

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIDAD DE POSTGRADO MAESTRÍA EN LETRAS MEXICANAS

# ***LO FANTÁSTICO EN CUATRO CUENTOS***

## ***DE FRANCISCO TARIO***

TESIS  
que presenta para obtener el grado de:  
Maestro en Letras Mexicanas

**Felipe Francisco Aragón Díaz**

Tutora:

Dra. Lourdes Franco Bagnouls

Lectores:

Dr. Gustavo Jiménez Aguirre

Dra. Ana María Morales

Mрта. Raquel Mosqueda Rivera

Mtro. Romeo Tello

Ciudad de México 2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El presente trabajo de tesis fue posible gracias al apoyo de una beca CONACYT a través del proyecto “Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo (38140-H)” del cual fui colaborador.

### Agradecimientos

Agradezco a la Doctora Lourdes Franco y a Gustavo Jiménez por haber confiado en mí.

También gracias especiales por su paciencia y su amistad.

Gracias a todas las personas que colaboraron directa o indirectamente a la realización de este encuentro fantástico; a Ana María Morales, Rafael Olea y José Ricardo Chaves por compartir sus conocimientos, su entusiasmo y exponerme a literatura tan maravillosa; a Vicente Francisco, Ricardo Bernal, a Reyna y al teporingo obrero dondequiera que se encuentre.

*Dedico este trabajo con profunda admiración a Lourdes,  
Humanista y dulce ejemplo.*

## ÍNDICE

1. Introducción	5
2. Panorama crítico de la obra de Tario	11
3. La literatura fantástica	30
4. La noche de los cincuenta libros	41
5. Ciclopropano	60
6. El mico	86
7. Entre tus dedos helados	105
8. Conclusiones	122
9. Bibliografías	128

## INTRODUCCIÓN

En su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* Adolfo Bioy Casares menciona que las ficciones fantásticas son incluso anteriores a las letras, con esto se refiere a las cosmogonías ancestrales de los pueblos, a los mitos y a las leyendas en donde los seres extraordinarios conviven y, de hecho, rigen el destino de los hombres; a pesar de que un poco más adelante Bioy matiza esta afirmación, es claro que una imaginación fantástica ha acompañado al hombre desde el inicio, y que durante mucho tiempo dicha literatura ha sido expresión de los conflictos, anhelos y preocupaciones a los que los hombres no pudieron encontrar respuesta con el solo testimonio de los sentidos ni con el auxilio de la razón.

Provenientes de mitologías y otras narraciones antiguas, los relatos que incluían prodigios y hechos sobrenaturales sobrevivieron en la literatura culta y popular, en Oriente y Occidente, tanto en los libros de caballería como en las propagandísticas obras medievales de milagros y ejemplos. Más tarde, los hombres del romanticismo inician la revaloración de las historias populares conservadas hasta entonces por transmisión oral y las reelaboran formando un extenso *corpus* de cuentos folclóricos con temática sobrenatural; al mismo tiempo, el racionalismo se niega a renunciar del todo al misterio y al estremecimiento y crea la historia de enigma como ingenioso mecanismo que anima a la novela gótica, género que establecería a su vez toda la parafernalia del relato macabro y de terror que reconocemos hasta nuestros días.

Pero no fue sino hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando se gestó en Europa lo que entendemos en la actualidad como cuento fantástico. Éste surge como una provocación a una época materialista, racionalista, en la cual se creía conocer perfectamente los límites de la realidad, realidad de la que por supuesto estaban

excluidas todas las manifestaciones sobrenaturales. Los autores de cuentos fantásticos del XIX escribieron historias que reproducían de manera realista ese mundo acotado por la razón pero confrontándolo a su vez con un solo acontecimiento imposible de explicar mediante esas mismas leyes. La simple posibilidad, la duda, de que dicho acontecimiento fuera cierto sugería entonces una fractura y una crítica a ese modelo de pensamiento basado en supuestas certezas.

A partir de este principio, el cuento fantástico ha evolucionado hacia diversas direcciones durante el siglo XX, se ha apartado y distinguido de otros géneros de literatura de lo irreal, polemizando a veces los postulados del género fantástico clásico y ha logrado sobrevivir hasta una época en la que nuevamente se relativizan los conceptos de realidad y racionalidad.

El aspecto fantástico que el romanticismo tuvo en Europa no se manifestó plenamente en Latinoamérica sino hasta finales del siglo XIX con el modernismo literario, rico en fantasías, sueños, viajes y lugares maravillosos, referencias al ocultismo, y destacados exponentes como Darío o Lugones, por sólo citar a dos de ellos; así como cuentos fantásticos cabales y extraordinarios como “La granja blanca” del peruano Clemente Palma, o “Coincidencias: el emparedado” de Juana Manuela Gorriti. Antecedentes de lo que vendría a ser la gran literatura fantástica de la segunda mitad del siglo XX en la región.

En México, son reconocidos los casos de los escritores Roa Bárcena y Amado Nervo entre los autores decimonónicos, y paradigmáticos los de Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco y Elena Garro, como los maestros del género en el siglo XX, fundadores de un “fantástico mexicano” que se caracteriza por integrar a sus obras un interés por la historia profunda de México y su supervivencia en la época moderna.

Al lado de estos últimos, otros autores como Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila o Francisco Tario desarrollaron una obra fantástica distinta; la cual, si bien pudo pasar casi desapercibida en un inicio, se ha convertido con el paso del tiempo en una gran influencia para las nuevas generaciones de escritores de lo fantástico y lo maravilloso en nuestro país. Y por último, la existencia, aún no valorada completamente, del cuento fantástico mexicano escrito en la primera mitad del siglo XX.

El caso de Tario, autor al que dedicaremos el presente trabajo, es sin duda singular. A diferencia de otros escritores, Tario no publicó ninguna obra que pueda considerarse llanamente realista, pues en todas ellas, incluso en su primera novela *Aquí abajo* (alguna vez clasificada como naturalista) es posible encontrar un juicio directo a la realidad tal y como nos la transmiten los sentidos y la deduce la razón. La obra de Tario cuestiona y propone que tras las apariencias siempre hay otros mundos, otras dimensiones de lo humano que en nuestra vida cotidiana simplemente pasamos por alto.

No obstante, una rápida confrontación de la obra de Tario con lo que la crítica ha denominado género fantástico, hablando estrictamente, nos muestra que a pesar de dicha tendencia, no todo lo que escribiera Tario puede catalogarse como “fantástico”, ya que mucha de esta producción explora otros géneros de la literatura de lo irreal e incluso, en la literatura del absurdo. Esto ha llevado a un buen porcentaje de la crítica literaria a emitir juicios confusos respecto a la figura del escritor, por ejemplo, el de generalizar y decir que se trata de un autor que sólo escribe literatura fantástica o, en el otro extremo, calificarlo de escritor “extraño” y utilizar este adjetivo como una especie de cinturón de castidad que impide su estudio desde una perspectiva de análisis específica por respeto a esta supuesta cualidad de “lo inaudito”.

A pesar de que Francisco Tario ha sido bastante comentado, y poco a poco ha alcanzado el prestigio que su obra merece, aún no contamos con suficientes estudios

específicos acerca de algunos de sus textos. Cada uno de los géneros que el autor ensayó, cada una de sus particularidades se revela como un campo de interés para un análisis más reposado y enriquecedor. De entre estas particularidades, tal vez la naturaleza fantástica de sus cuentos sea la más evidente y por tal, la más recurrida, lo cual no desautoriza las aportaciones que un nuevo estudio puede brindar al respecto.

Toda investigación, independientemente del área a que pertenezca y del tema que aborde, tiene su comienzo en el planteamiento del problema. En este caso, el problema consiste en que si bien la obra y la personalidad de Francisco Tario han sido estudiados por la crítica literaria, aún son escasos los trabajos que centren su atención en el análisis particular de los textos empleando para ello una metodología de investigación determinada. Hasta la fecha constituye un lugar común de la historia de la literatura mexicana mencionar que Tario escribió cuento fantástico, pero no se ha aclarado suficientemente por qué se le puede dar ese nombre a algunos de sus textos ni cuál es la aportación de dichos textos al conocimiento general de lo fantástico como género literario.

El objetivo general de esta investigación será por lo tanto analizar minuciosamente cuatro cuentos de Francisco Tario para determinar las relaciones de éstos con la tradición del cuento fantástico y de este modo establecer cuál es la propuesta particular del autor dentro del género.

Entre los objetivos específicos destacamos: revisar y discutir las aportaciones de la crítica literaria en torno a diversos aspectos de la vida y obra del autor, con la finalidad de reunir información útil para los análisis particulares de los cuentos. Exponer algunas de las teorías más sobresalientes sobre lo fantástico literario con el propósito de reflexionar sobre ellas y proponer una definición operativa de lo que, para los fines de este trabajo, entenderemos por literatura fantástica. Analizar cuatro cuentos

considerados *a priori* como fantásticos, empleando como herramienta inicial algunas propuestas de teoría de lo fantástico para descubrir el funcionamiento de los cuentos tanto en el nivel sintáctico como en semántico y en el del discurso, así como identificar relaciones intertextuales con otras obras del género y proponer una interpretación del sentido del cuento basada en los datos proporcionados por el análisis mismo.

La complejidad y riqueza observada en los textos, y lo extenso que se tornaba el análisis de cada uno, fueron los motivos que nos obligaron a reducir el posible número de los cuentos a estudiar a sólo cuatro, forzándonos a dejar fuera algunos cuentos sumamente interesantes desde la perspectiva de lo fantásticos; tal es el caso de “El balcón”, “La banca vacía”, “Fuera de programa”, “La mujer en el patio”, “La noche del féretro”, “Un inefable rumor”, “La noche de Margaret Rose”, “Aureola o Alveolo” o “La semana escarlata”. La selección final tuvo que ver entonces con aquellos relatos que ofrecieran la propuesta estética más elevada la cual justificara el conocerlos a fondo; entre estos elegimos dos cuentos obligados en cualquier antología de literatura fantástica iberoamericana: “El mico” publicado en 1968 y “Entre tus dedos helados” del mismo año y alguna vez llamado el mejor cuento fantástico escrito en México, y que, no obstante las alabanzas, no ha sido estudiado con el debido detenimiento; en contraste con cuentos tan conocidos, las otras dos propuestas han recibido una atención mínima por parte de la crítica no obstante su calidad, se trata de “La noche de los cincuenta libros” (1943) y “Ciclopropano” (1952).

La hipótesis de este trabajo expone en principio que de acuerdo con una definición del texto fantástico como aquel que presenta en su historia la convivencia conflictiva de dos órdenes de funcionamiento de realidad incompatibles, los cuatro cuentos analizados pueden ser considerados como cuentos fantásticos, pero no sólo esto sino que en contradicción con la idea más difundida, el autor no es un escritor

descuidado que estropee sus propias creaciones con giros innecesarios para la economía del cuento, sino que cada cuento está construido siguiendo una estructura que emana del propio tema, la cual es preciso descifrar para comprender el verdadero desenlace y el sentido escondido de cada texto.

En relación con el tipo de literatura fantástica que es posible deducir del análisis de estos cuentos podemos adelantar que su principal característica es la del equilibrio más precario entre los dos mundos que constituyen el texto fantástico, es decir, a diferencia del cuento fantástico convencional en donde el mundo real tiene un peso mayor dentro de la historia, los cuentos de nuestro autor demostraron dar un mayor peso al mundo delirante, imposible, y reducir casi al mínimo, sin perderla por supuesto, la referencia a un mundo real, creando un tipo inusual de tensión fantástica, sumamente efectiva para el que tenga la paciencia de desentrañar su complejidad.

## PANORAMA CRÍTICO DE LA OBRA DE TARIO

El presente capítulo constituye un acercamiento al estado actual de la crítica en torno al escritor Francisco Tario; el objetivo no es hacer una revisión exhaustiva de las diversas posturas críticas frente a la obra de Tario a lo largo de los años,<sup>1</sup> sino organizar un panorama introductorio que proporcione al lector una idea general del autor y su obra; con ello pretendemos no obviar del todo los diversos aspectos de ésta, pero nuestro trabajo sólo seguirá el aspecto de lo fantástico, registro que —estamos conscientes de ello— sólo es uno entre tantos en la producción del autor.

Entre los valores de la obra de Tario comentaremos el carácter experimental de su obra, el problema de sus influencias literarias, las tres vertientes principales de su escritura: (nihilismo, humor, lo fantástico) así como una breve reflexión sobre la supuesta marginalidad del autor.

Esther Seligson resume los hechos de vida del autor:

Mexicano chilango por nacimiento (1911), Francisco Tario vivió parte de su infancia y adolescencia en un pueblo de la costa atlántica asturiana, Llanes; regresó a México, fue futbolista, estudió piano, se hizo copropietario de un cine en el Acapulco de los años cuarenta, se casó, viajó en trasatlánticos, publicó sus primeros libros entre 1943 y 1952. En 1957 dejó México, recorrió Europa con su mujer, sus dos hijos y la nana Raquel; se instaló definitivamente en Madrid en 1960 donde murió del corazón en diciembre de 1977. En este último lapso, un sólo libro: *Una violeta de más*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Queda pendiente un trabajo de historia de la recepción crítica de la obra de Tario, estudio muy pertinente debido al gran periodo de vida creativa del autor y la evolución que significó en la valoración de sus receptores especializados.

<sup>2</sup> Esther Seligson, prólogo a Francisco Tario, *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988, p. 7.

Cronológicamente, podríamos ubicar a Tario cerca de la generación de escritores nacidos en 1914, como Octavio Paz, José Revueltas y Efraín Huerta; o también, de acuerdo con la opinión de Luzelena Gutiérrez de Velasco, entre los narradores Agustín Yáñez y Juan Rulfo y a un lado de Mauricio Magdaleno y José Mancisidor.<sup>3</sup>

Literariamente la clasificación de Tario se dificulta un poco más, pues la primera etapa de la obras del autor (siete libros publicados entre 1943 y 1952 que incluyen cuentos fantásticos, aforismos y narrativa fragmentaria) no coinciden con la corriente canónica nacionalista, primordialmente telúrica, de las letras mexicanas de ese periodo. Más tarde, cuando en 1968 Tario publica su último libro de cuentos, su visión acerca de la naturaleza de lo fantástico no coincide con los modelos trazados por Fuentes y Cortazar, por lo que su literatura, si bien fue bien recibida por la crítica de ese momento, no ejerció la influencia necesaria entre los escritores (ni siquiera entre los seguidores del género), ni le ganó un lugar en el canon más visible de la literatura mexicana, relegándolo al honor dudoso de ser un autor de culto.

Desde nuestra propia postura temporal, resulta más significativo emparentar a Tario con los escritores que como él constituyeron en su momento una excepción. Mario González Suárez, por ejemplo, lo coloca junto a Pedro F. Miret, Guadalupe Dueñas, Efrén Hernández o Arqueles Vela en el ámbito mexicano y con Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Virgilio Piñeira y Felisberto Hernández en Latinoamérica.<sup>4</sup>

Sobre la personalidad del autor real (o sobre el personaje creado para él por él mismo) se ha dicho que era la de un hombre tímido, muy atento a su familia y excéntrico

---

<sup>3</sup> Luzelena Gutiérrez de Velasco, "Francisco Tario, ese desconocido" en *Ni cuento que los aguante*, Alfredo Pavón (ed), Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, p. 42.

<sup>4</sup> Mario González Suárez, "En compañía de un solitario" prólogo a Francisco Tario, *Cuentos completos I*, México, Lectorum, 2004, p. 12, 17.

aunque no maniático: “Y Tario también se ocultó en la urdimbre de lo social. Se fue convirtiendo en un individuo huraño, aislado y solitario. Los que lograron acercarse a su órbita dan muestras de su afecto y sensibilidad para los otros. Pero entrar a su ámbito no era tarea para muchos”.<sup>5</sup> Para su hermano Antonio Peláez<sup>6</sup> tal alejamiento fue paulatino y tuvo repercusiones en sus obras, tanto en lo relativo a la escritura, como en la actitud de Tario hacia sus lectores y consumidores que lo llevarían a una especie de “suicidio” dentro del ambiente intelectual mexicano.<sup>7</sup>

Su obra consta de once títulos publicados, nueve en vida y dos textos póstumos: *La noche* (1943)<sup>8</sup> es una colección de cuentos de corte fantástico-maravilloso con una estética romántica de lo siniestro; *Aquí abajo* (1943),<sup>9</sup> novela publicada el mismo año, es en cambio realista psicologista: “Es el relato del ascenso de un Yo a la desolada cima de la conciencia”;<sup>10</sup> a pesar de que se trata del libro más “realista” de Tario, explora también el sueño y la posibilidad de un mundo misterioso paralelo al cotidiano. *Equinoccio* (1946)<sup>11</sup> constituye sin duda una obra maestra del aforismo en México,<sup>12</sup> y se encuentra sumamente ligada a *La puerta en el muro* (1946),<sup>13</sup> extraño texto de estructura fragmentaria, atmósfera opresiva y preocupaciones metafísicas, en la cual las reflexiones de un narrador en primera persona son el único eje en torno al cual surgen hasta diecinueve fragmentos de naturalezas distintas: relato, aforismo, imagen lírica y soliloquio.

---

<sup>5</sup> L. Gutiérrez de Velasco, art. cit., p. 44.

<sup>6</sup> Antonio Peláez, “Retrato a voces de Francisco Tario”, *Casa del tiempo*, época III, vol. II, núm 23-24, dic-enero 2000-2001, México, UAM, p. 77.

<sup>7</sup> E. Seligson, art. cit., p. 8.

<sup>8</sup> Francisco Tario, *La noche*, México, Antigua Librería Robrero, 1943.

<sup>9</sup> F. Tario, *Aquí abajo*, México, Antigua librería Robredo, 1943.

<sup>10</sup> M. González Suárez, “En compañía de un solitario”, p. 18.

<sup>11</sup> F. Tario, *Equinoccio*, México, Antigua librería Robrero, 1946.

<sup>12</sup> José María Espinasa, “Francisco Tario y el aforismo (Algunas hipótesis)”, *Casa del tiempo*, época III, vol. II, núm 23-24, dic-enero 2000-2001, México, UAM, p. 67.

<sup>13</sup> F. Tario, *La puerta en el muro*, México, Colección Lunes, 1946.

*Yo de amores qué sabía* (1950)<sup>14</sup> es un pequeño relato intimista en tono poético en el cual el joven protagonista evoca la historia de una primera decepción; *Breve diario de un amor perdido* (1951)<sup>15</sup> utiliza ciertamente el formato de diario pero en vez de registrar sucesos, cada entrada constituye un testimonio subjetivo de los acontecimientos por lo que el resultado es un mundo de ambiente onírico donde la anécdota se extravía entre la ambigüedad; para el crítico y periodista Alejandro Toledo *Breve diario de un amor perdido* más que una novela corta constituye un “prosemario” por la calidad lírica de la prosa.<sup>16</sup> Como última obra que comparte esta misma estética del fragmento y la prosa poética encontramos *Acapulco en el sueño* (1951)<sup>17</sup> libro conformado por fotografías de Lola Álvarez Bravo y fragmentos líricos de Tario, como “juego de instantes e instantáneas, imagen e imaginación”<sup>18</sup>, sin duda “el libro más reposado de Tario, el que menos angustia refleja.”<sup>19</sup>

Sobre *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952)<sup>20</sup> libro de cuentos fantásticos sumamente menospreciado por la crítica<sup>21</sup> y *Una violeta de más* (1968)<sup>22</sup> colección de relatos sin desperdicio<sup>23</sup> y obra maestra del autor, versa precisamente este estudio

Por último, de manera póstuma, fueron publicados un libro de teatro y una novela.

