrentes en los relatos de terror que el volumen reúne: el pacto con el diablo, la muerte personificada, los vampiros, la estatua que cobra vida, etc. Para el estudioso francés, estas manifestaciones de lo sobrenatural pueden encontrarse en multitud de historias y literaturas, combinadas de forma muy diversa. En libros como *Los límites de la noche* (1996) y *Tierra de nadie* (1999), Eduardo Antonio Parra configura espacios de permanente conflicto, en los cuales tienen lugar historias de traición y venganza en clave realista, como en “El pozo”; o bien, retratos de la vida en la frontera como “El escaparate de los sueños”. Sin embargo, otros textos, como “Traveler Hotel” y “Los últimos”, representan un cambio de registro hacia lo fantástico, género en el cual Parra incursiona de manera radical en *Nadie los vio salir* (2001). Sí, como dice un personaje de Bioy Casares, el verdadero estorbo para la felicidad es la imaginación, nos proponemos ver en qué medida es esta facultad humana la decisiva al momento de interpretar como sobrenaturales las experiencias de los personajes de estas narraciones, en la medida en que, a la vez, podemos inscribirlas en otras clasificaciones de Caillois: el espectro condenado a vagar, la inversión de la realidad y el sueño, así como la casa borrada del espacio.

**Palabras clave:** Lo fantástico, Lo gótico, Representación, Milagro, Magia.

**Abstract:** In 1958, Roger Caillois published his an anthology of fantastic tales and horror, in which he proposed a way to classify the stories of the volume: the pact with the devil, the personified death, the vampires, the statue that comes alive... For the French scholar, these manifestations of the supernatural can be found in many literatures, combined in a very diverse way. In books like *Los límites de la noche* (1996) y *Tierra de nadie* (1999), Eduardo Antonio Parra configure conflicting spaces, in which stories of betrayal and revenge take place in a realistic way, as in “El pozo”; or, in the same way, portraits of

---

1. Manuel de Jesús Llanes García (Hermosillo 1972). Autor del ensayo *La puerta cerrada en Las hojas muertas de Bárbara Jacobs o el testimonio de segunda mano* (2008), ganador del Concurso del Libro Sonorense 2007. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona, en España, donde se doctoró con la tesis *Idea de Hispanoamérica en la obra de Juan Villoro*. Ha publicado artículos en revistas como *Studia Iberica et Americana* (SIBA) de la Indiana University-Purdue University, en Indianápolis, las españolas *El Catoblepas* y *Theatralia*, así como en la mexicana *Connotas*. Revista de crítica y teoría literarias. Ha dictado conferencias en el Centro Riojano de Madrid y en los Encuentros en el lugar..., en Carrascosa de la Sierra. Su más reciente publicación es *La nación y sus ficciones: problemas de la identidad cultural en el ámbito de la literatura* (Pearson/ Unison, 2019), que analiza la relación entre el nacionalismo y las obras literarias. Profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad de Sonora.

life on the border as “El escaparate de los sueños”. However, other texts, such as “Traveler Hotel” and “Los últimos”, represent a change of modality towards the fantastic, genre in which Parra ventures radically through *Nadie los vio salir* (2001). In the words of a Bioy Casares’ character, the real obstacle to happiness is imagination, so, in that line, we propose to see if the human faculty of imagining it’s decisive when interpreting the experiences of the characters in these stories as supernatural. Finally, we try to classify Parra’s stories in accordance with Caillois’ classification: the spectrum doomed to wander, the confusion between dream and reality, as well as the house erased from space.

**Keywords:** Fantastic stories, Gothic, Representation, Miracle, Magic.

*Recibido:* 28 de agosto. *Aceptado:* 18 de setiembre.

“Muchos opinan que la inteligencia es un estorbo para la felicidad.  
El verdadero estorbo es la imaginación”.

Adolfo Bioy Casares, “Máscaras venecianas”.

En la *Antología del cuento fantástico* (1958), Roger Caillois propone un número de categorías recurrentes en los relatos de terror que el volumen reúne: el pacto con el diablo, la muerte personificada, los vampiros y la estatua que cobra vida, así como varios más. Para el estudioso francés, estas manifestaciones de lo sobrenatural pueden encontrarse en multitud de historias y literaturas, combinadas de forma muy diversa. La literatura hispanoamericana no es, desde luego, una excepción en ese cúmulo de encarnaciones, que van desde lo sobrenatural hasta lo fantástico (o hasta lo neofantástico, podría decirse). En libros como *Los límites de la noche* (1996) y *Tierra de nadie* (1999), Eduardo Antonio Parra configura espacios de permanente conflicto, en los cuales tienen lugar historias de traición y venganza en clave realista, como en “El pozo”; o bien, retratos de la vida en la frontera como “El escaparate de los sueños”. Sin embargo, otros textos, como “Traveler Hotel” y “Los últimos”, representan un cambio de registro hacia lo fantástico, género en el cual Parra incursiona de manera radical en *Nadie los vio salir* (2001). Si, como dice el personaje de Bioy Casares que aparece citado en el epígrafe, el verdadero estorbo para la felicidad es la imaginación, nos proponemos ver en qué medida es esta facultad humana la decisiva al momento de interpretar como sobrenaturales las experiencias de los personajes de estas narraciones. Es decir, para hablar de lo sobrenatural antes hay que suponer un fenómeno, es decir, una apariencia, como veremos con el filósofo Gustavo Bueno. Además, los argumentos sobrenaturales de las historias que aquí se refieren podemos inscribirlos en otras clasificaciones de Caillois: el espectro condenado a vagar, la inversión de la realidad y el sueño, así como la casa borrada del

espacio. Complementamos lo anterior con la clasificación de los argumentos fantásticos de Borges, Bioy Casares y Ocampo, así como con las aportaciones de Bueno en torno a los conceptos de lo milagroso, lo mágico y lo maravilloso, así como su propuesta de sistematización acerca de las ideas de Apariencia y Verdad. Para complementar la definición de milagro echaremos mano de la obra de Spinoza, quien en la *Ética* se ocupa, como el mismo Bueno lo dice, de aclarar su postura acerca de ese fenómeno.

Es así que nuestro objetivo es el siguiente: a partir de tres de los cuentos del escritor mexicano Eduardo Antonio Parra (León, Guanajuato, 1965), poner de manifiesto las modulaciones que de “lo fantástico” tendrían lugar en su obra, así como el papel que desempeña la imaginación en tanto que apariencia falaz: aquella facultad humana, adelantamos, haría las veces de obstáculo (“estorbo”, dice el personaje de Bioy Casares) entre determinado escenario y los personajes. Ese equívoco, entendemos, daría lugar a lo fantástico, ya desde Todorov quien, como se sabe, reivindica la vacilación del lector como su primera condición: “Tanto la fe absoluta como la incredulidad total nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que le da vida es la vacilación” (30).

