



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO



FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

T E S I S

**Locura, enfermedad y muerte: “Mi noche” y “Traveler Hotel” como
ejemplos del neofantástico en la narrativa mexicana**

Que para obtener el título de:

Licenciada en Letras Latinoamericanas

Presenta:

Andrea Ávila Nava

Asesora:

L.L.L. Annesy del Rosario Pérez Echeverría

Toluca, Estado de México; agosto de 2023.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1 Las estructuras narrativas	9
1.1 Narrador y espacio como catalizadores del caos mental en “Mi noche”	18
1.2 Narrador y espacio como parte aguas de la enfermedad corporal en “Traveler Hotel”	28
Capítulo 2 La enfermedad y la percepción sensorial: sustento de la corporalidad de los personajes	38
2.1 La enfermedad mental y los sentidos en “Mi noche”	39
2.2 La enfermedad corporal y las sensaciones en “Traveler Hotel”	52
Capítulo 3 “Mi noche” y “Traveler Hotel” en el neofantástico de la narrativa mexicana.....	64
3.1 Generalidades del neofantástico	70
3.2 “Mi noche” y “Traveler Hotel” en el neofantástico mexicano.....	73
Conclusiones	84
Bibliografía	89

Introducción

Francisco Tario (1911-1977) y Eduardo Antonio Parra (1965) son escritores mexicanos en apariencia distantes, tanto generacionalmente como en temáticas. Por un lado, Tario se ha catalogado como un “autor fantástico, marginal, excéntrico, de culto”, como lo anuncia Mario González (2012) en “En compañía de un solitario”, donde las primeras dos características parecen ser el estandarte de su obra.

Por otra parte, Parra es un autor más actual, en el amplio sentido de la palabra, pues se ha encargado de evidenciar en su narrativa la problemática fronteriza que aqueja al norte del país, haciendo de la violencia y la marginalidad elementos clave de gran parte de su obra: “frontera y violencia, constantes en la narrativa de este autor, se alían para colocar al hombre en situaciones límite y mostrarlo tal y como es, sin máscaras” (Gómez, 2004, p. 292).

A pesar de su evidente discrepancia temática, los cuentos estudiados en esta investigación tienen en común elementos que canónicamente los identifican como *fantásticos*; sin embargo, la particular perspectiva con la que se tratan muestra una evolución de los elementos fantásticos hacia una visión interna de la mente humana, característica que responde más a lo neofantástico, en el paradigma de lo fantástico moderno.

En contraste con el fantástico que Nieto (2015) denomina clásico, el neofantástico se ha afianzado de manera puntual en la escena literaria y ha encontrado un muy particular medio de expresión en textos latinoamericanos. México, con una tradición

literaria que incluye lo fantástico con autores como José María Bárcena, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco o Amparo Dávila, encuentra que, dentro de lo moderno, la narrativa neofantástica se catapulta de manera importante: Tario y Parra son ejemplo de ello.

Francisco Tario nació en 1911 en la Ciudad de México. Su nombre de nacimiento era Francisco Peláez Vega, que cambió por el seudónimo con que firmó su obra literaria; murió en 1977, en Madrid, España. En 1943, en palabras de Juan Pablo Villalobos (2012), Francisco Peláez Vega alumbró a Francisco Tario con dos libros insólitos para el panorama de las letras mexicanas de la época: los cuentos de *La noche* y la novela *Aquí abajo*; además, acota que, como si fuera una provocación, Tario pone sus primeras palabras, aquellas que habrían de presentarlo en sociedad, en la boca de un féretro (Villalobos, 2012), en alusión directa al cuento “La noche del féretro”.

Su escritura es estruendosa, atípica y, sobre todo, atemporal. Dice Esther Seligson en “«...Y el vivir nunca es silencioso»” (2016), a propósito de “tratar” de encasillar a Tario en un género específico, que

No era fácil rastrear qué escritores de género “fantástico” lo habían influido [...] Sin embargo, para el lector empeñado en rastrear con olfato crítico las fuentes posibles de Tario, propondremos la célebre *Antología de la literatura fantástica* (Editorial Sudamericana), publicada en 1940 por Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares. (Seligson, 2016, pp. 668-669).

El “problema” de Francisco Tario, que lo ha condenado a la marginalidad, según continúa Villalobos (2012), es que no parece un escritor mexicano. No lo parecía en

los años cuarenta, cincuenta o sesenta del siglo pasado, y sigue sin parecerlo hoy; más allá de las discusiones sobre la identidad mexicana o sobre las instancias legitimadoras de la literatura nacional, hay una innegable cuestión de estilo. En lo mejor de su obra narrativa, por ejemplo, los libros de cuentos *La noche* y *Una violeta de más*, no hay una sola referencia a México.

Es difícil encasillar la obra de Tario en un género específico; sin embargo, a pesar de vivir durante una época literaria importante y avasallante de México, Tario fue un autor que se destacó, desde un inicio, por ser parte de la narrativa fantástica mexicana. En una entrevista con Juan Luis Chiverto, Tario menciona: “Ante todo convendría hacer notar que lo verdaderamente fantástico, para que nos convenza, nunca debe perder contacto con la llamada realidad, pues es dentro de esta diaria realidad nuestra donde suele tener lugar lo inverosímil, lo maravilloso.” (Chiverto, 2016, pp. 688-689).

Aunque no vasta, la obra de Tario tampoco resulta escasa, pero no lo suficientemente conocida ni estudiada. La publicación de su obra completa, bajo el sello de Lectorum y FCE, rescataron su obra completa en este siglo, promoviendo así su lectura y estudio en la actualidad.

Así, para Villalobos (2012), la obra de Tario se divide en tres etapas: la primera, el libro de cuentos *La noche* (1943), la novela *Aquí abajo* (1943), el volumen de aforismos *Equinoccio* (1946) y la novela corta *La puerta en el muro* (1946). Le sigue la época de los cincuenta, con los cuentarios *Yo de amores qué sabía* (1950), *Breve diario de un amor perdido* (1951) y *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952), así

como el anecdotario fotográfico *Acapulco en el sueño* (1951). Finalmente, después de dieciséis años de silencio, la tercera etapa se compone de su libro de cuentos más conocido *Una violeta de más* (1968), la obra de teatro póstuma *El caballo asesinado* (1988) y la novela *Jardín secreto* (1993).

El cuento “Mi noche”, objeto de estudio de esta investigación, forma parte de *La noche*, su primera obra, donde se observa el estilo tan característico del autor con el que presenta temas y personajes: a menudo incluye objetos como personajes principales, a los que provee de voz para que sean ellos mismos quienes cuenten y protagonicen sus historias, como ocurre en “La noche del féretro”, “La noche del muñeco” o “La noche del traje gris”; dice Alejandro Toledo en su nota introductoria de la selección *Francisco Tario*: “Hay en Tario la costumbre de sorprender. Su escritura consiste en una o muchas vueltas de tuerca humorísticas o sarcásticas, y a la vez serias y terribles, en las ceremonias de la humanidad. Se ríe del hombre y su circunstancia” (2011, p. 5).

La manera en que trata los temas de la muerte, la locura, el amor, la decadencia, la sexualidad, entre otros, implica una perspectiva muy íntima y pasional, lo cual se aprecia abiertamente en el cuento de “Mi noche”.

Por otro lado, Eduardo Antonio Parra nace en la segunda mitad del siglo XX, en 1965, en Guanajuato; se ha dedicado, mayormente, a escribir acerca de su actualidad, de la violencia y marginalidad de México, sobre todo de la frontera, en cuya temática se

ubican los cuentos del compendio *Tierra de nadie*, del cual forma parte “Traveler Hotel”, objeto de estudio en esta tesis.

La obra de este autor se conforma de diez libros de cuentos y tres novelas. La mayor parte, como ya se ha dicho, se ambienta en la frontera mexicana. Los cuentarios abarcan *El río, el pozo y otras fronteras* (1995), *Los límites de la noche* (1996), *Tierra de nadie* (1999), *Nadie los vio salir* (2001), *El cristo de Sanbuenaventura y otros cuentos* (2003), *Las leyes de la sangre y otros relatos* (2003), *Parábolas del silencio* (2006), *Sombras detrás de la ventana: cuentos reunidos* (2009) y *Desterrados* (2013). En cuanto a las novelas, están *Nostalgia de la sombra* (2002), *Juárez, el rostro de piedra* (2008) y *Laberinto* (2019).

A pesar de que Parra sí centra sus narraciones en contextos mexicanos, al menos en lo que respecta a *Los límites de la noche* (1996) y *Tierra de nadie* (1999), los temas predominantes se perciben universales, incluyendo aquellos en los que la violencia generada en la frontera provoca una creación de entornos extraños y casi sobrenaturales, lo que imprime en ciertos cuentos, como “Traveler Hotel” o “Nadie los vio salir”, el tono de lo fantástico.

La innovación en la narrativa de Parra radica precisamente en que, aunque su espacios y personajes están desarrollados a partir de problemáticas sociales actuales del país, construye atmósferas que tienden a lo insólito y sobrenatural, como lo precisa Irma Elizabeth Gómez: “Parra reconoce una fascinación por la violencia como tema, pero también como mecanismo de composición literaria, que consiste en la

ruptura de la lógica narrativa mediante la irrupción de elementos extraños” (Gómez, 2004, p. 292), rasgos que, como se verá, asocian algunos de sus textos con lo fantástico, como menciona Adriana Toledo (2009): “hay ciertas particularidades como el manejo del tiempo, la descripción de los personajes, la visión de la naturaleza que determinan ciertas características fantásticas en los cuentos de Parra” (p. 21).

Parra es uno de los autores más relevantes de las letras mexicanas actuales, sobre todo de la literatura de frontera; en la mayoría de sus obras el desierto, las ciudades fronterizas y el choque cultural hacen evidente una violencia ya casi identitaria en el país:

Lo hecho por Parra cumple con las expectativas y propone una poética que lo distancia de algunos de sus contemporáneos del norte [...], la propuesta de Parra representa bien un tipo de escritura de las diferentes variantes que se deslizan en los estados fronterizos (Rodríguez, 2002, p.17).

Sin embargo, en esta investigación se pretende mostrarlo también como expresión de la narrativa neofantástica, aunque, si bien no toda su obra podría catalogarse de este modo, “Traveler Hotel” da fe de ello; otros ejemplos que dan cuenta de la creación de entornos y personajes ligados con lo fantástico (o neofantástico) son “La piedra y el río”, “El pozo”, “Los últimos” y “Los santos inocentes”.

El objetivo del presente estudio es analizar los relatos “Mi noche” (Tario, 2012) y “Traveler Hotel” (Parra, 2004) desde una perspectiva que revalore su condición de textos fantásticos, para demostrar su pertenencia al neofantástico como expresión trascendente en la literatura mexicana actual en obras y autores que parecen

distantes, no solo temporal sino temáticamente; así, se demuestra cómo ciertos relatos catalogados como fantásticos tienden hacia una evolución que revela elementos neofantásticos.

La hipótesis radica en que con la relación de esos elementos se crea todo un ambiente en el que la corporalidad no solo es el vehículo de acción de los personajes, sino que, al mismo tiempo, muestra la vinculación directa con temas presentes, como la locura, la enfermedad y la muerte.

En términos generales, la presente investigación está dividida en tres capítulos. En el primero se desarrolla lo relacionado con el análisis de las estructuras narrativas de los cuentos, tomando como punto de partida las consideraciones narratológicas planteadas por Gerard Genette, Luz Aurora Pimentel y Mieke Bal, principalmente; se consideran narrador, espacio y personajes, junto con la perspectiva y el discurso, como base para, en la recta final de la investigación, marcar el vínculo entre los textos y los rasgos del neofantástico. Dichos autores se consideraron para este estudio porque permiten un acercamiento sistemático a las estructuras narrativas que apuntalan tanto es análisis temático como su vinculación con el discurso de lo neofantástico.

En el segundo capítulo se determinan los temas de cada cuento, asociados con las nociones de locura, enfermedad y muerte, para lo cual se puntualizan los conceptos de corporalidad, sentidos y mente, en tanto se ponen en diálogo con la interioridad de los personajes.

Finalmente, en el tercer capítulo, se aborda la narrativa neofantástica; para ello, se distingue el paradigma clásico del moderno a través de una revisión de los principales rasgos de cada uno, en términos de lo propuesto por Omar Nieto, Jaime Alazraki, Lidia Morales Benito, Tzvetan Todorov, Flora Botton y Ana María Berrenechea, con base en los aspectos analizados en los capítulos previos. Estos autores teorizan en torno al género fantástico de modo que brindan una visión panorámica que abarca desde sus orígenes (Todorov, Botton, Berrenechea) hasta lo contemporáneo (Alazraki, Morales Benito, Nieto), lo cual permite apreciar puntualmente una línea de estudio de su evolución hasta el neofantástico como expresión de lo posmoderno.

Se plantean, por tanto, los elementos característicos de las obras que las hacen parte del neofantástico, asociadas con el interior de los personajes como fuente de lo extraño y lo insólito, hasta con perspectiva social: para “Mi noche”, a partir de la relación de la muerte con el suicidio; para “Traveler Hotel”, la de la migración con el temor a la vejez y a la muerte; además, indirectamente se da cuenta de rasgos de la poética de cada autor.

Con esta investigación se explora una perspectiva sobre cuentos mexicanos contemporáneos que, de primera mano, pueden ser considerados fantásticos, pero que se desenvuelven en una realidad actual y muy humana, donde lo extraño y macabro no radican en lo externo, sino en la percepción interna de los personajes, de modo que se vinculan, más precisamente, con la narrativa del neofantástico.

Capítulo 1

Las estructuras narrativas

Las estructuras narrativas permiten estudiar las características formales que dan la pauta para entender cómo se configura el texto. En este capítulo se analizan narrador y espacio, elementos necesarios para entender cómo están construidas las obras estudiadas y para sentar las bases que permitan relacionar sus rasgos con los temas estudiados en el siguiente capítulo.

“Mi noche” y “Traveler Hotel” poseen una distinción entre sí muy evidente: el narrador. En “Mi noche” el narrador cuenta una historia propia desde la primera persona, mientras que en “Traveler Hotel” cuenta los hechos sin estar presente directamente en ella. Esta distinción les otorga una perspectiva muy específica que ayuda a entender cómo funciona la mente de cada uno de los protagonistas. Para comprenderlo, primero es necesario puntualizar cuáles son las características generales de una narración.

Cuando se habla de narración, usualmente se recurre a esta visión inmediata de la *acción de contar* algo. Pero es importante señalar, en primera instancia, la distinción entre lo que se va a contar y cómo se va a contar. Para esto, Gerard Genette (1989) habla de *relato*, *historia* y *narración*.

Para la primera cuestión, Genette concibe al *relato* –o discurso– como aquel que designa la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto del discurso,

y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etcétera (Genette, 1989, p. 81); es, por decir, cómo se cuenta, en tanto involucra la manera como están ordenados los acontecimientos narrados.

Por otro lado, la *historia* –o diégesis– aglutinará los hechos que se están contando, es decir, lo que se narra. Luz Aurora Pimentel menciona que es “el nivel de la realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles” (Pimentel, 1998, p. 13). En este sentido, retomando a Genette, el relato será entonces el significante, enunciado o texto mismo, mientras que la historia será el significado o contenido narrativo (Genette, 1989, p. 82).

Finalmente, la *narración* es el acto narrativo productor y el conjunto de la situación, real o ficticia, en que se produce (Genette, 1989, p. 83), o sea, el acto de narrar en sí mismo, el que “establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético construido y el lector” (Pimentel, 1998, pp. 11-12).

En este sentido, marcar la distinción es relevante porque, cuando se habla de narración en relación con la historia, se acude a las características *dentro* de la ficción; al hablar de narración en el plano del relato, se traslada al texto mismo. La particularidad de ambos cuentos, entonces, está en que la perspectiva de los narradores es muy subjetiva, pues las historias de los protagonistas de los cuentos están relacionadas con lo que pasa en su mente y es ésta la que va a determinar la evolución de los personajes, como se explicará más adelante.

Para definir el tipo de narrador se considera la participación que tiene directamente en la historia. Genette (1989) lo clasifica en dos: *heterodiegético* —donde el narrador está ausente de la historia— y *homodiegético* —donde está presente como personaje—. Éste se divide en dos tipos: testigo u homodiegético, que desempeña un papel secundario, de observador meramente, y autodiegético, donde es protagonista de su propio relato.

Ahora bien, se presenta lo que Genette llama *voz narrativa*, por la cual el sujeto –narrador– “no es sólo el que realiza o sufre la acción, sino también el que (él mismo u otro) la transmite y eventualmente todos los que participan, aunque sea pasivamente, en esa actividad narrativa” (Genette, 1989, p. 271).