*El caballo asesinado*, *Terraza con jardín infernal* y *Una sogá para Winnie* (1988)<sup>24</sup> son tres

<sup>14</sup> F. Tario, *Yo de amores qué sabía*, México, Ediciones Los Presentes, 1950.

<sup>15</sup> F. Tario, *Breve diario de un amor perdido*, México, Ediciones Los Presentes, 1951.

<sup>16</sup> Alejandro Toledo, “Francisco Tario: El fantasma en el espejo”, *Casa del tiempo*, época III, vol. II, núm 23-24, dic-enero 2000-2001, México, UAM, p. 88.

<sup>17</sup> F. Tario, *Acapulco en el sueño*, México, Joaquín Díez Canedo, Secretaría de Turismo, 1951.

<sup>18</sup> A. Toledo, art. cit., p. 68.

<sup>19</sup> J. M. Espinasa, art. cit., p. 68.

<sup>20</sup> F. Tario, *Tapioca Inn. Mansión para Fantasmas*, México, Tezontle, 1952.

<sup>21</sup> Aún no se ha valorado suficientemente la complejidad de la propuesta estética de *Tapioca Inn* lo cual se aprecia en la opinión casi generalizada que ve en dicho libro acaso un ensayo o un divertimento: “*Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* es un libro voluntarioso que sin dejar de ser original tiene algo de estrafalario y mucho de fallido. En el mejor de los casos podemos considerarlo el borrador de *Una violeta de más*” M. González Suárez, “En compañía de un solitario”, p. 22.

<sup>22</sup> F. Tario, *Una violeta de más*, México, Joaquín Mortiz, 1968.

<sup>23</sup> J. M. Espinasa, art. cit., p. 69.

obras de teatro que exploran distintas posibilidades: la primera constituye una obra del absurdo con final fantástico, la segunda es una especie de obra de ficción científica post apocalíptica, y la tercera recuerda a la típica novela policial de enigma.<sup>25</sup> *Jardín secreto* (1993)<sup>26</sup> es una novela inconclusa, de profundidades psicológicas más que de peripecias, en ella Tario logra conciliar sus tendencias realistas con el mundo pesadillesco de sus cuentos fantásticos.<sup>27</sup>

En este breve recorrido es posible visualizar la variedad de géneros y registros en los cuales Tario hubo de ensayarse; también llama la atención que entre su primer periodo productivo que va de 1943 a 1952, conocido como su “época de oro”<sup>28</sup>, y su última publicación en 1968 se produce un silencio muy prolongado; el cual coincide curiosamente con el gran auge creativo y sobre todo comercial de la narrativa en México y en Latinoamérica. Respecto a las causas de este silencio poco o casi nada se ha podido vislumbrar y todo parece perderse en conjeturas sin relevancia para nuestros propósitos actuales.

El carácter de “búsqueda” que tuvo la carrera literaria de Tario es evidente en la variedad genérica y estilística de sus obras; Tario nunca dejó de experimentar de un trabajo al siguiente, evitando conformarse con una fórmula exitosa, arriesgó logros estéticos y prestigio en pos de una investigación personal de sus propias probabilidades de expresión. Cada libro indaga en una nueva posibilidad, la cual incorpora más tarde en alguna de las obras siguientes:

---

<sup>24</sup> F. Tario, *El caballo asesinado, Terraza con jardín infernal y Una soga para Winnie*, México, UAM, 1988.

<sup>25</sup> Vicente Francisco Torres, *La otra literatura mexicana*, México, UAM, 1994, p. 120.

<sup>26</sup> F. Tario, *Jardín secreto*, México, Joaquín Mortiz, 1993.

<sup>27</sup> V. F. Torres, *op. cit.*, p. 120.

<sup>28</sup> A. Toledo, *art. cit.*, p. 89.

Cada uno de sus libros retoma ciertos elementos que en el anterior apenas se insinuaban, y los desarrolla. Hay un avance en sus búsquedas; un nuevo título no repite al anterior ni se detiene en la celebración de los hallazgos. Tono, atmósferas y situaciones varían: ha ido del cuento fantástico a la novela naturalista, del aforismo a la narración de ecos existencialistas, y del relato romántico al poema.<sup>29</sup>

Sus textos literarios fueron comúnmente publicados en pares (aunque no de manera simultánea) y corresponden a períodos de intereses y experimentación en un determinado sentido; así, *Aquí abajo* (1943) y *La noche* (1943) pueden verse como una dualidad: la descripción naturalista de una realidad gris y el destello fantástico que la agrede; más tarde, la voluntad de transgredir inclusive las convenciones de género, lo lleva a experimentar en un par de textos con una construcción basada en el fragmento: *Equinoccio* (1946) y *La puerta en el muro* (1946). Después, *Yo de amores qué sabía* (1950) y *Breve diario de un amor perdido* (1951) si bien constituyen ambos la primera incursión del autor en el tema amoroso, también representan la experimentación con el poder de la evocación y el lenguaje poético como distorsionantes del mundo representado en la narración. En este proceso, la siguiente pareja de libros, *Tapioca Inn* (1952) y *Una violeta de más* (1968), representa el regreso al género fantástico, salvo que, en esta ocasión, media entre ellos una distancia de 16 años.<sup>30</sup>

Tales experimentos, si bien sirvieron para sus fines estéticos, no siempre fueron bien acogidos por el público lector:

Le importaba [a Tario] mucho la crítica. Se sintió halagado cuando *La noche*, un libro cuya publicación fue para él una cierta aventura, obtuvo buen

---

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> Luzelena Gutiérrez señala que es apreciable a su vez una evolución, un aprendizaje y mejoramiento de la cuentística de Tario a través de los años: “Se trata de 40 cuentos escritos en tres etapas de la producción de Tario, en los que podemos destacar un desarrollo estilístico y un perfeccionamiento en cuanto a las técnicas para mantener el suspenso y preparar el efecto de los finales sorpresivos”. L. Gutiérrez de Velasco, art. cit., p. 45.

reconocimiento. Con *Aquí abajo* fue diferente; le vino un desencanto. Y mientras *Tapioca Inn* provocó favorables reacciones, *Equinoccio* fue poco aceptado. Ya en ese momento él se estaba alejando; su actitud no era de antipatía, sino de tendencia al aislamiento.<sup>31</sup>

Este proceso al que nos hemos venido refiriendo debía culminar en su libro *Una violeta de más*, o por lo menos era lo que se estimaba hasta antes de que tres obras de teatro y una novela inconclusa, dadas a conocer tras su muerte, vinieran a problematizar aun más su abanico de expresiones. En opinión de Vicente Francisco Torres, es su novela póstuma *Jardín secreto* (1993) la que representa dicha culminación,<sup>32</sup> pues convergen en ella todas las vías de investigación que el autor empleara a lo largo de su carrera y que, sin embargo, resiente en su calidad final el hecho de no haber sido revisada del todo por su autor antes de llegar a nuestras manos.<sup>33</sup>

Desde la aparición de su primer libro, determinar las posibles influencias literarias en Tario ha sido una tarea complicada. José Luis Martínez, en una nota de febrero de 1943 y sobre todo atendiendo al aspecto sombrío y cruel de los cuentos de *La noche*, sugirió: “No creo que suponerle maestros tales como el Villiers de L’Isle Adam de los *Cuentos crueles*, el Barbey D’Aurevilly de *Las diabólicas*, Schwob, Huysman y aun el Marqués de Sade sería ir demasiado lejos.”<sup>34</sup> Sin embargo, tres años después, Martínez rectifica sobre estas intuiciones iniciales: “Más tarde he averiguado con decepción para mis suposiciones que Francisco Tario aún no los conoce y no tiene gran interés por ellos. Se que, en cambio

---

<sup>31</sup> A. Peláez, art. cit., p. 54.

<sup>32</sup> José Luis Martínez, en el prólogo a la primera edición de *La puerta en el muro* (1951) comenta: “A estas obras [*La noche* y *Aquí abajo*] han seguido otras que su autor no se ha decidido aún a editar: una prolija novela y una extraña y bien construida pieza teatral”; aún no se ha aclarado, hasta donde tenemos conocimiento, si dichas obra coinciden con aquellas publicadas póstumamente.

<sup>33</sup> V. F. Torres, *op. cit.*, p. 124.

<sup>34</sup> José Luis Martínez, *Literatura mexicana. Siglo XX, (1910-1949)*, México, CONACULTA, 2001, p. 234.

es muy constante lector de los novelistas rusos, que ha frecuentado hace años a D'Annunzio y lee ahora con discreto interés a los novelistas contemporáneos".<sup>35</sup> A esta lista agrega dos nuevas intuiciones, Jules Renard y Lautréamont; nombres todos ellos que, desmentidos o no como influjo directo, ciertamente resuenan en la literatura de nuestro autor.<sup>36</sup>

El pintor Antonio Peláez, hermano de Tario, ha opinado al respecto: "No se daba el permiso de las influencias, y no por un deseo de originalidad sino por no perder el tiempo en mundos ajenos".<sup>37</sup> Al parecer la opinión de que Tario siempre tuvo oídos sordos a las influencias es la más común entre los testimonios de personas cercanas a la vida del autor; no obstante, existe también la postura opuesta. En lo relativo a influencias,<sup>38</sup> Guillermo Samperio cita un testimonio de Julio Farell, hijo de Tario:

Tario, describe Farell, abrevó en la ribera de dos literaturas: la rusa con Gorky, Dostoievsky y Chejov, que es obviamente el padre del cuento, y la algosajona con el teatro inglés, al igual que Strinberg y Ionesco —su teatro del absurdo que era un poco lo que hizo él también. Sentía una fascinación especial por James Joyce y Aldous Huxley: dicen que uno de los últimos libros que leyó fue *Las hojas estériles*.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> *Ibidem.*, p. 236.

<sup>36</sup> Luzelena Gutiérrez de Velasco analiza con detalle la viabilidad de las opiniones de José Luis Martínez al respecto. L. Gutiérrez de Velasco, *Temas y estilo en la obra de Francisco Tario*, Tesis de licenciatura, Universidad de Guadalajara, 1971.

<sup>37</sup> A. Peláez, art. cit., p. 52.

<sup>38</sup> Para algunos críticos el concepto de "influencia" debe ser distinguido del más amplio contexto de las relaciones intertextuales pues expresa la presencia de subtextos no intertextualmente verificables pero relacionados directamente con el proceso de creación particular de un autor: "The concept of influence includes only those phenomena which in some way have directed the process of creation of a text, the writing process, phenomena which consequently may be considered as preceding the text". Ulla Musarra-Schroeder, "Influence versus intertextuality", Harold Hendrix (ed.), *The search for a new alphabet. Literary studies in a changing world*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1996, p. 170.

<sup>39</sup> Guillermo Samperio, "El corrosivo eterno", *Sábado* supl. de *Uno más Uno*, núm 1263, 15 de diciembre de 2001, p. 4.

José María Espinasa principalmente lo compara con Gómez de la Serna y opina: “Fue un escritor hiperliterario, deudor voluntario de todas las tradiciones e irónico pergeñador de pastiches poco respetuosos”.<sup>40</sup> Para Luzelena Gutiérrez la asimilación de influencias en sus cuentos corresponde igualmente a un proceso:

Entre los primeros cuentos y aquéllos de *Una violeta de más* puede advertirse una actitud diferente de Tario con respecto al papel que juegan las influencias en sus textos. En los inicios rechaza la atribución de influjos externos y procura realizar su labor creativa desde una propuesta personal [...] En la última etapa de su producción cuentística, Tario no solamente hizo conscientes las coincidencias con los modelos latinoamericanos del cuento fantástico y policial (Borges, Bioy y Cortázar), sino que se puso ya en la situación de propiciar un diálogo intertextual que reelabora las propuestas temáticas de los argentinos desde una visión de mundo que involucró la ironía, el humor y lo grotesco.<sup>41</sup>

Conforme han ido apareciendo nuevos estudios sobre Tario el adjetivo de hiperliterario se va ajustando cada vez mejor a su obra, sobre todo resultan reveladoras las relaciones con Borges —señaladas la primera vez por José Luis Martínez— y Cortázar estudiadas por Luzelena Gutiérrez de Velasco.<sup>42</sup> Por nuestra parte, los análisis de los cuatro cuentos que hemos seleccionado han arrojado resonancias con textos de Plauto, Theophile Gautier, Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Fuentes y Alfonso Reyes.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> J. M. Espinasa, *Tiempo escrito*, México, Ediciones Sin Nombre, 1995, p. 32. // José Francisco Conde relaciona la prosa poética de Tario con un nuevo hipotexto no tan evidente pero lleno de sugerencias: “En sus mejores momentos, sus libros alcanzan un alto grado de tensión lírica. Con un oído bien afinado, fue capaz de establecer más de un diálogo con otros escritores. En “La noche del loco” me sorprende la manera en que convoca al fantasma erotómano de López Velarde. Ese personaje-narrador parece suscribir, cada momento, muchos de los versos del poeta jerezano”. José Francisco Conde Ortega, “Tario y la tónica tibieza mujeril”, *Sábado*, supl. de *Uno más Uno*, núm 1263, 15 de diciembre de 2001, p. 1.

<sup>41</sup> L. Gutiérrez de Velasco, “Francisco Tario, ese desconocido”, p. 45.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 46-47.

<sup>43</sup> Particularmente interesante nos parece una relación intertextual paródica entre *La puerta en el muro* (1946), texto que no analizaremos en este trabajo, y un cuento homónimo de H. G. Wells.

De un modo similar a lo sucedido con las influencias, se ha querido ver a Tario como un escritor *a priori*, empírico en todos sus desarrollos, ajeno a cualquier tendencia reconocida que pudiera aparecer en sus textos:

No hay en Francisco Tario filosofía previa sobre la vida, la muerte o el más allá, ni concepción elaborada respecto a lo sobrenatural, lo fantástico, lo religioso, lo literario, etc. Se diría que en él lo único que existe con fuerza arrolladora es la pasión por la aventura de escribir, de describir, con minuciosa voluptuosidad, el inefable rumor de la vida y del transcurrir de la existencia humana.<sup>44</sup>

Tal es la imagen de un protoescritor que construye la ruptura sin darse cuenta, sólo respondiendo a su búsqueda particular:

Si tomamos en cuenta la información de que Tario apreciaba principalmente la obra de Dostoievski (ya que bajo esa influencia escribió *Los Vernovov*<sup>45</sup>), podría suponerse que su territorio genérico fue, antes que otra cosa, una suerte de realismo desquiciado. Hay una “originalidad ingenua” un sentido natural de lo fantástico, un nihilismo silvestre, un rompimiento instintivo con una tradición realista que —en lo que a narrativa mexicana se refiere— Francisco Tario acaso desconocía.<sup>46</sup>

Además de atribuirle esta nota de sospechosa ingenuidad, Alejandro Toledo acertadamente señala en la cita que acabamos de transcribir algunas de las características principales de la obra de Tario: realismo desquiciado, nihilismo silvestre, sentido natural de lo fantástico; Esther Seligson amplía esta descripción refiriéndose a la escritura de Tario como a una “bien dosificada mezcla de humor negro, de nihilismo, de sentido de lo grotesco, de irrupción de lo insólito, de desenfado irónico y de mordaz desencanto”.<sup>47</sup> Compaginando

---

<sup>44</sup> E. Seligson, *op cit*, p. 10.

<sup>45</sup> *Los Vernovov*, la cual hubiera sido la primera novela de Tario, fue destruida por él mismo antes de ser dada a conocer.

<sup>46</sup> A. Toledo, art. cit, p. 81.

<sup>47</sup> E. Seligson, *op. cit.* p. 10.

estas dos apreciaciones, y tomando en cuenta las de otros autores como Laura Ordiales y Mario González Suárez, nos parece útil resumir tales características en tres esenciales y consensuadas: actitud nihilista, humor oscuro e irónico y lo fantástico.

Empezemos con esta actitud nihilista, “nihilismo silvestre”. Empleamos el término nihilismo (abusivamente, es claro), para englobar no sólo el carácter iconoclasta que observó Toledo en la ruptura implícita en la obra de Tario, sino también, una serie de aspectos relacionados con la predilección del autor por crear en sus obras atmósferas opresivas, “numinosas”,<sup>48</sup> cargadas de melancolía y “tristeza que se quiere resolver en amargura”,<sup>49</sup> personajes solitarios enfrentados a su existencia, ensimismados o agobiados por la sospecha de que la trascendencia metafísica no es más que una falacia; en fin, una literatura que en algunos casos exhala un “pesimismo vital”<sup>50</sup> que ha llevado a Esther Seligson a compararla con la obra de Cioran; y que en otros, no importa el tema, no puede desprenderse de un escepticismo enorme. Es pues, el lado oscuro de Tario pero, de acuerdo con la opinión de Mario González Suárez, es también la manifestación de un pensamiento humanista: “Tario anhela la destrucción del mundo en que vivimos y sueña fundar otro a la medida del alma humana”.<sup>51</sup>

Tario recurre a una imagen desoladora del mundo y de la vida, en la cual la estupidez humana empobrece y vuelve ordinaria la simple existencia, contra lo cual parece que ni siquiera existe un contrapeso en el amor ni en la esperanza de trascendencia, pues nada asegura que el paso a esa otra vida, prometida por la religión, sea real o siquiera valga la pena, así lo expresa el narrador, por ejemplo, del cuento “La puerta en el muro”: “Ni una

---

<sup>48</sup> M. González Suárez, *Paisajes en el limbo*, México, Tusquets, 2001, p. 13.

<sup>49</sup> J. M. Espinasa, art. cit., p. 69.

<sup>50</sup> *Loc. cit.*

<sup>51</sup> M. González Suárez, *Paisajes en el limbo*, p. 14.

vez ocurrida tu muerte sucederá en el mundo nada extraordinario. ¿Qué especie de temores te detienen, pues, en vida?”<sup>52</sup>

Respecto a las relaciones humanas, la comunicación entre los hombres parece del todo imposible<sup>53</sup> en los mundos creados por Tario, y la soledad lo cubre todo:

El tema preferido de Tario, al igual que la naturaleza de sus personajes, es la soledad, con todas sus variantes. Sus búsquedas se inician en los bordes ocultos de la realidad, el sueño, la muerte, la locura y desembocan en la resignación. Esta es la consecuencia natural del peso de una realidad que sólo percibimos a medias, pues la totalidad está formada también, por la fantasía.<sup>54</sup>

José María Espinasa reconoce en la novela *Aquí abajo* (1943) rasgos de personajes existencialistas; Alejandro Toledo lo contradice pues opina que el “pobrediablismo” de tales personajes es lo opuesto a la independencia vital propuesta por el existencialismo,<sup>55</sup> sin embargo, un poco más adelante en el mismo artículo, Toledo reconoce atmósferas existenciales en *La puerta en el muro*. No es posible, en el contexto de este trabajo, aclararnos por completo tal problema; sin embargo, el hecho de que casi todos los estudiosos de la obra de Tario no puedan dejar de mencionar este concepto revela que realmente es sugerente al pensar en la postura del autor ante su creación y ante la vida:

También hay en Tario una universalidad secreta, pues mientras en el mundo alardeaba el existencialismo, él experimentó y expresó un horror intenso y bello ante el hecho de estar vivo, independientemente del miedo que nos da la bomba atómica, las enfermedades y la muerte. En la marginalidad de Tario no hay pose alguna, antes bien pudor y soberbia.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> F. Tario, *La puerta en el muro*, primera edición facsimilar, México, UNAM, 2005, p. 55.

<sup>53</sup> Iliana Olmedo, “La realidad dual de Francisco Tario”, *Casa del tiempo*, época III, vol. II, núm 23-24, diciembre 2000-2001, México, UAM, p. 65.