Desde luego, los estudios acerca de lo fantástico son de muy diversa índole y con frecuencia contradictorios entre sí, de tal forma que no pretendemos decantarnos en este artículo por una u otra definición, tarea que, por su complejidad, nos desborda (Ceserani, 65-97). Es decir, de ninguna manera pretendemos que lo fantástico se agote en la definición de Todorov, por lo demás hartamente criticada. Vamos a ver, sin embargo, el desarrollo que ha tenido una manera de entender lo fantástico, porque con todo y la abundancia (o confusión, como se prefiera) de enfoques, es posible detectar ciertos elementos presentes en buena parte de ellos, a la manera de un catálogo retórico del cual se echa mano en repetidas ocasiones para aludir a lo sobrenatural y sus ramificaciones. De esa forma, los estudiosos del fenómeno con frecuencia han hecho de las metáforas espaciales la base de buena parte de sus acercamientos teóricos:

Sabemos que una de las condiciones de lo fantástico es la existencia de fronteras, de límites entre sistemas de funcionamiento de realidad, códigos con los que se aprehende esa misma realidad... es también usual anotar que la intersección de estos dos órdenes irreconciliables resulta en una trasgresión absoluta sin posibilidad de retorno, siendo ésta una ruptura que provoca escándalo, malestar, inquietud. (Morales, 69)

O bien, veamos lo que dice Olea al respecto, quien además hace una crítica a propósito de la delimitación en ocasiones arbitraria que la crítica ha hecho de esos dos sistemas o códigos en conflicto:

Cabe recordar que lo fantástico se produce mediante la intrusión de un elemento ajeno al mundo ficticio de los personajes, basado éste en un modelo racional y lógico de la realidad (o sea, de acuerdo con los códigos del realismo). ...puesto que

el elemento insólito cuestiona la confiada cosmovisión en la que hasta entonces se desenvuelven los personajes, tiene siempre una función desestabilizadora. (45)

Sin embargo, para Olea, como decíamos, es importante aclarar que ese “contraste entre dos perspectivas”, a la manera de Rabkin, o dos “polos”, con Chanady, no puede ser descrito como el resultado de la oposición entre dos visiones “diametralmente opuestas, pues ello implicaría que la perspectiva que contradice a la realista es nítida e identificable” (45-46). Es decir, entendemos que los límites entre el código de lo realista y el de ese elemento que lo altera son, al menos en algún momento de la trama fantástica, solo intuitivos, de ahí el conflicto que caracteriza su encuentro en una zona de grises, para continuar con las metáforas espaciales. Valga, pues, como elemento identificador de lo fantástico (o de alguna de sus facetas) el elemento contradictorio que no puede ser identificado, al menos de forma clara y distinta, como parte de lo racional, algo en lo cual coincide Bueno cuando habla de lo milagroso, lo mágico y lo maravilloso como anomalías.

Acerca de esta cuestión del milagro es fundamental Spinoza, para quien el milagro simplemente es un fenómeno no viable, contradictorio frente a lo divino, además:

Otros piensan que Dios es causa libre porque puede, según piensan, hacer que las cosas que hemos dicho se siguen de su naturaleza, esto es, que están en su potestad, no sucedan, o que no sean producidas por Él. Pero esto es lo mismo que si dijeran que Dios puede hacer que de la naturaleza del triángulo no se siga que sus tres ángulos sean iguales a dos rectos; o que dada una causa no se siga de ella un efecto; lo que es absurdo. (80-81)

Para mayor claridad, el comentarista de Spinoza, Vidal Peña, aclara de inmediato a qué se refiere el filósofo con semejante advertencia acerca de la naturaleza de lo divino: “Espinoza niega aquí implícitamente la posibilidad del milagro, como fácilmente se advierte (81)”. Dicho de otra manera: Dios, a fin de cuentas creador de la geometría, no tiene por qué sabotear su obra. Es decir, Dios, el Dios al cual responde Spinoza, se entiende, no puede ir en contra de la naturaleza de su creación. A la manera de la peripetia aristotélica, cuando se contradice lo anterior, es decir, cuando tiene lugar “el cambio del curso de los acontecimientos en sentido contrario... conforme a la verosimilitud o la necesidad” (57), el resultado es el milagro. Es decir, para que tenga lugar lo sobrenatural y con ello lo fantástico, debe contradecirse la naturaleza de la creación divina y que sea posible, pongamos por caso, la circunferencia de radio infinito (Maestro).

Para Bueno, desde la antropología filosófica, lo milagroso, lo mágico y lo maravilloso son ideas sebasimáticas, es decir, tienen que ver con la religión aunque no por ello van a ser necesariamente religiosas, como ocurre, de manera ejemplar, en el caso de lo maravilloso, cuando sin problemas puede hablarse de las maravillas de la ciencia, sin necesidad de plantear la posibilidad de lo fantástico. Así Bueno:

Lo milagroso se caracteriza por su anomalía, por separarse de la norma ordinaria que aceptamos como canon, lo que se suele llamar las leyes naturales, las matemáticas o las sociales; es decir, lo normal, las leyes que suponemos están funcionando en una sociedad determinada (a partir de un cierto nivel histórico porque antes de ello no se puede hablar ni de lo religioso ni de lo mágico). Suponemos que estas normas quedan de algún modo transgredidas, desviadas o distorsionadas. Entonces es cuando aparece lo milagroso, lo mágico o lo maravilloso. (“Religiones” 00:1:10-2:15)

Como puede apreciarse, la definición de estos conónimos, como los llama Bueno, lo milagroso, lo mágico y lo maravilloso, pasa por dar cuenta de su anomalía frente al canon. Como puede verse, es notable la semejanza entre esa definición y la de lo fantástico como la hemos citado, que también se plantea como una anomalía, una contradicción de las leyes de un orden, digamos, cartesiano.

Bueno continúa con su exposición, hablando ahora del agente, condición indispensable para que tenga lugar lo milagroso. Es más, de la identidad de ese agente dependerá que estemos o no ante un milagro, porque el agente de la magia, el mago, pues, es un hombre iniciado, no un Dios. Así Bueno:

Lo milagroso o los milagros, si se quiere, supondrían siempre un agente, alguien que hace los milagros, y este de algún modo tiene que ver con Dios, sea porque los hace Dios directamente, sea porque los hace alguien en su nombre, o movido por Dios, etc. Los milagros tienen que ver con la religión a través de Dios (o de los dioses correspondientes). El milagro es un concepto sebasmatóico estrictamente religioso, es una categoría religiosa. Cuando se habla de milagro se habla de un modo directo o indirecto de los dioses. (00:2:16-3:30)

Aquí entraría Spinoza, quien asume como contradictoria la idea del milagro, ya lo hemos visto, porque no tendría sentido que Dios contradijera su creación. El filósofo español recuerda que Leibniz no acepta la posición de Spinoza, porque para este, explica Bueno:

Dios pudo haber establecido mundos en donde los astros giren al revés de como giran ahora, de acuerdo con el orden positivo de la naturaleza. De manera que habría un orden divino que está por encima del orden positivo de cada mundo creado por Dios (aunque sea el mejor de los mundos posibles). Por lo tanto el milagro sería posible sin contradicción con Dios porque el mundo no es idéntico a Dios, como sostenía Spinoza. (00:4:00-46)

De gran interés para nosotros es la clasificación de los milagros que lleva a cabo Bueno, de la siguiente forma: cinematográficos y metafísicos. Los milagros cinematográficos:

Están a la vista, se pueden ver, por eso el cinematógrafo es el arte en el que se pueden presentar, o la representación de los milagros (aunque no los milagros mismos). El famoso milagro de los panes y los peces, pongamos por caso, representado en películas de Zeffirelli y otros, muy bien hechas; tanto es así que

cuando estás viendo aquella transformación de los panes y los peces, saliendo de unas cestas, en forma de oleadas, a raudales (que no se agotan nunca), parece que estás viendo algo de la realidad. Son milagros cinematográficos que se pueden analizar perfectamente en qué consisten, de algún modo. (00:9:00-10:00)

Bueno insiste en que los espectadores de un milagro, los testigos, dan su testimonio de una manera análoga a como rinden declaración los testigos ante un juez, por ejemplo, en contextos jurídicos, de ahí que para dar el milagro por bueno, o al menos la representación del milagro, se exija que los testimonios coincidan, porque el milagro es un fenómeno que, aunque equívoco (los testigos pudieron haberse equivocado, o bien haber tenido un alucinación) también ocurre en sociedad, es público: recordemos la multitud que habría contemplado el milagro de los panes y los peces. Continúa Bueno:

Los milagros cinematográficos (aunque no sean mágicos sino religiosos porque se asocian a un Dios que los hace) son visibles, tienen una objetividad que contrasta con la pura imaginación delirante, porque los testigos de los milagros aseguran haberlos visto, como testigos de vista y por tanto habrán sufrido alucinaciones pero no son milagros tenidos en sueños, son milagros percibidos y ante los cuales están los testigos de acuerdo. (00:10:50-12:00)

Ahora, en las antípodas del milagro cinematográfico está el milagro metafísico, que a diferencia de aquel no puede verse y por lo tanto no es representable:

Como por ejemplo la eucaristía, la transubstanciación de la sustancia del pan y el vino en carne de Cristo, pero manteniendo los accidentes del pan y del vino. La transubstanciación, después de la consagración, de una forma sin consagrar a la hostia en forma consagrada no se ve, es imposible verla. No es un milagro cinematográfico: no se puede poner en una película ni se puede dibujar ni se puede pintar, aun cuando efectivamente haya muchos pintores que hayan dibujado la consagración, incluso introduciendo mecanismos que se podrían considerar como tramposos desde el punto de vista artístico, puesto que no son visibles, no se pueden representar cinematográficamente ni pictóricamente ni plásticamente, son puramente metafísicos.

¿Cuáles son esos recursos “tramposos”, mediante los cuales se busca representar lo que no es representable, lo no pictórico? Bueno explica que a veces se busca representar el milagro metafísico

Pintando halos, o sencillamente presentando los milagros, como si hubieran existido, o por medio de voces en *off* o de música especial, pero son ya trampas puesto que no son representables, son milagros que están por encima de la representación, no son milagros estéticos, por así decirlo, en el sentido de Baumgarten. No son milagros perceptibles, son inteligibles, utilizando la distinción entre mundos sensibles e inteligibles. (00:12:00-13:53)

En “El milagro de Santa Clara”, Gustavo Bueno ejemplifica la distinción entre milagro metafísico y milagro visible, representable. El milagro de la compañera de San Francisco de Asís, su supuesta clarividencia o su bilocación, le permite a Bueno distinguir

la esencia de la televisión, que consistiría precisamente en ver a través de los cuerpos opacos interpuestos; de ahí que Santa Clara sea la patrona de la televisión, porque al ver a través de las paredes de su celda lo que estaba ocurriendo a varios metros, tuvo una conducta de televisión en pleno siglo XIII: pudo ver a través de los cuerpos opacos. En cambio, el milagro interpretado de forma ingenua, literal, sería meramente metafísico. Contra el milagro metafísico se posiciona Spinoza, como hemos visto.

Así, en intersección con lo milagroso, vamos a ver que se encuentra lo fantástico. Eso nos lleva de la mano hasta las clasificaciones que autores como Caillois han hecho de lo fantástico, aunque en el caso del autor francés él se refiere en específico al cuento fantástico de terror, variante que, creemos, englobaría a nuestro autor, Parra.

Caillois habla de varias categorías, que tendrían, a su vez, “infinitas variantes” (15), aunque aquellas sean, en todo caso, “poco numerosas”: “el pacto con el diablo” (con el *Fausto* de Goethe como modelo), “el alma en pena que exige el cumplimiento de determinada acción para reposar”, “el espectro condenado a un tránsito desordenado y eterno”, “la muerte personificada que aparece entre los vivos” (15-17), “lo que es indefinible e invisible, pero que pesa, está presente y mata o perjudica” (“El Horla”), “los vampiros”, “la estatua, el maniquí, la armadura, que súbitamente se animan y adquieren una temible independencia”, “la maldición de un brujo, que produce una enfermedad espantosa y sobrenatural”,<sup>2</sup> “la mujer-fantasma, seductora y mortal, que viene del más allá”, “la inversión de los dominios del sueño y la realidad”, “la habitación, el departamento, el piso, la casa, la calle borrada del espacio”, “la detención o la repetición del tiempo”, en fin, “un catálogo que cada cual puede continuar a su gusto” (17).

La recopilación de Caillois, *Antología del cuento fantástico*, es de 1958. Antes, en 1940, Borges, Bioy Casares y Ocampo habían publicado su célebre *Antología de la literatura fantástica*. En el prólogo de esta, Bioy Casares enlista un conjunto de argumentos fantásticos, con lo cual lleva a cabo una operación análoga (que no homóloga) con el procedimiento que hemos visto antes en Caillois: “Argumentos en que aparecen fantasmas”, “Viajes por el tiempo”, “Los Tres Deseos” (“La pata de mono”, de Jacobs), “Argumentos con acción que sigue en el infierno”, “Con personaje soñado”, “Con metamorfosis”, “Acciones paralelas que obran por analogía”, “Tema de la inmortalidad”, “Fantasías metafísicas”, “Cuentos y novelas de Kafka” y “Vampiros y castillos” (Borges, 8-11). Como se ve ambas listas no nacen con la vocación de ser exhaustivas y, como es obvio, ninguna de ellas agota lo fantástico; creemos que una sobrada evidencia de ello es el hecho de que, si bien se solapan (en el caso de los vampiros, por ejemplo), en otros momentos difieren en buena medida.