Esa voz va a constituir una visión específica, que estará delimitada por el punto de vista del narrador, denominada *focalización* por Genette, fenómeno que supone una restricción del campo de percepción, limitado, siempre, por la capacidad humana de aprehensión y se precisa resolviendo “lo que sabe el narrador en contraste con el personaje” (Genette, 1989, p. 244). La focalización será entonces esa perspectiva o punto de vista desde donde se narra (Pimentel, 1998, p. 95).

Así, un relato *no focalizado* o con *focalización cero* es aquel donde el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas, pues entra y sale con libertad de la mente de sus personajes, al igual que se puede desplazar constantemente entre distintos lugares y temporalidades (Pimentel, 1998, p. 98). Esta focalización corresponde al narrador omnisciente por excelencia y, en ésta,

la perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar la información narrativa que *él* considere pertinente, en el momento que *él* juzgue adecuado (Pimentel, 1998, p. 98).

La *focalización interna* sucede cuando la perspectiva está limitada al punto de vista de quien cuenta el suceso. En este sentido, la focalización interna puede ser *fija* cuando el punto de vista no cambia, *variable* cuando el personaje focal puede ir cambiando a lo largo del relato o *múltiple* cuando un mismo acontecimiento puede ser evocado desde el punto de vista de varios personajes. En la focalización interna, ya sea fija o variable, “el narrador deliberadamente cierra el ángulo de percepción y conocimiento y lo hace coincidir con el de uno o varios personajes en alternancia” (Pimentel, 1998, p. 99).

Finalmente, en la focalización externa,

el narrador tiene la libertad de elegir el o los puntos en el espacio desde donde ha de narrar, independientemente de la ubicación espacial de los personajes, pero le es vedado el acceso a la conciencia... al punto de vista cognitivo (Pimentel, 1998, p. 100).

De este modo, se presenta cuando el narrador conoce de manera muy limitada las emociones y pensamientos del personaje.

La focalización resulta, entonces, un punto clave porque los narradores de ambos relatos tienen una perspectiva que está determinada por el proceso mental de los personajes principales, pues su historia se desarrolla en torno a la enfermedad que cada uno padece, ya sea física –como en “Traveler Hotel”– o psicológica –como en

“Mi noche”–. Así, la percepción de ambos narradores hacia los personajes dará pie a un relato un tanto desordenado o caótico.

Ahora bien, las narraciones desordenadas de los relatos también tienen sustento dentro de la posición temporal. Genette especifica cinco tipos: la *ulterior* (posición clásica del relato en el pasado), *anterior* (relato predictivo en el futuro), *simultánea* (relato en el presente contemporáneo de la acción), *intercalada* (entre los momentos de la acción) y *a priori*, donde hay “una narración a varias instancias y la historia y la narración pueden enmarañarse en ella de tal modo, que la segunda reaccione sobre la primera” (Genette, 1989, p. 274), comúnmente vista en novelas epistolares o diarios, donde la carta es al mismo tiempo el medio del relato y de la historia.

Dentro de esta última, Genette habla de cómo la narración *a priori* se puede transmutar a otra con forma de *monólogo a posteriori* –cuando la posición temporal de la narración es indeterminada o incluso incoherente–; según Genette (1989, p. 275), aquí habrá una estrecha proximidad entre historia y narración que produce, muchas de las veces, un efecto muy sutil de roce entre el ligero desfase temporal del relato de acontecimiento (lo que está ocurriendo) y la simultaneidad absoluta en la exposición de los pensamientos y los sentimientos.

En los objetos de estudio, este tipo de narración se presenta por la carga significativa de las sensaciones y los procesos mentales de los protagonistas. Por otra parte, los discursos narrativos de “Mi noche” y “Traveler Hotel” se relacionan directamente con la estructura del espacio de los cuentos ya que, en gran medida, son catalizadores

de la perspectiva espacial donde se desarrollan las vivencias y pensamientos de los personajes. El espacio es, entonces, un impulsor de la progresión sensorial y psicológica que evolucionará en los personajes a lo largo de las historias.

Para empezar a hablar sobre el espacio de la narración, Mieke Bal hace una distinción importante entre el concepto de *lugar* y el de *espacio*. El *lugar* es la forma física, medible, de las dimensiones espaciales; en tanto que el *espacio* es cuando “los lugares se vinculan a ciertos puntos de percepción en relación con la historia” (Bal, 1990, p. 101). Eso supone que el espacio casi siempre va a depender de la percepción y tiene que ver directamente con los hechos narrados en la historia.

Bal menciona que hay “tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: vista, oído y tacto. Todos ellos pueden provocar la presentación de un espacio en la historia” (1990, p. 101). Esto quiere decir que el espacio va a estar determinado en gran parte por la perspectiva sensorial de quien esté contando la historia.

En esta misma línea, los elementos visuales, por ejemplo, se perciben a través de las formas, colores o volúmenes; los sonidos ayudan a conocer ciertos detalles del espacio, como la proximidad entre personajes; finalmente, las percepciones táctiles contribuyen principalmente a la contigüidad de objetos y a la información material de ellos; son relevantes porque las historias de “Mi noche” y “Traveler Hotel” poseen una carga sensorial muy importante, ya que los sentidos ayudan a determinar el tipo de espacio en el que están y cómo se desarrollan los personajes con su entorno.

Pimentel, por su parte, dice acerca del espacio que “para *significar* los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una «imagen» sino un cúmulo de efectos de sentido” (Pimentel, 1998, p. 25). Estos son importantes porque las descripciones que dan los narradores de su espacio están percibidas, en su mayoría, por los sentidos de los personajes, lo que da detalles muy sensoriales de su entorno.

Asimismo, es relevante ya que “cuanto más exacta la presentación de un espacio, mayor será la cantidad de cualidades específicas que se añaden a las generales” (Bal, 1990, p. 103). Según Pimentel, para enunciar la proyección del espacio diegético se utiliza la *descripción* que se define como la equivalencia de un *nombre* y una *serie predicativa*. El nombre fungirá como *tema* y la serie predicativa como un *inventario* de propiedades, atributos o detalles (Pimentel, 1998, p. 40), por ejemplo, al iniciar con el nombre de cualquier objeto ya se está enunciando el tema y los detalles descriptivos que le sigan serán el inventario.

El espacio se forma, entonces, con base en las descripciones que parten desde la perspectiva de quién esté mirando el entorno y los objetos que hay en él. Por eso es importante la focalización para la determinación del espacio, pues éste se conoce a través de quien está contando la historia.

Para que este *inventario* no parezca una simple secuencia de objetos, la descripción, ordenada por el narrador, implica una visión de conjunto cuyos detalles, una vez

enunciado el tema, se entenderán fácilmente en una significación simbólica. Además, la información puede estar clasificada en distintos *modelos* que Pimentel (1998) divide en lógico-lingüísticos – las dimensiones–, taxonómicos – las distintas partes de un objeto–, espaciales, temporales o culturales. El uso de estos modelos da una perspectiva completa del entorno en el que están los personajes, así como del porqué de sus pensamientos y acciones, ya que ayudan a ordenar las descripciones del texto, aun si está fragmentado.

Un elemento importante que provee una función simbólica al espacio se integra por los objetos que hay en él, que “determinan el efecto espacial [...] por su forma, medida y colores. La forma en que se ordenan los objetos en un espacio, la configuración de los objetos puede también tener una influencia en la percepción de ese espacio” (Bal, 1990, p. 102).

Siguiendo con este punto, Bal menciona que se pueden describir un espacio interno y otro externo. El interno corresponde a lo íntimo, y como consecuencia, es seguro, mientras que el espacio externo es lo de afuera, lo inseguro (1990, p. 102). En los cuentos se considerará como espacio interno una serie de distintos niveles: el de consciencia y el corporal. El de consciencia conlleva todo lo que pase en la mente de los personajes y estará determinado por las sensaciones corporales que estén sintiendo; por su parte, el espacio corporal se integra por todos los elementos externos (extracorporales).

Ahora bien, la relación de los personajes con el espacio, o sea, el espacio donde se sitúa el personaje es denominado *marco* por Bal, y puede ser interior o exterior; será el lugar de *acción* del personaje, donde directamente realiza todos sus actos. El espacio, entre tanto, puede funcionar de dos formas en la historia. Por una parte, en tanto solo su característica de *marco*, el lugar de acción; entre más detallada sea la presentación del espacio, más concreto será. Así pues, se puntualiza lo dicho anteriormente con la percepción del espacio a través de los sentidos y los objetos. Sin embargo, en algunos casos el espacio

se ‘tematiza’, se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un ‘lugar de actuación’ y no el lugar de la acción. [...] El hecho de que ‘esto está sucediendo aquí’ es tan importante como ‘el cómo es aquí’, el cual permite que sucedan esos acontecimientos (Bal, 1990, p. 103).

En ambos casos, los espacios –marco o tematizado– pueden ser de forma *estable* o *dinámica*. El primero es en sí un marco fijo donde tienen lugar todos los acontecimientos de la historia; pero en el dinámico todo está en movimiento: “el espacio no se presenta como marco fijo, sino como zona de paso susceptible de grandes variaciones” (Bal, 1990, p. 104).

Tanto el narrador como el espacio son elementos estructurales fundamentales para entender cómo los personajes evolucionan en sus historias y cómo influyen en el texto, como se explicará en los siguientes apartados.

1.1 Narrador y espacio como catalizadores del caos mental en “Mi noche”

En “Mi noche” el narrador es autodiegético porque el personaje principal está contando no solo los hechos en los que directamente participa, sino que se trata de su propia historia; vivida y contada por él mismo, se puede percibir fácilmente una narración subjetiva. Desde un inicio, se identifica por la *deixis*, entendida como “la función señalizadora que traza las coordenadas espacio/temporales y los factores de la comunicación [...] y es realizada por pronombres personales y relativos o por adverbios de lugar y tiempo en ciertas situaciones” (Bristáin, 1995, p. 130).

La *deixis* será un indicador no solo del espacio –como se desarrollará más adelante–, sino de la misma perspectiva narrativa desde donde se está contando la historia: “Y mi mesa. Y mi silla. Y el revólver helado, longitudinal, sugerente como un tallo de geranio” (Tario, 2012, p. 143). Esta perspectiva hace que la focalización sea *interna-fija*, identificada por la existencia del narrador autodiegético y la narración monologada, donde todo lo que se sepa del entorno, espacio y emociones será tamizado por el punto de vista del protagonista, que también es el narrador, sin cambiarlo a ningún otro personaje.

Aquí también es importante la narración en *monólogo a posteriori* que define Genette, en tanto el narrador es a la par el protagonista y cualquier otro personaje, lo que hace que la focalización del narrador sea al mismo tiempo la del protagonista (Genette, 1989, p. 275). En este sentido, la narración monologada mostrará una perspectiva

muy interna del personaje por lo que, como menciona Genette, existirá una especie de sincronía entre sus pensamientos y sensaciones a lo largo de la historia.

La importancia de la percepción radica en que todo está determinado por la perspectiva del protagonista y en “Mi noche” se conoce desde su propia voz, como monólogo interior. Genette precisa que la focalización interna se realiza plenamente en él, pues el personaje central se reduce absoluta y exclusivamente a su posición focal y se deduce rigurosamente de ella (Genette, 1989, p. 247).

Según Francisco Álamo, el *monólogo* es una variedad del discurso directo utilizado en la narrativa y en la dramática que consiste en dejar la palabra de manera directa a un personaje, el cual pronuncia un discurso dirigido a un interlocutor ficticio sin posibilidad de intervención, en el que se dedica a exponer sus pensamientos o reflexiones (2013, p. 183).

Esta expresión se puede dar a través de dos medios: voz –soliloquio– y pensamiento –monólogo interior–, cada cual con una distinta forma de locución. En “Mi noche”, la acción de pensamiento es dominante, por lo que se evidencia el *monólogo interior* que, además, en concordancia con la definición que retoma Álamo de varios autores, es una

modalidad del discurso directo de un personaje, no dicho, sin interlocutor y sin tutela narrativa alguna, en el que se reproducen sus pensamientos interiores de forma alógica y con estructura sintáctica elemental para así poder mimetizar los procesos subconscientes que se realizan en el pensamiento (Álamo, 2013, p. 192).

A diferencia del *fluir de consciencia*, definida como “la incesante corriente o fluencia de las experiencias internas” (Álamo, 2013, p. 189) y en donde no existe un orden formal, el monólogo interno está escrito de manera sintácticamente ordenada, a pesar de que los hechos narrados parezcan desorganizados o ilógicos por la cualidad misma de la acción del pensamiento.

Sin embargo, en el monólogo interno de “Mi noche” se relacionan ambos tipos de discurso, pues el desorden de la narración viene del *fluir de consciencia* de los pensamientos del personaje, en apariencia incongruentes y dispersos, que se manifiestan sintácticamente a través del monólogo interior de forma ordenada e incluso poética:

Así de blanco está todo. Y de frío. Hombros nevados, botas nevadas, flores nevadas, miembros de azúcar que se derriten y chascan al salir del horno. Mas tampoco es la nieve. He tomado un buen puñado entre mis dedos, y los dedos se me han abrasado. Cayó nieve en mi cabeza, y mi cabeza se inflamó... (Tario, 2012, p. 145).

Dentro de éste también hay instancias donde intervienen otros diálogos que, directamente, no se muestran como otros personajes y parecen no tener coherencia con el discurso, pues continuamente se intercalan con el *fluir de consciencia*, pero serán importantes para entender su función ya que estas voces, a pesar de presentarse desde la focalización del narrador, significan una salida de la mente del personaje a una realidad externa.

Esto se observa por ciertos elementos tipográficos que hay en la narración, como comillas, paréntesis, puntos, mayúsculas e incluso acotaciones dramáticas, donde se presentan esas otras voces, aparentemente emitidas por el mismo personaje, como un recurso por el que intervendrán elementos de un espacio externo, los cuales se expresan mermados por la enfermedad mental del protagonista (la cual se mostrará más adelante) y, una vez sumados a la focalización interna, parece que lo que el narrador percibe no resultan expresiones de otros personajes, sino su misma consciencia:

Tomo el lápiz con toda calma. Escribo. (Se trata de no interrumpir la escritura).
“Diez y cuarto: aún no. Diez y dieciséis: aún no. Diez y diecisiete: aún no. Diez y dieciocho: aún no. Diez y diecinueve: aún no. Diez y veint...

–¡LA MULTITUD SE HA AHOGADO! Me exaspero.

–¿Quién grita ahí?

–¿NO SABE USTED LO QUE OCURRE?

–¿Quién, quién grita ahí? ¡Silencio!

–¡¡SILENCIO!!– (Alguien en voz baja.) ¡SILENCIO!

..... (Tario, 2012, p.145).

Estos elementos tienen una connotación importante dentro de la voz narrativa: ayudan a enfatizar la manera en cómo el personaje se está desarrollando con su entorno físico, fuera del pensamiento. Las mayúsculas, por ejemplo, refieren a un tono de voz más elevado, a un grito –como precisa uno de los diálogos–, pues en el delirio del personaje el discurso se vuelve tan caótico que *sale* del mismo pensamiento, tan fuerte como para ser escuchado por otros. El último “¡SILENCIO!”, antecedido por una acotación que señala una voz baja –a pesar de que está en

mayúsculas—, indica que el personaje está perdiendo la consciencia, por lo que, en realidad, no se trata de una voz baja, sino lejana.

Las comillas, a su vez, aluden a lo que el protagonista está escribiendo —un conteo de horas— y que previamente enuncia; sin embargo, no se cierran porque, a pesar de que, como dice la voz narrativa entre paréntesis, “se trata de no interrumpir la escritura”, sí se corta con las otras voces que intervienen de pronto y que se identifican por las rayas.

Las rayas indicarán los diálogos, las intervenciones de esas otras voces que se pueden considerar como otros personajes que el protagonista no puede ver —por eso la voz narrativa no puede presentarlos—, pero sí escuchar, lo que inevitablemente hace que se relacionen con una realidad externa. La acotación, colocada entre paréntesis y en cursivas, refuerza esta idea, pues aquí el personaje hace la distinción impersonal de un «alguien»:

—¡Soplad! ¡Soplaaad!

La hoguera toma incremento, apesta, infecta el aire.

—¡Soplad! ¡Sobre mis testículos! ¡Soplad!

—(*Alguien en voz muy baja.*) ¡SOPLAAAD! (Tario, 2012, p. 145).

Ese “alguien”, entonces, aunque el protagonista no lo reconoce porque no puede verlo, indica que puede identificar otras voces y escucharlas, indicio de que hay acciones ocurriendo fuera de la mente del personaje que corresponden a esa realidad

externa, existente a la par de lo que sucede en su pensamiento y que puede percibir solo en momentos de lucidez.