<sup>54</sup> *Loc. cit.*

<sup>55</sup> A. Toledo, art. cit., p. 83.

<sup>56</sup> M. González Suárez, *Paisajes en el limbo*, p. 15.

En algunas ocasiones, sin embargo, esta atmósfera opresiva se encuentra formando parte de una dualidad propia del autor: “Tras el aparente pesimismo de sus textos más oscuros, se encuentra un llamado a la risa y al juego, a la sensualidad y a la extravagancia. Golpea la conciencia para mejor celebrar la vida, con sus incontables contradicciones”<sup>57</sup>

En efecto, el humor es otro factor de la ecuación literaria de nuestro autor:

Sin embargo, los espíritus que se introducen saben mantener el difícil equilibrio entre humor y terror, la balanza no se inclina en ningún momento a uno de los dos lados. Los objetos animados en los cuentos de Tario [...] se ubican en un ambiente siniestro, pero los diálogos chispeantes y las situaciones absurdas e irónicas no anulan el terror sino que tocan aspectos profundos del inconsciente.<sup>58</sup>

El sentido del humor en Tario no es algo sencillo, ni tampoco cómodo, muchas veces resulta demasiado siniestro o cínico para reír simplemente, y el equilibrio entre su pesimismo y su humor es siempre delicado e impreciso: “Como humorista, Tario se muestra serio en el delirio y delirante en el espacio íntimo”.<sup>59</sup>

El lado amable de Tario a fin de cuentas no resulta tan amable, comúnmente se presenta en su aspecto irónico, y siempre involucra un sentido oscuro:

*A pleno día.*

El psiquiatra: Desnúdese.

La histérica: ¡Imposible!

El psiquiatra: Me desnudaré yo, entonces.

La histérica: Como usted guste.

*(El psiquiatra se desnuda).*

El Psiquiatra: ¿Ve usted qué sencillo?

La histérica: ¡Asombroso! Probaré yo a hacerlo.

*(Se desnuda. Suena el teléfono)*

<sup>57</sup> Laura Ordiales, *Francisco Tario. Otro tiempo y otro espacio*, tesis de licenciatura, México, UNAM, 2001, p. 117.

<sup>58</sup> G. Samperio, art. cit., p. 4.

<sup>59</sup> A. Toledo, art. cit., p. 94.

El Psiquiatra: Sí, señor, inmediatamente. (*A la paciente*)  
 Le habla su marido.  
 (*La histérica toma el audífono*).  
 La histérica: ¿Eres tú, queridito?  
 La voz lejana: Soy yo, ¿no te da vergüenza? (*La histérica se mira*).  
 ¿Ni siquiera pensaste en los niños?  
 (*Pausa*)  
 Y por si fuera poco, ¿no sientes frío?  
 La histérica: Perdóname; no siento frío. ¿Me perdonas?  
 La voz lejana (*Tras un silencio*): Está bien, te perdono.  
 ¡Que no vuelva a repetirse!  
 (*La histérica deja el audífono y se vuelve. Da un grito, cubriéndose. Está desnuda en una zapatería.*)<sup>60</sup>

Laura Ordiales conecta este aspecto extrañamente cómico del autor con la ambivalencia propia de lo grotesco:

El lenguaje carnavalesco celebra ese aspecto cómico del mundo, pero se trata de un humor, de una risa ambivalente: alegre y llena de alborozo, y también burlona y sarcástica: niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. No es un humor satírico negativo, ni destinado únicamente a divertir, ligero y desprovisto de profundidad y fuerza; es una risa jocosa que expresa un mundo en plena evolución donde están incluidos los mismos burladores, los mismos que ríen: también ellos incompletos, también ellos renacen y se renuevan con la muerte y con la risa.<sup>61</sup>

Ciertamente hay algo en los escritos de Francisco Tario, en algunos momentos de sus obras, en los cuales es fácil recordar aquella característica de la estética de lo grotesco en la cual la contemplación de un objeto deformado, exagerado o ridículo nos deja al borde de la carcajada pero, al mismo tiempo, imposibilitados para reír por un sentimiento de incomodidad similar al miedo.

<sup>60</sup> F. Tario, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, p. 125

<sup>61</sup> L. Ordiales, *op. cit.*, p. 37.

Como hemos visto, tanto el humor corrosivo como la postura iconoclasta son características que tienden hacia la ruptura, aunada a éstas existe otra modalidad de esa actitud transgresora y que tiene que ver con ese “Sentido natural de lo fantástico” señalado por Toledo. Se ha querido ver en la obra de Tario una cualidad transgresora, no abiertamente contra una institución o un estrato social, sino en un nivel más profundo y delicado, en cuanto a la coherencia de lo que todos los días damos por sentado, a nuestro referente racional. Los textos de Tario retan la coherencia del mundo mediante dos recursos principalmente, el absurdo y lo fantástico, ambos implican una revisión crítica de la realidad y son una metáfora del modo miope en el que nos relacionamos con dicho mundo:

...una atmósfera de cuento de horror, nebulosa, inmisericorde; un sentimiento de irracionalidad que no proviene de que a la realidad le falte o no coherencia, sino de la incapacidad de percepción del hombre, de la limitación de sus sentidos; de ahí que todo resulte de pronto tan extraño e inesperado, tan enigmático y extravagante, y tan risible.<sup>62</sup>

De acuerdo con algunas de sus opiniones recuperadas en entrevistas, para Tario la gente, las personas comunes, viven ciegas a las posibilidades ilimitadas del universo, prisioneras de su sensatez y apego a sus limitadas percepciones y juicios:

Interroga la niña:  
 –¿Qué es un hombre vulgar?  
 Y replica el niño:  
 –Aquel que jamás será un fantasma.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> E. Seligson, *op. cit.*, p. 11.

<sup>63</sup> F. Tario, *Tapioca Inn*, p. 123.

La crítica ha sabido reconocer en esta circunstancia la motivación de Tario para escribir literatura fantástica: “Para Tario sólo los acontecimientos que zarandean al hombre, como lo fantástico, logran modificar su condición naturalmente opaca y adusta”.<sup>64</sup>

Aunado a la denuncia de nuestra condición opaca, se presenta en los textos fantásticos de Tario como un destello apenas (una duda), la posibilidad de nuevos ámbitos, de espacios de posibilidad que forman parte, así lo expresa el personaje de uno de sus cuentos, de la esencia total de la vida:

...entretanto un ser humano no haya aprendido a aceptar todas las mágicas posibilidades que nos ofrece la vida —aun aquellas que pudieran parecernos más inadmisibles y remotas—, uno no podrá tener la certeza de que ese ser existe plenamente, puesto que sólo de ese modo es como el hombre entra a formar parte de la vida tal cual es —poderosa, mágica, sorprendente— y cómo, de paso, logrará honrar a Dios con justicia y rendir culto a su imaginación fantástica.<sup>65</sup>

El análisis particular de los cuentos seleccionados agregará la opinión de los textos mismos a la opinión del autor con el fin de redondear, en la parte de conclusiones, una idea más completa de lo fantástico en la literatura de nuestro escritor.

Sobre Francisco Tario penden los adjetivos de autor marginal y de autor de culto, y subsiste el mito completamente exagerado de que nadie lo conoce y por tanto nadie lo ha estudiado; a la formación de dicho entendido han colaborado las opiniones de muchos críticos por lo que vale la pena dedicar unas líneas a comentar esta percepción.

Un hecho es que aun ahora Tario no es un autor popular en el sentido de “famoso” y que quien en estos días lee las obras de Tario por primera vez se pregunta la razón de que

---

<sup>64</sup> I. Olmedo, art. cit., p. 65.

<sup>65</sup> F. Tario, “Fuera de programa”, *Una violeta de más*, p. 143.

éste no haya conseguido un prestigio a la altura de la calidad de su obra. La respuesta es por supuesto multifactorial y requiere revalorar la percepción original de sus libros así como los motivos de su progresiva exclusión del canon de la literatura mexicana.

Laura Ordiales atribuye la marginación que Tario sufriera en su época a cuatro causas principales:

a) Un contexto dominado por el nacionalismo literario:

En primer lugar se debe considerar el predominio de la narrativa realista y testimonial en nuestro país, aun después de haberse cerrado el ciclo de la novela de la Revolución [...] esto es, una narrativa ideológicamente comprometida con la historia nacional, por razones históricas obvias. Esto obstaculizó en gran medida las condiciones para la existencia de una ficción innovadora cuyo tema se alejara de los sucesos históricos o las condiciones sociales. Imaginación, ludismo y subjetividad constituían un fenómeno anómalo.<sup>66</sup>

b) La discriminación que en esos tiempos se hacía del cuento en favor de la novela.<sup>67</sup>

c) La calidad y originalidad de las obras de José Revueltas, Arreola y Rulfo, las cuales acapararon la atención de críticos y editores.

d) La calidad desigual que acusa la producción literaria de Francisco Tario:

Para ahondar aún más en los motivos que habrían de volver a Tario un escritor marginado, hay que tomar en cuenta también los obstáculos que la misma obra plantea. Entre ellos la desigualdad de niveles de calidad en cada una de sus obras.

---

<sup>66</sup> L. Ordiales, *op cit*, p. 12.

<sup>67</sup> La devaluación del cuento en la primera mitad del siglo XX es un hecho ya señalado en los estudios sobre literatura mexicana, agrego la opinión, expresada en 1945, de un reseñista anónimo del semanario capitalino *Todo*: “Aunque es verdad que el cuento es una manera de manifestar la mentalidad, la psicología, las aspiraciones y desesperanzas de un pueblo, también es cierto que México necesita con urgencia formas directas de expresión y de defensa. —el cuento es forma indirecta, tan indirecta, que puede tardar años y hasta siglos para hacerse efectiva si es que algunas vez llega a conseguirlo. Y, francamente, nos descorazona que esta revista *América*, que salió a la luz en vísperas de la guerra, al igual que otras publicaciones del mismo nombre que en diferentes países del Continente se editaban para dar a conocer sus respectivas modos de pensar, abandone la forma directa, franca, abierta y valiente por la indirecta, disimulada, entornada y tímida del cuento. Lamentamos el cambio y no podemos explicárnoslo”. *Todo*, año XII, núm 630, 4 de octubre de 1945, p. 32.

José Luis Martínez advirtió al reseñar su primer libro (*La noche*) que mientras algunos cuentos eran magníficos, en otros el autor recurría a “temas incansablemente reproducidos, clisés ya de una sensibilidad superada”<sup>68</sup>

No obstante, para sopesar el tamaño de dicha marginación en su dimensión real es necesario también tomar en cuenta que si bien no fue un *best seller* de su tiempo, sí contó con la amistad de destacados escritores y artistas<sup>69</sup> y con la oportunidad de publicar sus libros siempre que se decidía a hacerlo y, algunas veces, en ediciones de lujo: dos de ellos (*Yo de amores qué sabía* y *Breve diario*) dentro de la Colección Los Presentes; *Tapioca Inn* (1952), su segundo libro de cuentos, ilustrado con bellos dibujos a dos tintas; pero sobre todo *Acapulco en el sueño* (1951), libro en formato mayor con fotografías de Lola Álvarez Bravo; ediciones difícilmente a la mano de un artista realmente marginado.

En lo relativo a la marginación que sufre en nuestros días, baste comentar lo esporádico de la atención crítica a su obra,<sup>70</sup> constituida en su mayor parte por trabajos periodísticos que atienden a sucesos como la publicación o reedición de sus libros, a la muerte del autor o sus aniversarios; y que si bien en ocasiones resultan reveladores por sus características no pueden tratar en profundidad ninguna de las líneas que agudamente señalan. Por otra parte está la dificultad para conseguir sus libros, algunos nunca reeditados desde el año cuarenta y tres, como *La noche* y *Aquí abajo*, y otros, como la segunda edición de *Equinoccio* (1989) retirado de la distribución convencional para ir a dar por lotes a las

---

<sup>68</sup> L. Ordiales, *op cit*, p. 17.

<sup>69</sup> “La casa que teníamos en la colonia Condesa era de esas que tenían un *hall* y arriba estaban las recámaras con un balcón que daba al interior; ahí mi hermano y yo nos poníamos de chismosos asomándonos a ver quién había venido a la fiesta: estaban Juan Soriano, Octavio Paz, *Pita* Amor, Carlos Fuentes, José Luis Martínez...” Habla Julio Farell, hijo de Tario, citado en Guillermo Samperio, “El corrosivo eterno” p. 4.

<sup>70</sup> Es importante mencionar que si bien aún no se ha publicado “el gran libro” sobre Tario, los estudios al respecto constituyen ya un *corpus* bastante nutrido, y que aumenta geométricamente en los últimos días. Baste mencionar como un ejemplo de ello el pasado Tercer Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, que se llevó a cabo en la Universidad de Basilea en la cual se leyeron dos ponencias sobre Tario, elegidas de entre las siete propuestas con el mismo tema que llegaron al consejo organizador dirigido por la doctora Ana María Morales.

librerías de viejo en donde, hasta hace poco, aún se conseguía por cinco pesos el ejemplar polvoso; destino más halagador que el de la segunda novela, *Jardín Secreto*, de la cual Mario González sospecha que la mayoría del tiraje terminó en la guillotina de la editorial.

Por último, resulta extraño que si bien los cuentos de Tario han sido incluidos en varias de las antologías<sup>71</sup> más importantes de cuento mexicano, rara vez, estos sean tomados en cuenta en los cursos universitarios o de bachillerato. Panorama que tendrá que revertirse muy pronto.

---

<sup>71</sup> Como las de Mario González, Edmundo Valadés, María del Carmen Millán, María Elvira Bermúdez, Christopher Domínguez y Russel M. Cluff, entre otras.

## LITERATURA FANTÁSTICA

En el capítulo anterior proporcionamos un panorama general del tipo de obra literaria que escribiera Francisco Tario a lo largo de su vida. En el presente apartado comenzamos a delimitar de forma más precisa nuestro objeto de estudio, es decir: los cuentos del autor que pueden ser considerados como fantásticos. En las páginas siguientes nos proponemos establecer, para los fines de nuestro estudio, qué es lo que entendemos como “lo fantástico” y cuáles son las características principales de la literatura fantástica.

A pesar de que la historia de las reflexiones teóricas sobre lo fantástico literario ya suma un siglo más algunas décadas, el término fantástico aún se emplea para clasificar un abanico muy amplio de obras que sólo tienen en común muchas veces el hecho de que no presentan una mimesis de tipo realista. Sin embargo, la tipicidad de lo fantástico literario, tiene que ver, más que con el tema, con una sintaxis particular de construcción del texto que involucra, o puede involucrar, varios niveles de la obra literaria.

Con el fin de caracterizar lo más pronto posible el tipo de obra que nos interesa y a reserva de comentarla más ampliamente en el desarrollo de este capítulo, menciono *a priori* la que será nuestra definición operativa de lo fantástico literario: interacción conflictiva, en el texto, entre dos órdenes excluyentes entre sí.

La noción de un conflicto entre órdenes o códigos de realidad distintos fue sugerida desde las primeras reflexiones en torno al género (Charles Nodier, Pierre George Castex, Roger Caillois, Louis Vax<sup>1</sup>); Sin embargo, no fue reconocida como categoría formal indispensable al género hasta la publicación del artículo “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”(1972),<sup>2</sup> en el cual, Ana María Barrenechea revisa la definición propuesta, apenas dos años antes, por Todorov, en su ya clásico estudio *Introducción a la literatura fantástica*.

En dicho estudio Todorov propone que ante un hecho extraordinario, inexplicable, sea cual sea la explicación por la que opte el espectador de tal suceso (mágica o lógica) lo fantástico reside tan sólo en el momento de desconcierto, en la

---

<sup>1</sup> Para una revisión crítica de las ideas sobre lo fantástico remito a la primera parte del artículo de Ana María Morales “Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas”, en *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Puebla, UAP, núm 21, enero-junio de 2000, p. 23-36.

<sup>2</sup> Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana*, núm 80, 1972, p. 391-403.

duda: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.”<sup>3</sup> Lo fantástico entonces está identificado con el efecto que produce (el “efecto fantástico”), para Todorov, por lo tanto, los textos fantásticos serán aquellos capaces de producir y mantener dicha vacilación en los personajes, pero, principalmente, en el lector implícito:

en el universo evocado por el texto, se produce un acontecimiento —una acción— que está en relación con lo sobrenatural (o con lo falso sobrenatural); éste provoca a su vez una reacción en el lector implícito (y generalmente en el héroe de la historia): esta reacción es lo que calificamos como “vacilación”, y los textos que la hacen vivir son los que calificamos como fantásticos.<sup>4</sup>

La consecuencia inevitable de esta definición es la inestabilidad que atribuye a este tipo de textos en cuanto a su género, pues cualquier resolución, en uno u otro sentido, los desliza hacia alguno de los géneros vecinos:

Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión, opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si 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 reino de **lo maravilloso**.<sup>5</sup>

**Lo fantástico puro**, lo fantástico por antonomasia, sólo sucede cuando el texto impide la resolución, del héroe y/o del lector implícito, por una u otra explicación del hecho insólito, aun después —señala Todorov— de que la historia ha terminado y se ha cerrado el libro.

Bajo esta perspectiva, el tema de lo fantástico se convierte en el problema de la falibilidad de la percepción humana, y por lo tanto, en el debate entre la verdad de la naturaleza vs la verdad de los sentidos, el mundo puede ser más de lo que de él nos percatamos. Es por ello que el cuento fantástico clásico no surge sino hasta finales del siglo XVIII y gracias a la revolución iluminista de la Ilustración, primer momento de la

---

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premià, 1987, p. 24.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 36. El énfasis es nuestro.

edad moderna en la cual el ser humano se cree capaz de conocer por completo las causas de todo lo que lo rodea y de establecer los claros límites de la realidad.

Los autores de esa época crearon, en sus cuentos, virtuosos y retadores juegos literarios sin solución,<sup>6</sup> en los cuales se sugiere lo sobrenatural sólo para acotarlo con cualquiera de las posibles explicaciones racionales: primero, la duda entre si el fenómeno fantástico sucedió realmente o sólo fue producto del azar, la imaginación, o de los sueños, o una alucinación causada por el uso de drogas, el cansancio o estados alterados de conducta como la obsesión, o la locura; en segundo lugar, en el caso de que lo que se percibe como sobrenatural “exista realmente”, procurar que aun quede la posibilidad de una inexactitud en la percepción debida a la malas condiciones de luz, la lejanía de un sonido, la apariencia engañosa de ciertos fenómenos naturales, trucos y engaños, etcétera; “excusas” de lo fantástico, en la terminología de Todorov.<sup>7</sup>

Todo con el propósito de que al final la solución propuesta por una explicación netamente sobrenatural resulte más económica (más directa y razonable) que las rebuscadas explicaciones lógicas, y, de ese modo, prolongar la duda, en un contexto en el cual ya no debería haber dudas sino certezas. Todorov cita en su libro una metáfora del escritor inglés, creador de historias de fantasmas, M. R. James, muy explicativa a este respecto: “Es a veces necesario tener una puerta de salida para una explicación natural. Pero tendría que agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada.”<sup>8</sup>

La hesitación como categoría de análisis resulta muy útil, pues la necesidad de crear una duda tanto en el personaje como en una instancia receptora postulada por el texto, presupone que, tanto en el nivel de las acciones como en el del discurso, se busca crear ambigüedades que relativicen las evidencias e impidan la decisión en uno u otro sentido; estas ambigüedades son rastreables en el texto en forma de indeterminaciones o indicios y constituyen una fuente de información sumamente útil en la reconstrucción de un sentido de la obra.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Si el enigma es saber ¿qué ocurrió?, el tipo de cuento que privilegia una irresolución al respecto impide un desenlace de tipo epifánico, como el que se da en los relatos policíacos, por ejemplo.