---

2. Esto sería, para Bueno, un ejemplo de “lo mágico”.

Como decíamos antes, vamos a tomar aquí una frase de un personaje de Bioy Casares, extraída de uno de sus cuentos fantásticos, como la sentencia que nos ayude en nuestra clasificación de lo fantástico, en orden de enriquecer los enfoques de Borges y compañía, así como el de Caillois. Dice el protagonista sin nombre de “Máscaras venecianas” (1986): “Muchos opinan que la inteligencia es un estorbo para la felicidad. El verdadero estorbo es la imaginación” (Bioy Casares). Estamos, entonces, ante un factor involucrado en lo fantástico, *la imaginación*, en tanto que componente del fenómeno, es decir, de la apariencia. Es decir, entendemos que no hay apariencia sin la imaginación. Para definir la apariencia vamos a recurrir de nuevo a Bueno, quien nos dice lo siguiente:

Definimos la apariencia como la función que determinados dispositivos objetivos *a* (apotéticos respecto del sujeto operatorio) y alotéticos, no necesariamente significativos, respecto de terceros dispositivos, desempeñan respecto de terceras situaciones o dispositivos *r* (cuando la relación (S,r) no se dé como inmediata, sino como mediada por la relación (S,a)) en orden a obstruir o facilitar la relación mediata (S,r). (Bueno, *Televisión* 29)

En la frase del personaje de “Máscaras venecianas” la imaginación es un estorbo y por lo tanto es una mediadora que obstruye, desde que se le llama “estorbo”. Ahora, recordemos la clasificación que el mismo Gustavo Bueno lleva a cabo de las apariencias en I (apariencias falaces) y II (apariencias veraces):

Una apariencia-de es veraz cuando efectivamente resulte estar vinculada a la realidad en función de la cual la consideramos apariencia. Un síntoma (o síndrome)... de calor, rubor y dolor, es, en general, una apariencia veraz si efectivamente este síndrome tiene que ver con un tumor; pero acaso ese calor, rubor y dolor no tengan que ver con un tumor y entonces constituirían una apariencia falaz del tumor (sin perjuicio de que pudiéramos hablar de una verdadera apariencia). (30)

Otras veces, las apariencias no son falaces ni veraces, por lo que estaremos ante apariencias indeterminadas:

El actor teatral que se disfraza de clérigo no da lugar a una apariencia veraz, pero tampoco falaz, pues a nadie pretende engañar. Hablaremos de apariencias indeterminadas cuando no sea posible determinarlas como veraces o falaces. El «falso clérigo» es acaso un verdadero actor y, en cuanto tal, no es tampoco un «clérigo falso» (una apariencia falaz de clérigo, un impostor), sino un clérigo simulado o representado. (31)

A diferencia de otros autores, que simplemente las homologan, Bueno distingue entre las simulaciones y las apariencias. Para ello, el filósofo español tiene en cuenta que en ocasiones a las primeras les conviene presentarse como las segundas: las ciudades Potemkin que en el siglo XVIII vio Catalina II de Rusia durante su viaje a Crimea eran simulaciones de ciudades reales que además aparentaban serlo. “Y las apariencias pueden figurar como una simulación: el gorila se da grandes puñetazos en el pecho simulando y aparentando a la vez fuerza airada”. Pero hay simulaciones que no quieren ser apa-

riencias, como en el caso de los ejercicios que hacían los soldados del Imperio romano, llamados precisamente *simulacra*, que no pretendían pasar por una batalla real, de la misma manera que en el pronóstico de lluvia las simulaciones, los iconos de lluvia, nubes o relámpagos no pretenden aparentar ser reales (39-40). Lo mismo puede decirse de un simulacro de incendio, por ejemplo: nada más lejos de su objetivo, por ejemplo, pretender que quienes evacúan un edificio lo hagan subyugados por el horror ante las llamas; por el contrario, el simulacro en todo caso estaría orientado a evitar el pánico, no a provocarlo, como podría ocurrir, por ejemplo, con un *happening*, en tanto que teatro radical y ambiguo.

Así, tenemos la siguiente clasificación:

I. Apariencias falaces, que, a su vez, pueden ser

A) Apariencias configurativas

1) Apariencias configurativas de presencia: la mariposa *Calligo* al desplegar sus alas imita los ojos de un búho para defenderse de sus depredadores. Pero es falaz porque la imagen del “búho” es solo eso, una imagen que, de forma errónea, se tomaría por un búho real.

2) Apariencia configurativa de ausencia: la ocultación del cazador ante su presa o la *ausencia mimética* de la presa, presente pero oculta en el paisaje a los ojos del depredador.

B) Apariencias por conexión

1) Por conexiones de presencia adventicias, erróneas o desviadas. “Apariencias derivadas de asociaciones accidentales”. Bueno da el ejemplo de la homeopatía, que no duda en llamar “magia”, porque asocia la “curación” de un padecimiento, con frecuencia grave, con el consumo de una mezcla de agua con azúcar.

2) Por ausencia de conexión (por des-conexión). “Hipóstasis o sustantivación de términos objetivos des-contextualizados”, por ejemplo, “la apariencia del Sol copernicano, centro del mundo, en cuanto entidad sustantivamente dada” (34). Apariencia veraz para Copérnico y los heliocentristas, quienes sustantivaban el sistema solar al considerarlo el “mundo”. Sin embargo, hoy sabemos que ni el mundo ni el universo tienen centro, porque desconocemos los límites del cosmos.

II. Luego tenemos las apariencias veraces, que también son susceptibles de clasificación:

A) Apariencias sinalógicas, fundadas en relaciones alotéticas sinalógicas (a,r): indicios, huellas, velos, síntomas. Por ejemplo, dice Bueno, cuando se diagnostica a un paciente como sano después de juzgar su aspecto.

B) Apariencias aislógicas. Como la ley de Coulomb, apariencia de la ley de gravitación universal de Newton.

C) Apariencias mixtas: los espejismos (Bueno 32-35).

La imaginación exacerbada de la cual habla el personaje de Bioy Casares haría las veces de estorbo, mediación, entre los fenómenos y el espectador. Sería, además una apariencia falaz, de acuerdo con el sistema de Bueno. Otros autores, en cambio, han hablado de literatura de imaginación fantástica, ese es el caso del mexicano Alberto Chimal, quien reivindica esa etiqueta como alternativa ante lo fantástico, idea que habría sido secuestrada por las grandes compañías editoriales, quienes estarían interesadas en hacer creer al lector que lo fantástico se agota en la fantasía épica en la línea de Tolkien, Lewis o, de forma más reciente, en Martin. Dice Chimal acerca de los alcances de la literatura de imaginación fantástica:

Se trata de expresar ciertas experiencias humanas, sobre todo de nuestro interior – anhelos y temores, sueños y pesadillas– mediante imágenes en las que no creemos, para preguntarnos cómo definimos lo que es cierto, quién nos enseña a hacerlo, de qué otra forma imaginar no sólo un mundo ficcional, sino la vida cotidiana. Cómo cambiar lo que algunos creen, porque les conviene, nuestro “destino fatal”, nuestra “condena” a los males que ya sabemos.