Inmediatamente después de ese diálogo hay una línea de puntos que separa los párrafos y evoca la función de los puntos suspensivos, cuyo uso más básico indica una pausa transitoria o un suspenso en el discurso. En este sentido, esta línea de puntos también significa una pausa en la narración pues, ya que todo se conoce desde la focalización del protagonista, apunta a las aparentes pérdidas de consciencia del personaje por causa de su enfermedad. Esto conlleva una *reticencia* en el discurso, es decir, una

Figura de pensamiento que se realiza al omitir una expresión, lo que produce una ruptura del discurso que deja inacabada una frase que pierde, así, parte de su sentido. Los puntos suspensivos sustituyen aquello que resulta embarazoso decir y que por eso se omite y se deja sobreentendido con cierta imprecisión. Lo que se sobreentiende se apoya en el carácter redundante de las formas gramaticales (Beristáin, 1995, p. 420).

El discurso, entonces, se interrumpe, hasta que la voz narrativa se hace presente de nuevo con otros temas, lo que provoca también un desorden por desconexión. Esto sucede en todo el relato: continuamente hay reticencias que se traducen a través de puntos suspensivos o líneas completas de puntos que aluden al estado de consciencia del personaje; la pausa se genera porque el personaje se desmaya o duerme, provocando que el discurso se fragmente, como su pensamiento. Así se refuerza la idea de que el estado físico del personaje interviene directamente en su discurso y pensamiento.

El narrador de “Mi noche” y su focalización son elementos sustanciales que fortalecen la idea de que la relación entre el espacio interno y externo del protagonista está ligada directamente con la perspectiva que, además, estará determinada por la enfermedad, elementos que se estudiarán más adelante.

Para analizar el espacio en “Mi noche” es importante comprender cómo funciona la percepción de los objetos a través de los sentidos, como Bal (1990) puntualiza. Estos objetos ayudan a entender la relación del personaje con su entorno; la descripción de las cosas que acompañan al personaje es el primer acercamiento al espacio en el que está.

A pesar de que el narrador no dice explícitamente las características del sitio, se aprecia que está dentro de una habitación por la clase de objetos enunciados: la ventana, la mesa, el espejo, etcétera. Por esta razón, la percepción de este espacio es más que nada visual y táctil, pues se hacen evidentes los detalles físicos de los objetos y, según la división de modelos de Pimentel, se aprecian los lógico-lingüísticos y los espaciales, pues se atribuyen características dimensionales a las cosas dichas por el narrador.

La voz narrativa va enumerando los objetos uno por uno; esta continuidad, sumada a que los objetos son unitarios –solamente se menciona uno de cada clase–, da la sensación de que el espacio, pequeño y cerrado, se encuentra atiborrado. El *tema* –el nombre de cada objeto, según lo que plantea Pimentel (1998)– siempre está acompañado de una característica, de una descripción, que se traduce finalmente en

el *inventario* que conforma el espacio, lo que hay en él y cómo lo ve y siente el personaje:

Aquí el reloj de cuco, grotesco, nefasto. Allá el espejo cuadrado, sin marco. La ventana abierta, por cuya boca penetra lo negro, lo ondulante, lo descomunal y acerado de la noche. Y mi mesa. Y mi silla. Y el revólver helado, longitudinal, sugerente como un tallo de geranio (Tario, 2012, p. 143).

Al considerar lo que Bal (1990) describe acerca del espacio interno y externo, se tiene que estos objetos conforman el espacio externo del personaje, pues está percibido por sus sensaciones, o sea, se configura por elementos extracorporales; además, los atributos de los objetos aluden a características que parecen ser desagradables para el protagonista: grotesco, nefasto, frío..., por lo que este espacio externo será considerado inseguro.

Por el contrario, el espacio interno y seguro para el personaje se constituye por su pensamiento, idea reforzada por las aseveraciones continuas del personaje acerca de que lo que pasa en su interior, en su mente: aquello que lo hace sentir mejor, en contraste con lo que sucede fuera de él: "Pero ante todo es menester abismarse en sí mismo, no extraviarse ni durante una décima de segundo en cuanto ocurre en el exterior" (Tario, 2012, p. 144). Aunque no todo lo que pasa en su interior es positivo, sigue siendo el espacio donde el personaje desarrolla con más libertad sus pensamientos, es el espacio donde se siente más libre y, por consiguiente, más seguro.

En consecuencia, ambos espacios son importantes para la evolución del personaje, pues convergen: cuando el personaje está desarrollando sus pensamientos en un monólogo interno, la diégesis se desarrolla en el espacio interior, mientras que, al intervenir elementos como los sonidos de pisadas o voces percibidas por el personaje, la historia sucede en el espacio externo: “Perdido en el silencio infame de la llanura amarilla donde todo ha muerto. Todo, a excepción de unos pasos que suenan, tan blandos como el golpear de una lengua sobre una puerta. ¿Quién camina tan lejos?” (Tario, 2012, p. 146).

Ahora bien, dentro de la cuestión de espacio-marco estable o dinámico, el espacio exterior del cuento configura uno de tal naturaleza, pues toda la información sobre él es dada a través de la descripción de objetos brindada por el narrador al inicio de la historia: no se percibe un cambio en lo poco que se intuye del lugar donde se encuentra el personaje. Él nunca se describe caminando por los pasillos o tocando cosas por sí mismo, únicamente alude a lo que ve o escucha en su estado consciente, desde su sitio: es lo que se conoce de su entorno externo y, ya que los momentos de lucidez son pocos e interrumpidos, no se perciben grandes cambios.

Además, la misma noche puede considerarse como otro espacio-marco externo del relato que, en términos de Bal (1990), se tematiza porque funciona como un escenario donde el personaje *actúa*. A pesar de que el protagonista prácticamente no se desplaza por el espacio externo, la noche es una constante que continuamente busca y espera, y que, incluso, tiene relación con el mismo título del cuento –al que le

antecede el posesivo «mi» por esa razón—, como se abordará más adelante, pues es precisamente este espacio donde hará suya a la muerte:

—¿Está cerca la noche?
—Va el sol declinando apenas.

.....

—¿Está cerca la noche?
—Puede ser.
—¿Muy cerca muy cerca?
—Tal vez (Tario, 2012, p. 149).

Por otro lado, el espacio externo funciona como catalizador principal de todo lo que sucede en su interior; asimismo, gran parte de la historia se da en el espacio interno, mental, del personaje. Sin embargo, el discurso mental no es estático, hay un ir y venir de la consciencia, pues dentro de ese monólogo interno se dan las retenciones marcadas por los elementos tipográficos ya explicados, interpretadas como las pérdidas espontáneas del conocimiento o recuperación de lucidez del personaje. Este ritmo provee de dinamismo al espacio interno más que al externo y es en donde existe un discurso más fluido, aunque no necesariamente coherente.

Con esto, entonces, se tiene que el espacio, tanto interno como externo, ejerce una influencia muy importante dentro del discurso narrativo del personaje de “Mi noche”, pues gracias a sus variaciones se entiende la manera poética de presentar el discurso, en función de las imágenes metafóricas que se analizarán en el segundo capítulo y que se traduce en un éxtasis *in crescendo*, tanto corporal como mental, del protagonista.

1.2 Narrador y espacio como parteaguas de la enfermedad corporal en “Traveler Hotel”

En el caso de “Traveler Hotel”, hay un narrador heterodiegético que se percibe, en primera instancia, por la narración en tercera persona. Sin embargo, a pesar de estar formalmente ‘fuera’ de la historia, posee una perspectiva muy cercana a las emociones del protagonista. Esta forma narrativa “presenta el discurso de los personajes en el vehículo formal de la narración omnisciente (la tercera persona y el pasado) pero la deixis de referencia espaciotemporal, perceptual, estilística e ideológica es del personaje” (Pimentel, 1998, p. 116).

Por esta razón, la narración de “Traveler Hotel” se muestra subjetiva: la percepción, aunque conocida a través de un narrador externo, es del protagonista; pero no hay omnisciencia, pues no se sabe qué está pasando con los demás personajes o el entorno de la historia, a menos que el personaje principal los esté viendo o escuchando:

La fiebre aprieta su cuerpo y los estertores se suceden tan rápido que se han convertido en una larga y constante sacudida. Hace unos minutos, cuando aún no perdía completamente la visión, pudo distinguir a David entrando al cuarto (Parra, 2004, p. 71).

El personaje protagonista de la diégesis es Gonzalo, un inmigrante que aparentemente cruzó recientemente la frontera caminando, junto con otro compañero de nombre David. La razón de la enfermedad es, al parecer, el resultado del

cansancio de una larga caminata, la falta de ropa abrigadora que portan los personajes y el clima extremo de la ciudad a la que llegan:

Todavía caminaron más de media hora, resistiendo a pecho descubierto las ráfagas heladas que se multiplicaban en cada esquina, sin que sirviera de mucho cruzar los brazos o taparse la boca con las manos. Los hoteles no se veían por ningún sitio y Gonzalo comenzó a estornudar (Parra, 2004, p. 72).

A partir de este momento la fragilidad física y mental del personaje comienza a hacerse presente y a través del narrador se ve cómo tal padecimiento le afecta.

La focalización aquí se muestra entonces como *interna-fija*, pues, considerando lo dicho anteriormente, el narrador heterodiegético es el que cuenta las emociones, pensamientos y acciones de los personajes, pero la visión que se presenta a lo largo de la historia es la del protagonista.

En el relato el punto de vista sobre la historia es de Gonzalo, aunque de pronto intervengan voces de otros personajes; siempre se cuenta desde su perspectiva. Ahora, si bien puede ser confuso que la focalización de un narrador heterodiegético sea interna, en tanto implica que una entidad mira mientras otra narra, en realidad no es extraño pues la perspectiva no siempre se muestra con rigurosidad. Genette menciona que:

En efecto, el propio principio de ese modo narrativo entraña en rigor que el personaje focal no aparezca descrito jamás, ni designado desde el exterior, y que el narrador no analice objetivamente sus pensamientos ni percepciones. [...] Ese criterio es la posibilidad de reescribir el segmento narrativo considerado (si no lo está ya) en primera persona sin que esa operación entrañe «ninguna otra alteración del discurso que el propio cambio de los

pronombres gramaticales»: así, una frase como «James Bond divisó a un hombre de cincuenta años, de aspecto aún joven, etc.» es traducible en primera persona («divisé, etc.») y corresponde, por tanto, para nosotros a la focalización interna (Genette, 1989, pp. 247-248).

En todo el relato se muestra la característica heterodiegética del narrador con la tercera persona, pero, como menciona Genette, es una función que no altera el punto de vista focal, que es del personaje protagonista: el discurso podría cambiarse a la forma de primera persona y no se alteraría la percepción de la historia.

Una característica muy particular del narrador tiene que ver con el hecho de que, en esa focalización interna, hay un evidente énfasis discursivo en lo que Gonzalo piensa y siente. Esto lleva a proponer la existencia de una *psiconarración*, técnica perteneciente a la narración monologada, denominada así por Dorrit Cohn y que Pimentel retoma refiriendo a que corresponde cuando “el narrador nos da cuenta de lo que vive y siente el personaje sin que haga presente su propia perspectiva” (1998, p. 116).

En la psiconarración se perciben los pensamientos racionales, irracionales, divagaciones, etcétera, es decir, la actividad mental tanto verbal como paraverbal –lo que no se dice con la voz–, además de otros procesos de consciencia como los estados de ánimo, las emociones y las percepciones, tanto del mundo exterior o del propio cuerpo –sensaciones físicas, dolor, emociones y pensamientos con un correlato físico o de la relación cinética del cuerpo con su entorno– (Pimentel, 2012, p. 122); a diferencia del discurso indirecto, donde se apega a las relaciones de las

acciones de un personaje, en la psiconarración el discurso se enfoca más en la exposición de sensaciones.

En este caso se vuelve muy evidente en el relato porque la condición física del protagonista influye todo el tiempo en su mente y, por consiguiente, en su percepción del entorno, que se va transformando a medida que sus malestares físicos incrementan o disminuyen.

Los padecimientos del personaje también lo incapacitan al hablar por lo que, gracias a la característica clave de la psiconarración –el uso de los *psicoverbos sintió, pensó, recordó*, entre otros–, se anuncia el acceso hacia la interioridad, pero dirigida por el discurso narrativo, desde la tercera persona (Pimentel, 2012, p. 122), de ahí la necesidad de la presencia del narrador heterodiegético para conocer lo que pasa con el personaje protagonista:

Después David salió de la habitación y Gonzalo quedó nuevamente solo, prisionero en ese cuerpo ardiente, oprimido por la penumbra que minuto a minuto fue espesándose hasta volverse oscuridad total (Parra, 2004, p. 71).

Por otro lado, existe una narración *intercalada*, puesto que el narrador acude a hechos del pasado y los alterna con los del presente, lo cual se torna evidente gracias a la temporalidad de los verbos, que cambian recurrentemente de presente a pretérito:

No está solo. David debe de andar por ahí, en alguna parte de ese hotel al que llegaron juntos y del que seguramente partirán juntos.

–Traveler Hotel– dijo David.

A primera vista ninguno de los dos reparó en la fealdad del edificio. Sólo les interesaba abandonar de una vez por todas ese viento gélido que traspasaba ropa y piel... (Parra, 2004, p.73).

Este tipo de narración refuerza la idea de que la gravedad física que aqueja al personaje afecta su percepción del orden de los hechos, pues las recurrencias al pasado son parte de la manera como él intenta recordar las circunstancias que lo hicieron llegar a ese lugar.

Sin embargo, también resulta una narración *a posteriori* por la característica de psiconarración del relato, donde la perspectiva de narrador y protagonista convergen en una sola. Esta interpolación de hechos y discurso, que muestran ambos tipos de narración, vuelve evidente la degradación que sufrirá el personaje principal a causa de la enfermedad que padece en la historia y que se enuncia desde el comienzo del cuento.

La focalización en "Traveler Hotel", así como la existencia de psiconarración, enfatizan la relación de la perspectiva con los sentidos del protagonista. Con esto, el espacio del personaje se ve determinado directamente por su percepción del entorno a través de la enfermedad, como se explicará más adelante.

El espacio en este cuento se percibe esencialmente por el sonido y el tacto, ya que desde el inicio el narrador anuncia que el personaje principal está enfermo y por ello pierde regularmente la visión. Los objetos actuarán como catalizadores de la realidad

percibida por el personaje, ya que ésta se ve constantemente alterada por los estragos de la enfermedad:

Enseguida ubica el vaso, alegrándose cuando comprueba que está lleno de agua [...] Después lo deja sobre el buró y recorre al tacto la superficie de madera. Su mano topa con un plato. Reconoce una manzana, un plátano, una pieza de pan. Junto al plato encuentra unas tabletas minúsculas que se lleva a la boca sin pensarlo dos veces (Parra, 2004, p. 71).

Por otra parte, en el relato se reconocen tres distintos espacios que dependen, como ya se dijo, de la perspectiva del narrador. En primera instancia está el espacio exterior más evidente: San Antonio, anunciado para comprender el lugar geográfico donde están los personajes, punto de partida de la historia, aunque no se vuelve a mencionar. Es un espacio estable porque actúa como escenario de los hechos, percibido sin cambio porque los personajes no vuelven a salir a él, en tanto se sustraen en el hotel.

Destaca, por otro lado, una clave que permite ubicar tal San Antonio en el vecino país del norte: Eduardo Antonio Parra es un autor reconocido por ser parte fundamental de la llamada *literatura de frontera*, por lo que Estados Unidos y las ciudades fronterizas de México son los lugares clave dentro de su obra:

La narrativa que se produce en el norte de México es, hoy día, referencia necesaria para plantear un panorama completo de la literatura nacional. Uno de los escritores que participa de este movimiento literario en expansión es Eduardo Antonio Parra (León, Guanajuato, 1965), quien desde su primera publicación –*El río, el pozo y otras fronteras*– ha desarrollado una escritura que testimonia el universo contradictorio, abigarrado y amorfo de la frontera entre Estados Unidos y México (Gómez, 2004, p. 291).

La carga simbólica de este lugar radica en la idea de que es el país del *sueño americano*, donde la migración de mexicanos y latinoamericanos se incrementa cada año, como una búsqueda de oportunidades que no hay en los países de origen. Así, contextualizar San Antonio en Estados Unidos no es intrascendente: se configura como un lugar desconocido, extraño, para el protagonista y eso provoca, en parte, la velocidad con que su enfermedad incrementa, pues la migración refiere abandonar el hogar para buscar algo mejor, pero pagando el costo, en muchos casos, con la carencia, la enfermedad o la misma muerte:

San Antonio lucía como una ciudad evacuada. Únicamente algunos autos se deslizaban raudos por las calles, dejando a su paso un zumbido triste. [...] Las patrullas vigilaban despacio en las encrucijadas, y ellos intentaban esconder su condición de fuereños con paso seguro, sin voltear a ver los edificios para no mostrar asombro ante esa urbe desconocida (Parra, 2004, p. 72).