<sup>7</sup> Todorov, *op. cit.* p. 39. “Existen evidentemente dos grupos de ‘excusas’ que corresponden a la oposición real-imaginario y real-ilusorio. En el primer grupo no se produjo ningún hecho sobrenatural, pues no se produjo nada: lo que se creía ver no era más que el fruto de una imaginación desordenada (sueño, locura, drogas). En el segundo, los acontecimientos ocurrieron realmente, pero se dejan explicar por vías racionales (casualidades, supercherías, ilusiones)”.

<sup>8</sup> Todorov, *Ibidem.*, p. 24.

<sup>9</sup> Además, no importa cuántas veces se repita lo sobrepasadas que se encuentran las ideas de Todorov, son pocos los análisis de obras fantásticas que no contrasten (aunque sea en un comentario al margen) su objeto de estudio contra la escala de lo “fantástico puro”.

Sin embargo, una definición basada sólo en la hesitación y que postula un fantástico puro, restringe en gran medida el número de obras que pueden considerarse fantásticas en el estricto sentido de la palabra. Esta consecuencia de la teoría todoroviana llamó la atención, casi de inmediato, de los lectores, escritores y críticos de las obras fantásticas.

A pesar de que Todorov fue claro al señalar que la teoría siempre dependerá del *corpus* de obras analizadas (en su caso obras escritas en el siglo XIX en lengua francesa), en el capítulo de su estudio dedicado al nivel semántico de las obras fantásticas proclama que el fin del cuento fantástico llegó junto con el fin del siglo XIX.

Sin importar lo deslumbrante que pudiera parecernos el libro clásico de Todorov, respecto a esta declaración las obras de ficción fantástica que se han producido en todo el mundo (especialmente en Latinoamérica) durante el siglo XX parecen contradecirlo. Un ejemplo muy claro de lo insuficiente de la categoría de hesitación para caracterizar a lo fantástico es *El manuscrito encontrado en Zaragoza* del escritor polaco Jean Potocki.

*El manuscrito*, obra escrita entre 1797 y 1812, fue considerado por Todorov como uno de los textos paradigmáticos de lo fantástico puro, para su análisis empleó una edición en la cual el protagonista ciertamente nunca puede determinar si los extraños sucesos que vivió pertenecen al reino de lo sobrenatural o si son ilusiones y engaños,<sup>10</sup> años más tarde, sin embargo, fueron encontrados nuevos manuscritos y variantes de la misma obra y ésta pudo ser editada por primera vez en su forma completa y original, incluyendo el desenlace, con la novedad de que ahora, a diferencia del texto empleado por Todorov, todos los fenómenos “sobrenaturales” son puntualmente explicados como parte de una ingeniosa tramoya de engaños.<sup>11</sup>

Esto implica la salida de esta obra del canon que ella misma colaboró a codificar, pero también la necesidad de replantear una teoría menos limitada a las posibilidades cambiantes de la propia creación literaria:

---

<sup>10</sup> Un ejemplo de tales sucesos: el protagonista llega a las ruinas de una venta en donde encuentra a dos bellas mujeres con las cuales pasa la noche, al día siguiente, al despertar, descubre que no está al lado de las dos mujeres sino entre los cuerpos putrefactos de dos asaltantes que fueron condenados a la horca.

<sup>11</sup> La edición más completa al respecto es la presentada por René Radrizzani: Jean Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Le Livre de Poche Classique, París, 1992. A pesar de haber sido escrita en francés, tal fue la extraña suerte de esta obra (extravió de versiones, retoque de manuscritos, pasajes destruidos por los traductores o plagiados por otros autores) que Francia no descubre a Potocki sino hasta 1958, año en que Roger Caillois publica, como completa, una cuarta parte de la novela. La edición usada por Todorov es alemana y fue publicada en 1962.

El gran problema de la postura de Todorov es que lo fantástico al depender de la hesitación y el desenlace se vuelve absolutamente inestable y el *corpus* de los textos que permanecen como fantásticos al final de la lectura es pequeñísimo. Gran parte de los escritores de literatura fantástica en realidad no se plantean el desenlace ambiguo como la característica esencial de sus trabajos, sino más bien el desarrollo que permita que tal ambigüedad se perciba a lo largo del texto, decantándose después de una solución en la que Todorov vería un inevitable abandono del género, para invadir terrenos contiguos.<sup>12</sup>

Ana María Barrenechea, quien desde la década de 1950 trabajó con cuento fantástico argentino<sup>13</sup> y latinoamericano en general, no pudo menos que encontrar restrictivos los postulados del lingüista eslavo, y los impugna directamente en su texto de 1972: “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”.<sup>14</sup> En él, además de abogar por la pertinencia de la alegoría y la poesía como posibilidades del género y proponer una nueva organización de los “temas fantásticos”, define este tipo de literatura del modo siguiente:

la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto en forma explícita o implícita.<sup>15</sup>

A partir de dicho artículo quedaron claros dos postulados básicos de las ficciones de este tipo: el texto fantástico es el que contiene o reelabora dos códigos u órdenes de realidad (normal / anormal, para Barrenechea) los cuales, siendo irreconciliables entre sí, se ven obligados a coexistir, y cuya convivencia es problematizada implícita o explícitamente en el texto. Dos órdenes excluyentes más el choque problemático entre ellos.

Cada autor interesado en teorizar sobre el tema ha propuesto a su vez los términos abstractos que mejor describen —de acuerdo con sus ideas— la antinomia que implica todo relato fantástico: Louis Vax (real/ imaginario); H. P. Lovecraft (leyes de la naturaleza/ asalto del caos); Todorov (natural/ sobrenatural); Barrenechea (normal/

<sup>12</sup> A. M. Morales, art. cit., p. 26.

<sup>13</sup> Ana María Barrenechea y Emma-Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957.

<sup>14</sup> A. M. Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, p 391-403.

<sup>15</sup> *Ibidem.* p. 393.

anormal); Irene Bessièrè (real/ maravilloso improbable); Susana Reisz (posible/imposible),<sup>16</sup> entre otros.

El texto de ficción puede ser entendido como aquel en el cual una fuente ficticia de discurso (narrador, personajes) construye, mediante ese discurso, un mundo autónomo del mundo extratextual. Dado que el mundo interior del texto y el del exterior al texto comparten el lenguaje (pues si no sería imposible cualquier comunicación), el mundo del texto tenderá a representar, de acuerdo con la poética particular de cada género, los hechos de la vida real modificándolos de acuerdo con sus necesidades.

De este modo, por medio de un narrador imaginado, un texto realista recreará la lucha entre un personaje de clase baja y la sociedad injusta. Aquí se plantean dos sistemas en pugna, pero es verosímil que dentro del texto el personaje pueda resolver su situación, pues se trata sólo de una barrera social. En este caso coinciden la verosimilitud absoluta (extratextual)<sup>17</sup> y la verosimilitud relativa propia de las ficciones de tipo realista.<sup>18</sup>

En un texto perteneciente al género de lo maravilloso como *El señor de los anillos*, del escritor J. R. R. Tolkien, resulta evidente que el mundo propuesto por el texto no coincide con el mundo exterior a él: la verosimilitud relativa del género no postula entre sus necesidades la ilusión de equivalencia entre ellos. Lo abiertamente imposible para el lector forma parte de las leyes naturales que rigen en este universo narrativo; tanto los dragones, como los magos y las razas de monstruos son **posibles** para sus habitantes, tal vez terribles, pero **su existencia** está prevista y nunca es puesta en duda por ninguna instancia textual. El lector implícito (y por su conducto el probable lector real) sólo tiene que adecuarse a esas reglas especiales de lectura y puede desentenderse un poco de tales maravillas para, nuevamente, moverse con comodidad en el ambiente de un relato mítico-épico, el enfrentamiento entre el bien y el mal y la novela de crecimiento con resonancias cristianas.

---

<sup>16</sup> Susana Reisz de Rivarolla, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989, p. 393. La autora propone esta lista de antinomias para incluir la suya propia: posible/ imposible, la cual forma parte de una propuesta teórica más general sobre las modalidades de representación en los textos ficcionales.

<sup>17</sup> “Por verosímil entendemos lo que se adecua a los criterios de realidad vigentes dentro de una comunidad cultural determinada o para decirlo aristotélicamente, lo que está en conformidad con la ‘opinión común’ sobre la realidad o con la opinión de ‘los mejores’”. Susana Reisz, *Ibidem.*, p. 116.

<sup>18</sup> “La verosimilitud es un juicio de carácter histórico sobre un hecho específico, de modo que la definición de lo verosímil no es inmutable: en los géneros, la convención deriva del *corpus* preexistente, es un resultado de las posibilidades ya realizadas en este género. No responde, por lo tanto, a lo real de la vida sino a lo real de los textos: es un hecho del discurso de ficción”. Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, David Roas (comp.), Madrid, Arco/ Libros, 2001, p 174.

Por su parte, la primera preocupación del relato fantástico, y contra lo que pudiera pensarse, es establecer por todos los medios que la realidad existe, es decir, que el mundo creado en el texto coincide con la realidad extratextual. Sólo así será posible proponer un sistema **otro** que se le oponga y lo agreda; las normas que rompe el suceso fantástico en el texto, serán pues las mismas reglas que nos rigen en este momento.

La irrupción de lo otro debe tener, en el relato fantástico, un carácter transgresor, debe ser sentido en el mundo representado como un escándalo demoledor de las certezas, su agresividad consiste en su carácter irreconciliablemente extraño:

La naturaleza de lo fantástico, en este nivel [se refiere al nivel semántico], consiste en proponer, de algún modo, un escándalo racional, en tanto en cuanto no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición. De aquí nace la connotación de peligrosidad, la función de aniquilación —o agrietamiento, por lo menos— de las certezas del lector. El mundo fantástico puede ser todo, menos consolador.<sup>19</sup>

A diferencia de otros géneros no miméticos en los cuales también la imaginación se dirige hacia lo sobrenatural, sólo en el cuento fantástico esa incompatibilidad total entre órdenes constituye el tema central del relato.

Anteriormente hicimos una breve referencia a las diversas dicotomías o antinomias mediante las cuales varios autores abstraen el enfrentamiento de mundos antagónicos que, de forma implícita o explícita, se presentan en la literatura fantástica. No obstante, algunas de éstas no expresan la especificidad necesaria que se requiere para determinar el género. Por ejemplo, la dupla racional / irracional podría dar cuenta de los textos en los que se presentan hechos para los cuales la razón no tiene una respuesta; sin embargo, “lo que la razón puede explicar” es un conjunto variable sujeto al avance en el saber humano. De este modo lo inexplicable para una época (por lo tanto candidato a ser llamado fantástico) es recibido en otra como un simple ejemplo de ignorancia de las causas.

Algo similar sucede cuando lo insólito depende de una codificación cultural muy específica, pues lo que puede ser fantástico para un pueblo puede, a su vez, ser

---

<sup>19</sup> Rosalba Campra, art. cit., p. 159-160.

integrado por otro a su definición particular (tradicional) de realidad, haciendo depender lo fantástico de cada contexto específico.

Un esfuerzo muy interesante por formalizar las categorías que intervienen en la representación ficcional es el trabajo de Susana Reisz de Rivarolla. Para ella el marco de referencia al cual apelan los textos ficcionales puede abstraerse en algunas modalidades básicas: Real, Irreal, Posible, Imposible, Fáctico, etcétera. En su modelo, los textos ficcionales modifican (fictivizan) y combinan dichas modalidades de una forma particular de acuerdo con las reglas del género al que pertenezcan. A continuación describo brevemente algunas de estas modalidades con el fin de presentar la combinación característica de las ficciones fantásticas.

Susana Reisz entiende el concepto de realidad como “el contexto de causalidad en el que uno se fia al actuar”,<sup>20</sup> es decir, no importa la naturaleza de los hechos si existe una lógica conocida que explique su operación.<sup>21</sup>

En el campo de lo **Real** (todas las causalidades aceptadas y empleadas como referencia al actuar) se incluye lo **Fáctico**, que es lo que ya ha sucedido, y lo **Posible**, es decir, lo previsible de acuerdo con las normas de causalidad establecidas por lo real; de este modo es Posible que un hombre viva en Marte aunque de hecho no haya sucedido todavía. De igual modo, en un contexto particular, es Posible, no Fáctico, que al morir las almas vayan al cielo, y eso también es parte de nuestra realidad.

Lo Posible, territorio entre lo Fáctico y lo Imposible presenta a su vez varios grados de posibilidad: en un texto ficcional realista tradicional es posible que un personaje X sea asesinado, pero es imposible que reviva en el capítulo siguiente, este sería un caso de Posible según lo necesario (**Pn**). Lo Posible según lo verosímil (**Pv**) atiende a la poética particular de cada género: resulta posible que Zeus se transforme en toro para raptar a Europa, si se trata de un texto mitológico; resulta posible que Godot nunca llegue a la cita y también es posible, según lo verosímil, que sucedan cosas imposibles en un cuento fantástico.

El grado mínimo de lo posible, lo Posible según lo relativamente verosímil (**Prv**) es aquel acontecimiento que ocurre a pesar de que no es predecible, ni calculable de acuerdo con la normatividad supuesta; este acontecimiento, si se da, desplazaría la línea

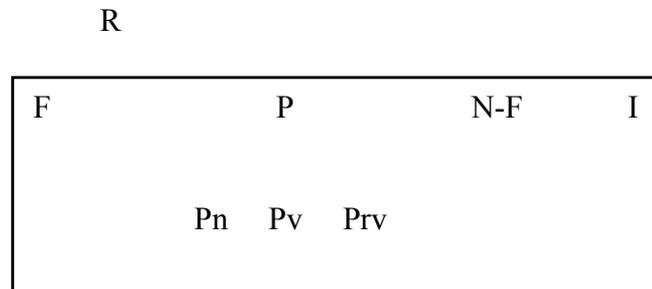
---

<sup>20</sup> Susana Reisz, *op. cit.*, p. 110.

<sup>21</sup> Para Ana María Barrenechea, “lo normal” es aquello que, de acuerdo al contexto, es admitido como posible por un grupo social; esto incluye todo lo ya aceptado (sea en el ámbito de lo material, psicológico o parapsicológico) como parte del concepto de realidad operante.

divisoria entre lo Posible y lo Imposible, puesto que, cada vez que algo improbable sucede sienta un precedente que modifica los límites de lo posible.

Susana Reisz presenta estas modalidades en la siguiente manera:<sup>22</sup>



Cruzando esa frontera desplazable de lo Posible se encuentra lo Imposible, el cual, para Susana Reisz, debe cumplir las siguientes condiciones si va a formar parte de un texto fantástico: Lo Imposible

- a) Está en contradicción con cualquiera de las leyes —lógicas, naturales, psíquicas, etc.— que integran el contexto de la causalidad en que se fundan las acciones de los miembros de una comunidad cultural marcada por el racionalismo iluminista, que se afana por mantener una nítida separación entre lo natural —la realidad— y lo sobrenatural —lo que da sentido último a la realidad sin formar parte de la misma—.
- b) No se deja reducir a un Prv (posible según lo relativamente verosímil) codificado por los sistemas teológicos y las creencias religiosas dominantes, no admite su encasillamiento en ninguna de las formas convencionalmente admitidas —sólo cuestionadas en cada época por minorías ilustradas— de manifestación de lo sobrenatural en la vida cotidiana, como es el caso de la aparición milagrosa en el contexto de las creencias cristianas o la metamorfosis en el contexto del pensamiento mítico greco-latino.<sup>23</sup>

Según lo hemos venido señalando: el imposible fantástico debe ser irreductible a cualquier legalidad o causalidad consensuada, física, psíquica o espiritual. Lo cual, como en efecto podría pensarse, restringe nuevamente el número de obras fantásticas, pues un gran número de relatos, como leyendas o historias de terror, apelan

<sup>22</sup> R= real; F= fáctico; N-F= no fáctico; P= posible; Pn= posible según lo necesario; Pv= posible según lo verosímil; Prv= posible según lo relativamente verosímil; I= imposible (irreal);    =incremento del grado de posibilidad de tránsito de lo posible a lo fáctico;    = frontera desplazable.

<sup>23</sup> Susana Reisz de Rivarolla, "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales" en *Teorías de lo fantástico*, David Roas (comp.), p. 196.

directamente al uso de este tipo de sobrenatural codificado, es decir, lo que coloquialmente entendemos como sobrenatural.

A diferencia de lo que piensa Flora Botton (en concordancia con Todorov) respecto a que “lo sobrenatural tiene que ver con un mundo diferente del nuestro [y que] no es lo que desobedece a las reglas, sino lo que está regido por otras normas.”<sup>24</sup> Susana Reisz (en concordancia con Irene Bessière) opina que lo sobrenatural sí pertenece a nuestra realidad (aunque en el límite<sup>25</sup>) y que por lo tanto es otro instrumento humano de estabilización y orden.

Dadas las modalidades básicas de Real, Posible, Fáctico, etcétera; Reisz propone que la construcción de mundos ficcionales consiste, entre otras cosas, en la modificación de tales modalidades de acuerdo con la poética de cada género; así, la ficción realista presentará una modificación del tipo  $P \rightarrow F$ , es decir, mostrar como hechos en la diégesis, cualquiera de las posibilidades del mundo real. Como ya hemos visto, el relato fantástico importa, como requisito primordial, esta legalidad realista a modo de marco de normalidad, pero la combina con una modificación en la cual lo imposible (irreductible) tenga cualquier grado de probabilidad de ser posible en el texto:  $I \rightarrow P$ . Entonces, para Reisz, la combinación típica de la ficción fantástica es  $P \rightarrow F + I \rightarrow P$ .<sup>26</sup>

Una definición de lo fantástico que tome en cuenta estas nuevas consideraciones sin duda resulta más útil en la labor de identificar y analizar los cuentos fantásticos que la original propuesta por Todorov:

Uno de los rasgos distintivos de las ficciones fantásticas no es, por tanto, el hecho de que el suceso juzgado imposible esté presentado de tal manera que no se pueda saber si ocurrió realmente o no [...] sino el hecho de que su ocurrencia, posible o efectiva, aparezca cuestionada explícita o implícitamente, presentada como transgresiva de una noción de realidad enmarcada dentro de ciertas coordenadas históricas culturales muy precisas.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, 1994, p. 38.

<sup>25</sup> “Lo ‘sobrenatural’ debe entenderse aquí en el sentido de lo incomprensible codificado, aceptado como verdad de fe por la mentalidad comunitaria (ya sea que se funde en sistemas religiosos, teológicos, en creencias populares de amplia difusión, etc.) las ficciones fantásticas lo emplean tan sólo para extraer de él una imaginaria consagrada pero sin presentarla como legítima ni denunciarla como ilusoria.” Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, p. 206.

<sup>26</sup> Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales” p. 211. A partir de esta fórmula básica, la autora sugiere dos ejemplos de modificaciones admitidos por la poética ficcional fantástica:  $Pv \rightarrow Prv + I \rightarrow Prv$  para el cuento “La noche boca arriba” de Julio Cortázar; y  $P \rightarrow F + I \rightarrow F$  para “La metamorfosis” de Franz Kafka.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 216.

Ahora bien, hay que mencionar que muchas de las obras de Francisco Tario se alejan abiertamente del modelo decimonónico del cuento fantástico clásico y que, del mismo modo que hicieron autores contemporáneos suyos como Cortazar y Borges, Tario se lanzó a la experimentación formal en la narrativa, aunque, en su caso nunca se alejó de los temas maravillosos. A su modo, Tario frecuentó todas las posibilidades de la literatura de lo irreal, de la cual sólo un determinado número de sus cuentos pueden ser estudiados como fantásticos. Mi propósito es analizar dichos cuentos empleando esta nueva y más completa definición de lo fantástico. A lo largo de los análisis particulares regresaré con frecuencia a los conceptos descritos en este marco teórico al tiempo que ampliaré *in situ* las reflexiones teóricas en torno a la literatura fantástica y sus principales características.

