

RAFAEL OLEA FRANCO. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León. 2004.

Si acaso quedaba alguna reticencia entre los críticos para reconocer que la literatura fantástica constituye una expresión legítima y virtuosa anclada en la cultura mexicana, y no un mero acto de excentricidad intelectual, tal reserva habrá de quedar definitivamente superada después de este sugerente diagnóstico que ofrece Rafael Olea Franco. *En el reino fantástico de los aparecidos* (Premio Nacional de Ensayo Literario Alfonso Reyes 2003) es un trabajo ensayístico sumamente cuidadoso que no se limita al análisis puntual de algunos de los productos más logrados de este género en México, sino que, además, se ocupa del proceso de aclimatación que experimenta esta modalidad literaria en el marco de la cultura letrada.

El género fantástico continúa siendo un concepto en construcción por lo que toda aproximación crítica a obras y autores específicos requiere de una exposición previa de los criterios que se han considerado para incluir el *corpus* a analizar dentro de esta categoría. Olea Franco procede con gran pulcritud y cautela en este punto, advirtiendo en su capítulo inicial, dedicado al aspecto teórico, que su propósito es la aplicación práctica antes que la reflexión teórica por sí misma. Se cuida bien de no sucumbir a la tentación de ofrecer una definición esencialista de lo fantástico con aspiraciones de validez universal y se limita a exponer con gran sentido metódico y con notable claridad didáctica los planteamientos teóricos más relevantes sobre la materia y a partir de éstos fijar los criterios básicos que marcarán la pauta de su trabajo analítico.

Básicamente el autor se apoya en las coordenadas teóricas que configuran el fantástico de tipo clásico o decimonónico, sobre el cual versan los planteamientos de Caillois, Vax, Castex, entre otros, pero que tienen en Todorov su mejor exponente. Uno de los criterios que abstrae Olea Franco de esta revisión es que el relato fantástico requiere de un marco ambiental de tipo realista en cuyo seno habrá de ocurrir lo insólito, aquello que transgrede el orden

lógico y causal. En este punto hace una precisión sumamente útil y oportuna para prevenir a la crítica sobre cierto exceso en que suele incurrirse: la trasgresión del orden natural que tiene lugar en el relato fantástico no se da mediante la postulación de otro orden acabado, sino que éste sólo se presume de manera vaga; es algo que encarna lo desconocido. Tal advertencia, me parece, puede ser útil para entender por qué los relatos sobre milagros de tipo religioso, aunque perturban el orden natural, no pueden ser considerados como fantásticos.

Otro criterio de especial relevancia es el que propone como una contribución para la discusión teórica y que formula en estos términos: “en general, los textos fantásticos se caracterizan por la paulatina primacía de la *lógica de la conjunción*, la cual se contrapone a la *lógica de la disyunción* con que comúnmente son explicados los fenómenos tanto en la realidad habitual de los personajes como en la de los receptores” (62). El propio Olea Franco remite en este punto a Irene Bessièrre quien sostiene que el relato fantástico vulnera el principio de no-contradicción. Yo agregaría que también Rosemary Jackson abunda en esta dirección y señala que las representaciones fantásticas socavan el principio estructurador del lenguaje mismo puesto que evaden el procedimiento de distinción con que opera el sistema verbal: el vampiro por ejemplo no puede ser definido ni como ente vivo ni como ente muerto, únicas posibilidades en que puede presentarse un ser humano. Creo que la trascendencia de la propuesta de Olea Franco radica en indicar la forma específica en que participa esta segunda lógica en los relatos fantásticos: su “paulatina primacía”. Es decir, el relato fantástico presupone la presencia estructuradora tanto de la lógica basada en la disyunción como la basada en la conjunción, asimismo el desencadenamiento de un conflicto explícito o tácito entre ellas y el predominio final de la segunda, lo cual implica un efecto desestabilizador. Como puede notarse, esta fórmula guarda gran paralelismo con la condición apuntada arriba referente al contexto realista que requiere el hecho fantástico.

Una vez que ha establecido los criterios teóricos básicos, el autor emprende el análisis de un *corpus* literario que en su opinión “representa, *grosso modo*, la diversidad y la riqueza asumidas por las expresiones verbales fantásticas en México en un lapso de alrede-

dor de cien años, es decir, del último tercio del siglo XIX al correspondiente del siglo XX” (10). Su estrategia consiste en seleccionar tres autores protagónicos de sendos momentos clave del género: José María Roa Bárcena, el momento del inicio; Carlos Fuentes, la aclimatación en el marco de la cultura letrada; y José Emilio Pacheco, la etapa de experimentación.