Es decir, para Chimal la imaginación ya no sería el obstáculo, sino una forma especialmente efectiva de desentrañar las apariencias falaces, es decir, de reconfigurar el estatuto de lo real y de lo ficcional. A continuación vamos a ver en qué medida lo dicho anteriormente se cumple en Eduardo Antonio Parra, es decir: ¿cuáles son los argumentos fantásticos que tienen beligerancia en la obra de Parra? ¿En qué medida sus personajes son partícipes del equívoco de lo fantástico? Un fenómeno que les llega mediado por la imaginación de la cual habla Bioy. O bien, ¿de qué manera cuentos como “Nadie los vio salir” contribuyen a enriquecer la perspectiva que tenemos de la vida cotidiana y de la irrupción en ella de lo contradictorio y de lo inexplicable, es decir, de lo fantástico?

La publicación, en 2009, de la antología *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*, permite analizar la trayectoria de Eduardo Antonio Parra, para poner en perspectiva dos de sus libros de cuentos: *Los límites de la noche* y *Tierra de nadie*. En el primero de ellos aparece “El pozo”, un cuento de registro “realista” que sin embargo echa mano de uno de los temas centrales del romanticismo, la venganza, en tanto que reivindicación de una justicia personal, marcadamente individualista, a espaldas del Estado. También cercano a ese registro realista podemos situar “El escaparate de los sueños”, en el cual conocemos la historia de Reyes, un hombre que se dedica a cargar bultos en la frontera entre Ciudad Juárez y El Paso. El contraste entre la vida de México y la de Norteamérica es uno de los recursos del cuento. El Paso es una ciudad de calles rectas con parques soñados donde juegan los niños. El protagonista es hijo de un *mojado*, un

hombre que emigró ilegalmente hasta Estados Unidos y del cual Reyes no tiene noticias desde hace años. Así, vive obsesionado por la ausencia del padre, su única esperanza de acceder a la vida de comodidades que imagina llevan los yanquis. Escribe cartas cuya respuesta nunca llega y su gran sueño es huir. El trabajo es extenuante y México abrumador. Mientras, detrás del muro, hay familias felices.

Hay, por lo general, una frontera reconocible, que sin embargo también será concebida de otra manera, como un territorio fantasmagórico. Es decir, Parra habla del “cruce”, de los “mojados”, como bien puede hacerlo a veces cierto periodismo con pretensiones literarias, eso sin perjuicio de que las páginas que más nos interesan del volumen de cuentos *Tierra de nadie* renuncian a esa voluntad de representar lo cotidiano para ponernos frente a lo siniestro, con Freud. Así ocurre en “Traveler Hotel”: David y Gonzalo, dos inmigrantes, suponemos que ilegales, llegan a San Antonio, en primavera, pero se encuentran con un viento gélido que enferma a Gonzalo. Se hospedan en un hotel, uno que les han recomendado porque la policía no lo frecuenta. Es el Traveler Hotel del título, donde los huéspedes son ancianos de cabezas peladas, como en una de esas historias de José Donoso: “Manos trémulas, espaldas vencidas, pieles arrugadísimas, cráneos apenas cubiertos por hebras aisladas que les daban el aspecto macabro de las muñecas sin greñas”. Viejos que atemorizan por lo que tienen de espejo.

Estamos ante un testimonio más del inmigrante, su dolor de pies cansados de tanto huir, aunque la diferencia es que Parra convierte en pesadilla no el trayecto sino el destino. ¿Qué tipo de ciudad es esa, donde las estaciones se confunden y la piel no sabe a qué atenerse? Hay bultos apenas reconocibles en las calles, personas envueltas en trapos que duermen a la intemperie, en la línea de M.R. James, como veremos. ¿Qué clase de encantamiento se ha apoderado del decadente hotel y de sus huéspedes? ¿Podrán escapar los protagonistas? Tal vez lo que ocurre es que ya no hay adónde escapar, para desgracia de Reyes, el cargador de “El escaparate de los sueños”. Hay otra pregunta, que no es ociosa. La realidad de los migrantes como Reyes, David y Gonzalo ya es terrible. ¿Qué necesidad hay de fantasías envueltas con la mortaja de lo sobrenatural?

Hay un cuento de Enrique Serna incluido en su libro *La ternura caníbal* (2013) que es muy ilustrativo en este sentido. Se llama “El converso” y cuenta la historia de un sacerdote lúbrico que rompe sus votos de castidad con una atractiva señora de sociedad que frecuenta su iglesia, la parroquia de la Asunción. Al mismo tiempo, narrativa fantástica, el sacerdote es acosado por el espectro de una antigua beata (trasmutada en fantasma sanguinario), quien le echa en cara sus debilidades. El cuento se llama “El converso” porque además es la historia de cómo el padre Genaro pierde la fe en Dios y abraza el relativismo, cuando comienza a temer los poderes de la llamada Niña Blanca del culto de la Santa Muerte. Y por si fuera poco, el poblado donde vive el padre está sitiado por

los carteles de la droga y el ejército. La historia es interesante porque permite discutir la relevancia de la ficción literaria de terror en un país donde los horrores del narco todo lo trascienden:

El Cordero de Dios no puede redimir a los borregos del mal, ni el demonio se ocupa ya de tentar a santos varones. ¿Para qué, si tiene bajo su yugo a sociedades enteras? Cuando se han roto los lazos fraternos entre los hombres, cuando está permitido envenenar o matar al prójimo para hacer fortuna, cuando los hampones gobiernan o suplantán a la autoridad, cuando el deseo carnal pisotea instituciones y sacramentos, los poderes sobrenaturales ya no tienen mucho campo de acción para sembrar el terror en el mundo.

La narración de "Traveler Hotel" está focalizada en Gonzalo, uno de los viajeros que se hospeda en el hotel del título. Es un narrador enfermo, que sufre de fiebre, así que sus percepciones están comprometidas desde siempre: llega al hotel enfermo, desfalleciente por el viaje, así que nunca podemos saber dónde empieza termina el equívoco y donde empieza el milagro. Sin embargo, en todo momento el personaje es víctima de su imaginación, de una percepción exacerbada que, no obstante, no es obstáculo, como veíamos con Bueno, para que tenga lugar el milagro. El testigo del milagro puede equivocarse, puede alucinar, aunque no importa, porque lo relevante es que perciba. Esa percepción, también desde muy pronto en el texto, tiene lugar de acuerdo con los patrones de lo gótico y lo fantástico. En "Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad" (1904), M.R. James representa al fantasma como un amasijo de ropa de cama (lo que ahora entendemos como la caricatura del fantasma, cubierto con una sábana). En Parra, Gonzalo ve "una familia de mendigos acurrucada en el reducto más escondido de un portal, apretujándose dentro de sus andrajos hasta cobrar la apariencia de un montón de trapos, y por un instante se llenó de envidia, pues esos trapos se veían más calientes que su camisa de algodón y su pantalón de mezclilla".