## LA NOCHE DE LOS CINCUENTA LIBROS

Si (como el griego afirma en el Cratilo)  
el nombre es arquetipo de la cosa,  
en las letras de *rosa* está la rosa  
y todo el Nilo en la palabra Nilo.

J. L. BORGES, "El golem"

De entre los libros más extraños que aparecieron en México durante la década de los años cuarenta, tal vez ninguno pudo haber sorprendido más al lector de esos tiempos que *La noche* (1943) del escritor Francisco Tario.<sup>1</sup> Sorpresa en cuanto a que no continuaba ninguna de las tradiciones literarias en boga; pues, si bien ya había habido importantes manifestaciones de la literatura fantástica en México,<sup>2</sup> ninguna pudo conformar una producción constante que justificara un nicho en el panorama literario mexicano y, que por lo tanto tuviera al corriente al lector de la poética especial de este tipo de ficciones.

No obstante esta circunstancia, *La noche* sí fue bien recibida y, a pesar de su "rareza", fue considerada por algunos como un acontecimiento refrescante en la monotonía de la literatura en México. Para José Luis Martínez, por ejemplo:

---

<sup>1</sup> Entre algunos de los títulos que nos pueden dar una idea del panorama editorial de ese año podemos citar: *Acomodaticio. Novela de un político de convicciones* (Botas) de Gregorio López y Fuentes; *Tropa vieja* (SEP) de Francisco L. Urquizo; y *El luto Humano* (Ed. México) de José Revueltas; así como la tercera novela de Agustín Yáñez *Archipiélago de Mujeres* (UNAM); es preponderante aún el uso de la técnica realista así como el interés por el tema social, telúrico, de la literatura nacional.

<sup>2</sup> En el siglo XIX escritores como José María Roa Bárcena, Juan de Dios Peza y Vicente Riva Palacio, muy en el espíritu del romanticismo latinoamericano, recopilaron y reelaboraron las leyendas tradicionales mexicanas de aparecidos; más tarde, entre los modernistas, y como un reflejo de las doctrinas espiritistas de moda en Europa como la teosofía y el ocultismo, escritores como Pedro Castera, pero principalmente Amado Nervo, crearon obras en las cuales son frecuentes temas como el viaje astral, la transmutación de las almas, el viaje en el tiempo, etc. Muy importante por su modernidad y por su calidad se encuentra el cuento "La cena" (1912) de Alfonso Reyes, el cual, sin embargo, sólo tuvo repercusiones inmediatas en la literatura fantástica Argentina. La producción de literatura fantástica durante el periodo que va desde la década de los años veinte hasta 1950 ha sido poco estudiada. Robert Milnor Gleaves cuenta entre los cuentos fantásticos de esta época: "La sonata Mágica" (1933) de José Vasconcelos; "El tesoro de Cuauhtémoc" (1935) de Francisco L. Urquizo; "Cinq heures sans coeur" (1940) de Bernardo Ortiz de Montellano; "El hombre que se quedó ciego en el espacio" (1941) de Gerardo Murillo y "¡Pobre gato!" (1942) de César Garizurieta. Robert Milnor Gleaves, *Fantasy in the contemporary Mexican short-story: a critical study*, Ann Arbor, Vanderbilt University, 1968.

La contribución que Francisco Tario aporta a nuestras letras era sin duda adecuada para completar un panorama excesivamente monótono y tradicional. Todas las nuevas obras son, de alguna manera, prolongación de corrientes literarias ya establecidas y frecuentadas [...] Ha cesado lo que podría llamarse propiamente invención para ser sustituido por variaciones que sólo modestamente mejoran los modelos originales. Las obras de Tario —y con él las de muy pocos escritores más— prefieren, antes que continuar una tradición, crearla por sí mismas aunque tal atrevimiento implique múltiples tanteos y no pocas dificultades.<sup>3</sup>

En 1943, José Luis Martínez señala también que el posible secreto del éxito de Tario como escritor podría consistir en serle fiel al universo de pesadilla que lograba crear en sus cuentos, a la “danza macabra” y no al sentimentalismo romántico y cursi que también asomaba en algunos de ellos. Cuidándose mucho de no emplear el adjetivo de “cuento fantástico”, Martínez sí señala algunas afinidades de *La noche* con la corriente decadentista: “Esa complacida morbosidad por lo grotesco, esa insistencia sexual tan cruda y obsesionante, esa persecución de lo extravagante y enfermizamente refinado”.<sup>4</sup>

A partir de esa primera reseña, se ha escrito relativamente poco sobre los cuentos incluidos en *La noche*, principalmente porque se trata de cuentos anómalos aún dentro del canon de la literatura fantástica. “La noche de los cincuenta libros”, por su parte, representa el caso extremo de dicha anomalía.

Cuando Todorov (1970) decidió circunscribir al siglo XIX toda la literatura auténticamente fantástica, dedicó apenas un breve espacio para discutir obras fantásticas actuales y abiertamente problemáticas para su teoría. Para el crítico, la principal característica de lo fantástico es la hesitación<sup>5</sup> que experimenta el personaje o el lector

---

<sup>3</sup> José Luis Martínez, “Dos notas sobre Francisco Tario”, *Literatura mexicana del siglo XX, 1910-1949*, México, CNCA, 1990, p. 235.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>5</sup> Para Todorov, lo fantástico es la vacilación que siente un ser que sólo conoce las leyes naturales deducidas por la razón ante la presencia de lo sobrenatural o aparentemente sobrenatural; en cuanto ese ser explica dicho fenómeno lo fantástico se desplaza a uno de los géneros vecinos de lo maravilloso o lo extraño. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Cfr capítulo 2 de este trabajo.

implícito respecto a si el fenómeno sobrenatural ocurrió o no; por lo tanto, textos como “La metamorfosis” de Kafka, en los cuales el fenómeno imposible es patente, generalizado, para usar el término de Todorov, se deslizan automáticamente al género colindante que es lo maravilloso.

Teorías posteriores, como las de Barrenechea (1972) y Campra (1981)<sup>6</sup>, ampliaron la definición para que la vacilación fuera opcional siempre y cuando se establecieran en el texto dos órdenes excluyentes de funcionamiento de la realidad y se representara la transgresión de la frontera que separa dichos órdenes. Esto abriría el canon lo suficiente para la obra de escritores modernos latinoamericanos como Cortázar o Felisberto Hernández, entre otros.

En “La noche de los cincuenta libros” los sucesos sobrenaturales son evidentes para el lector, casi barrocos por su profusión; sin embargo, no puede clasificarse como un cuento maravilloso, entre otras cosas, porque no se trata de un sobrenatural codificado culturalmente que explique el suceso como parte de una tradición de lo sobrenatural reconocida; como es el caso, por ejemplo, de las historias coloniales de aparecidos en las que el fantasma regresa del más allá como un permiso explícito de la divinidad para arreglar sus asuntos pendientes. Por otro lado, el considerarlo como un cuento fantástico implica muchas dificultades; la principal de ellas consiste en determinar correctamente cuál es el orden de lo cotidiano para luego poderlo contrastar con el suceso fantástico; esto resulta bastante complicado debido a que, como veremos, el texto propone un juego entre varios niveles de realidad, entre los cuales ese referente cotidiano se vuelve algo confuso.

---

<sup>6</sup> Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana*, núm 80, 1972. Y Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas (compilador), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/ Libros, 2001. *Cfr.* Capítulo 2 de este trabajo.

La anécdota del cuento es la siguiente: Roberto, el narrador homodiegético, cuenta su infancia en la que fue víctima del desapego, la crueldad y el miedo de su familia y de la sociedad que lo rodeaba; esto lo volvió un niño apartado iracundo y rencoroso, hasta un día en el cual decidió vengarse de la humanidad escribiendo libros, libros tan terribles que desquiciaran la conciencia de los hombres, que disolvieran la sociedad y modificaran todas las leyes en que ellos confiaban. Y así lo hizo, durante cincuenta años escribió cincuenta libros, pero al terminar el último de ellos, los monstruos que poblaban sus páginas se revelaron contra él, precipitándolo a su muerte.

Si bien la fábula parece sencilla, la manera de estructurar la trama problematiza y confiere densidad a la simple presentación de los sucesos, esto debido principalmente a las características del narrador quien es también el personaje protagonista y única fuente de discurso en el cuento, por lo que toda la información sobre tiempo, lugares o personas pasará a través de su focalización.

La primera parte del relato está narrada en pasado por una voz no localizada que nos cuenta sobre su infancia terrible, él mismo se describe en esos años:

De pequeño era yo esmirriado, granujiento y lastimoso. Tenía los pies y las manos desmesuradamente largos; el cuello muy flaco; los ojos vibrantes, metálicos; los hombros, cuadrados, pero huesosos, como los brazos de un perchero; la cabeza, pequeña, sinuosa. Mis cabellos eran ralos y crespos y mis dientes amarillos, si no negros. Mi voz, excesivamente chillona, irritaba a mis progenitores, a mis hermanos, a los profesores de la escuela y aun a mí mismo.<sup>7</sup>

En la descripción de sus relaciones con las personas que lo rodearon, llaman la atención tres aspectos de su personalidad que lo marginaron: su voz, su mirada y su reacción

---

<sup>7</sup> Francisco Tario, *Cuentos completos I*, prólogo de Mario González Suárez, México, Lectorum, 2004, p. 57. En lo sucesivo citaremos con base en esta edición y sólo se registrará entre paréntesis el número de páginas correspondiente.

desmesurada cada vez que alguien lo llamaba histérico. Su voz chillona se convierte en un símbolo directo de su incapacidad de comunicarse, pues, por no oírla, nadie quería enterarse de lo que Roberto quisiera o tuviera que decir: “Cuando tras un prolongado silencio —en una reunión de familia, durante las comidas, etc.—, rompía yo a hablar, todos saltaban sobres sus asientos, cual si hubieran visto al diablo, Después, por no seguir escuchándome, producían el mayor ruido posible, bien charlando a gritos o removiendo los cubiertos sobre la mesa, los vasos, la loza...” (p. 57). Tanto le afectaba esta circunstancia que incluso él reconoce lo irritante de su propia voz; tal vez fue esta incapacidad de expresarse lo que provocó que, cuando planeara su venganza contra el mundo, esta consistiera en hacerse oír, pero esta vez, mediante la palabra escrita.

A pesar de que no contamos con otros puntos de vista, algunas reacciones de personas que Roberto describe revelan que, por una u otra razón, realmente el personaje tenía una personalidad repelente, al grado sospechoso de que un niño de once años como él causara temor con el sólo hecho de mirar a la gente: “Bastaba, por ejemplo, que posara en alguien la mirada, para que ese alguien no permaneciera ni diez segundos en mi presencia” (p. 60). Detalles así, sumados a la descripción de sus arranques de crueldad hacia los animales configuran una desconfianza hacia el protagonista, hacia su salud mental principalmente, pero también incubaba la sospecha, inmotivada aún, de la posibilidad de otros poderes siniestros latentes en su “maldad”.

Pero lo que sin duda sorprende más es su reacción desaforada ante cualquier persona que lo llamara histérico; esa “palabra maldita” que lo enloquecía de furor destructivo en su infancia y cuyas consecuencias alcanzan a perjudicar ese futuro indefinido desde el cual el narrador ahora recuerda, con la importancia de un hecho que definió su destino:

De aquel terrible tiempo conservo en la memoria una palabra espantosa, un atroz insulto que repetían a diario en casa y en la escuela cuantos me conocían:

—¡Histórico! ¡Histórico! ¡Histórico!

Ni aproximadamente comprendía yo entonces el significado de semejante vocablo, pero me exasperaba de tal suerte, removiendo en mi interior tal cúmulo de pasiones, que reaccionaba como un auténtico loco. No obstante, rara vez quedaba satisfecho, pareciéndome que, por encima de cuanta atrocidad cometiera, persistía arriba de mí, flotante como una nube, la palabra maldita. (p.58)

Hay que observar que tras esta conducta de aparente incongruencia yace no una infracción a la lógica, sino una lógica distinta, similar a la concepción mágica del lenguaje en la cual la palabra tiene sustancia y es depositaria de poder. A diferencia de la concepción moderna del lenguaje en la cual la relación entre el significado y el significante es arbitraria, para algunas mentalidades, no tan lejanas, como la del Romanticismo por ejemplo, la palabra está identificada con el *logos* y es expresión directa de los universales; símbolo, no signo, de realidades superiores.

Para Roberto, niño, ese insulto, cuyo significado desconocía, se rodeaba de la fuerza del rechazo, pero también del prestigio de un poder misterioso que lo trastornaba de una manera incomprensible incluso para él mismo; es decir, tenía el poder de influir directamente sobre la conducta y, por lo tanto, en su forma de entender el mundo. A diferencia de las leyes convencionales que regían a las demás personas que lo rodeaban, para Roberto existe una ley de causalidad extra: la palabra crea realidad: “Esa cruel palabra, ese insensato insulto decidió mi destino” (p. 59).

El procedimiento básico de la literatura fantástica es lingüístico y consiste en la literalización de un sentido figurado; de este modo una metáfora, por ejemplo, leída y entendida no en su sentido traslaticio, sino literalmente, revela un absurdo que, en los cuentos fantásticos, adquiere un carácter ontológico, fáctico, al nivel de la diégesis. En el

caso de “La noche de los cincuenta libros” este procedimiento se tematiza: el lugar común, que tal vez tuvo su origen a finales del siglo XIX, de la existencia de libros perniciosos para la salud del individuo y de la sociedad se transforma, en el cuento, en un hecho fantástico que atenta contra el orden natural del mundo.

Atacado y rechazado por la sociedad, impotente ante su padre quien lo golpea y lo encierra en el sótano donde se muere de miedo, pero sobre todo martirizado por esa “palabra maldita” que lo subordina ante cualquier persona que la use, Roberto decide vengar su afrenta de la manera más inesperada:

Hice mi plan.

—“Me encerraré entre los murallones de una fortaleza que levantaré con mis propias manos en el corazón de la montaña. Me serviré por mí mismo. Ni un criado, ni un amigo, ni un simple visitante, ¡nadie! Sembraré y cultivaré aquello que haya de comer y haré venir hasta mis dominios el agua que haya de beber. Ni un festín, ni una tertulia, ni un paréntesis, ¡nada! Y escribiré libros. Libros que paralizarán de terror a los hombres que tanto me odian; que les menguarán el apetito; que les espantarán el sueño; que trastornarán sus facultades y les emponzoñarán la sangre. Libros que expondrán con precisión inigualable lo grotesco de la muerte, lo execrable de la enfermedad, lo risible de la religión, lo mugroso de la familia y lo nauseabundo del amor, de la piedad, del patriotismo y de cualquiera otra fe o mito. Libros en fin, que estrangulen las conciencias, que aniquilen la salud, que sepulten los principios y trituren las virtudes. Exaltaré la lujuria, el satanismo, la herejía; el vandalismo, la gula, el sacrilegio: todos los excesos y las obsesiones más sombrías, los vicios más abyectos, las aberraciones más tortuosas... Nutriré a los hombres de morfina, peste y hedor. Mas no conforme con eso, daré vida a los objetos, devolveré la razón a los muertos, y haré bullir entorno a los vivos una heterogénea muchedumbre de monstruos, carroñas e incongruencias: niños idiotas, con las cabezas como sandías; vírgenes desdentadas y sin cabello; paralíticos vesánicos, con los falos de piedra; hermafroditas cubiertos de fistulas y tumores; mutilados de uniforme con las arterias enredadas en los galones; sexagenarias encinta, con las ubres sanguinolentas; perros biliosos y castrados; esqueletos que sangran; vaginas que ululan; fetos que muerden; planetas que estallan; ícubos que devoran; campanas que fenecen; sepulcros que gimen en la claridad helada de la noche... Vaciaré en las gargantas de los hombres el pus de los leprosos, el excremento de los tíficos, el esputo de los tísicos, el semen de los contaminados y la sangre de las poseídas. Haré del mundo un antro fantasmal e irrespirable. Volveré histérica a cuanta criatura se agita”.

Y así lo hice. (p. 62)

Tras este manifiesto de horrores y repugnancias, entre las cuales se mezclan incongruencias con inmoralidades y auténticas transgresiones fantásticas como animar los objetos y devolverles vida y razón a los muertos, continúa una frase que gramaticalmente sanciona con un verbo en pasado los planes expresados en futuro dentro del manifiesto: “Y así lo hice”.

A continuación, como si el tiempo de la narración alcanzara el estado actual de la fuente de discurso, el siguiente párrafo emplea el tiempo presente que indica inmediatez y ratifica en el nivel de las acciones la transgresión fantástica sólo enunciada por el manifiesto:

Cada año, con una fecundidad que a mí mismo me aterra, lanzo desde mi guarida un libro más terrífico y letal: un libro cuyas páginas retumban en la soledad como estampidos de cañón o descienden sobre las ciudades con la timidez hipócrita de la nieve. Y son de tal suerte compactos sus copos, son mis creaciones a tal grado geniales, que he logrado ahuyentar de estos rumbos a las fieras; he espantado a las aves, a los insectos y a los peces; al sol y a la luna; al calor y al frío. Donde yo habito no hay estaciones y la naturaleza es un limbo. (p. 63)

El texto plantea la operatividad de una causalidad “otra”, yuxtapuesta a lo que consideramos un orden normal en el cual, no importa qué tan genial sea un libro, no tiene ningún poder para interrumpir las estaciones del año.<sup>8</sup> Además, no distinguimos vacilación alguna en el narrador quien percibe este fenómeno imposible como un hecho.

---

<sup>8</sup> Muchas veces lo fantástico literario se produce a raíz de una impertinencia semántica, ver en Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y sus relaciones con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Main/ Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998, p. 113. // En “La noche de los cincuenta libros” la oración: “son mis creaciones [sus libros] a tal grado geniales, que he logrado ahuyentar de estos rumbos a las fieras” es gramaticalmente correcta aunque semánticamente absurda puesto que el primer miembro de la oración (la causa) no es proporcionado con el segundo miembro (el efecto) de acuerdo con las leyes de funcionamiento de la naturaleza. No obstante, es en torno a la verificación de esta impertinencia que se construye el efecto del cuento.

Es en este mundo-limbo, producto de los libros de Roberto, donde suceden las peripecias que habrán de conducir al desenlace. Habiendo terminado su libro número cincuenta, cansado por su colosal tarea, decide que éste será el último: “He escrito: FIN. Y he doblado las cuartillas precipitadamente, jadeante por el insomnio, aturdido por el abuso mental, sudoroso y febril, garabateando con dolor sobre ellas un jeroglífico indescifrable que viene a ser mi epitafio: FIN. FIN. FIN DE TODO”. (p. 64)

El lector, que se ha percatado del funcionamiento fantástico de este nuevo mundo, se da cuenta de que esta frase es un indicio y que, al hablar el protagonista, en un sentido figurado, de un epitafio para su obra, está al mismo tiempo anunciando también el fin de su propia existencia.

En ese momento, como un efecto imprevisto de la palabra FIN, se produce un nuevo cambio: la naturaleza vuelve a su estado normal, su limbo borroso se desvanece dejando tan sólo la noche normal, alumbrada por una pequeña lámpara de su estudio.