El primer capítulo del análisis (segundo del libro) se titula “La leyenda de la Calle de Olmedo: de Roa Bárcena a Valle-Arizpe.” Discurre primeramente sobre el concepto de leyenda –aparejado casi siempre con el de tradición– y advierte sobre el impulso que cobra la recuperación y difusión de este tipo de relatos en las últimas décadas del siglo XIX como parte del impulso nacionalista. Éste es el contexto narrativo de José María Roa Bárcena en cuya obra se aprecia una constante reelaboración de anécdotas y tradiciones orales. El cuento “Lanchitas” (1878) constituye así un momento culminante del proceso que va de la leyenda popular al cuento literario. Olea Franco lo considera como el primer cuento moderno en México y, por tratarse de un texto fantástico, el fundador de dicho género.

En este cuento Roa Bárcena reelabora una leyenda popular que también llevaron a la imprenta por esos años (1882) Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza en forma versificada con el título “La leyenda de la calle de Olmedo”. El argumento nuclear de ambos textos, cuento y leyenda, es el de un sacerdote que da confesión a un presunto moribundo que resulta ser en realidad el alma en pena de alguien que murió en pecado muchos años atrás; se trata, pues, de una historia mexicana de “aparecidos”, tema que da la pauta al libro entero.

La “Leyenda de la Calle de Olmedo” es una de las que alcanzan mayor celebridad junto con “La Llorona” “La mulata de Córdoba”, “La Mujer herrada” “La calle de don Juan Manuel”, etc. y al igual que éstas es objeto de múltiples ediciones. El investigador señala que no ha encontrado ningún registro de la leyenda mencionada anterior al cuento “Lanchitas”, lo cual, advierte, no faculta para negar la existencia previa de la anécdota en forma oral, pero sí para considerar el cuento como el inicio de su vida impresa. La parte restante del capítulo consiste en un análisis del cuento al cual sigue un detallado rastreo de las versiones subsecuentes.

El análisis del cuento pone especial atención en los recursos narrativos que se emplean —especialmente el diestro manejo de indicios— para generar el suspenso fantástico, mantenerlo y lograr una detonación eficaz. Se constata la manera en que el texto responde plenamente a los criterios teóricos asumidos, destacando el hecho de que lo sobrenatural mantiene aquí su carácter abierto y no conduce a un paradigma cerrado como podría ser el del dogma religioso. Este análisis servirá como marco de referencia para la revisión que el investigador lleva a cabo de las múltiples versiones que se editan posteriormente de la leyenda. Cabe destacar el hecho de que tal rastreo no se limita a la revisión de libros, sino que también incluye la indagación en otros medios que facilitaron la recepción masiva de la historia como es el del cómic, la hoja suelta e incluso —en fechas recientes— el formato audiovisual.

En este detallado recuento se aprecia siempre la superioridad artística del cuento de Roa Bárcena y también la recreación versificada de Peza y Riva Palacio, las cuales logran un efecto fantástico mucho más depurado que las versiones posteriores. Lo fantástico desmerece unas veces por falta de pericia de los narradores que la reproducen, otras por una reorientación del estilo, como ocurre en el caso de Artemio de Valle Arizpe, quien sigue un derrotero marcadamente costumbrista; incluso, llega a ser un acto deliberado por parte de Luis González Obregón, pues se propone relatar el acontecimiento presuntamente verídico —nada sobrenatural— que pudo haber dado origen a la leyenda.

En el capítulo siguiente, “Carlos Fuentes: La significación de lo fantástico”, el académico le toma el pulso a la recepción crítica del género fantástico en los años cincuenta. A mi parecer, ésta es una de las contribuciones más valiosas y originales del ensayo ya que inaugura un enfoque que no había sido debidamente considerado en los estudios sobre la materia, los cuales se orientan generalmente hacia el análisis intrínseco del texto, dejando de lado el aspecto de su recepción. Olea Franco documenta con gran pericia la reacción dogmática que tuvo la crítica con respecto al primer libro de Fuentes, *Los días enmascarados* (1954), que consta de seis cuentos afines a la poética fantástica entre los cuales destaca “Chac Mool”. El tenor dominante de la crítica es el de reconocerle virtudes artísticas a su escritura en demérito de su dimensión ético-

social. Entre las voces más airadas destacan las de Joaquín Macgregor y José Luis González, pero el ensayista anota que incluso Alí Chumacero se inscribe en esa óptica que demanda del escritor un compromiso irrestricto con los problemas sociales más inmediatos y cataloga el ejercicio de la fantasía como un acto de evasión. En resumen, la mayoría de los críticos de mediados de los años cincuenta sólo pueden ver “artepurismo” y ociosa frivolidad en los textos fantásticos.