El otro referente genérico es el hotel mismo, modulación del castillo o bien de la mansión encantada de la tradición gótica: "ninguno de los dos reparó en la fealdad del edificio", dice el narrador. Y luego: "más que antiguo, el edificio es un vejestorio a punto de sucumbir. Paredes llenas de grietas cuya capa de pintura más reciente se desvaneció hace años; ventanas sin cortinas, con vidrios pringosos semejantes a ojos atacados por cataratas.

Más adelante vemos, de nuevo, otro ejemplo de esa percepción comprometida, propia de la imaginación como estorbo, apariencia falaz, aunque percepción al fin y al cabo, lo necesario para que se dé el milagro: "creyó ser presa de alucinaciones cuando vio a la primera anciana ocupada en meter ropa en una secadora: obesa, pero de piernas y brazos flacos, actuaba como un maniquí lento, pesado, mecánico", así como "un ser que carecía de vida". Es en ese momento cuando aparece el terror, que en cuento el

narrador llama “horror”, a la manera de los norteamericanos: “Horrorizado, Gonzalo le dijo adiós forzando una sonrisa”.

La filiación con el terror es recurrente a lo largo del texto: “Gonzalo se repite que se trata de una historia escuchada en algún lado, uno de esos cuentos de horror que se contaban los amigos del pueblo al caer la noche, o un programa de televisión que se le revolvió con las alucinaciones producto de la fiebre”. Es decir, las historias de la tradición oral o bien de la cultura popular, televisiva, aunque atravesada por el malestar, la fiebre y la alucinación que prácticamente nunca abandona al personaje.

El espacio es siniestro, a la manera de Freud, decíamos, cuando analiza “El hombre de arena”, de Hoffmann. “Siniestras aquellas dos hileras de puertas clausuradas, cada una igual a la anterior, como bloques de piedra que impidieran la salida a sus moradores”. Puertas condenadas, como en Cortázar, referentes que funcionan como marcas textuales que indican al lector el curso que debe tomar la lectura, a la manera de la puesta en escena cinematográfica.

Si para que tenga lugar lo milagroso es esencial la intervención de lo divino, Parra hace aparecer de forma casi incidental un elemento de este tipo, cuando uno de los personajes enciende la televisión: “Por fin, en la pantalla surgió un predicador con una biblia en la mano y una enorme cruz en el pecho. Increpaba en un inglés colérico a los televidentes y de sus ojos brotaban chispas”. Un espacio maldito, en donde: “Las cosas despiden un resplandor fantasmal que Gonzalo no recuerda haber visto al llegar al hotel”.

De acuerdo con las categorías de Caillois estaríamos, en el caso de “Traveler Hotel”, ante “la inversión de los dominios del sueño y la realidad”, “la habitación, el departamento, el piso, la casa, la calle borrada del espacio”, “la detención o la repetición del tiempo”. Sobre todo creemos que nos encontramos ante una variante de la segunda. Ahora, de acuerdo con Borges, Bioy y Ocampo, estaríamos ante un caso de “fantasías metafísicas”.

Es el horror que trasciende el terror. Otro cuento Parra que bien puede servir de respuesta al alegato del personaje de Serna. En “Los últimos” (incluido en *Tierra de nadie*), Parra nos cuenta la historia de una familia muy humilde, precisamente los prosteros habitantes de un caserío abandonado. Al parecer todos quieren irse, menos el padre, que se aferra al terruño: “Aquí nacimos”, dice. “Esta es nuestra tierra”. Otra vez la necesidad de huir y la resistencia.

Mientras que la experiencia de la imaginación exacerbada en “Traveler Hotel” tiene lugar en el espacio claustrofóbico de un hotel que más bien parece uno más de los círculos del infierno de Dante, en “Los últimos”, también de *Tierra de nadie*, lo claustrofóbico se repite pero como paradoja: los personajes viven en el campo pero ante la

inminencia del temporal (o del *poltergeist*, no queda claro, en la línea de Todorov) tienen que encerrarse en un jacal.

Parece, como indica uno de los personajes, que la condición para que se ejerza la imaginación desbordada (que termina por atestiguar el milagro) es que la naturaleza se vuelva hostil: “el río ya empezó a agarrar fuerza. Viene crecido. Hace unos ruidos horribles”. Muy lejos de Inglaterra y de la Alemania de los románticos, Parra construye un relato que tal vez aquellos viejos poetas no habrían dudado en calificar de sublime, porque para sus coordenadas no podía ser simplemente bello: el viento arrecia bajo una media luna turbia que asemeja una sonrisa de burla y la familia se encierra, mientras afuera las bestias del corral se quejan, desesperadas; vamos a ver que la situación de la familia no es muy distinta, porque también están atrapados a merced de una amenaza sin nombre.

Llega un momento en que el lenguaje, la faz de muchos regionalismos y nacionalismos degenerados, también se pone a prueba. Primero toma forma de oración; luego, de insulto. Véanse los verbos: “Ya no dilata”. La descripción del lugar: el cielo es gris porque hay una nube de polvo que amenaza con sepultar a los personajes. Las metáforas: las gotas de agua que caen a la tierra recuerdan a una columna de “hormigas mantequeras”. Las urracas picotean los techos de palma. Una fauna escasa aunque reconocible, preludio de la orgía de sensaciones que vendrá.

“Entonces a lo lejos se escuchó un rumor sordo, como de miles de pasos acercándose a marchas forzadas, y el aire se llenó de olor a chamusquina, a quemazón de yerba y carne, a animales muertos y agua podrida”. Primero parece que se trata del río, que curiosamente está hermanado con los efectos del fuego. Pero también hay una pestilencia. Entonces, poco a poco, el conjunto desvela que el material del cuento es otro, ya no el horror del *narco* y sus muertes brutales, que ha querido verse como expresión por excelencia del norte, sino otra violencia, más añeja y acaso más terrible, porque no se puede lidiar con ella, porque es impermeable a la violencia de lo humano:

El rumor de pasos, que se había detenido unos instantes, volvió a escucharse con mayor fuerza. Ahora era posible distinguir también galopes de caballos, rechinar de ruedas, aleteos de pájaros gigantes y voces alteradas y gritos que nada tenían que ver con los humanos. Por momentos llenaba el espacio un llanto animal, de dolor infinito, seguido de un bramido interminable que se iba levantando por debajo de la tierra, como si un terremoto sacudiera el caserío.

Así, no es una naturaleza humanizada, emancipada, en constante venganza contra los hombres, bajo la forma de inundaciones y nevadas, sino algo más, como al fin parece quedar claro en el relato: “La pestilencia se hizo más penetrante y enseguida, a través de la ventana, se escucharon con claridad una serie de jadeos provenientes de una respiración inmensa”.