El siguiente sitio es el hotel, espacio *físico* externo donde se desarrolla el personaje principal; es también un espacio dinámico, según la propuesta de Bal (1990), ya que los personajes interactúan con todo el entorno principal: habitaciones, ancianos, pasillos, lobby, etcétera; están en constante movimiento dentro del hotel.

En sentido similar, se tiene que la primera impresión de los personajes ante él es que se trata de un edificio viejo y decadente –igual que sus huéspedes, paralelismo que se estudiará más adelante–, al que llegan con la intención de quedarse poco tiempo, solo para refugiarse del frío y la enfermedad de esa noche.

Sin embargo, aunque para ellos sería un lugar ‘de paso’, termina por convertirse en el espacio principal de la evolución del protagonista, causante también de la enfermedad que lo aqueja, precisamente por su condición de espacio dinámico, que moldeará sus sensaciones y pensamientos y del que no podrá escapar.

Finalmente, el cuerpo actúa como el espacio interno donde se manifiestan la debilidad corporal y angustia del protagonista por no poder librarse de la enfermedad. Este contraste evoca a Bal: “el espacio interior se puede contemplar, por ejemplo, como encierro, mientras que el espacio exterior significaría la liberación y, por consiguiente, la seguridad” (Bal, 1990, p. 102).

Para el personaje principal, su espacio ‘seguro’ se irá transformando a lo largo de la historia: al inicio el hotel actuará como un refugio ante el intrincado clima del exterior, aunque, una vez dentro y con Gonzalo enfermo e inmovilizado en su habitación –todo parece estar acomodado para su pronta recuperación–, la percepción de seguridad se va deteriorando cuando el personaje comprende lo que significa su estadía en ese lugar, con lo cual el espacio del hotel pasa a ser un lugar de encierro asfixiante, por lo que busca su liberación con el escape de ese espacio que antes era seguro:

El miedo aumenta la presión en sus pulmones. Quiere dejar el cuarto, salir del hotel. Huir por el pasillo sin mirar las puertas clausuradas, ir escaleras abajo y correr por esas calles desconocida hasta encontrar a David donde esté y molerlo a golpes por haberlo convencido de venir y después abandonarlo en medio de un rebaño de momias (Parra, 2004, p. 80).

Ahora bien, retomando el concepto del espacio *tematizado* que define Bal (1990), aquí sí existe dentro del espacio externo, ya que el mismo hotel actúa como un detonante para desestabilizar la cordura del personaje principal. No solo es el lugar donde los personajes están reclusos, sino que determinará su desarrollo temporal y corporal.

Esta tematización del espacio también se concreta porque el edificio del hotel es un primer reflejo de quienes se encuentran habitándolo y de aquello en que, eventualmente, se convierte el protagonista, pues todas las personas dentro del hotel son ancianas, de modo que los rasgos de decadencia se comparten con el espacio, como lo perciben Gonzalo y David al entrar: “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 iguales a ojos atacados por cataratas” (Parra, 2004, p. 74).

Estas características lo vuelven un espacio dinámico, pues a pesar de que el personaje está prácticamente inmovilizado por la enfermedad, todo a su alrededor está en constante cambio: “La fiebre cede, aunque los temblores todavía le cimbran los huesos. Junto a su cama encuentra otra vez agua, fruta, pan y ahora también hay dos latas de jugo de naranja” (Parra, 2004, p. 76).

Ahora, el espacio interno también es dinámico, pues a pesar de que el personaje está gran parte de la historia sin moverse, sí hay una evolución de su estado físico, pues la enfermedad va deteriorando su cuerpo poco a poco y sus sentidos tienen

constantes cambios: la vista, el sueño, la fiebre, los temblores, etcétera, son intermitentes durante todo el relato. Se muestra la duplicidad espacial: hotel y cuerpo como estructuras narrativas que aluden a un dinamismo dado por la percepción del protagonista.

Tanto la psiconarración como la tematización del espacio son elementos que ayudan a entender la evolución del personaje a raíz de la enfermedad, pues tanto el discurso narrativo como el espacio son los principales catalizadores del desarrollo de la historia.

Se ha mostrado, entonces, la manera en que las estructuras narrativas previamente analizadas ayudan a comprender la importancia discursiva y espacial de los cuentos, pues se asocian directamente con la enfermedad que presentan tanto el narrador de “Mi noche” como Gonzalo en “Traveler Hotel”, de manera que ella influye en su percepción sensorial y corporalidad, al grado que se configuran como factores determinantes en el desarrollo de la diégesis.

Capítulo 2

La enfermedad y la percepción sensorial: sustento de la corporalidad de los personajes

La enfermedad que padecen los protagonistas de “Mi noche” y “Traveler Hotel”, si bien puede considerarse un impedimento de ciertas capacidades, es el parteaguas para sustentar su corporalidad, pues las sensaciones de cada uno son percibidas de distinta manera, en función de su estado físico y mental.

Para explicarlo, es necesario comenzar por definir qué es *salud* y, por consiguiente, su contraparte, la *enfermedad*. Según Rojas-Malpica *et al.*:

La Organización Mundial de la Salud (OMS) hace tiempo propuso que «La salud es un estado de completo bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de afecciones o enfermedades». Para los efectos de nuestra propuesta teórica, interesa destacar que la enfermedad se concibe como una estructura que, según Ferrater Mora, debe ser entendida «como un conjunto o grupo de sistemas. La estructura no es entonces una realidad compuesta de miembros; es un modo de ser de los sistemas, de modo que los sistemas funcionan en virtud de la estructura que tienen» (2019, p. 276).

La salud implica, entonces, este sistema de una estructura viva que está en armonía, donde intervienen, al mismo tiempo, aspectos internos y externos, y que involucra un constante cambio. La salud, entonces, se entiende como el estado de completo bienestar físico y mental de tal sistema vivo.

Por ende, la enfermedad implica un elemento extraño que llegará a modificar su estructura primera, lo cual aplica tanto en un contexto físico como en el mental.

Además, es importante destacar que la estructura de este sistema se manifiesta a través del *cuerpo*, el organismo biológico que alberga todos estos procesos: “la noción de organismo y de sus equilibrios también puede ser concebida como un sistema abierto. [...] Los sistemas biológicos no pueden ser estáticos; por el contrario, están en permanente gestión de sí mismos” (Rojas-Malpica *et al.*, 2019, p. 277).

La corporalidad es, entonces, el punto clave para analizar los procesos físicos y mentales que sufren los personajes, pues a través del cuerpo cada uno experimenta los sentidos y sensaciones de formas muy específicas. Éste es, además, el elemento físico que construye su realidad externa, pues su mente está delimitada por la enfermedad, pero las sensaciones corporales serán las que determinen la percepción de los protagonistas sobre su entorno.

2.1 La enfermedad mental y los sentidos en “Mi noche”

Como ya se ha puntualizado anteriormente, la evidencia de que el discurso del protagonista viene desde la mente se sustenta al inicio del cuento, en tanto enunciado por el mismo narrador, pero es a partir de lo que escucha y siente donde se comienza a evidenciar la situación mental del personaje.

El protagonista comienza narrando lo que ve, después lo que siente y, finalmente, lo que escucha. Esto se percibe, entre otras cosas, por los diversos adjetivos calificativos que utiliza al enunciar el tema y que construyen la descripción: *grotesco*, *cuadrado*, *abierto* —elementos percibidos a través de la vista—. Cuando se concentra

en el revólver, la primera característica que especifica de él es que está *helado*, propiedad táctil. Y, por último, advierte lo que se encuentra afuera, lo *estruendoso*, mediante el oído. A lo largo del cuento estos sentidos guían el desarrollo del personaje, pues su perspectiva se construye siempre a través de lo que ve, siente y escucha, punto de partida para conocer todos sus procesos mentales y físicos.

Estas sensaciones primarias determinan el modo como el personaje se relaciona directamente con su entorno, pero también condicionan su desarrollo mental. Esto es importante porque tanto la mente como su cuerpo se modifican, ya que el protagonista siempre es consciente de su corporalidad: continuamente menciona sus sentidos y su cuerpo e irán aumentando sus sensaciones conforme avanza la narración.

La recurrencia a la escritura también constituye una evidencia del estado físico y mental del protagonista, como la mención que hace de su "Diario", cuyo nombre, además, resalta con mayúscula inicial para acentuar su importancia:

Ni un solo detalle ha escapado a mi previsión. Repase si no quien lo dude la última página de mi Diario: «Continente, abstemio y apetente durante seis meses. Un único pitillo. Dentro del lecho a las diez; fuera, a las seis. Calistenia. Equitación. Agua, pescado ahumado y legumbres en abundancia. Total ausencia de carnes rojas. Aire. Sol» (Tario, 2012, p.144).

Sin embargo, la escritura impersonal tiene similitud, más bien, con una bitácora médica y no con un diario personal e íntimo. Además, no está en primera persona y las comillas aluden a un discurso que no es propio del protagonista, sino que está a manera de discurso directo marcado por comillas en lugar de raya. Esto, sumado a

la rutina que se refleja en los datos, el contexto de los alimentos y ejercicios que evocan una rehabilitación apunta a que el personaje está en un hospital, recuperándose de algún padecimiento.

De igual manera, la distinción de que esa es la *última* página del diario remite también a que es su último día con vida, pues de nuevo hace mención del revólver: “Listo ya. (El cañón se ha entibiado en mi sien.) La ventada abierta ahí... el reloj de cuco... el espejo...” (Tario, 2012, p. 144).

No obstante, las descripciones minuciosas tamizadas por sus sentidos llegan a su máxima expresión conforme se acerca el final del relato pues, en este punto, el protagonista, a través de un discurso poético, se vuelve consciente de la *Muerte*, a la que personifica como mujer y que provee de un cuerpo para que, finalmente, provoca que el deseo principal del personaje se manifieste al mezclarse ambas corporalidades y que termine en su propia muerte, como se detallará más adelante.

Desde un inicio hay una referencia clara a un intento de suicidio que, por la manera en que el personaje describe el revólver, es algo que no le asusta, más bien parece que anhela: “El espejo delante; detrás el reloj. Un codo desnudo sobre la mesa y el cañón apoyado en la sien. (¡Cuán dulce y frío es su contacto!)” (Tario, 2012, p.143).

Aquí se ve claramente la relación de la vista y el tacto con la percepción del protagonista: se está reflejando en el espejo pues puede apreciar el reloj que está atrás de él y una parte de su brazo –que percibe ajeno, como señala el *un-*, así como la característica del contacto frío que tiene el revólver en su sien mientras su codo se

apoya sobre la mesa. El personaje está viendo y sintiendo todo el tiempo, pues justo a través de esas sensaciones es consciente de sí mismo y, finalmente, de la muerte.

Además, el espejo y el reloj son elementos que aluden al reflejo y al tiempo y se relacionan con la dinámica del relato, pues la historia parece ser una última confesión del protagonista dirigida a sí mismo. Sin embargo, el personaje nunca hace referencia a cómo se ve él, no da características de su físico percibidas a través de la vista, pues parece que no se reconoce a través del reflejo del espejo, pero sí a través de lo que siente, de su cuerpo:

¡Oh, mi organismo ha rebasado la misma perfección! Todo yo, todo, todo, se halla pues ahora pendiente y hambriento. Sin carne mi sexo; sin bacterias mi sangre; sin alcohol mi cerebro; sin toxinas mi hígado, mis intestinos y mi corazón (Tario, 2012, p. 144).

Este reconocimiento de sí a través de los sentidos y no de una *imagen* da cuenta de cierta ajenidad del personaje, pues no le interesa –o no quiere– ver cómo luce ante sí mismo, sino que es el estado de su cuerpo el único que importa para estar sano –o libre de males–y dispuesto cuando llegue la muerte; por ello, la voz narrativa no da ninguna descripción de su rostro, solo de sus órganos y miembros.

Por otro lado, el personaje alude detalladamente al estado de su organismo porque está en una constante espera, y como el suicidio parece ser su idea de liberación, la voz narrativa pone mucha atención en especificar que el cuerpo del protagonista –su cuerpo– está sano. De igual forma, el hecho de estar *pendiente* refiere a esa continua espera, consciente, atenta y paciente, de lo que él sabe que llegará: la muerte.

Además, la percepción de su corporalidad, como de su discurso, está dividida, fragmentada, por lo que el cuerpo se convierte en el sistema de sensaciones del personaje que, posteriormente, sufre distintas alteraciones que él traslada de una manera muy poética a su mente. Este traslado poético implica un desarrollo mental que va *in crescendo* hasta que alcanza su máximo al final del relato.

Esto es un reflejo del porqué continuamente hace referencias con mucho detalle a lo que percibe por sus sentidos y al estado de su organismo; sin embargo, se interrumpe constantemente por las reflexiones poéticas, donde percepción y pensamiento se mezclan en uno solo.

Por ejemplo, seguido de la cita anterior está el párrafo donde por primera vez se muestran las voces que el personaje puede escuchar y que, incluso, distingue como gritos o murmullos; inmediatamente el discurso se interrumpe por una línea completa de puntos. Los puntos suspensivos implican pausas repentinas de la voz narrativa llegan a su máxima irrupción con esa línea mientras, posteriormente, el discurso continúa con una reflexión, donde de nuevo se hacen presentes los adjetivos que aluden a los sentidos:

No, no es el mar. No, no es la cordillera azul. No, no es de ningún modo la llanura yerta que desgarrar noche a noche el ferrocarril. ¿Es quizá la nieve? ¿La nieve que ha caído por espacio de miles de años sobre un mismo lugar? Así de blanco está todo. Y de frío. Hombros nevados, botas nevadas, flores nevadas, miembros de azúcar que se derriten y chascan al salir del horno (Tario, 2012, p.145).

Este discurso poético tiene relación con esos elementos tipográficos, pues son una respuesta de cómo fluye el discurso narrativo a causa de la enfermedad mental: los puntos previos a la cita anterior constituyen una pausa que remite a una pérdida de consciencia del personaje; así, estas interrupciones sustentan la fragilidad de la mente del protagonista cuya corporalidad, no obstante, sigue sintiendo.

El discurso poético, además, tiene una función muy específica en el relato, pues sirve para enfatizar cómo funciona el *monólogo interno* y, por consecuente, la mente del protagonista. Las divagaciones mentales del personaje están directamente relacionadas con el discurso; para que esto se haga visible, el narrador emplea recursos poéticos, como las metáforas, para evidenciar la evolución de su pensamiento.

Las metáforas son constantes en el monólogo interno del personaje: funcionan como una evidencia de que carece de un razonamiento convencional, en tanto se construye como un pensamiento delirante. Estos elementos poéticos, sumados al desorden discursivo de la voz narrativa, refuerzan la idea de que el estado mental del protagonista no es el de una persona sana.

Este hilo de pensamiento divagante refiere a la enfermedad mental que, a la vez, se puede transfigurar en locura. Según Rafael Huertas, que cita a su vez al filósofo Joseph Daquin, la *locura* es el estado en el que las operaciones del alma o del espíritu no se hacen completamente, es decir, que son contrarias a la razón, encargada de que todas esas operaciones estén bien llevadas; ya sea en sus acciones, discursos

o pensamientos, el loco será aquel que se aleje de las reglas de la razón (Huertas, 2016, p. 2).

En este sentido, la razón se encuentra relacionada con la salud, mientras que la locura lo está, entonces, con la enfermedad, pues en “Mi noche” el fluir de la consciencia del personaje muestra un caos en los pensamientos: sus ideas se sobreponen, enredan, fragmentan y disuelven en una consciencia que no da paso a la razón. La fragmentación de su discurso promueve la idea de una mente que no está cuerda y da lugar a un personaje que maquila imágenes desenfrenadas, saltando de un pensamiento a otro que, aparentemente, no tienen sentido.

Esa divagación es también el reflejo del estado físico del narrador, pues traslada a su mente todo lo que percibe del exterior a través de metáforas, como una suerte de convicción de que la mente es un espacio seguro en el que se refugia del sufrimiento físico. Los sentidos con los que percibe su entorno, como los objetos que numera y que se analizaron en el primer capítulo, son distinguidos desde la razón, desde una perspectiva ‘normal’; pero, conforme avanza la narración, esos objetos se mezclan con las imágenes fragmentadas e irracionales de su discurso, como alusión a que la enfermedad va invadiendo su mente.

Además, las reflexiones van ligadas a un incremento de sensaciones del protagonista, pues cada vez que el personaje tiene contacto físico con algún agente externo, las sensaciones se acrecientan y posteriormente se manifiesta en un discurso frenético de la voz narrativa:

¿Y quién, soy yo?

–¡Sedol!

–¿Quién?

–¡Sedol!