Por su parte, Olea Franco considera que “*Los días enmascarados* inventa un mundo fantástico que posee fuertes nexos con el México contemporáneo, con el cual y desde el cual discute” (144). Con esta perspectiva realiza el análisis del que considera ser el cuento más logrado del libro: “Chac Mool”. Establece primero su categorización dentro del género fantástico, observando que se ajusta perfectamente al modelo “clásico”, es decir, el que Todorov toma como referencia en su teoría, y luego pasa al análisis detallado y metódico de sus elementos compositivos.

El panorama se muestra muy diferente ocho años más tarde. En 1962 Fuentes publica su novela corta *Aura*, la cual es recibida con marcado entusiasmo. Olea Franco se abstiene de realizar un análisis del texto y en su lugar nos presenta una elocuente exposición sobre la recepción crítica que tuvo el libro, en la cual se puede apreciar que no se hace ya ningún reparo en su filiación a la poética fantástica para declarar que se trata de una obra maestra. Lo fantástico, al parecer, ha sido asimilado ya como una opción legítima en el contexto mexicano.

El tercer capítulo se titula “José Emilio Pacheco: El principio de lo fantástico” en clara alusión al libro *El principio del placer* que Pacheco publica en 1972. De este libro Olea Franco selecciona los cuentos “La fiesta brava” y “Tenga para que se entretenga” para su análisis. Por una parte observa la conexión temática que mantienen con la narrativa de Carlos Fuentes, específicamente la incorporación de asuntos históricos referentes al pasado de México así como el uso de la crítica irónica, y por otra, subraya las innovaciones formales que Pacheco introduce en el género. La renovación experimental señalada consiste *grosso modo* en que el texto exime al narrador y a los personajes de la incertidumbre fantástica y propicia que ésta se genere preponderantemente en la instancia del lector,

lo cual le inscribe en una variable contemporánea de lo fantástico identificada por algunos estudiosos como neofantástica.

De este modo Olea Franco demuestra que el género fantástico, desde su origen hasta sus manifestaciones contemporáneas más prestigiadas muestra un fuerte vínculo con la tradición cultural mexicana. No sólo eso, sino que, haciendo eco de las tesis de Cynthia Duncan, confirma que una característica distintiva del fantástico mexicano (a diferencia del argentino, por ejemplo) es su marcada preferencia por la indagación en la historia nacional. Resulta pues sugerente su propuesta de ver los cuentos aludidos de Fuentes y Pacheco (a los que podríamos sumar los más representativos de Elena Garro) como parte de ese mismo legado cultural en que se inscribe el texto fundador de Roa Bárcena, como parte de ese “reino de los aparecidos”. Desde luego, el asunto da pie para más debates al respecto, ya que acuden a la mente importantes contraejemplos de esta línea, como Amado Nervo, Francisco Tarrío, Juan José Arreola... Pero el presente ensayo proporciona una buena plataforma para la discusión.

Para terminar, quiero advertir que los distintos análisis de texto que ofrece Olea Franco en este estudio se caracterizan por su claridad y profundidad expositivas. Se percibe un especial sentido pedagógico en la introducción oportuna de consideraciones teóricas así como en la pulcritud conceptual y el cuidadoso manejo del diálogo polémico que establece con otros investigadores y críticos. Por último, es justo destacar su extraordinaria solvencia documental, beneficiada sin duda por su acendrada experiencia como editor. Llama la atención por ejemplo, el seguimiento que hace de las modificaciones introducidas por Pacheco en ediciones posteriores de “La fiesta brava” (lo cual le permite corroborar fehacientemente la codificación realista del texto), o detalles como el de que los números telefónicos que aparecen en el anuncio periodístico con que inicia este mismo cuento corresponden a los que tenía la editorial Joaquín Mortiz, donde se publicó el libro por primera vez (226); y como éstos, muchos otros datos que constituyen deliciosas primicias para el lector.

Fortino Corral Rodríguez
Universidad de Sonora