En esa penumbra, el protagonista se siente rodeado de seres monstruosos que no puede ver, pero que claramente lo acorralan obligándolo extraer una pistola de sus escritorio y disparar en dirección de los sonidos que supuestamente ellos producen. El disparo arranca un quejido seguido por un río de sangre que llega hasta Roberto desde un cuerpo invisible herido de muerte:

Alocado por semejante sucesión de pavorosos acontecimientos, vuelvo a disparar sobre el herido que sangra. El herido enmudece. Lo he matado sin duda. Pero, simultáneamente, un libro cae del estante, rodando como una pelota. Echo a correr tras de él y lo sujeto con la punta del zapato. No tiene páginas; no resta de él, sino la cubierta. Y es mío. Es mi primer libro. También está tinto en sangre.

Comprendo sin ningún titubeo:

—“Lo he matado”.

Luego aquellos seres que me acechan, aquellos monstruos infernales que me rondan son mis libros. Mis libros todos. ¡Cincuenta! (p.66)

La escritura, fuente de realidad para el protagonista, se singulariza en su metonimia, el libro; y éste se prosopopeyiza adquiriendo personalidad, primero como objeto inanimado que posee vida, luego proyectando a sus personajes repulsivos para dar a la amenaza un carácter más definido. Son estos personajes de su imaginación los que lo obligan a saltar de un acantilado hacia el mar:

Vacilo ante aquella negrura caótica, mirando con pavor hacia atrás: un círculo de tentáculos erizados o gelatinosos se va estrechando en torno mío. Desgarro mis pulmones con un grito y me precipito al vacío [...] Y cuando mi cuerpo se estrella contra el lomo de las olas, sumergiéndose en un embudo de espuma, una voz ultrahumana se desploma de las alturas, sobresaltando a los que duermen:

—¡Histéricos!

Abro los ojos con desconfianza y veo al doctor junto a mí; a mi padre, a la madrecita, a mis siete hermanos. Soy aún un adolescente y me duele aquí, aquí en el hombro. (p. 68)

Con este giro de la trama parecería que el cuento se emparenta con los tradicionales cuentos fantásticos de percepción en los que toda la fantasmagoría resulta ser producto de un sueño, restaurando, con el despertar, las leyes de la naturaleza. Sin embargo, el autor de “La noche de los cincuenta libros” subvierte este género cuando, tras este supuesto despertar del protagonista, el doctor lo declara muerto, a pesar de que su voz, la voz del narrador, nos sigue hablando, y con frialdad nos dice que se siente perfectamente.

Este desenlace tiene dos explicaciones, o bien el narrador nos habla desde el más allá, en cuyo caso aceptamos la posibilidad de que todo lo narrado en la diégesis fue cierto y que Roberto tiene poderes sobrenaturales; o tomamos este final como la última prueba de que la fractura de la realidad no se da sino dentro de la conciencia de este adolescente, quien al final se extravía en los diferentes niveles de realidad entre los cuales transita.

Un nivel A correspondería al mundo que el protagonista comparte con su familia,<sup>9</sup> mundo donde es ignorado, maltratado y subyugado por la palabra maldita; un nivel B comprendería el limbo en el cual se convierte el mundo mientras Roberto está escribiendo, mundo sobre el cual él tiene el poder mediante la escritura; y un nivel C, que comienza cuando escribe la palabra FIN tras haber terminado su último libro; este nivel no constituye un regreso al estado inicial sino que sigue siendo producto de su creación, aunque, debido a que deja de escribir, pierde el control, por lo que sus propias criaturas se vuelven contra él.<sup>10</sup>

Dentro de estos niveles también existen subniveles que corresponden a estados inconscientes representados, en el nivel A, por una pesadilla, y en el nivel C por un desmayo tras del cual, como veremos más adelante, se da un cambio brusco de lugar y circunstancias lo cual hace pensar que todo lo narrado en ese pasaje lo vive precisamente como producto de un estado inconsciente.

La pesadilla reproduce una escena simbólica que se repetirá varias veces dentro de las acciones del nivel A, y tendrá un equivalente en el pasaje final del cuento:

En cuanto tengo fiebre, la misma pesadilla me tortura: Es una especie de fenomenal bocina, situada en la abertura de una roca, y a través de la cual van gritando por turno todos los habitantes del universo: “¡Histórico! ¡Histórico! ¡Histórico!”. Y cuando a fuerza de escuchar sin descanso el insensato vocablo siento que la cabeza me va a estallar como un globo, se oscurece la Tierra, cantan los gallos y aparece la madrecita en mi cuarto, vestida con un hábito negro y una lámpara en la mano. Al verme, posa la luz en el suelo y, metiendo los dedos en la

---

<sup>9</sup> A continuación proponemos una nueva revisión de este cuento tratando de distinguir pasajes que representen variaciones en el nivel de la realidad en la cual el protagonista se fia al actuar. Estamos conscientes de la violencia que contra el texto implica esta división artificial, pero aclaramos que se trata sólo de una estrategia de análisis para llegar a una interpretación del texto que justifique, a su vez, su utilización.

<sup>10</sup> Un indicio de esta rebelión de sus criaturas podemos encontrarlo en el primer párrafo del cuento en donde Roberto acepta que su voz era insoportable incluso para sí mismo.

bacinica que está bajo la cama, me salpica de orines el rostro, tratando de espantar al demonio. (p. 61)<sup>11</sup>

En el nivel A (de la infancia) Roberto describe varias circunstancias violentas que siguen un cierto patrón:

Cuando lograba cazar un pajarito, me sentaba cómodamente a la sombra de un árbol y le arrancaba una a una las plumitas, hasta que lo dejaba por completo en cueros. Si sobrevivía, lo soltaba sobre la hierba, con un sombrero de papel en la cabeza. A continuación, volvía a echarle mano y me lo llevaba al río. Allí lo sumergía cuantas veces se me antojaba [...] Acto seguido me tumbaba sobre cualquier pradera y me masturbaba frenéticamente. (p. 58)

Los elementos de este ritual: someter a la víctima, desnudarla, ridiculizarla, y por último, mojarla, se repiten cuando un compañero comete la osadía de llamarlo histérico: “Cuando la pronunciaba un condiscípulo [...] seguíalo por entre los matorrales y [...] lo desnudaba rasgándole las ropas a dentadas, y lo escupía, lo escupía hasta que no me quedaba saliva en la boca”. (p. 58)

Algo muy similar sucede cuando Roberto descubre que su hermanita de cinco años lo espiaba; ésta intenta huir pero es alcanzada rápidamente y sometida; él le levanta “el vestido hasta el pecho”, le arranca los calzones y entre crueles burlas la orina “de arriba abajo haciendo alarde” (p. 61).

---

<sup>11</sup> Por las razones de selección de enfoque y herramientas de análisis, nos vimos obligados a prescindir de interpretaciones psicoanalíticas; las cuales sin duda hubieran enriquecido la lectura de pasajes como éste en el cual un personaje sádico, anulado a su vez por una figura paterna brutal y por la palabra maldita (fijación oral: bocina gigante, orejas lastimadas), sufre una pesadilla en la que su ritual de abuso es revertido contra él por una figura materna fálica. Un análisis de este tipo tal vez pudo explicar el poder de la palabra maldita como un efecto del miedo a la castración del protagonista expresado también en la mecánica de sus actos de violencia: “Y levantándole el vestido hasta el pecho, le arranqué los calzones. Luego me eché a reír a carcajadas como un niño loco. —¡Mira, mira! ¡No tiene con qué orinar, no tiene! ¡Se le ha caído! ¡Cualquier día de éstos morirás! Y la oriné de arriba a abajo, haciendo alarde de mi pericia”, (F. T., *op. cit.*, p. 61).

Tal respuesta agresiva está condicionada a que la víctima sea inferior a sus fuerzas. En la pesadilla se da una inversión de este ritual; ahora Roberto es la víctima, él es el torturado por la bocina y es él quien es mojado con orina. Cuando el rol de dominación se invierte, como en el caso de sus profesores o de su violento padre,<sup>12</sup> él no puede reaccionar igual, no puede desahogarse, y acumula toda esa tensión (ilustrada en la pesadilla como la cabeza que va a estallar). En la pesadilla la madrecita trata de salvarlo (tal vez) de ese demonio aspergiéndolo, pero en la vida conciente del nivel A su única salida es la evasión y el recurso a la fantasía en su modalidad de imaginación:

¡No, no había en el mundo placer superior al que me proporcionaba la **noción** de que era un niño extraviado; un niño delicado y tierno, en mitad del bosque solitario, a merced de las fieras y los fantasmas! Gozaba, durante estas inocentes diabluras, **imaginándome** a mi padre, a la madrecita, a mis hermanos todos — siete— cada cual con un farol en la mano, recorriendo el campo negro, tropezando aquí, cayendo allá, requiriéndome por mi diminutivo”. (p.59)

De esta manera, imaginando, es como Robertito compone las circunstancias a su favor: su familia se interesa por él y lo buscan con cariño, llevando lámparas, y él se divierte con la situación de repentina superioridad, incluso aplicándoles el mismo calificativo que a él lo desquicia:

Si mi humor no era del todo malo, me enardecía el exasperarlos:  
—¡Históricos!— les chillaba.  
—Robertito lindo, ¿dónde estás?  
Y mudaba de escondrijo, con objeto de confundirlos. Nunca daban conmigo, ellos traían luz y yo no. De forma que, con treparme en un árbol o a una roca, estaba resuelto todo. Cruzaban por abajo dando berridos, y listo. (p. 59)

---

<sup>12</sup> Tras golpearlo, su padre lo encerraba en un sótano lúgubre, posible paralelo de lo que en la pesadilla será el oscurecimiento repentino de la Tierra.

El estar trepado en un árbol o en una roca le devuelve la posición de poder, pues desde allí los escucha perfectamente, los insulta sin temor a represalias y puede verlos sin que nadie lo mire, es decir, los tienen bajo su control o, al menos, eso es lo que imagina. Difícil es distinguir claramente en el discurso de este narrador subjetivo, ensimismado, si este fragmento es un hecho realmente acaecido o una fantasía. En una segunda lectura del cuento de Tario, esta fantasía se revela como un indicio de lo delicada que es la frontera entre lo que Roberto imagina y lo que vive como realidad.

A pesar de esta confusión, no podemos decir que la fantasía del niño extraviado en el bosque constituya un cambio de nivel de realidad, pues nada de lo que se relata en ésta quebranta las leyes (naturales) propuestas como válidas para A. Este cambio, sin embargo, sí se percibe claramente tras la enunciación del manifiesto; entonces, el tono se vuelve asertivo, no hay modalizaciones ni indicios que hagan dudar que lo que se enuncia se está dando como fáctico, y no como una ilusión o una fantasía.

No obstante, pareciera que los objetivos del niño rechazado que imagina y los del hombre de sesenta que tiene un poder mágico sobre los elementos permanecen siendo los mismos:

Y es tal mi avidez que, cuando me sobran fuerzas, trepo por la vertiente de esta montaña mía hasta la última roca desnuda, y, desde allí, más que como un titán o un profeta barbudo, como un dios todo poderoso y escuálido, lanzó al espacio la palabra maldita: —¡Históricos! (p.63)

Como si su ilusión, su “placer superior”, se hubiera vuelto realidad, pero además, amplificada para envolver a toda la realidad; ahora, como entonces sobre la copa de un árbol, intercambia papeles y hace víctima a la humanidad de sus propias obsesiones: “Y presiento a éstos históricos, incurables: los veo desplumar a las aves; mutilar sus propios

miembros; orinar a sus mujeres; extraviarse en la noche enorme...” (p. 63). Sin embargo, nunca pensó que serían sus propias criaturas las que procurarían su caída de ese podio no ficticio sino ficcional.

Roberto se establece como una autoridad para su creación, tiene el poder porque tienen la palabra, al renunciar por cansancio a ese poder, y según las leyes de ese nuevo mundo (lo escrito o imaginado puede cobrar vida), no hay nada que impida que sus criaturas repitan el patrón que el mismo Roberto instauró imponiéndose a su propio creador, es decir, a su padre.

En el nivel C, el pasaje de la matanza de los libros, vemos al narrador asombrarse por primera vez cuando ante sus ojos el mundo recupera sus colores, vuelve la lluvia y el viento, y los aromas; e incluso regresa a la normalidad su vista<sup>13</sup> casi perdida por completo. Se da entonces una especie de restauración incompleta de las leyes normales de A, por lo que el protagonista se siente desconcertado y duda respecto a las causas y los efectos en los que debe fiarse:

Tomo al cabo el volumen entre mis manos [el único libro sobreviviente de la balacera]. Lo examino: está intacto.

—Y si lo arrojara por la ventana al vacío, ¿se mataría? (p.67)

Como una ironía, ahora que puede ver nuevamente, los monstruos que lo acechan son invisibles, sólo los presiente (o los imagina), los escucha, ve correr su sangre cuando los hiere, pero al matar a las criaturas el cadáver resulta ser sólo un libro que cae sin páginas

---

<sup>13</sup> Mientras escribe, la realidad se vuelve un limbo, entonces mengua su vista y sólo puede distinguir dos colores el blanco lechoso del día y el negro impenetrable de la noche; colores que son lugar común para referirse a todo lo puesto por escrito. No necesita la vista pues todo sucede en su escritura.

del estante.<sup>14</sup> Otra ironía es que, rodeado por el riesgo inminente y terrorífico de lo sobrenatural, es un ladrón (al parecer humano) que entra por la ventana quien le provoca un desvanecimiento.<sup>15</sup>

Con el desmayo, tanto la situación como el escenario cambian de nuevo bruscamente, el protagonista deja de estar en la biblioteca de su fortaleza para aparecer corriendo en el bosque, seguido por una horda de monstruos que identifica nítidamente como los personajes de sus libros. A diferencia del nivel C, en el cual los monstruos eran invisibles, en este pasaje puede verlos con detalle, lo cual es otro indicio de que otra vez a sucedido una modificación en el nivel de realidad.

Mientras que en el nivel A, el narrador delimita perfectamente el relato de la bocina gigantesca como perteneciente a un sueño, a una pesadilla; el texto sugiere que, ya en el nivel C, esta conciencia clara de frontera entre sueño y vigilia se pierde completamente, y que el narrador relata el pasaje de la persecución desde el mundo subconsciente que despliega el desmayo; es decir, Roberto narra en vivo desde el interior de la pesadilla.

El pasaje de la persecución reproduce el mismo patrón que la pesadilla y que los rituales de venganza del protagonista en el nivel A: Al igual que la bocina en la pesadilla, los monstruos cumplen la función de llevar al protagonista hasta el límite de sus nervios (simbolizado en este pasaje por el acantilado); nuevamente él desempeña el papel de

---

<sup>14</sup> Reducción de la metáfora al sentido literal.

<sup>15</sup> La aparición, desconcertante y en apariencia inmotivada, de este personaje tal vez responda a un guiño intertextual, por parte del autor, hacia uno de los personajes de otro de sus cuentos: el hombre de negro protagonista de “La noche del loco”, ser siniestro que se proclama miembro de una dinastía conocida como “la nube negra”, y que en la historia se le ve profanar una tumba para tener una cita amorosa con el cadáver, además de veladas alusiones al canibalismo. Compárese la reacción de Roberto al encontrarse cara a cara con dicho ladrón y la frase con la que el loco solicita compañía a las damas con quien se encuentra:

“es el ladrón misterioso de las manos enguantadas. Sonríe ante mi pánico, y yo le pregunto con el acento más tierno del mundo:

—Perdone. ¿Deseaba usted robar alguna cosa?” (“La noche de los cincuenta libros”, p. 66). Y

“Me inclino hacia ella dulcemente, seductoramente, igual que los galanes en el teatro. Musito:

—Señorita: ¿quiere usted cenar conmigo?” (Francisco Tario “La noche del loco”, *op cit*, p. 37.)

víctima, lo cual está representado en que se desgarran las ropas entre los matorrales durante la persecución. Como un eco de aquel “se oscurece la Tierra” (p. 61) de la pesadilla, ahora piensa: “Vacilo ante aquella negrura caótica” (p. 68). En esta ocasión no aparece su madre para tratar de espantarlo el demonio, así que él se deja caer hacia el agua, hacia el mar, buscando escapar, buscando despertar.

Cuando por fin Roberto despierta a su muerte, piensa, y junto con él la instancia lectora, que hay una restauración del nivel A, que todo (la fortaleza, los monstruos, el acantilado) puede explicarse mediante un sueño o como resultado de una caída seguramente sufrida en el bosque mientras se escondía en los árboles o en lo alto de las rocas.

Sin embargo, al despertar reconoce la escena como algo sumamente familiar, pues se trata de una representación de su fantasía favorita, en donde su familia lo rodea cariñosamente, preocupados por él, mortificados. En su fantasía del niño extraviado en el bosque, su familia lo busca llevando cada uno un farol “Ellos traían la luz y yo no” (p. 59), en la pesadilla, su madre lleva también “una lámpara en la mano” (p. 61), en su supuesto despertar el doctor que lo ausculta le acerca “una lamparita que huele a éter”, pero inútilmente: no obstante la cercanía, el doctor no logra encontrarlo pues Roberto está lejos, oculto en un sitio privilegiado desde el cual puede verlos y oírlos sin que ellos puedan alcanzarlo.

El final de los cuentos fantásticos, por definición, es un final abierto; el desenlace de los conflictos de la trama conduce, en el mejor de los casos, al planteamiento de una interrogante permanente sobre los límites de la realidad; si bien Roberto podría ser un

fantasma como lo sugerimos antes,<sup>16</sup> también es verosímil, dadas las condiciones establecidas por el texto mismo, que sólo esté imaginando su muerte, o soñándola y que va a volver a despertar en alguno de los niveles anteriores, o que se interne más en su abismo hecho de ficciones que se contienen mutuamente y se apelan mediante la repetición con variantes de una escena primordial, como lo hemos expuesto.

Ahora bien, con un tipo de cuento de estas características, ¿dónde queda exactamente el referente real necesario para hablar de un fantástico cabal? El punto de vista subjetivo del narrador nos condiciona a sospechar de todo; si en un inicio pensamos que la infancia de Roberto podía ser ese referente, el hecho de que al final dicha normalidad sea retomada para imponerle una nueva trasgresión la incluye dentro de ese mismo devenir de fantasías que lo relativiza todo.

Para Mary Erdal Jordan, la diferencia esencial entre la literatura fantástica del siglo XX con la del siglo anterior descansa completamente en el lenguaje; para ella el cuento fantástico clásico se produce en un contexto social (segunda mitad del siglo XIX en Europa) en el cual las formas de pensamiento suponían apenas una transición entre la creencia (en lo sobrenatural) y el escepticismo, o, en todo caso, la nostalgia por volver a creer; el siglo XX, en cambio, solo puede producir simulacros autoconscientes. El lenguaje ya no refleja la realidad: ni es símbolo de un universo trascendente, ni espejo de la burda realidad materialista; la ficción fantástica escrita en el siglo XX supera dicha contradicción entre fe y escepticismo por lo que integra ambas alternativas en un mismo discurso apoyándose para ello en todas las posibilidades de juego que permite el lenguaje.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> No hemos podido identificar en el texto la presencia de una tradición espiritual o metafísica reconocida la cual pudiera reducir los fenómenos sobrenaturales a simples expresiones de ella, explicándolos como un tipo de maravilloso codificado.

<sup>17</sup> Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y sus relaciones con las concepciones del lenguaje*, p. 137.

En el mundo creado por la narración de Roberto, el lenguaje es altamente valorado, al grado que se le considera sinónimo del objeto que representa, la palabra *es* la cosa; sin embargo, el hecho de que exista dicha materialidad le confiere independencia al signo sobre su referente, es decir, el lenguaje representa sólo al lenguaje, lo cual patentiza el carácter ficcional, artificial, de la creación.

A diferencia de cuentos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en los cuales el carácter metaficcional se revela como el tema central, nos parece que “La noche de los cincuenta libros” no es un texto explícitamente autoconsciente, sino que sus características conducen indirectamente hacia dichas reflexiones.