Un torrente de agua fresca y bienhechora ha sustituido a la sangre en mis venas; un río que se desliza o se despeña, que se enturbia o se aclara, que es pegajoso y lento como un brazo de lava, o rabioso y variable como una ráfaga de viento. Un río de agua, espumoso, profundo, brota de mi muslo y me recorre entero hasta los cabellos (Tario, 2012, pp. 145-146).

Los sentidos siempre están presentes, incluso en el discurso mental del personaje. Asimismo, aquí se muestra un elemento importante que confirma la enfermedad del protagonista: Sedol, un medicamento sedativo del sistema nervioso, indicado en tratamientos de trastornos nerviosos como la ansiedad y el insomnio (Vademecum, s.f.), hoy en desuso. Ya que todo se conoce a través de la percepción del protagonista, aparentemente la voz que grita *Sedol* se debe al requerimiento de dicho medicamento por personal médico para tranquilizarlo; la descripción poética que sigue al diálogo alude a la obnubilación y, al mismo tiempo, bienestar brindado por el sedante.

Ahora bien, aunque la estructura textual parece responder a la de un diálogo por la inclusión de rayas, de hecho, no hay una comunicación formal entre el personaje-narrador y la persona que solicita el medicamento, pues no existe conexión semántica en el diálogo. Es, precisamente, una intervención externa al flujo de consciencia que tiene el personaje, pues se interrumpe a partir del cuestionamiento “¿Y quién, soy

yo?”, donde no hay raya al inicio para, posteriormente, sin intervención del narrador, continuar el diálogo de la voz que requiere Sedol.

A continuación, la reflexión del protagonista, que retoma el fluir de consciencia, es una respuesta a su sentir una vez que el medicamento le es administrado. La voz narrativa acude a las metáforas para dar cuenta de las reacciones del personaje ante los impulsos externos de los que no es totalmente consciente, más que cuando le generan una reacción corporal; influyen, por tanto, en los sentidos del personaje, y estos a su vez, en su pensamiento. Por ello, desde un inicio, contrasta cómo se siente en un contexto interno y en uno externo pues, como se determinó en el capítulo anterior, lo interno es el espacio seguro para él:

Fuera todo lo miro confuso, diluido, vertiginoso; dentro de mí, en cambio, un resplandor saludable ilumina los alrededores. Y es ahí precisamente donde mi oído, mi olfato, mi tacto y mi poder sexual deben reunirse con toda la atención y los ojos posibles (Tario, 2012, p. 144).

Lo mismo que sucede con la vista y el tacto se da con el oído, pues el personaje constantemente escucha voces y sonidos que lo transportan a la realidad externa. Aun así, los registros de los sentidos de la vista y el oído parecen nunca coincidir entre ellos, pues cuando el personaje observa un objeto no advierte ningún sonido, solamente sensaciones táctiles; de igual manera, cuando alude a sonidos de voces o pasos, parece no ver los detalles, pues las descripciones surgen de percepciones del tacto u oído:

Perdido en el silencio infame de la llanura amarilla donde todo ha muerto. Todo, a excepción de unos pasos que suenan, tan blandos como el golpear de una lengua sobre una puerta. ¿Quién camina tan lejos? (Tario, 2012, p. 146).

Esto se va agudizando conforme la narración avanza pues, antes de la llegada de la *Muerte*, hay un diálogo del personaje con alguna voz femenina que, como ocurre con las demás voces, no se sabe de dónde proviene, pero el protagonista puede escucharla e, incluso, sentirla. Además, se refuerza la importancia del discurso directo e indirecto del relato, pues el monólogo del protagonista continuamente se intercala con diálogos que él percibe en el exterior, lo que provoca que su flujo de consciencia se vea interrumpido, ya sea por la pérdida de consciencia que se muestra con las reticencias de las líneas de puntos o con las voces externas que escucha, como ya se ha explicado.

Previo al punto álgido de liberación, se aprecia este cambio de discurso indirecto a directo en la voz narrativa, pues el personaje interrumpe sus pensamientos por los agentes externos que percibe –en este caso, una luz y una voz femenina–, que refiere a una enfermera o cuidadora que lo examina pero que él posiblemente concibe como la presencia de la muerte y a la que le habla directamente al advertir su presencia:

[...] durante una eternidad de hechos, los pasos estarían sonando, sonando contra nuestro oído, martillando al tiempo, aunque sin destruirlo, limando aún más sus contornos suaves, redondeando pavorosamente la rueda.

–Ya todo va mejor– musitan a mi oído.

Una línea de luz verde me ciega.

–Amanece– pienso para mis adentros.

–Están al caer las once– anuncian.

¡Siempre el tiempo, el tiempo, el tiempo!

Alguien se revuelve, gesticula frente a mí. ¡No estoy, pues, tan solo! Alguien me habla, destilando un líquido inefable en mi oído.

–Tu voz dulce, dulce, mujer... Así, más cerca, que te oiga bien, que sienta aquí arriba la humedad de tus labios abiertos y aquí abajo el estremecimiento de tus senos (Tario, 2012, p. 148).

A partir de aquí, el personaje es consciente de la otra persona, de la voz que escucha y es capaz de mantener un diálogo directo con ella. Este diálogo es el más largo que entabla y es la apertura al *clímax* físico y mental que tiene al final de la historia donde, además, se reafirma su condición de enfermo:

–El enfermo sana.

–¿Sana?

–El enfermo va mejor.

–¿Quién es el enfermo?

–Tú.

[...]

–¡Dame tu mano!

–Bien. Aquí está.

–¡Tibia! ¡Viva! ¡Oh, desliga mis miembros cautivos!

–Ten resignación.

–¡Acaríciame los hombros!

–Tus hombros están enfermos (Tario, 2012, pp. 148-149).

En contraste con diálogos previos, aquí sí hay conexión comunicativa, pues directamente el personaje-narrador formula preguntas relacionadas con las aseveraciones que asienta la otra voz, con coherencia. Además, este diálogo, previo a la última reflexión de la voz narrativa donde terminará por entregarse a la muerte y, por ende, a su liberación, parece una suerte de letanía, donde hay una solicitud por

parte del personaje-narrador y una respuesta por parte de su cuidador, lo cual refuerza la idea de que la última reflexión es una plegaria, como se explica más adelante.

De la misma manera, el siguiente diálogo directo es una concatenación de pregunta-respuesta que alterna la voz narrativa con la femenina, seccionada cada dos intervenciones por la reticencia –línea de puntos–; esta configuración evoca una especie de plegaria y en una suerte de ritual que prepara el personaje para recibir a la muerte, mientras espera la llegada de la noche, escenario de su deceso y liberación, como se analizará en el último capítulo:

–¿Está cerca la noche?

–El sol es ahora más rojo que nunca.

.....

–¿Está cerca la noche?

–Todavía no.

.....

–¿Está cerca la noche?

–No temas, Dios vela por ti (Tario, 2012, p. 149).

Al final del relato, los sentidos y pensamientos del personaje llegan a su máximo punto cuando ya puede reconocer a la *Muerte*, lo cual le provoca una sensación de liberación y bienestar; busca ese fin desde el inicio, pues en este momento su corporalidad es trasladada a la misma muerte: le da vida entregando la propia, casi como si de un tributo se tratara –tal es el sentido ritual aludido arriba–:

Desangra, gota a gota, mis arterias si es que me ha de ser permitido conservar la forma; haz lumbre con mis músculos y mis huesos para calentarte; si me

prefieres ciego, sepulta tus uñas en mis órbitas y vacíalas de un solo zarpazo; si el invierno es crudo por estas regiones, cúbrete con mi piel; desgarras mis tejidos y bebe mi sangre si tienes sed; amputame los órganos viriles si aún dudas de mi castidad. Pero consérvame a tu lado (Tario, 2012, p.151).

Aquí, incluso, el personaje parece estar más cuerdo, pues su discurso se torna casi una plegaria a la muerte. Los pensamientos ya no parecen desordenados ni vagos, sino que reflejan una solemnidad propia de un discurso religioso; tampoco deja de ser consciente de sus sentidos ni de su cuerpo y, más bien, los utiliza al modo de un sacrificio para que la muerte pueda existir. Destaca, entonces, que las metáforas propias de las reflexiones delirantes ya no predominan, pero la manera como enlaza la forma verbal imperativa con la condicional responde a la idea de que esta última voz es una plegaria a su muerte: el anhelo desesperante promueve la orden de que haga lo que quiera con su cuerpo y, a su vez, la condición viene del respeto y solemnidad otorgados a la figura de ésta.

En conclusión, la percepción sensorial del personaje, sumado al discurso caótico de la voz narrativa, es la vertiente primordial para explicar cómo su mente se encuentra en un estado de enfermedad que lo lleva a, antitéticamente, reconocer un cuerpo sano; y así ambos, cuerpo y mente, evolucionan para que, con la llegada de la muerte, la mente se vuelva lúcida, se haga una sola con su cuerpo y, al mismo tiempo, con la muerte, para finalmente alcanzar una liberación.

2.2 La enfermedad corporal y las sensaciones en “Traveler Hotel”

La enfermedad del protagonista de “Traveler Hotel” es un rasgo que se presenta desde el inicio del relato. El cuerpo actúa como el componente sustancial para el desarrollo del personaje, pues por él se ve cómo el protagonista percibe su entorno.

La evolución de la enfermedad se da siempre desde la perspectiva del protagonista, como se puntualizó en el primer capítulo, y el desarrollo de ésta se refleja en las sensaciones corporales que sufre el personaje, al contrario de “Mi noche”, donde la enfermedad se reafirma a partir de la percepción sensitiva del protagonista. En el relato de “Mi noche” los sentidos dan pauta para manifestar la enfermedad mental, mientras que en “Traveler Hotel” la enfermedad es la causa de la perspectiva sensorial sesgada.

El primer párrafo del relato sintetiza los elementos que serán importantes a lo largo de la historia: los síntomas de la enfermedad (fiebre, temblores, ceguera) de Gonzalo; su compañero David, que se convierte en una especie de *guía* de la muerte; los ancianos, que constituyen la personificación que da el protagonista a la muerte; el agua, que actuará como bálsamo del padecimiento corporal; el mismo cuerpo, determinante en la relación de Gonzalo con el entorno y el miedo, sensación que le da la muerte y que se intensifica cuando la enfermedad empeora.

En primera instancia, y con base en lo anterior, el estado del protagonista se percibe por los síntomas que padece: resultan los indicios que muestran la evolución de su enfermedad. Además, el cuerpo aquí no solo es instrumento de los sentidos, sino

también el origen de los padecimientos, pues la condición del personaje, tanto física como mental, está determinada por sus sensaciones corporales.

A pesar de que los síntomas se intensifican cuando Gonzalo entra al hotel, en realidad comienzan a manifestarse desde que pisan tierras extranjeras, pues el narrador describe que, al llegar a su destino en San Antonio, el viento es gélido y los personajes usan pocas prendas: a partir de este momento la fragilidad del protagonista se hace presente, como se mostró en el primer capítulo.

Esto responde a la idea de que el personaje no solo se enferma por las condiciones climáticas, sino por el hecho de que llega a un espacio desconocido para él, en primera instancia el país, después todo se concentra en el hotel. Como ya se delimitó anteriormente, el espacio no solo está determinado por la perspectiva del personaje, sino que se convierte en una causa primera de su malestar, influye interna y externamente en él:

–Ya traes la nariz muy quemada, compadre– le dijo David–. Más vale que encontremos pronto dónde dormir, o te va a dar pulmonía. Gonzalo no respondió. Se limitó a subir el cuello de su camisa y a caminar rápido, buscando un poco de calor en la fricción de las piernas. San Antonio lucía como una ciudad evacuada (Parra, 2004, p. 72).

Acorde con esto, el cuento inicia con un síntoma que se volverá recurrente en su desarrollo: la fiebre; no solo es la primera característica del protagonista que se menciona en el cuento, sino el detonante de la percepción incoherente de Gonzalo, pues se trata de un padecimiento que condiciona los sentidos del personaje: no

funcionarán con normalidad debido a ello, lo que ocasiona que la perspectiva de Gonzalo se vea restringida. La fiebre es una especie de *filtro* que impide que el protagonista perciba claramente la realidad:

Ahora que lo piensa, la entrada de David al cuarto le dio la sensación de participar en una película muda: no escuchó su voz, a pesar de que su amigo nunca se quedaría sin hablar al encontrarlo consciente; tampoco oyó el taconeo de sus botas cuando se acercaba por el pasillo, ni el rechinido de la puerta. Acaso, como la ciega, se deba al aumento de la fiebre (Parra, 2004, p. 71).

A lo largo del relato, la percepción de los sentidos del oído y vista aparecen y desaparecen continuamente: cuando la fiebre es más intensa Gonzalo no puede ver ni escuchar. Aunado a esto, una capacidad que se ve mermada por la misma razón es el habla.

La voz narrativa especifica que la garganta de Gonzalo le quema y su lengua está inmóvil la mayor parte del tiempo, síntomas que refuerzan la condición de la *psiconarración* estudiada en el primer capítulo. Por ello no hay diálogos de él: la voz narrativa da parte de todas sus sensaciones, pero la pérdida del habla es un signo evidente de la gravedad de su estado.

Lo único que ayuda a mermar los síntomas es el agua, elemento natural que contrarresta el poder del fuego, manifiesto en la sensación que el protagonista sufre a causa de la fiebre; se trata de un componente de importancia porque es el único elemento del exterior que calma no solo sus malestares físicos, sino la mente, pues le genera la idea del arribo de la salud:

Aguanta el calambre y lleva la mano al buró. Enseguida ubica el vaso, alegrándose cuando comprueba que está lleno de agua. Moja tres dedos en él y una urgencia momentánea le da la fuerza para tomarlo y llevárselo a los labios. Bebe a grandes tragos. [...] agua, comida, medicinas, le dan la certeza del fin próximo de la enfermedad (Parra, 2004, p. 73).

Sin embargo, el personaje no deja de ser consciente de su entorno y del lugar donde está, precisamente lo que comienza a generarle miedo. El dolor que le provoca su padecimiento lo lleva a temerle a la idea de morir, pero justamente tales sensaciones lo convencen de que sigue vivo, pese a que el hecho de estar rodeado de ancianos le da la impresión de una muerte muy cercana.

El hotel por dentro tenía un aspecto ordinario, y al principio no reparó en las personas sentadas frente al mostrador. Sólo al cruzarse con un cuerpo encorvado y tembloroso, cuyas manos se aferraban al respaldo de una silla para no caer, se dio cuenta de que todos eran viejísimos. [...] Manos trémulas, espaldas vencidas, pieles arrugadísimas, cráneos apenas cubiertos por hebras aisladas que les daban el aspecto macabro de las muñecas sin greñas. Gonzalo nunca se había sentido tan cerca de seres humanos a un paso de extinguirse (Parra, 2004, p. 75).

Otra cuestión provocada por la enfermedad es el grado en que se ve afectada la mente del personaje. Gonzalo padece recurrentes desmayos a causa del dolor, sueños prolongados que le hacen perder la noción del tiempo e, incluso, comienza a dudar de su realidad cuando confunde a los ancianos habitantes del hotel con alucinaciones.

Los ancianos también poseen suma relevancia: son la personificación que el personaje construye de la muerte. Aunque Gonzalo es consciente de su corporalidad

a través del dolor, no hay una visión de su apariencia; en el relato nunca se describen las características físicas de él ni de su compañero David, ya que la misma perspectiva del protagonista, limitada por la enfermedad, lo impide. Aun así, las características corporales de los ancianos sí se enuncian con mucho detalle, pero son rasgos que le resultan aborrecibles, le provocan terror y rechazo por esa sensación de ver en ellos a la muerte.

A pesar de eso, los ancianos no reparan en su presencia porque él no es algo extraño para ellos, como sí lo son para el protagonista. Para ellos, Gonzalo no es más que otro ser que terminará igual, así que su llegada no les provoca ningún tipo de emoción o respuesta:

Una respiración reptante lo hizo darse cuenta de que estaba entre dos ancianos, y trató de enfocar la vista en ellos. Ni por un segundo se habían vuelto hacia él: no parecían haber advertido su presencia. En sus rostros cenizos se estampaba una absoluta indiferencia hacia los sucesos del mundo, a lo que acontecía fuera de su piel ajada. Su único interés era el de pasar un día, un rato, un minuto, sin permitir la llegada de la muerte (Parra, 2004, p. 76).

A causa de esto, Gonzalo utiliza la enfermedad como mecanismo de defensa para creer que lo que está viviendo es una pesadilla o una alucinación, ya que es el miedo a la muerte lo que le motiva a querer librarse de la enfermedad. Sin embargo, la condición mental del personaje también se ve afectada por el padecimiento corporal y uno de los principales signos, además de las supuestas alucinaciones que sufre Gonzalo, es la pérdida de la noción del tiempo.