Todo ello siempre y cuando demos por descontado que el ataque no es una alucinación del padre de familia y de los suyos: Epitacio, uno de los hijos, grita aterrado porque alguien lo ha tocado, pero cuando su padre palpa la oscuridad con el machete no encuentra rastros de nadie (¿de nada?) Luego, se escuchan pasos detrás de la puerta y, ante el terror del padre y su familia, una risa, que no tiene nada qué ver con lo cómico: “Enseguida la madera chirrió cuando las uñas de una mano comenzaron a arañarla sin prisa, sin furia, como quien toca al paso cualquier superficie con distracción. Era igual a una súplica y, al mismo tiempo, una amenaza mortal”. Es la gente del campo, supersticiosa, abandonada a un poder malvado ante el cual los rezos no parecen tener efecto, aunque eso está por verse.

Desde antes de que tenga lugar el asedio de la familia, el patriarca ve comprometida su percepción, comienza a ejercer una imaginación que luego, en el límite, lo hará poner en riesgo su vida: “Alcanzó a escuchar ruidos vagos que provenían de ellos; roces, trepidaciones, crujir de madera. Quizás algún animal andaba dentro”.

Para hacer frente a la amenaza del terror, o lo que los personajes consideran una amenaza anómala, que se escapa de las fuerzas naturales, la madre hace las veces de maga: “La madre había arrojado sobre las brasas un puñado tras otro de yerbas aromáticas, sin dejar de repetir todos los conjuros que sabía, hasta que los olores extraños se alejaron definitivamente”. Sincretismo de por medio, la mujer también dirige la oración, otro de los recursos para plantar cara al mal, pero el patriarca asegura en un momento que los rezos no sirven.

Hay una explicación para lo que ocurre, porque no se trata, al parecer (aparición falaz) de los efectos del temporal, la creciente de un río que arrastra el ganado y la vegetación a su paso, así como un viento tempestuoso que silbe y emule una risa, sea capaz de arrastrar objetos que rechinan contra la madera del jacal, como si fueran las garras de una bestia. Es decir, para los personajes, no hay metáfora que valga y el viento endemoniado es una expresión literal:

–¿Cómo que no tenemos nada que hacer? –dijo la madre airadamente–. ¿Y nuestros padres y abuelos? ¿Todos nuestros muertos? Están ahí enterrados, en ese panteón.

–¿Y quién dice que no son ellos mismos los que nos hacen esto? –exclamó Socorro casi en un grito–. Eso decía la gente.

El desenlace del cuento, la incursión fallida del padre para enfrentar, machete en mano, a esos enemigos percibidos, refuerza la teoría de la superstición: “Conforme se acercaron, vieron que su padre tenía el pelo completamente cano. En sus brazos y piernas había grandes manchas rojas. Los desgarrones en la ropa, y las heridas bajo ellos, acusaban mordidas furiosas”. El padre cree atacar y defenderse de esas criaturas noctur-

nas, los espectros del panteón familiar, de acuerdo con la interpretación de la gente, pero en realidad solo ataca y mutila los inocentes perros de la familia, que a su vez lo muerden para defenderse de su dueño, suponemos. Pero el cabello del protagonista encanece en una noche, porque ha contemplado el terror, o al menos su apariencia, de acuerdo con la tradición más terrorífica.

Lo sobrenatural aquí es ambiguo y solo se puede hablar de fantástico si damos por buena la percepción equívoca de los personajes, que se creen enfrentados contra lo fantasmagórico o tal vez lo demoniaco, en la línea de Todorov. Pero los personajes no vacilan, es decir, dan por hecho que la naturaleza de lo que ocurre es sobrenatural. Si acaso la vacilación está en la “explicación” que se le da al fenómeno. Para las habladoras del poblado estamos ante los fantasmas del panteón familiar, mientras que la madre piensa o quiere pensar otra cosa.

De acuerdo con el intento de sistematización de Caillois estaríamos ante “lo que es indefinible e invisible, pero que pesa, está presente y mata o perjudica”; o bien “el espectro condenado a un tránsito desordenado y eterno”. Con Silvina Ocampo y compañía, podría tratarse de “argumentos en que aparecen fantasmas”, y eso si nos decantamos por la explicación sobrenatural. Ya hemos dicho que el cuento bien podría ser costumbrista.

El milagro como anomalía contra las leyes naturales, que se da por medio de la intervención divina, encuentra su expresión más acabada en el cuento “Nadie los vio salir”, publicado en un volumen independiente aunque luego recogido en *Sombras detrás de la ventana*. Cuenta una historia ambientada en un burdel, contexto en principio que no podría estar más alejado de lo sobrenatural, si nos atenemos a las ideas de Zola en *La novela experimental*, porque el lugar es más bien propicio para el alegato naturalista, antes que pare el cuento fantástico. Es un congal de frontera, cuyo ambiente y derroteros se describen con apego, ya lo hemos dicho, a los códigos del realismo: “Los de la maquila apenas acaban la segunda jornada y entran bien ganosos, con la garganta nuevecita y los billetes de la raya listos en la bolsa para reventarse un buen rato de cerveza y compañía”. Sin embargo, es ahí donde va a tener lugar el milagro, que no la magia.

Una vieja prostituta narra en primera persona su experiencia en una noche de burdel, cuando aparece una pareja de clientes, un hombre y una mujer, que ella en un principio piensa que son norteamericanos. Lorenza, su comadre, está enferma de gravedad, pero la narradora tiene que bajar al bar para fichar. Esa noche, la narradora está acompañada por don Chepe, un viejo que ha sido su cliente durante décadas, aunque su relación ahora ya no tiene el carácter sexual de antaño.

Hay, decíamos, una pareja muy singular, que destaca en el lugar, por su distinción y su belleza. Él es “alto, colorado, vestido de blanco y con un aire de señorito que no se

ve seguido por estos rumbos”, con “la barbita esa que le dicen de candado”. Ella va con un vestido “de esos suavitos, casi transparente como ala de mosca”. El color de cabello es “entre rojo y castaño”. Además, la “muchacha tenía maneras de dama”, agrega la narradora, “sus manos: cuidadas, con uñas largas, aunque sin pintar”. Luego la prostituta descubre que la visitante del bar es “bonita, no como la había imaginado, pero había en esos rasgos algo que atraía harto: la expresión cachonda quizá, de hembra ganosa, dispuesta a disfrutar a su hombre”. La descripción de su físico es detallada: “el cabello se le esponjaba detrás de la nuca como si fuera partiendo el aire; los ojos grandes, la nariz finita y un poco respingada; sin colorete, por lo que daba un aspecto inocente, natural”.