En cuanto a la vacilación fantástica, si queremos localizarla, ésta se encuentra en el equilibrio entre concepción del mundo y lenguaje: el lector implícito, en primera instancia, pero también el protagonista se balancean respecto a si existe un mundo o si todo en el mundo es lenguaje. Con sus monstruos, el autor no cuestiona que en nuestro mundo puedan existir realmente monstruos o no, sino que la crítica a la realidad está implícita en esa sospecha añeja de que el mundo podría ser sólo idea, simple problema del lenguaje.

También está en entredicho la salud mental; ¿hasta dónde la conciencia es confiable y nos permite arraigar en la cómoda realidad de las cosas concretas de todos los días, y hasta dónde estamos en riesgo de que se aleje, como un globo de gas, hacia espacios cada vez más distantes de la seguridad de nuestra orilla?

## CICLOPROPANO

—Has vencido, y me entrego. Pero también tú estás muerto desde ahora... muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías... y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo!

EDGAR ALLAN POE, “William Wilson”

Son pocas las críticas y reseñas que nos puedan dar una idea sobre la manera en que fue recibido, en 1952, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, el segundo libro de cuentos de Tario. La más interesante es la reseña publicada por Salvador Reyes Nevares; para él, *Tapioca*: “es en realidad un libro de cuentos fantásticos cuyo análisis es obligado, tanto por su rareza en nuestro medio como por su calidad, que ya de mucho le valiera, aunque no se tratase de nada extraño a la literatura de su país”.<sup>1</sup> Excepcionalidad y calidad que no obstante no tuvieron una gran resonancia en la escena de las letras en México, sobre todo si comparamos esta modesta recepción con el “escándalo” y controversia causadas, tan solo dos años más tarde, por la publicación de *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes.<sup>2</sup>

Para Reyes Nevares *Tapioca* es, junto a *Confabulario* y *El diosero*, los mejores libros de 1952; apunta también que Tario no ha escrito “mexicanista pero sí mexicano”, haciendo alusión al inexcusable examen al que fueron sometidas todas las obras narrativas durante el periodo de la corriente nacionalista en México; sin embargo no abunda demasiado en este tema. En lo que sí profundiza es en tratar de descifrar la poética fantástica de los cuentos de Tario:

---

<sup>1</sup> Salvador Reyes Nevares, “Los cuentos de Francisco Tario”, *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, núm 205, 22 de febrero de 1953, s/p.

<sup>2</sup> Rafael Olea Franco analiza las críticas y ataques que la temática fantástica del libro de Fuentes provocaron en su momento. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, COLMEX, p. 138.

se trata de posibilidades —o imposibilidades fantásticamente débiles— que el lector reconoce en su propia personalidad, y que no suelen salir al exterior. Se trata, en una palabra, de no inventar personajes fantásticos, que aparezcan en medio del mundo natural y lo perturben; sino de inventar exageraciones monstruosas de ese mundo, que de pronto, sin un síntoma previo, se actualicen y actúen en el seno mismo de lo cotidiano y normal.<sup>3</sup>

Reyes Nevares distingue la necesidad de un ambiente cotidiano y normal en el cual se actualiza, es decir, se presenta como fáctico, lo que exteriormente consideramos imposible; dicho efecto no depende de un personaje sino de un procedimiento, la hipérbole en este caso, la cual, como ha señalado Todorov, es la figura básica de lo fantástico a nivel del discurso.<sup>4</sup>

Más adelante, en la citada reseña, añade Reyes Nevares: “Los personajes de Tario son siempre psicológicamente desequilibrados. Pero el desequilibrio no para allí, en el puro campo de lo psicológico, sino que se vierte en las calles, engaña a los prójimos, contamina en cierta manera toda la normalidad externa”. Ciertamente algunos de los hechos sorprendentes que presenta Tario comienzan como ideas, pensamientos y obsesiones en la mente de los personajes, las cuales, sin embargo, logran franquear esa frontera de lo sólo mental para invadir el reino de lo material y adquirir una existencia fáctica. El término contaminar que emplea el crítico expresa perfectamente bien la acción transgresora, caótica, de lo fantástico en los textos de este género.

Con sus observaciones, Salvador Reyes Nevares no sólo hace una descripción en abstracto de lo que sucede en algunos de los cuentos fantásticos de *Tapioca Inn* sino que comprende y señala, quizás antes que cualquier otro crítico en México y en el mundo, algunos de los mecanismos propios de este tipo de literatura.

---

<sup>3</sup> S. Reyes, *Loc. cit.*

<sup>4</sup> Tzvetan, Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 3ª ed., México, Premià, 1987, p. 62.

Si bien, de acuerdo con la opinión de Reyes Nevares, los mejores cuentos del libro son “La semana escarlata” y “Aureola o Alveolo”,<sup>5</sup> decidimos analizar el cuento “Ciclopropano” por ser el menos atendido hasta ahora por los comentarios de la crítica, por su compleja e interesante estructura y por la relación de similaridad que establece con el resto de los cuentos analizados en este estudio.

“Ciclopropano” está dividido en dos partes,<sup>6</sup> cada una de las cuales pareciera contar dos historias distintas con un protagonista distinto en cada una. En la primera parte, un joven nervioso discute con un doctor anciano amigo suyo sobre el terror del joven por la anestesia y su desconfianza en la arrogancia de los médicos y de la ciencia misma; quince días después de aquella plática el joven sufre un síncope y es operado de urgencia a causa de una aparente apendicitis. El narrador describe las percepciones y sensaciones del joven (distorsionadas y confusas debido, en un principio, a la inconsciencia del síncope y, luego, a el efecto de la anestesia) hasta el momento en que éste se encuentra en la mesa del quirófano; sin embargo, en el párrafo siguiente, el lector se encuentra *in media res* de otra historia, la historia de un personaje distinto, un hombre maduro y acomodado que se recupera de una apendicectomía en el seno de su familia.

El desarrollo de las acciones en esta segunda parte consiste —de acuerdo con nuestra particular interpretación— en que los personajes, incluido este segundo protagonista, se percatan paulatinamente de que ese hombre maduro convaleciente no es la misma persona que era antes de haber sido operada, es decir, Eugenio, el dueño de la casa y padre de dos niños, sino un ser extraño que por medios desconocidos ha

---

<sup>5</sup> El cuento “Aureola o alveolo” debió gozar así mismo de la preferencia de Tario pues fue el único de esta colección que fue publicado de forma independiente. “Fascinación. Aureola o alveolo”, *América*, México, núm 63, junio de 1950, p. 187-206.

<sup>6</sup> Incluso, en la primera edición existe un blanco que marca tipográficamente la división.

usurpado la apariencia de Eugenio, y a quien sólo el lector puede identificar con el joven nervioso protagonista en la primera parte del cuento.

Dado que en un marco de literatura realista es imposible que un personaje usurpe el cuerpo de otro, puesto que en la realidad extratextual (a la que mimetiza) un individuo no puede ser él mismo y otro al mismo tiempo, es evidente que el cuento se inscribe dentro de los géneros de literatura de lo irreal, no sólo en el de la literatura fantástica (como estableceremos más adelante) sino que de hecho está conectado por su tema con una tradición más antigua.

El motivo que anima el cuento de Tario es uno muy antiguo y de muy variadas expresiones en la literatura, el mito de Anfitrión. Anfitrión, general de los ejércitos en Tebas, tiene que salir de la ciudad para pelear en la guerra. Aprovechando su ausencia, Zeus adopta la apariencia de Anfitrión para poder entrar en su casa y seducir a su esposa.

Tal mito ha sido reelaborado literariamente en muchas ocasiones y bajo diferentes perspectivas poéticas; la primera versión conocida es la de Tácito quien, en la introducción de su poema *Escudo* (575 a. C.), refiere la historia de la concepción de Heracles.<sup>7</sup> Plauto convirtió dicho pasaje en una comedia<sup>8</sup> que tituló simplemente *Amphitruo* (206 a. C.)<sup>9</sup> y que fue modelo de la obra que estrenó Moliere en 1668,<sup>10</sup> la cual a su vez sirvió de inspiración para la versión, ahora en tono trágico, del escritor romántico alemán Heinrich Von Kleist en 1807.<sup>11</sup> Más de un siglo más tarde, Jean

---

<sup>7</sup> Hesíodo, "Escudo", *Poemas hesiódicos*, Edición de Ma. Antonia Corbera Lloveras, Madrid, Akal, 1990.

<sup>8</sup> A pesar de que la primera versión cómica de Anfitrión es atribuida comúnmente a Plauto, Peter Szondi sostiene que muy probablemente ésta se haya basado a su vez en anteriores comedias griegas que se han perdido, así como se han perdido también los textos íntegros de las tragedias griegas que tratan el mismo tema y que sólo se conocen por referencias. Peter Szondi, "Cinco veces Anfitrión", *Lo ingenuo es lo sentimental y otros ensayos sobre literatura*, Buenos Aires, Sur, 1974.

<sup>9</sup> Plauto y Terencio, *Teatro latino*, traducción, prólogo y notas de Germán Viveros, México, SEP, 1985.

<sup>10</sup> Moliere, *Comedias*, traducción de Juan G. de Luaces, Barcelona, Obras maestras, 1947.

<sup>11</sup> Heinrich Von Kleist, *Pentesilea. Anfitrión. El príncipe de Hamburgo*, traducción de José María Coco Ferraris, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, [1988 e.c.].

Giraudoux, en *Anfitrión 38*<sup>12</sup> (1929)<sup>13</sup>, retoma en líneas generales la estructura de la comedia pero reivindica esta vez la figura femenina de Alcmena.

Además de estas versiones que representan en realidad interpretaciones y variaciones sobre el modelo establecido por Plauto,<sup>14</sup> el motivo aparece con frecuencia en diversos textos completamente lejanos a la ambientación clásica, entre estos resulta sumamente interesante el relato “Avatar” (1856)<sup>15</sup> de Theophile Gautier, gran admirador del romanticismo alemán, quien cambia el escenario grecolatino por el París de mediados del siglo XIX.

A pesar de las variantes entre una versión y otra se conserva un esquema básico: un ser con poderes extraordinarios (el usurpador) adopta la apariencia de un segundo (el esposo) para tomar por medio de un engaño las propiedades (cama y mesa) de éste. En una situación de este tipo hay que tener presente varias circunstancias: la naturaleza del disfraz, la fidelidad de la mujer, la mimesis conflictiva, y las reacciones que provoca el hecho extraordinario de que al mismo tiempo puedan existir dos personas iguales.

En los casos en que el usurpador no es otro que el mismo Zeus (o Júpiter en las versiones latinas) el problema del disfraz queda aclarado por la naturaleza y los poderes divinos del padre de los dioses quien tiene fama de utilizar cualquier apariencia en sus jornadas amorosas.

Este tipo de obras ficcionales en las que intervienen personajes mitológicos no pueden ser consideradas como fantásticas debido a que los poderes asombrosos allí empleados constituyen una parte normal del mundo descrito, forman parte de él y a pesar del asombro que el hecho provoca entre los personajes, la legalidad operante del

---

<sup>12</sup> P. Szondi aclara que el extraño título de la obra de Giraudoux corresponde a las 37 versiones anteriores de *Anfitrión* que el autor conocía antes de escribir la suya.

<sup>13</sup> Jean Giraudoux, *Anfitrión 38*, Perote Ver., Cardenal editores, 1940.

<sup>14</sup> P. Szondi comenta un caso más: Georg Kaiser, *Dos veces Anfitrión* (1943), la cual califica como “la más sombría de las versiones tradicionales”, P. Szondi, *op. cit.*, p. 161.

<sup>15</sup> Theophile Gautier, “Avatar”, *La pipa de opio*, Madrid, Siruela, 1990.

milagro restaura el orden, y explica el suceso como una excepción permitida por la voluntad divina.<sup>16</sup>

En el caso del cuento de Gautier, el personaje que juega el rol de usurpador no posee poderes mágicos, ni es otra cosa que un ser humano normal en un mundo normal, tal como lo prescribe la poética del cuento fantástico realista dominante en su época.<sup>17</sup> Ahora bien, si es cierto que nunca como en el siglo XIX la cultura de Occidente tuvo un concepto más concreto de la realidad, también lo es que dicho concepto así mismo llegó a verse vulnerado por la duda; por ejemplo, con el influjo de filosofías orientales que propusieron ahondar en el terreno del misterio, justo donde el paradigma racionalista debía explicaciones. En “Avatar”, Octave, el protagonista, pide ayuda a Baltasar Cherbonneau, un anciano maestro que había estudiado en la India y que conocía el secreto del intercambio de almas, para seducir a la condesa Prascovia Labinska usurpando la apariencia de su amado esposo.

El prestigio del pensamiento de Oriente (particularmente la teoría de la transmigración de las almas) a fines del siglo XIX y la poca certeza en sus alcances verdaderos, dotaron en su momento de cierta verosimilitud al cuento de Gautier, a pesar de que para un lector actual la historia de “Avatar” esté ya muy cerca de lo maravilloso.

El caso de “Ciclopropano”, ambientado en pleno siglo XX, y tan lejos de atenerse a la clara intervención divina como a las artes ocultas del Oriente, nos presenta una versión de Anfitrión sumamente enigmática en la que el fenómeno fantástico, si este realmente ocurre, carece totalmente de explicación, de un nombre con el cual llamarlo.

---

<sup>16</sup> Susana Reisz de Rivarola específicamente excluye las “metamorfosis en el contexto del pensamiento mítico greco-latino” de los tipos de “imposibles” aceptados por las ficciones fantásticas. Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales” en David Roas (compilador) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 196.

<sup>17</sup> Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1998, p. 91.

En el esquema original del mito, en el cual la usurpación de identidad no es más que el medio del que se vale la divinidad para conseguir un fin más alto (embarazar a Alcmena y que dé a luz a Heracles defensor de los hombres) el agente dinámico siempre es Zeus, es decir, el usurpador; y el pasivo, Anfitrión, podríamos también decir, la víctima.<sup>18</sup> Las subsecuentes adaptaciones poco a poco dejan de lado a Hércules y se enfocan en la parte humana del binomio para exaltarlo en las tragedias (Kleist) o burlarlo en las comedias (Plauto, Moliere), pero dejando en claro que el personaje central de este drama es Anfitrión.

En el relato de Gautier se opera un cambio en el sentido en que de nuevo es el usurpador el personaje protagonista, Octave, quien por sí mismo no tiene poderes sobrenaturales pero que hace todo lo posible por apropiarse de la apariencia de su contrincante, y lo consigue (aunque, en su caso, con trágicas consecuencias). El cuento de Tario da un paso más allá en esta misma dirección, el papel del usurpador nuevamente es el principal pero ahora con un matiz, pues lo desempeña un personaje del cual nunca sabemos su nombre y que es usurpador sin siquiera habérselo propuesto sino gracias a una causa incomprensible, fuera de su voluntad. En este aspecto el protagonista de este cuento se acerca a otros personajes de la literatura del siglo XX como Gregorio Samsa, los cuales son arrastrados a lo incomprensible por poderosas fuerzas sin sentido: en el lugar que debería ocupar una finalidad, una causa, se instala un sinsentido, un misterio.

De hecho, la construcción del efecto principal del relato, que se logra a través de la acumulación de indicios en la trama, está dirigida al momento en que el protagonista, es decir el joven nervioso de la primera parte, **se dé cuenta** que es un usurpador, a diferencia de las obras mencionadas anteriormente en donde el personaje tiene de

---

<sup>18</sup> No es difícil encontrar curiosas similitudes entre este mito y el cristiano de la anunciación en donde la entidad celestial, el ángel Gabriel, podría corresponder a Zeus, María a Alcmena, José a Anfitrión, y Hércules a Jesús, redentor de la humanidad.

antemano la voluntad de hacerse pasar por otro para conseguir sus fines. El disfraz del joven nervioso en el cuento de Tario es tan bueno que de hecho lo confunde a él mismo cuya alma al parecer ha olvidado casi por completo el conocimiento de su otra vida y sólo la va recuperando poco a poco por medio de sueños, recuerdos y situaciones que le dan pistas de quién es realmente detrás de quien es ahora.

En todas las versiones la motivación que impulsa el engaño se encuentra representada en la figura de la mujer ajena; sin embargo llama la atención que dicha mujer se encuentra siempre en el contexto amplio del hogar, de la comodidad o de la más perfecta felicidad o prosperidad, y parecería por un momento que el objeto de envidia no es sólo la mujer sino la posición del esposo, es decir, su propia vida. Lo que sugerimos es que, subyace tras estas presuntas historias de amor una especie de mimesis conflictiva, es decir, el personaje no quiere una mujer sino que desea la mujer de ese otro, no quiere una casa, sino la casa de aquel.<sup>19</sup>

En el texto de Hesíodo, la motivación de Zeus se divide entre el altruismo y la satisfacción del deseo amoroso;<sup>20</sup> sin embargo, a partir de la obra de Plauto, Júpiter, omnipotente e idolatrado, quien tiene a su disposición cualquier mujer sin necesidad de rebajarse a usar ningún disfraz y cuya voluntad sería tomada como un don, no se conforma con satisfacer su deseo sino que busca aquello único que no podría obtener siendo él mismo y que es la concesión voluntaria, amorosa, de una mujer a su marido, pues lo único que no puede ser Júpiter es otro ser, lo único que no puede ser un hombre es otro hombre aunque en sus más secretos anhelos esa idea siempre está presente.

---

<sup>19</sup> En el texto de Kleist esta envidia está codificada explícitamente en el texto: “JÚPITER: Si no encuentras halagos en la gloria / y en ascender hasta los inmortales, /yo los encuentro: excusa mi ambición. / Si a la insigne Calisto tú no envidias, / o la suerte de Leda o la de Europa, / y bien, yo sí tengo envidia de Tíndaro /y quiero hijos como los tindáridas”. H. Von Kleist, *op. cit.*, p. 174.

<sup>20</sup> “Pero el padre de hombres y dioses tramaba en su corazón otro proyecto con el objeto de engendrar un defensor de la ruina para dioses y hombres. Se lanzó desde el Olimpo en tanto meditaba en secreto un engaño en su alma, ávido de amor por la mujer de bella cintura [...] mientras estaba allí sentado mediaba en su corazón obras maravillosas. Pues esta misma noche se unió en el lecho y en el amor con la Electriona de finos tobillos y así cumplió su deseo”. Hesíodo, *op. cit.*, p. 128.

En “Avatar”, la decepción amorosa del joven Octave, ocasionada por el rechazo de la condesa Prascovia, le proporciona a Gautier el pretexto perfecto para dibujar al personaje decadente por excelencia, cansado de la vida, dejándose morir en la más completa inmovilidad; estado para el cual la única cura, de acuerdo con su amigo el sabio hindú, es que posea, de una forma o de otra, a la condesa. Al igual que el General Anfitrión en la tradición grecolatina, el conde Olaf (el esposo víctima) es noble, bello, fuerte, valiente y está profundamente enamorado de su esposa, no hay en él un defecto, una sola razón moral para justificar el despojo que Octave comete en su persona. La coartada de Octave es el amor, pero un amor claramente no correspondido, e imposible a causa del amor que la condesa siente por su esposo y sólo por él.

El *glamour* de la vida de los condes, la perfección de Olaf, la belleza de Ella, la felicidad perfecta que Octave adivina y contempla desde su vida bohemia y sombría, en resumen, la envidia es lo que lo lleva a arriesgar su propia alma en una empresa sobrenatural a todas luces injusta.