En el cuento no se mencionan fechas ni horas precisas, incluso el protagonista no es consciente de si afuera es de día o de noche porque, una vez que entran al hotel, toda la perspectiva del exterior se desvanece. Por ello, estructuralmente tampoco está ordenado el discurso de manera cronológica: la voz narrativa presenta frecuentes recurrencias al pasado y retornos al presente.

Esto es una evidencia de cómo se afecta la perspectiva mental del protagonista: constantemente hace recapitulaciones de cómo llegaron al hotel y de los detalles que percibió para así convencerse de que todavía es consciente de lo que pasa en su entorno:

Oye sus pensamientos dentro del cráneo rebotando con un eco interminable; no tiene sentido, no puedo estar viviendo esto, nada es real. Intenta abandonar la cama, pero la debilidad vuelve a tirarlo sobre el colchón. [...] Echa una mirada a su alrededor y trata de adivinar inútilmente cuánto tiempo lleva ahí, cuántas horas, días o semanas han pasado desde que David lo metió al elevador y prácticamente lo arrastró hasta este cuarto donde ahora convalece (Parra, 2004, pp. 76-77).

Por ello, las alucinaciones sobre los ancianos, dada su condición y su perspectiva distorsionada, resultan, más bien, parte de la realidad. El personaje está constantemente en negación de lo que pasa en su entorno e, incluso, en sus pensamientos. Lo único que sí puede advertir con certeza son sus sensaciones físicas, tal es la realidad que reconoce:

El ardor áspero lo sustrae de una pesadilla en la que, a la cabecera de una mesa rectangular, jugaba al póker con varios ancianos. Mientras se esfuerza por despejarse viene a su memoria la última escena: los viejos sonrían con

bocas desdentadas al mostrarle sus cartas, y abren desmesuradamente los ojos, mirándolo con atención desde unos globos amarillos a punto de reventar. Perder el juego significa morir y Gonzalo, lleno de asombro, se ve a sí mismo envejecer en medio de los demás (Parra, 2004, p. 78).

El miedo se intensifica después de estas alucinaciones, pues provocan que la idea de morir se recrudezca en el personaje; entonces Gonzalo, con el afán de combatir la debilidad y el cansancio provocados por la enfermedad, intenta desesperadamente salir del hotel. Por ello, se comprueba que el miedo no viene de la enfermedad, sino de la angustia por sucumbir a la muerte, alimentada por los síntomas y la peculiaridad del espacio.

Posteriormente, la sensación de miedo se incrementa cuando comienza a mermar la enfermedad, para dar paso a la percepción de una transformación en anciano. Su cuerpo empieza a sucumbir a lo que Gonzalo cree son los rezagos de la enfermedad, pero en realidad son los signos de la misma vejez: “Su respiración sisea, y procura normalizarla, pero el cansancio pesa sobre los hombros, en la espalda, en los riñones, en las rodillas. Intenta ponerse de pie y un ahogo repentino le oprime el pecho” (Parra, 2004, p. 79).

Las señales de que se está convirtiendo en anciano no solo se muestran a un nivel físico, sino mental, pues una de las características que permite a Gonzalo ser consciente de su entorno es la evocación, para recordar cómo llegaron al nuevo país, al hotel, cómo se ven su habitación, los ancianos, pero una vez que comienza a envejecer, su memoria también se ve afectada, pues ya no puede recordar tan

fielmente lo que le ha pasado, tal como sucede naturalmente con la mente tras el paso de los años:

Piensa en su vida anterior a este viaje, a este cuarto, y descubre que sólo puede recordar secuencias aisladas, fragmentos diluidos en la memoria. De pronto se concibe como un despojo más de los que pueblan el hotel, sin ninguna esperanza (Parra, 2004, p. 79).

El miedo continúa cuando se da cuenta de que está solo, que, aparentemente, David lo abandonó. Desde que llegan al hotel, su compañero es el que se encarga de todos los cuidados de Gonzalo: lo arrastra hasta la habitación y su cama, le deja agua, comida y medicinas en el buró. Aunque una vez que el protagonista está postrado ya no puede percibir a David claramente –no lo ve y pocas veces lo escucha–, advierte su presencia por la comida que nunca le falta y por la marca en el colchón que deja cuando se levanta.

Aun así, no hay certeza de que su compañero realmente haya estado ahí, precisamente porque desde su llegada a la habitación ya no vuelve a verlo, únicamente ve a los ancianos. La perspectiva, condicionada a causa de la enfermedad, limita la capacidad de Gonzalo de captar su realidad más allá de lo percibido a través de su cuerpo y sentidos.

Lo que Gonzalo sí advierte antes de que se agrave su condición es que David se mueve muy fácilmente en el hotel, como si ya hubiera estado ahí: “Casi inconsciente, colgado del cuello de David, asomó la cabeza al pasillo sólo para comprobar que no había ancianos en él. Aun cargándolo, David se desenvolvía como en su casa” (Parra,

2004, p. 77); por ello, su compañero será una especie de guía hacia la muerte. Desde el inicio del relato es él quien encuentra el hotel, pide la habitación y lo lleva hasta ella, además de ser el único personaje que habla.

Asimismo, el momento en que Gonzalo se da cuenta de la ausencia de su amigo es el punto de quiebre para decidir el escape del lugar. El protagonista cree que David lo ha dejado con los ancianos por la marca tan liviana que hay en el colchón y que no corresponde a la de su amigo, pero la realidad es que David se ha convertido en anciano desde hace mucho tiempo y, aunque el protagonista no lo concibe, hacia el final ya es consciente de ello:

Es uno de los viejos, se dice abatido: David me dejó con los ancianos. Con el rostro oculto entre las manos se repite que no es más que un espejismo producto del cansancio y la enfermedad, de la desconfianza que le provocara desde el principio internarse en un país ajeno, de la sensación vívida, jamás sentida hasta hoy, de que la desgracia también puede alcanzarlo. (Parra, 2004, pp. 79-80).

La cúspide del miedo llega, finalmente, cuando se percata del cambio que sufre su cuerpo al darse cuenta de que ya es viejo y que eso se vuelve un impedimento para salir del hotel. A través de la focalización interna del personaje se muestra cómo la enfermedad ha disminuido y, por lo tanto, ya tiene la capacidad de incorporarse; aun así, Gonzalo es consciente de que las características de su cuerpo han cambiado y que se está convirtiendo en uno de ellos, pero aún muestra resistencia. En este momento el discurso parece más un diálogo indirecto que una psiconarración, por la forma en que reafirma la negación, como si hablara directamente consigo mismo:

Siente lástima de sí: flaco, con el pellejo colgándole de todos los miembros a causa de la convalecencia; la vista, el oído y los músculos débiles. Sería peligroso incluso andar por la habitación. De pronto repara en que su miedo debe ser semejante al de cualquier viejo y se encoleriza. No. No puede pensar como ellos, que ya tienen la muerte adentro (Parra, 2004, p. 80).

Así comienza una lucha contra la debilidad de su propio cuerpo para escapar del lugar, intentando que la vista borrosa y al cansancio de los músculos no sean un impedimento. El dolor de su cuerpo se incrementa con cada paso, pero el miedo de sucumbir a la muerte lo motiva a continuar por el camino hacia, lo que piensa, será su liberación. La travesía parece una especie de salida de la caverna platónica, pero no al exterior, sino hacia una especie de limbo, pues tiene que pasar por el largo pasillo hasta el elevador que lo llevará abajo, a la recepción, sitio en donde parece que el tiempo se ha detenido.

Esta suerte de limbo se construye sobre en un espacio que, además de que está transformado desde la perspectiva del protagonista, es el lugar donde todos los ancianos siempre han estado reunidos y donde Gonzalo puede reconocer a David – y a sí mismo– como uno más de los viejos. Además, desde su llegada al hotel, el protagonista detalla que, en este espacio específico, los personajes están casi inertes, no le prestan atención a su llegada ni a nada a su alrededor, como si solo estuvieran esperando la muerte, aletargados y decadentes.

La recepción es un espacio transformado, pues se muestra diferente a como se presentó al inicio del relato, de la misma forma que el protagonista ya que no luce

igual que cuando llegó al hotel, porque este espacio resulta ser dinámico, en términos de Bal (1990).

La voz narrativa distingue que el espacio sigue concordando con las personas que lo habitan, solo que, como el protagonista ya cambió corporalmente a causa del paso del tiempo –del cual Gonzalo no fue consciente–, también lo hizo su perspectiva del entorno. Esto también incrementa su sensación de miedo que, a su vez, intensifica sensaciones corporales negativas:

Todo luce blanco y trémulo: el cabello de los huéspedes, su piel, sus batas, las paredes, el aire. Las cosas despiden un resplandor fantasmal que Gonzalo no recuerda haber visto al llegar al hotel. Esa atmósfera lo agobia. hace que su respiración vuelva a ser difícil [...]. Da vuelta sobre sus pies una, dos veces, y sin que aparezca la puerta el salón empieza a girar en un vértigo que le clava el terror en la boca del estómago. Mareo, náuseas, nuevos temblores. En medio del silencio, Gonzalo sólo escucha el entrecortado resoplar de sus pulmones (Parra, 2004, p. 82).

Finalmente, todas las sensaciones físicas de enfermedad y de miedo terminan por invadir al protagonista completamente, lo que da paso al autorreconocimiento de su estado físico como un anciano, que también provoca que identifique –o descubra– en uno de los viejos a David y entienda que no tiene escapatoria, ni del hotel ni de su cuerpo ni de la muerte:

Gonzalo lo observa y, paralizado, se aferra al mostrador con ambas manos en busca de refugio. Sólo entonces repara en sus propios brazos pálidos llenos de manchas, en el dorso arrugado de sus manos, en que el temblor de sus miembros es igual al de cualquiera de los huéspedes (Parra, 2004, p. 83).

En relación con ello, se muestra la relevancia de la percepción sensorial del personaje ya que, para entender el cambio de su apariencia, alude a las sensaciones que le provoca su cuerpo, ya transformado en un anciano. Aquí es la primera y única vez que Gonzalo se ve a sí mismo y da una descripción de su propio cuerpo, al cual *observa* con detenimiento y reconoce como diferente. Además, es capaz de percibirlo a través de la vista con claridad, pues sus sentidos se vuelven a normalizar en tanto la enfermedad está remitiendo, para dar paso un reconocimiento por el que se asume por completo como un viejo.

En conclusión, la estancia en el hotel provoca un cambio en la corporalidad del protagonista, quien la percibe mermada a causa de la enfermedad que limita sus sentidos, su perspectiva del entorno, la realidad y el transcurrir del tiempo. Las sensaciones corporales de Gonzalo a lo largo de la historia se observan a través de la psiconarración, que evidencia la evolución de la enfermedad a partir de la descripción minuciosa de los síntomas que sufre el personaje y que se presentan como antecedente de su destino: convertirse en anciano y, finalmente, morir.

A lo largo de este capítulo se ha mostrado cómo, en ambos cuentos, la enfermedad de los personajes condiciona tanto su percepción corporal como mental, lo cual propicia que la relación con su entorno esté delimitada; se provocan, así, sucesos extraños e insólitos que configuran una narrativa particular asociada con el neofantástico, como se analizará en el siguiente capítulo.

Capítulo 3

“Mi noche” y “Traveler Hotel” en el neofantástico de la narrativa mexicana

Los cuentos aquí estudiados pueden ser catalogados en primera instancia como parte de la narrativa fantástica; lo cierto es que, tanto “Mi noche” como “Traveler Hotel” poseen características que marcan su pertenencia, más bien, a lo neofantástico, como se explicará a lo largo de este capítulo. Para comenzar a definir lo neofantástico es necesario conocer su origen: tiene su raíz en lo fantástico clásico, en auge durante el siglo XIX, concebido por Tzvetan Todorov como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1981, p. 19).

Esa *vacilación* es definida por Todorov como un instante en que el personaje o lector debate entre si lo que percibe corresponde o no a la *realidad*: “lo que significa «realidad» en este contexto es que el relato fantástico debe ubicarse dentro del mundo por todos conocido, dentro del mundo de todos los días” (Botton, 1977, p. 52).

En ese momento identifica dos vertientes importantes para determinar lo fantástico:

Si [el personaje] decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (Todorov, 1981, p. 31).

Lo *extraño*, entonces, responde a las leyes naturales conocidas de la realidad, pero en un contexto poco común, de manera que la manifestación de estos fenómenos extraños o *extraordinarios* –en términos de Botton– se explican como una ilusión o un producto imaginario y siempre con lógica.

Por su parte, el mundo maravilloso coexiste sin conflictos con el mundo real y no pone en peligro la coherencia de ni uno ni otro mundo (Botton, 1977, p. 8), por lo que, aunque lo maravilloso tenga elementos sobrenaturales, no implica duda de su existencia dentro de ese mundo.

La diferencia entre lo maravilloso y lo sobrenatural radica en que éste refiere a esos elementos que no corresponden o no forman parte de la realidad conocida: son ajenos a ese mundo y, por lo tanto, no se ajustan a las leyes predominantes, aunque también se encuentran en lo maravilloso, donde abundan seres como los vampiros, hombres lobo o fantasmas. Sin embargo, cuando ningún fenómeno que se muestra puede ser explicado, ni con las leyes del mundo conocido ni con ningún otro parámetro, es cuando se da lo fantástico (Botton, 1977, p. 9).

Para el siglo XIX, momento del auge y consolidación de lo fantástico clásico, muchos de los elementos que lo conforman tienen que ver con lo extraño y el horror, como la literatura de Edgar Allan Poe o Guy de Maupassant, y lo maravilloso pasa a relacionarse con los cuentos de hadas, de castillos encantados, maleficios y brujerías (Morales, 2011, p. 132).

La literatura fantástica clásica, entonces, tiene sus bases en lo sobrenatural, en aquello que sobrepasa las leyes naturales de la realidad y genera sensaciones de incertidumbre, porque lo fantástico es “un acontecimiento que no puede ser explicado por medio de las leyes del mundo que conocemos, pero que se presenta definitivamente dentro de este mundo conocido” (Botton, 1977, p. 10), característica que comparte con lo sobrenatural.

La relación existente entre conceptos como lo maravilloso o lo extraordinario radica en que, ante un elemento anormal, éste se puntualiza como un suceso imaginario o un hecho que no se puede analizar con las leyes naturales conocidas. Dado que cuando no se puede elegir entre ambas vertientes surge lo fantástico, se vincula directamente con el modo de percepción de la realidad y los elementos naturales o no naturales con los que se decide resolver lo percibido.

Según Jaime Alazraki, “en un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a las tinieblas del más allá –como una insinuación de lo sobrenatural–, y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío” (Alazraki, 1990, p. 25). Lo fantástico, como lo sobrenatural, no se rige por las leyes naturales que se conocen, provoca una respuesta que no es racional ni tampoco imaginativa; no puede explicarse, solamente experimentarse.

Sin embargo, según Botton, aunque lo sobrenatural no está regido por las leyes naturales conocidas, sí por otro tipo, diferentes a las convencionales de la realidad, inclinadas a lo que sucede en lo maravilloso, donde los sucesos se terminan

resolviendo dentro de las normas del propio mundo donde sucede la historia –el vampiro en un castillo tiene una explicación más verosímil que si estuviera en un apartamento– (Botton, 1977, p. 17).

En cambio, lo fantástico no encuentra explicación dentro de ninguna norma o ley conocida: causa extrañeza por la intromisión de cuestiones que rompen con la naturalidad de la realidad; como menciona Omar Nieto:

Lo fantástico se manifiesta cuando se pone en marcha un estado familiar de cosas en el que hay una intrusión de lo *no natural* [...] lo fantástico introduce lo inadmisible en el mundo de lo comúnmente admitido, una intrusión brutal en el marco de la vida real (2015, pp. 20-21).

Ahora bien, aunque ciertos elementos u objetos como casas abandonadas, laberintos, bosques, espejos, entre otros, si bien son recurrentes en historias fantásticas, no se constituyen como propiamente fantásticos. Según Botton, lo que hace fantástico un suceso u objeto es el contexto en el que se desenvuelve y el trato que se le dé, por lo que no hay elementos estrictamente fantásticos o no.

Aunado a ello, se tiene que lo fantástico se sustenta como un sistema donde

un elemento extraño invade el orden cotidiano que se ha puesto en marcha como telón de fondo; dicho elemento extraño siempre es una materialización de la *otredad*, de manera que se evidencie con claridad una relación dialéctica entre dos elementos excluyentes (Nieto, 2015, p. 75).

Con lo revisado previamente, se tiene que lo fantástico clásico se caracteriza por tener elementos externos que alteran las leyes naturales de la realidad, con lo cual

genera esa *otredad* encargada de concretar esos componentes extraños como parte del *otro* mundo, el fantástico.