Fundamentales son las palabras de la comadre enferma, que nos dan la clave de cómo interpretar la orgía que tiene lugar en el antro: “¿Sabes qué me gustaría? Que cuando me muera en vez de velorio me organicen una pachanga. Me voy a ir más contenta si quienes me quieren están dándole gusto al cuerpo”. El frenesí de la conclusión sería la cristalización de esa última voluntad de la prostituta.

La pareja fascina a los asistentes al bar, por su belleza, ya lo decíamos. La narradora, de percepción fascinada también, tiene acceso a ciertos detalles que el resto de los empleados del congal no. Al menos es solo su testimonio el que conocemos, aunque ella nos da cuenta de la percepción deficiente de sus compañeros y se cree poseedora de la versión correcta de la historia: “me fijé en que eran muy semejantes. Como hermanos”. Estamos, al parecer, sin escándalo para la narradora, ante una pareja de amantes incestuosos: “No nada más parecían hermanos, sino gemelos: quitándole a él barba y bigote, cortándole a ella el cabello, y sin tomar en cuenta la diferencia en los tamaños, se podría jurar que habían nacido de la misma madre y el mismo padre”.

Después de tomar muchísimas botellas de cerveza, que no parecen tener efecto en la pareja, ella baila sensualmente frente a todos y luego la pareja comienza con sus escauceos eróticos, hasta que la relación se consuma en medio de un fulgor que parece iluminar a la pareja. La pasión de los visitantes contagia al resto de la concurrencia y don Chepe y la misma narradora, ancianos ya, terminan enervados por la visión de la pareja de amantes y recuperan el vigor de la juventud, para tener sexo también. Así le ocurre a los demás, porque el congal, lugar de pecado y disfrute al fin, se vuelve el escenario de una orgía en la cual los asistentes terminan copulando en el piso, a la vista de todos.

¿Quiénes son esos sensuales visitantes?: “Por el milagro que lograron conmigo y con don Chepe, empecé a sospecharlo”, dice la narradora. Entonces descubren el cadáver de Lorenza, la vieja prostituta, con una sonrisa de felicidad en el rostro rígido: “Bien muerta. Pero feliz”, entendemos que la misión de los visitantes era esa, llevarse el alma de la prostituta agonizante, en esa fiesta que ella había anhelado para despedirse

del mundo. Es una intervención divina, un milagro que tiene lugar a través de los intermediarios de Dios. Sin embargo, ya no estamos ante el ángel que salva a Agar e Ismael en el desierto por medio de una fuente milagrosa que aplaca la sed de los desterrados. Tampoco ante los ángeles de *El cantar de Roldán*. Los ángeles de Parra son una pareja sensual que, como la misma narradora lo dice en un momento, parece estar llevando a cabo una travesura, máxima expresión de la complicidad.

“Luego, como siempre pasa, empezaron los dimes y diretes, y, conforme se van yendo las semanas y los meses, aumentan las versiones. ¡La de inventos que he oído sobre esa noche!”, dice la prostituta, quien asegura poseer, decíamos, la interpretación auténtica acerca de lo que ocurrió en el congal. Lo que nos interesa de la cita es reivindicar los elementos del milagro: este es público y en su reconstrucción intervienen los testigos, quienes rinden su testimonio de acuerdo con patrones propios de las instituciones jurídicas, porque declaran, aunque estén confundidos, se equivoquen o bien tengan alucinaciones.

¿Cuál podría ser la interpretación de Caillois del texto? Con todas las reservas, la respuesta podría ser “el alma en pena que exige el cumplimiento de determinada acción para reposar”. Lorenza no ha muerto, sino que vive cuando expresa su deseo de unas pompas fúnebres por completo festivas. Sin embargo, el milagro es la satisfacción de sus deseos. También con reservas: “la muerte personificada que aparece entre los vivos” (porque no es la muerte, como en *El luto humano*, de Revueltas, sino una pareja que trae la muerte aunque también celebra el gozo de la vida. Podríamos agregar uno más: “la mujer-fantasma, seductora y mortal, que viene del más allá”, aunque también haya que matizar la cuestión de lo fantasmagórico.

En conclusión, hemos visto que la percepción de los personajes es uno de los factores clave para que tenga lugar el milagro, que en ocasiones toma la forma de un castigo, como en el hotel maldito, trasunto del espacio gótico, donde quedan atrapados los personajes; en donde al menos uno de los protagonistas tiene un juicio que precisa ser relativizado, porque es el testimonio del enfermo enfebrecido que alucina, aunque percibe. En el caserío, de nuevo espacio maldito, la imaginación es el enemigo por excelencia. Se salva quien se apega al culto sincrético, porque quien cede y trata de enfrentar el mal termina enloquecido, tal vez víctima de la imaginación exacerbada que ve en el viento descontrolado a los espectros. En el ejemplo final, en del antro visitado por los “ángeles”, es en donde mejor se cumplen los preceptos del milagro, en tanto que anomalía propiciada por Dios, o como en este caso, sus intermediarios.

En los tres casos, la representación habitualmente realista del problema del migrante, el campesino desplazado o la prostituta marginada se ve trasmutada en experien-

cia sobrenatural, debido a la intervención de anomalías que se escapan a la representación habitual de las historia del norte. Parra lleva a cabo una síntesis muy acabada de la poética de la representación del espacio lumpen, que ilumina con el fulgor de las viejas supersticiones, la imaginería religiosa y la narrativa fantástica.

### **Bibliografía citada**

Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Hermes, 1987.

Bioy Casares. *Historias desafortunadas*. EPUB, Booket, 2018.

Bueno, Gustavo. *Televisión: Apariencia y Verdad*. Gedisa, 2000.

---. "Religiones: lo milagroso, lo mágico, lo maravilloso." *Teselas*, 23 marzo 2011, [fgbueno.es/med/tes/t077.htm](http://fgbueno.es/med/tes/t077.htm)

---. "El milagro de Santa Clara." *Teselas*, 23 marzo 2011, [fgbueno.es/med/tes/t078.htm](http://fgbueno.es/med/tes/t078.htm)

Caillois, Roger. *Antología del cuento fantástico*. Sudamericana, 1970.

Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Visor, 1999.

Chimal, Alberto. "La literatura de imaginación." *Las historias*, [www.lashistorias.com.mx/index.php/textos/la-literatura-de-imaginacion/](http://www.lashistorias.com.mx/index.php/textos/la-literatura-de-imaginacion/)

Maestro, Jesús G. "Los materiales literarios: autor, obra, lector y transductor." [jesus-g-maestro.blogspot.com/2015/04/los-materiales-literarios-autor-obra.html](http://jesus-g-maestro.blogspot.com/2015/04/los-materiales-literarios-autor-obra.html)

Morales, Ana María. "Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico." *Hipertexto*, n° 7, 2008, pp. 68-76.

Olea Franco, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. Colmex/ Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.

Parra, Eduardo Antonio. *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*. Kindle, ERA, 2009.

Serna, Enrique. *La ternura caníbal*. Epub, Páginas de Espuma, 2013.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós, 2006.