No obstante, en los inicios del siglo XX comenzaron a escribirse relatos que cambiaron el paradigma de lo fantástico –previamente explicado–: se dio una ruptura con el modelo clásico y se instauraron formas distintas para corresponder las nuevas reglas de la modernidad.

Lauro Zavala en sus “Instrucciones para entrar al sistema de lo fantástico”, incluido en el texto *Teoría general de lo fantástico* de Omar Nieto (2015), alude a tres paradigmas de lo fantástico: el clásico, el moderno y el posmoderno. En este sentido, y como ya se puntualizó, en el fantástico clásico irrumpe lo imposible desde el exterior generando así lo sorprendente; en el moderno se naturaliza lo improbable desde la mirada interior del protagonista y, finalmente, en el posmoderno hay una simultaneidad de lo posible y lo imposible, donde se conjugan elementos de lo maravilloso, lo fantástico clásico y lo moderno, volviéndose así intertextual (Nieto, 2015, pp. 16-17).

Es el *fantástico moderno*, entonces, el que ubica la extrañeza de lo fantástico no en los elementos externos, como lo plantea el clásico, sino en los internos:

la otredad, que hasta el siglo XIX fue por completo externa, es sustituida paulatinamente por temores «internos», esto a partir del psicoanálisis, con base en el cual la literatura fantástica «moderna» ubica a todos los fantasmas dentro de los seres humanos. [...] los oscuros deseos, frustraciones, impulsos, terrores y temores ya no son transcritos como elementos extraños, sino que

están diluidos dentro del texto mismo, como alegoría del lugar que guardan dentro del ser humano (Nieto, 2015, p. 134).

En la modernidad, el psicoanálisis permitió estudiar al ser humano desde la consciencia y eso modificó la perspectiva de la escritura y la alusión de temas, orientados a entender al ser humano desde su inconsciente y no desde su exterior. De ahí que, “para «ocultar» el elemento insólito en el texto, el fantástico moderno naturaliza lo sobrenatural, provocando la «ausencia de sorpresa»” (Nieto, 2015, p. 147).

Así, en el fantástico moderno empieza a menguar la sensación de extrañeza o miedo por elementos sobrenaturales y a instaurarlos como parte de la realidad. Lo extraño comienza, entonces, a normalizarse y cobra mayor importancia la reflexión interna en los personajes, rasgo presente en obras como *La metamorfosis* de Franz Kafka, donde la situación insólita no genera asombro en el personaje.

Aquí, constituye el parte aguas para aquellos textos que tienen la premisa de lo extraño pero que no buscan causar sensación de asombro con base en el miedo, sino en este supuesto de lo inexplicable. Así surge el *neofantástico* como expresión del fantástico moderno, donde se alude directamente a la vinculación conjunta de lo fantástico y la realidad, traspolando elementos de ambos en un mismo sistema.

3.1 Generalidades del neofantástico

A inicios del siglo XX el *neofantástico* surge como una de las expresiones del fantástico moderno, caracterizado por promulgar la incursión y aceptación del elemento insólito en la vida cotidiana como apertura, como pasaje hacia nuevas realidades en las que lo cotidiano toma un rumbo distinto (Morales, 2011, p. 132).

Lo neofantástico toma lo sobrenatural y lo extraño como parte de la realidad, si bien no para corromperla: “asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica” (Alazraki, 1990, p. 29).

Esta segunda realidad permite diferenciar entre los elementos que deben tener o no explicación dentro de la realidad del cuento. Ana María Barrenechea (1972) distingue que lo fantástico no puntualiza lo que debe ser certero o quedar en duda, ya que esos elementos, en su mayoría maravillosos –monstruos, hadas, bosques encantados, por ejemplo–, no requieren de una resolución pues se toman, desde el inicio de la historia, como sujetos lógicos de esa realidad.

Sin embargo, Barrenechea menciona, también, la necesidad de considerar los componentes que, sin resultar maravillosos, buscan producir el mismo efecto que en lo fantástico, sobre todo en obras más contemporáneas, desarrolladas en contextos actuales, si bien no por ello dejan de tener componentes de lo maravilloso:

Es indudable que al ofrecer una explicación ya se pone en el foco de interés el problema que consideramos como rasgo del género, y que al dejar la

explicación en suspenso (sin inclinarse por ninguna solución) se refuerza el efecto de focalización. Pero que estas obras resulten peculiares [...], no quiere decir que no haya otros medios de producir el mismo efecto, quizás más sutiles, y alcanzar así esa finalidad de conmoción (intelectual y emocional), ante el orden violado, dejando las señales de la violación en el texto (Barrenechea, 1972, p. 396).

Se configura, así, una segunda realidad caracterizada por introducirse a través del lenguaje, de la *metáfora*, donde ésta funciona como la herramienta principal para comunicar aquello que es insólito y ajeno pero que se introduce a la primera:

Su irrupción en el relato no son arbitrios o desboques de la imaginación. Constituyen la resolución metafórica de las situaciones y conflictos planteados en el cuento. [...] La metáfora es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación. La metáfora corresponde a la visión y descripción de esos agujeros en nuestra percepción casual de la realidad (Alazraki, 1990, p. 29).

El neofantástico, entonces, no pretende elaborar inverosimilitudes trastocando la realidad, sino que, dentro de ella, lo insólito se vuelve ordinario. Aquí ya no son primordiales los seres extraordinarios propios de lo fantástico clásico o de lo maravilloso, sino que se presenta el mismo humano experimentando situaciones extrañas en *su* propio contexto de realidad humana: “el relato neofantástico parte de un orden determinado, de una situación que podría denominarse *real*. Llegado cierto momento, el orden se ve trastocado, y la narración sufre un desequilibrio, que resuelve estableciendo una nueva verosimilitud” (Morales, 2011, p. 134).

La necesidad de acotar al neofantástico surge como una manera de catalogar aquellos textos que no mantienen la estructura del fantástico clásico, sino que se toma

un contexto más actual con personajes humanos en situaciones insólitas, donde la realidad se metaforiza para hacerla verosímil.

La cualidad de partir de hechos aparentemente reales para después corromperlos con alguna inverosimilitud y crear una nueva realidad verosímil provoca que los elementos principales de las narraciones neofantásticas se vinculen estrechamente con el quehacer humano pues:

su elemento insólito se construye por y para el hombre, situado en su propio mundo, con su realidad única; el hombre como centro de atención permite que se recupere la verosimilitud desestabilizada por el hecho insólito con el fin de hablar sobre su persona, sobre su condición de ser humano (Morales, 2011, p. 133).

Así, el humano se convierte en personaje y lo humano, en tema principal del neofantástico, pues este “se centra en la búsqueda del hombre, su identidad, la realidad que lo engloba o la que de él se desprende” (Morales, 2011, p. 134). Se desprende de la tradición fantástica clásica de que los elementos externos son los que irrumpen en la realidad, aunque ésta se vierte hacia adentro: la misma interioridad humana la desequilibra y hace que la narración se centre en la perspectiva del personaje que sufre los hechos.

En el neofantástico la ruptura que se genera con la realidad condiciona la relación del humano con su interior más que con el exterior: el subconsciente, su forma de percibir y comprender el mundo y su contexto, así como su pensamiento, son los puntos de partida de los que se valdrá para construir los temas principales de sus narraciones.

Se tiene, de este modo, que las narraciones neofantásticas no requieren una respuesta lógica ante lo que interrumpe la realidad primera, pues no dan ni necesitan una resolución; ésta termina por darse al crear esa nueva realidad, en la que no es imprescindible dar una respuesta.

Lo más relevante resulta la manera en cómo los personajes entienden, o no, su realidad desde el interior, incluso la obligación de resolver los hechos extraordinarios presentados, ya que, como se verá en los siguientes apartados, los protagonistas no entienden del todo esa realidad nueva, pero el neofantástico orilla justo a eso: no comprenderla.

3.2 “Mi noche” y “Traveler Hotel” en el neofantástico mexicano

Como ya se ha estudiado en el capítulo anterior, la enfermedad y la percepción sensorial son los elementos que sustentan la corporalidad de los personajes de los cuentos de Tario y Parra, donde justamente se presenta lo neofantástico. La enfermedad que los personajes sufren repercute de modo directo en su mente, por lo que es evidente que la visión de su mundo se da desde la percepción interna, canal por el que el elemento insólito de las historias se hace presente.

Es desde esta perspectiva interna que los personajes evidencian, primero, su contexto externo, pues las descripciones iniciales se concentran en el espacio exterior, en lo que los protagonistas pueden *ver*. En el caso de "Mi noche", el narrador comienza detallando los objetos que se encuentran en el lugar donde está, todos

pertenecientes a la primera realidad y concreta: el espejo, el reloj, el revólver; lo mismo en “Traveler Hotel”: las calles de la ciudad, el hotel e, incluso, el clima y las personas con las que los personajes interactúan; todos esos elementos pertenecen a la realidad inmediata.

Esta percepción cambia en el momento en el que los personajes comienzan a percibir la realidad a través de sus sensaciones corporales, sin embargo, su cuerpo está enfermo, por lo que la visión de su contexto está trastocada por su condición física agravada. En “Mi noche”, por ejemplo, esta percepción alterada por la enfermedad se refleja gracias al uso de metáforas en el discurso; en “Traveler Hotel”, lo hace a través de la psiconarración donde la voz narrativa describe los síntomas y las sensaciones provocados por la enfermedad del protagonista.

Como señala Alazraki (1990), las metáforas permiten introducir componentes insólitos a través del lenguaje; ya que en “Mi noche” el contexto externo del personaje no se presenta de manera muy evidente por la característica del monólogo interno, las metáforas referidas por el narrador resultan clave para entender la percepción del personaje sobre su realidad; también permiten apreciar cómo se va transformando:

Comprensible bajo todos aspectos [sic] es que mi corazón, en virtud de esta emoción pasajera que sacude mis miembros y hace saltar mi sangre a flor de piel, bulla como un pájaro maldito e interrumpa mis observaciones (Tario, 2012, p. 144).

Ya se puntualizó la posibilidad de que el protagonista de “Mi noche” se encuentre enclaustrado en un hospital, posiblemente psiquiátrico, dadas las características

psicológicas que el narrador deja ver a través del discurso. En este sentido, esa “emoción pasajera que sacude mis miembros y hace saltar mi sangre a flor de piel” (Tario, 2012, p. 144) es propia de la terapia de electrochoques, donde los músculos se convulsionan y hay secuelas mentales importantes.

Aquí, el discurso metafórico del que habla Alazraki (1990) se utiliza precisamente para mostrar esa *otra* realidad, una segunda que es parte sustancial del neofantástico, ya que el personaje está sufriendo corporalmente situaciones dolorosas o perturbadoras dentro de la primera y prefiere trasladarlas a su mente con una perspectiva metafórica, con un panorama insólito de su nueva realidad como resultado.

Estos procesos corporales que sufre el protagonista, con repercusiones directas en su mente, no solo generan que traduzca esas sensaciones a una perspectiva metafórica, sino que todo el discurso narrativo se convierte en un monólogo interno plagado de metáforas que provocan un mensaje aparentemente incoherente, pero que se integra por reflexiones que el mismo personaje hace de su existencia; refuerza, así, que las narraciones neofantásticas no aluden únicamente a los hechos extraños de la historia, sino a los mismos personajes y a su condición humana:

El tiempo nunca concluye. El tiempo es también de losetas frías, imantadas, que se extienden sobre este globo terráqueo, y aquel globo terráqueo, y todos los globos terráqueos, confundiéndolo todo, angustiándolo todo, sirviendo de trampolín inicuo para que un millón de hombres, y cien millones de hombres, y un trillón de trillones de hombres se precipite al vacío donde ninguna agua se mece (Tario, 2012, p. 147).

Lo anterior se fortalece también por el fondo caótico de la psiquis del protagonista, pues al estar mentalmente enfermo, experimenta un tipo de alucinaciones que invaden no solo su inconsciente, sino su contexto externo, y que termina por trasladar a un discurso lleno de metáforas que parecen no tener sentido, pero que son parte del proceso psíquico con el que busca entender su entorno.

Estas metáforas se concretan en imágenes que el protagonista construye y enumera de manera hiperbólica en su mente. La misma enfermedad provoca alucinaciones que el personaje percibe con mucho detalle, cuyo resultado es un cúmulo de figuraciones que dan paso al discurso caótico:

El tiempo nunca concluye y todas las cosas ruedan. Ruedan los soles, las olas, las cabezas, las vidas. Ruedan las ruedas y nunca se cansan de rodar. Ruedan los cubos, saltando sobre sus aristas; ruedan los órganos viriles sobre los vientres de la mujer; ruedan en las llanuras enormes las ruedas del ferrocarril diabólico, saltando sobre los abismos hambrientos... (Tario, 2012, p. 147).

En el caso de "Traveler Hotel", también existe una metaforización para percibir la segunda realidad, pero no se da a través del discurso, sino de la percepción del protagonista; como en "Mi noche", la perspectiva de la realidad también está condicionada por la enfermedad, sin embargo, aquí se hace más evidente porque las sensaciones corporales se enuncian en el discurso de manera más descriptiva y es ahí donde radica dicha metáfora, en la descripción de las sensaciones del personaje, por lo que la percepción que va alterando la primera realidad se vehicula por los síntomas que el protagonista tiene a causa de su padecimiento físico y que el narrador describe desde la focalización interna, como se puntualizó en el primer capítulo.

A diferencia de cómo se trata en “Mi noche”, en “Traveler Hotel” el discurso no es un vehículo de la enfermedad, sino una consecuencia y se conoce a través de las descripciones del entorno del personaje hechas por el narrador. Como ya se estudió en el primer capítulo, aquí el discurso no está construido desde la focalización del protagonista Gonzalo y, ya que la narración es heterodiegética, la voz narrativa muestra los pensamientos y sensaciones del personaje de modo más sistemático, ordenado, sin hacer uso formal de metáforas.

En “Traveler Hotel”, Gonzalo constantemente se resiste a entender aquellos elementos colocados fuera de la primera realidad pues, a raíz de su llegada al hotel, su contexto comienza a cambiar a una realidad donde todo es extraño e insólito y, además, va envolviendo poco a poco todo el ambiente hasta que el mismo personaje se transforma en un individuo más de esa segunda realidad:

Oye sus pensamientos dentro del cráneo rebotando con un eco interminable: no tiene sentido, no puedo estar viviendo esto, nada es real. Intenta abandonar la cama, pero la debilidad vuelve a tirarlo sobre el colchón. Los rostros de los viejos no dan un segundo de respiro y 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 (Parra, 2004, pp. 76-77).

Sin embargo, Gonzalo intenta evadir de su mente todos los hechos extraños que ve y escucha al achacarlos a sus pesadillas. El protagonista justifica todos esos elementos convenciéndose de que no los está viviendo directamente, sino que son pesadillas y alucinaciones que, al igual que en “Mi noche”, se concretan en imágenes

mentales fruto de la inestabilidad que la enfermedad le genera, hasta que, como ya se mencionó previamente, él mismo termina por ser parte total de esa otra realidad.

Similar a lo que sucede en “Mi noche”, aquí también las alucinaciones que cree tener el protagonista de su entorno vienen de su interior, de su mente. Sin embargo, el lugar donde se encuentra Gonzalo –el hotel– es el detonante de la enfermedad, que a su vez es la causa de que su percepción –en consecuencia, su psiquis– esté perturbada, por lo que lo interno está directamente afectado por lo externo. Justamente por esto Gonzalo se atemoriza ante lo que ve mientras más enfermo se encuentra, pero en el momento en el que la enfermedad empieza a remitir ello comienza a convertirse en motivo de su miedo: ser anciano.

Se presenta aquí, además, una suerte de personificación de la muerte, precisamente en los viejos, pues al mirarlos Gonzalo evoca la idea de que son seres en la antesala de la muerte, como seres agónicos, por lo que convertirse en uno de ellos da pauta a que el protagonista se perciba al final de su vida: “Debido a esa luz difusa aquellos ojos, cuyas pupilas flotaban sueltas sin fijarse en ningún sitio, parecían abatirse sobre ellos como si quisieran advertirles lo que les depara el futuro” (Parra, 2004, p. 75).

Así, la fusión completa con la segunda realidad sucede cuando la debilidad corporal de Gonzalo ya no se percibe únicamente como consecuencia de la enfermedad, sino del hecho de que finalmente se ha convertido en un anciano más, aunque él no pueda darse cuenta sino hasta llegar a la recepción, cuando finalmente logra autorreconocerse como uno más de los viejos y, entonces, acepta esa nueva realidad:

Lleva la mano a la cabeza, donde en vez de pelo encuentra una mata de escasas cerdas ásperas y gruesas, y las lágrimas por fin brotan de sus ojos al imaginarlo totalmente cano, como el de los viejos que lo rodean (Parra, 2004, p. 83).

En el caso de “Mi noche”, el protagonista también termina por fundirse en la segunda realidad, la de su discurso metaforizado; desde el inicio del relato, alude a la muerte, específicamente al suicidio, cuando el narrador describe la sensación del tacto del revólver en la sien; continuamente está en busca de ella, incluso la personifica en una forma femenina mediante distintas metáforas, como se puntualizó en el capítulo dos.

Al final, la muerte llega, aparentemente, y el personaje termina por liberarse de la realidad externa para, por fin, hacerse uno con esa segunda realidad, la de su mente, la de la muerte:

Tómame así entre tus brazos fecundos y haz de mí lo que desees. Tómame, te digo, y condúceme al lugar que más te plazca. Dispón, si es preciso, algún martirio. Pero consérvame contigo, transpórtame contigo adonde vayas, cerca, muy cerca de ti, de modo que yo sienta sobre mis hombros la protección omnipotente de tu omnipotente poder. Siempre, siempre (Tario, 2012, pp. 150-151).

Esa segunda persona a la que el personaje alude en el discurso, con la que habla y a quien escucha constantemente, es la muerte personificada como una mujer. Sin embargo, dentro de la primera realidad esa presencia femenina podría ser una enfermera, tomando en cuenta que se encuentra en un hospital. Esto refuerza que, en su delirio –segunda realidad–, el personaje reconozca a la muerte como una mujer,

de ahí la entrega total y voluntaria sin miedo ni pesar, por el contrario, con deseo y anhelo, como de un amante hacia su amada.

Así pues, existe la metáfora en ambos cuentos para mostrar la *segunda* realidad, reforzada gracias a la mala condición que ambos personajes sufren, sin embargo, no se manifiesta de la misma manera, pues los padecimientos y percepciones de cada uno son diferentes.

Como ya se estudió en el capítulo dos, en “Mi noche” se presenta una enfermedad mayormente mental, que provoca ese discurso desordenado, mientras que en “Traveler Hotel” hay un padecimiento físico, con una descripción de síntomas corporales muy específica –asociados algunos a la vejez–, consecuencia de lo explicado anteriormente. Esto provoca, precisamente, que las sensaciones de ambos personajes se muestren de manera distinta: por un lado, a partir del discurso metafórico y, por el otro, a través de las imágenes y sensaciones que crean una visión metaforizada.

Ahora bien, por el lado de “Mi noche” esta metaforización colabora en la construcción de una estructura textual poética, pues el uso de tal figura, sumado a la temática del protagonista añorando la muerte de manera amorosa, casi erótica, genera un relato muy reflexivo.

Por su parte, la metáfora en “Traveler Hotel” radica en esa *migración* que existe de la madurez a la vejez. En primera instancia se vislumbra como una dimensión de orden sociológico, en la que se muestra cómo los individuos sufren todo el proceso de

migración en un país nuevo: el miedo, la incertidumbre y los cambios a los que se enfrentan para sobrevivir a un proceso necesario cuando se hace evidente la decadencia de vínculos con sus países de origen. Esos sentimientos de extrañeza y temor al cambio de territorio son los que se experimentan al pasar también de ser joven a convertirse en viejo; así, en segundo término, se presenta una dimensión que involucra el cuerpo, lo biológico: como la migración, la vejez implica una transformación que conlleva el abandono de capacidades, sensaciones y pensamientos asociados con la juventud, con el *antes*. Vejez y migración implican, en consecuencia, un estado limítrofe.

Es precisamente la *frontera* que existe entre esa división la que el texto configura como un espacio extraño y, hasta cierto punto, terrorífico. Esto se manifiesta a través de la estancia de los personajes en el hotel, su relación con los ancianos que están ahí y la resistencia a ese cambio que deviene en la enfermedad. Los sentimientos de los personajes dan pauta de ello: David, por ejemplo, funge como un guía en esa nueva realidad, no se asusta y se adapta rápidamente al nuevo contexto, mientras que Gonzalo se resiste al cambio, se desespera, no se adapta; precisamente, por tal razón es el único personaje que enferma:

Con el rostro oculto entre las manos se repite que no es más que un espejismo producto del cansancio y la enfermedad, de la desconfianza que le provoca desde el principio internarse en un país ajeno, de la sensación vivida, jamás sentida hasta hoy, de que la desgracia también puede alcanzarlo (Parra, 2004, p. 80).

Como anteriormente se asentó, estos cuentos neofantásticos no pretenden resolver los hechos insólitos que presentan, sino que crean una nueva realidad donde, aunque al principio los personajes no sean conscientes de esa otredad, terminan formando parte de ella de manera inminente y resignada.

Finalmente, se tiene que los títulos de los cuentos configuran una evidencia de esa metaforización, pues ambos se relacionan con esa segunda realidad. “Mi noche”, por ejemplo, alude directamente a lo íntimo e interno: el posesivo acentúa la perspectiva subjetiva que tendrá la narración. Todo el discurso retrata una visión intrínseca del personaje, que además alude a un momento específico: la noche.

Precisamente en este contexto nocturno el personaje se entrega de lleno a la muerte, a la segunda realidad, por lo que cuando llega este momento, el protagonista no lo siente ajeno ni extraño, por el contrario, lo hace propio de su mente y cuerpo: precisamente el sentimiento liberador que desea experimentar. Además, la noche implica silencio, oscuridad e intimidad, rasgos que fomentan la reflexión sobre la vida misma y la muerte; todas las sensaciones y pensamientos incontrolables se avivan en la noche y el personaje de “Mi noche” la hace suya, a través del suicidio, para liberarse.

En el caso de “Traveler Hotel” se hace referencia a un espacio ajeno, porque inclusive el título está en otra lengua: la inversión de las palabras alude al inglés. El hotel es un lugar al que el protagonista no pertenece, al igual que el país y lo que va a experimentar a su llegada, situación reflejada desde que arriba a ese lugar, pues el

mismo hotel –de donde el cuento toma su nombre– es un indicio que les hace saber a los personajes que están ya en un lugar desconocido: la idea de viaje –*traveler*– resulta significativa, pues su camino por la vida parece estar en la recta final al llegar al hotel.

Además, precisamente el hotel es el escenario causante de las sensaciones y visiones del personaje que alteran la primera realidad y provocan que la percepción cambie, creando la segunda. Al igual que “Mi noche”, donde la noche es también el escenario en el que el protagonista enfatiza sus sensaciones, pensamientos y sucumbe a la segunda realidad, en “Traveler Hotel” Gonzalo llega al punto de reconocimiento de la otra realidad en el momento en el que entiende que ya no puede salir de ese lugar y que se ha convertido en una pieza más de ella: en otro de los viejos que, aletargado, permanece en la antesala de la muerte. En ambos cuentos precisamente esta condición específica que moldea el ambiente se anticipa en sus títulos.

Así, entonces, las narraciones neofantásticas no buscan trasladar a otro mundo a través de lo puramente maravilloso o extraño, sino que metaforizan la realidad inmediata para crear otras donde lo insólito forma parte del contexto *normativo* de los personajes, hasta que terminan siendo parte total de estos nuevos panoramas.

Conclusiones

El presente trabajo de investigación representa una aportación al sistema literario mexicano actual, pues los cuentos aquí estudiados dan cuenta de la presencia de la narrativa neofantástica en México, aun en distintos momentos. Los autores abordados, si bien no comparten época, sí ofrecen obras que, dentro de la universalidad temática aquí estudiada, se encuentran un estilo característico de una expresión de lo fantástico moderno: lo neofantástico.

A través del análisis de “Mi noche” y “Traveler Hotel” se muestra otra posibilidad de estudio de textos de carácter neofantástico: valdrá la pena una revisión de lo que se ha catalogado como fantástico –clásico, de acuerdo con lo expuesto– para demostrar su inserción en lo neofantástico, cuya trascendencia para las letras mexicanas actuales podrá ser evidente gracias a tal revaloración.

Como se ha abordado en esta tesis, las estructuras narrativas de cada cuento estudiado configuran la perspectiva y la creación de ambientes que, junto con los elementos temáticos, constituyen la base para distinguir entre lo fantástico clásico y lo neofantástico como expresión de lo moderno.

Determinar el tipo de narrador ha permitido establecer que no resulta arbitraria la relación de la focalización interna con la voz narrativa, pues precisamente la perspectiva subjetiva determina la psiquis de los personajes, lo cual apunta al neofantástico que busca enfocarse en la interioridad humana.

Por otra parte, se ha mostrado un análisis del espacio que marca la diferencia entre cómo se construye en el fantástico clásico en contraste con el neofantástico, pues éste último transmuta la característica clásica de que la espacialidad se conforma de elementos casi puramente maravillosos para convertirse en espacios extraños o ajenos que se modifican y determinan en función de la perspectiva narrativa.

Además, a partir de la percepción interna de los personajes, se ha delimitado la relevancia de la temática, pues son precisamente la enfermedad, la locura y la muerte los elementos base de su tratamiento. Con este estudio se ha comprobado que estos temas son consecuencia de la repercusión de la interioridad de los personajes en los textos neofantásticos, espacio donde se priorizan la mente, la perspectiva y los sentidos de los individuos sobre los agentes externos.

Abordar la mente y la corporalidad ha permitido vislumbrar la manera como el neofantástico trata la relación de los personajes con su ser interno y su entorno externo; justamente a través de la interioridad y los sentidos se identifica a los protagonistas como seres enfermos, condición que distorsiona la percepción de su entorno, con lo que da pauta a la intrusión de elementos extraños e insólitos.

La muerte es uno de los temas recurrentes de la narrativa neofantástica, pues es precisamente una experiencia que incita miedo y extrañeza en el humano, lo que provoca un interés por abordarla desde la interioridad de los personajes, como se ha demostrado en esta investigación.

Por un lado, que el protagonista de “Mi noche” personifique a la muerte como un ser femenino, al que desea y anhela incluso de manera erótica, configura una expresión poética sobre la muerte y el suicidio, evidencia tangible de una mente que raya en la locura y sentidos corporales muy patentes, que dan hincapié a la incoherencia del discurso narrativo, plagado de metáforas. En el caso de “Traveler Hotel”, la personificación de la muerte se presenta en los ancianos, que genera en Gonzalo repulsión y temor, de modo totalmente contrario a lo que se muestra en “Mi noche”, pero que viene del mismo proceso mental, producto de un cuerpo trastocado por la enfermedad.

Aunado a ello, se ha comprobado que, siguiendo la concepción de Jaime Alazraki (1990), por la enfermedad los personajes conciben una segunda realidad, clave en la narrativa neofantástica: justamente la existencia de ésta, proyectada desde la interioridad y no de lo externo –como en el fantástico clásico–, rompe con las leyes naturales de la realidad para dar paso a lo extraño y a una nueva en la que quedan inmersos los personajes, sin atender a lo que ha irrumpido en ese cambio.

Gracias a esto, se refuerza la idea de que los temores internos de los personajes, así como sus impulsos y sensaciones, son la vertiente principal para el desarrollo de las historias neofantásticas y no los elementos externos propios del fantástico clásico, personificados mayormente en seres extraordinarios.

Por otro lado, se ha logrado enfatizar la importancia de la metáfora para la estética neofantástica, en tanto permite ampliar la concepción de la segunda realidad a la que

los personajes están sometidos por su enfermedad y, como se analizó en esta investigación, se construye desde el discurso, como hace el narrador de “Mi noche” –donde la narración metafórica permite entender cómo el protagonista va creando su segunda realidad desde la concepción mental–, hasta la expresión de las imágenes que concibe Gonzalo en “Traveler Hotel” –donde, a partir de su perspectiva, de lo que ve y siente, se va haciendo parte de la segunda realidad–.

Con este rasgo también se ha evidenciado que la metáfora va más allá de la diégesis de los cuentos, pues desde esa metaforización –creadora de una segunda realidad en la que inevitablemente se inmiscuyen los personajes– se encuentra una perspectiva poco abordada de la muerte como es el suicidio, presente en el discurso de “Mi noche” y la de la vejez como sinónimo de terror, abordada en “Traveler Hotel”.

La construcción narrativa y temática de los cuentos aquí estudiados permite traspasar los límites de lo fantástico clásico, en la medida en que su condición neofantástica los convierte en muestras no solo de una expresión literaria distinta a la que suelen ligarse, sino de la universalidad del arte, pues giran en torno a temas tan trascendentes como la vida y la muerte, el suicidio y la vejez, es decir, van más allá de la irrupción de lo sobrenatural o la duda ante lo extraño.

Esta tesis muestra, entonces, la importancia de abordar una línea investigativa del neofantástico mexicano. Muchos textos modernos y posmodernos están escritos con su sello, cuentos que muchas veces parecen inclasificables o que han sido colocados en el paradigma del fantástico clásico, como los cuentos aquí estudiados.

Gracias al análisis de “Mi noche” y “Traveler Hotel” textos como parte de lo neofantástico se logra entender de una nueva forma su expresión en la literatura mexicana actual; a su vez, se afirma la importancia de que el neofantástico aborde temáticas tan universales como atemporales, como la existencia humana desde la interioridad y su vínculo con el entorno a partir de la mente y la corporalidad.

Finalmente, y desde un punto de vista personal, esta propuesta investigativa e interpretativa permitió ampliar la fascinación por las letras mexicanas contemporáneas; estudiar estos cuentos y a sus autores fueron un parte aguas para el acercamiento a este mundo narrativo que se va impulsando cada vez más en el país, de ahí la pertinencia de continuar su estudio y, sobre todo, promover la lectura de nuevos autores a quienes Tario y Parra, sin duda, han abierto un esplendoroso camino.

Bibliografía

- Álamo, F. (2013). "El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración", *Lingüística y literatura*, (64), pp. 179-201. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/linli/n64/n64a10.pdf> [Consultado 20-07-2023].
- Alazraki, J. (1990). "¿Qué es lo neofantástico?", *Mester*, 19 (2), pp. 21-33.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Barrenechea, A. M. (1972). "Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica". *Estudios*, 38 (80), pp. 391-403. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/article/view/2727/2911> [Consultado 20-07-2023].
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Botton, F. (1977). *Los juegos fantásticos: estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. Tesis de doctorado. El Colegio de México.
- Chiverto, J. L. (2016) "Entrevistas con Francisco Tario". En: Tario, F. *Obras completas II. Novela, teatro y textos no coleccionados*. México: FCE, pp. 684-692.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Madrid: Lumen.
- Gómez, I. E. (2004). "Eduardo Antonio Parra: la otra violencia, un acercamiento a *Nadie los vio salir*". *Tema y variaciones de literatura*, 22 (1), pp. 291-309. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11191/1924> [Consultado 21-07-2023]
- González, M. (2012). "En compañía de un solitario". En: Tario, F. *Cuentos completos. Tomo I*. México: Lectorum, pp. 9-29.

- Huertas, R. (2016). *La locura*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Morales, L. (2011). "La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica e patafísica". *Revue électronique d'Études Françaises Carnets*, (3), pp. 131-146. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/carnets.6060> [Consultado 22-07-2023].
- Nieto, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Parra, E. A. (2004). "Traveler Hotel". En: *Tierra de nadie*. México: Era, pp. 71-83.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.
- Pimentel, L. A. (2012). *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: UNAM.
- Rodríguez, M. (2002). *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. Nuevo León: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Rojas-Malpica, C. et al. (2019). "Salud y enfermedad mental. Del *corpus hippocraticum* a una aproximación termodinámica". *Revista de Neuropsiquiatría*, 82 (4), pp. 274-284. Disponible en: <http://www.scielo.org.pe/pdf/rnp/v82n4/a06v82n4.pdf> [Consultado 22-07-2023].
- Seligson, E. (2016). "«... Y el vivir nunca es silencioso»". En Tario, F. *Obras completas II. Novela, teatro y textos no coleccionados*. México: FCE, pp. 667-672.
- Tario, F. (2012). "Mi noche". En *Cuentos completos. Tomo I*. México: Lectorum, pp. 143-152.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premià.

Toledo, A. (2009). *Lo fantástico en tres cuentos de Eduardo Antonio Parra*. Tesina de especialización. Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en: <http://espartaco.azc.uam.mx/tesis/P0187.pdf> [Consultado 22-07-2023].

Toledo, A. (2011). "Nota introductoria". En *Material de lectura: Francisco Tario*. México: UNAM. <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/cuento-contemporaneo/13-cuento-contemporaneo-cat/374-121-francisco-tario?start=1> [Consultado 20-07-2023].

Vademecum. (s.f). Sedol. <https://www.vademecum.es/chile/medicamento/1395774/sedol+capsulas+blandas>

Villalobos, J. P. (2012). "Francisco Tario, el fantasma que ríe". En *Letras Libres*. Disponible en: <https://letraslibres.com/revista-espana/francisco-tario-el-fantasma-que-rie/> [Consultado 22-07-2023].