En “Ciclopropano” la motivación del usurpador se encuentra mucho más oculta y hay que buscarla en la personalidad del protagonista. El narrador describe al inicio del cuento la personalidad del joven nervioso “Como todo hombre anémico, imaginativo y nervioso, era un ser excesivamente aprensivo e impertinente”,<sup>21</sup> en las propias palabras del joven nos enteramos más tarde de que su temperamento imaginativo lo está matando: “Me gusta la imaginación de usted, lo confieso. —Y a mí me destruye, es la diferencia” (p.320) al grado de que su amigo, el anciano doctor, le recomienda un cambio de vida, mano firme con la imaginación para que esta no lo domine, y olvidarse de su vida solitaria:

---

<sup>21</sup> Francisco Tario, *Cuentos completos I*, prólogo de Mario González Suárez, México, Lectorum, 2004, p. 316. En adelante citaré con base en esta edición anotando entre paréntesis el número de página correspondiente..

También vive usted demasiado solo, lo cual no es recomendable. Un hombre excesivamente solo se entumece, se anquilosa y, si me permite la metáfora, le diré que se devora a sí mismo. La vida se torna circular, y esto es grave. Cásese, enamórese, ¿no es posible? Después haga literatura. Yo lo leería con gusto. (p. 321)

En un inicio vemos cómo el joven nervioso no hace demasiado caso a las recomendaciones, sin embargo, al parecer tuvo tiempo, en los quince días que mediaron entre la conversación con su doctor y el síncope, de analizarlas, reflexionar en su vida tal cual había sido hasta ese entonces y valorar el seguir esos sabios consejos, pues en el momento en que cae enfermo y es conducido en estado semiinconsciente hacia la mesa de operaciones piensa realmente en dejar de vivir solo, en dedicarse a escribir, y busca la presencia del doctor tal vez para decirle que ha reconsiderado cambiar de vida:

—¡Al hospital, no! —gimió, aunque nadie le oía—.

¡Al hospital, de ningún modo! Necesito hablar con el doctor urgentemente. ¡Se trata de persuadirlo de algo! Llamen al doctor sin pérdida de tiempo.

A continuación reflexionó:

—Realmente esta casa es demasiado grande para mí solo. Me casaré, lo tomo en cuenta. (p. 322)

La vida de Eugenio, el Anfitrión en este texto, tal vez no es lo que el joven nervioso hubiera escogido, en el caso de que hubiera podido escoger, pues a pesar de que Eugenio tiene una esposa, dinero y todas las comodidades de una vida burguesa, representa una versión opuesta del carácter de joven protagonista; de hecho el texto configura una imagen de doble inverso entre los dos personajes: uno joven y el otro viejo, uno solitario, el otro establecido en una vida familiar en la que no faltan ni siquiera los niños rubios ni la nodriza holandesa; uno imaginativo, inquisitivo, espiritual y el otro, solamente “sencillote”:

Anteriormente a su enfermedad, su marido era un hombre sencillote, campechano, que repartía sonrisas y caramelos a los niños. Opuestamente, en la actualidad mostrábase en extremo carrascaloso, sumamente confuso y pensativo e intransigente con las criaturas que ella tuviera noticia no sabía de nadie a quien una simple extirpación del apéndice le hubiese trastornado a tal punto el carácter. (p. 328)

El procedimiento mediante el cual el autor de “Ciclopropano” retrasa la anagnórisis final, en la cual el joven nervioso cae en la cuenta de lo que le ha pasado, es la amnesia de su vida anterior; los indicios que llenan ese vacío y conducen a personajes y lector a dicha revelación, son precisamente los desencuentros con los objetos que debiendo ser familiares para Eugenio resultan ahora inexplicables para el temperamento y costumbres del joven nervioso.

A diferencia de las otras versiones de Anfitrión en las cuales el usurpador elige conscientemente a su víctima y tiene las riendas del engaño, en “Ciclopropano”, el protagonista tarda tanto en darse cuenta de su estado que para cuando esto sucede ya no puede sostener, aunque quisiera, este papel, pues su familia toda, empezando por los niños, ya lo ha descubierto.

La esposa, motor del engaño en las otras versiones, constituye en “Ciclopropano” un accesorio más en la nueva vida del convaleciente. Ella reacciona, como veremos en un momento, también de una manera distinta con respecto a la tradición. En el cuento de Gautier la condesa desconfía de las apariencias y hace caso a sus presentimientos negándole a Octave (disfrazado de su esposo) el acceso a su habitación, evitando así el adulterio. En los otros textos, a pesar de que Alcmena inevitablemente resulta ser engañada por el disfraz del usurpador, presiente que aquél a quien se entrega no es su esposo a pesar de las apariencias,<sup>22</sup> en “Ciclopropano”, la

---

<sup>22</sup> La discusión sobre la honradez de Alcmena y sobre su supuesta infidelidad ocupan un lugar importante en las diversas representaciones del motivo; en la de Plauto, por ejemplo, es Júpiter mismo quien protege a Alcmena contando la verdad, y la obra termina considerando aquel engaño como una bendición de los dioses, no sólo para Alcmena y su casa sino incluso también para Anfitrión. En el texto de Kleist,

esposa (de quien tampoco sabemos su nombre) parece negarse conscientemente a aceptar las cada vez más numerosas evidencias de que su esposo no es quien solía, de hecho ignora la clara advertencia de sus hijos y sólo parece darse por enterada cuando su esposo le pide al joven doctor que jueguen una partida de ajedrez:

—Por supuesto, un ajedrez. Yo he sido siempre un buen aficionado.  
 La mujer se puso en pie, a riesgo de desplomarse. Intentó despegar los labios, alargar un brazo, procurar de algún modo que se callara el enfermo. El enfermo debió reparar al punto.  
 —Bien, ¿qué hay de sorprendente? ¿Te desagrada?  
 —¡Oh, no, no me desagrada! Lo que ocurre es que...  
 Hubo silencio.  
 Bueno, termina.  
 Ella fue a objetar: “Es que tú antes... NO JUGABAS” —y se mordió los labios.  
 (p. 334)

La conciencia de que un suceso tan extraño, inexplicable, tal vez sobrenatural, haya sucedido en su propia casa, que un hombre desconocido esté viviendo dentro del cuerpo de un ser amado, vuelve desconcertante y tal vez más aterrador el hecho de que, al terminar la partida de ajedrez y despedir al invitado, la esposa se acueste resignadamente al lado de su viejo compañero como si nada hubiera sucedido.<sup>23</sup>

A pesar de que puede haber otras maneras de comprender la historia de “Ciclopropano”, por ejemplo, interpretar que el joven nervioso vivió todos los acontecimientos de la segunda parte como un sueño o una alucinación provocada por la anestesia<sup>24</sup> o, por el contrario, que toda la primera parte del cuento no es sino el sueño

---

Alcmena es forzada a que elija, frente al pueblo de Tebas, al verdadero Anfitrión; ella, que ha sentido que Anfitrión se ha dividido en su experiencia no elige ni al general su esposo ni a Júpiter, sino al humano divinizado, síntesis de ambos, que la visitó aquella noche cuando ella lo suponía peleando en la guerra.

<sup>23</sup> En esta actitud podemos ver una característica común de los personajes de cuento fantásticos, dispuestos a aferrarse hasta las últimas consecuencias a una lógica racional y negándose a aceptar la más directa evidencia de una explicación sobrenatural.

<sup>24</sup> Un modelo que viene a la memoria al terminar de leer “Ciclopropano” es el cuento “El sur” de Jorge Luis Borges, en él se plantea al lector la posibilidad de que un mismo personaje haya muerto dos veces en la misma historia: una a causa de la septicemia que le provocó un golpe y otra en un duelo absurdo al interior del país, y nunca, como en el cuento de Tario, se aclara si la segunda muerte fue sólo parte del delirio de un enfermo o si este llegó a curarse y emprendió ese viaje con destino a sus orígenes y a una

de Eugenio, tales explicaciones, sin embargo, no responden de forma convincente a un gran número de sucesos en la trama, principalmente el final del cuento en el cual el convaleciente termina suicidándose.

Pensamos que, aunque el autor deja las otras explicaciones latentes todo el tiempo, es aquella que incluye el acontecimiento fantástico como un hecho fáctico, es decir en la que un hombre puede usurpar por completo el cuerpo físico de otro, la que responde mejor a las incógnitas del texto, como veremos a continuación.

Como en gran número de cuentos contemporáneos, “Ciclopropano” presenta dos líneas de desarrollo argumental, una superficial y otra que la subyace y que va a determinar el desenlace de la historia; la primera es la que hemos venido desarrollando con la ayuda de la tradición del mito de Anfitrión, y que consiste en la progresiva toma de conciencia de usurpador por parte del protagonista, proceso que inicia con un misterio total y que se revela poco a poco, primero al lector atento (quien tiene la información de la primera parte y comienza antes que nadie a atar cabos), luego los personajes en este orden, los niños, el aya, la esposa, y por último el protagonista mismo quien ya lo sospechaba y con premeditación reconstruye un escenario que reproduce la partida de ajedrez de la primera parte; en dicho escenario hace coincidir palabra por palabra el discurso del joven nervioso sobre las fuerzas incontrolables, un discurso que Eugenio no tendría por qué saber; y que constituye la prueba final de la usurpación fantástica. Tipográficamente el texto representa los sentimientos que el personaje experimenta mediante palabras repetidas, tartamudeos y frases en cursivas:

—...Y que de pronto... un buen día prorrumpieran: “*¡Suficiente! Hoy nos toca el turno a nosotros. ¿Qué... que ocurriría? Explíqueme su... su reacción como*

---

muerte que lo reconciliara con ellos. Luzelena Gutierrez de Velasco es quien ha señalado con más detalle algunos de los múltiples contactos entre la literatura de Borges y la de Francisco Tario. “Francisco Tario, ese desconocido”, en Alfredo Pavón (ed), *Ni cuento que los aguante: la ficción en México*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997.

*médico. Le digo... ¡justamente!... ¿eh? Usted tiene a... ¡bueno! Usted tiene sobre la mesa a un hombre; A-pen-di-cec-to-mía. El enfermo está... anesttt...tttesiado. Muuuy bien. Anestesiado. Interviene: Est...ttto. Esto y lo otro; y... y.... entonces... (p. 340)*

Si bien el hecho sobrenatural no es aceptado nunca explícitamente por ningún personaje ni voz narrativa, sí está tipificado en el texto el momento exacto de la anagnórisis del personaje protagonista:

Entreabrió esta vez con asombro los ojos, **como si despertara de un sueño**. Contempló el tablero, luego al doctor, su copa de oporto; por fin, el muro. En el muro se detuvo, mostrándose al parecer más confiado. Ya había anochecido. En su semblante adivinábase ahora una nueva expresión indefinida, como si temiera una agresión o algo por el estilo; **como si él fuera un intruso**, sorprendido casualmente en el fondo de un armario. (p. 340)

Más adelante, la pareja se recuesta como si nada hubiera sucedido y el narrador extradiegético cierra la historia informando que a la mañana siguiente es encontrado el cuerpo del convaleciente ahorcado en el jardín, y nada más. En esta línea argumental, sin embargo, el trágico y repentino final aún parece forzado y no del todo producto del desarrollo de la trama; no obstante, una lectura más atenta puede descubrir que tales finales abruptos no son fallidos en Tario sino que responden a una lógica interna del cuento no evidente en la trama superficial.

Para poder apreciarlo hay que volver al inicio, a la primera parte, y recoger otro tipo de indicios que sólo se hacen visibles con la información conseguida en la primera lectura.

La primera parte del cuento está destinada a dos propósitos: perfilar la personalidad del personaje protagonista (como ya hemos visto) y delimitar el tipo de mundo, el universo narrativo, en el cual se va a desarrollar la historia. El rasgo más importante de una ficción fantástica es que configura como requisito un mundo

narrativo realista en el cual las leyes de funcionamiento de la realidad son equivalentes a las operantes en un referente extratextual; toda narrativa fantástica es por principio realista.<sup>25</sup>

En “Ciclopropano” los límites de la realidad, la determinación de lo que es posible y lo que es imposible, están expresamente señalados en la discusión entre el joven nervioso y su amigo doctor; para el doctor nada existe fuera de lo que puede conocerse por medio de la experiencia o deducido por la razón; el joven, a quien se ha descrito como nervioso, imaginativo e impertinente opina que sólo creemos dominar las fuerzas de la naturaleza pero que existen cosas más allá de nuestra comprensión. La credibilidad recae en este pasaje, en mayor grado, sobre el personaje del anciano doctor quien se ríe de los vanos temores de su joven amigo. No obstante, el joven nervioso inventa un suceso hipotético en el cual la realidad se tensa por su lado más vulnerable, la casualidad; y a pesar de que serían necesarias demasiadas casualidades para que su escenario imaginado se volviera realidad, al menos en el nivel del discurso lo imposible se relativiza, ante lo cual el anciano doctor sólo vuelve a reír:

Explíqueme su punto de vista, ¿es rotundamente imposible que algún día ocurra esto?

—Mi querido amigo —prorrumpió el doctor—, ¡perfectamente imposible —y después se echó a reír.

—¿Imposible? —el nervioso hizo una mueca—. ¿Y quién se lo ha revelado, perdóneme? ¿En virtud de qué principios es imposible? ¿De principios científicos? No me convencen. (p.319)

Sin embargo, el ejemplo hipotético del joven pareciera convertirse en profecía cuando el protagonista cae enfermo justamente de apendicitis —primera coincidencia— haciendo pensar que el resto de las demás coincidencias podrían desatarse de igual modo, es decir,

---

<sup>25</sup> Algunos teóricos como Mary Erdal Jordan opinan que lo fantástico realista constituye sólo una etapa en el desarrollo de lo fantástico la cual tuvo lugar durante el siglo XIX, pero que el tipo de narrativa fantástica es posible y ha existido de hecho en poéticas y concepciones del arte no realistas a lo largo de la historia. M. Erdal Jordan, *op. cit.*

que el joven nervioso no haya sido la única persona en ser operada en ese momento, pero que en vez de morir simplemente, suceda algo “infinitamente más chusco” como que se diera un intercambio de almas.

Luzelena Gutiérrez de Velasco considera que, como una influencia directa de Borges, Tario con frecuencia introduce en sus cuentos “intrigas fundadas en modelos geométricos, en cuanto a la espacialidad y al entreveramiento de los personajes”;<sup>26</sup> en “Ciclopropano” surge poco a poco a la vista la voluntad de construcción de una estructura simétrica, especular,<sup>27</sup> en cuanto a que parece reproducir realidades paralelas pero inversas en torno a un punto reflejante o umbral. En el cuento, dicho punto ciego, punto umbral, lo constituye la sala de operaciones en la que presumiblemente estuvieron a un mismo tiempo dos pacientes siendo operados de apendicitis al mismo tiempo, o incluso, llevando las cosas más lejos, dicho punto podría ubicarse en ese limbo al que se puede acceder sólo estando bajo los efectos de la anestesia.<sup>28</sup> A partir de dicho punto-origen el reflejo se expande hacia dos realidades, empezando por los dos quirófanos con dos pacientes, pero el paciente que es joven de un lado es viejo en el otro, con dos doctores, uno viejo en la primera parte y uno joven en la segunda. Como mencionamos anteriormente el joven es imaginativo y espiritual o intelectual, el viejo es de acuerdo con las descripciones que dan de él sus familiares en la segunda parte sencillote y materialista; el joven es un solitario, el viejo está casado.

---

<sup>26</sup> L. Gutiérrez de Velasco, art. cit., p. 47.

<sup>27</sup> No nos referimos aquí a relato especular definido por la crítica como el texto que posee una estructura de vista en abismo. Lucien Dallenbach, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.

<sup>28</sup> En la literatura mexicana anterior a este libro de Tario sólo identificamos un ejemplo en el cual la anestesia sea tomada como un umbral hacia nuevos mundos: el poema “Segundo sueño” de Bernardo Ortiz de Montellano, en el cual el yo lírico relata su experiencia onírica al ser sedado con cloroformo para ser intervenido quirúrgicamente. El poema, sin embargo, deja pronto la narrativa y se enfoca en experimentar con el lenguaje, alejándose del cuento de Tario así como también del hermético poema de Sor Juana que le sirve de antecedente directo. La relación de la literatura de Tario con la del grupo de Los Contemporáneos aún tiene otros puntos de contacto que no han sido aún suficientemente estudiados.

En cuanto a los cirujanos, sabemos por comentarios del narrador que el médico anciano de la primera parte es un sabio, y que, a pesar de que el joven nervioso desconfía y teme a los doctores considera su amigo a ese viejo doctor; más tarde nos enteramos también que al saber inevitable su operación solicita expresamente y con vehemencia estar en manos de su anciano amigo. El doctor joven, en apariencia amigo también de la familia, siente desprecio por los ancianos y por momentos el texto despierta la sospecha de que frecuenta a la familia atraído por la esposa de Eugenio, sospecha que nunca se confirma. Lo que sí aparece registrado es la desconfianza con la que el convaleciente mira al joven doctor cuando, desesperado por la pésima jugada de ajedrez, el convaleciente fija su atención en las manos del médico:

Aquel joven médico tenía unas manos regordetas y lampiñas, enrojecidas como las de todos los cirujanos. De aquellas manos enrojecidas había estado pendiente su vida como de un misterioso hilo. De aquellas manos que él contemplaba ahora habían dependido infinidad de cosas —entre otras, que él estuviera presente. Un defecto de pulso, un titubeo, una presión excesiva, y **el hombre que era** habría terminado. (p. 113, el énfasis es nuestro)<sup>29</sup>

Las simetrías continúan, la discusión inicial entre el joven nervioso y su anciano doctor sobre las fuerzas reprimidas se reproduce tal cual en la segunda parte, pero esta vez con un sentido siniestro, pues lo que en la primera mitad tenía el sentido de una hipótesis más, apasionada tal vez pero sólo una hipótesis, en la segunda parte es la comprobación misma de esas palabras supuestamente hipotéticas.

Por último, un suceso real ocurrido en la primera parte, la plática que sostuvieron, tras la partida de ajedrez, el joven y su amigo sentados en una banca del parque, sufre también una inversión al reflejarse en la segunda parte pues lo que de un lado fue un suceso real se convierte en el otro en un sueño, más específicamente en una

---

<sup>29</sup> Cuando el convaleciente se percata de que él es un usurpador puede ver de otra forma al joven doctor pues se da cuenta que fue su ineptitud la que le permitió seguir viviendo al no poder salvar la vida de Eugenio.

pesadilla; más tarde nos referiremos a este sueño, por lo pronto hay que hacer notar que los trazos que hace el doctor sobre la arena en la primera parte a los cuales el joven nervioso no presta demasiada atención, se convierten en el sueño en jeroglíficos amenazantes que aterrorizan al protagonista.

Además de esta estructura especular, subyace en la concepción del cuento una imagen rectora que dirige las acciones y que es la del juego de ajedrez, o para ponerlo más en abstracto, la figura del duelo, del enfrentamiento.

La primera edición de *Tapioca Inn*, y última hasta la aparición de los cuentos completos, incluye un dibujo en la primera hoja de cada cuento, el dibujo correspondiente a “Ciclopropano” representa a un cirujano, embozado con su tapabocas y en traje de cirugía que sostiene amenazante en una mano un bisturí y en la otra algo parecido a una manguera (o tal vez un segmento de alguna víscera); frente a él está un hombre en bata haciendo ademán de detener, con la mano en alto, el avance del cirujano. Esta ilustración sería convencional si el dibujante no hubiera tenido la visión de ubicar estas dos figuras sobre un tablero de ajedrez, pues ciertamente la dinámica de las acciones en el cuento que hemos venido comentando es la confrontación, el duelo.

Doctor y paciente se enfrentan en la primera parte, también lo hacen en la segunda; en la primera parte la partida de ajedrez la gana el anciano doctor de quien se dice más tarde que es muy hábil en ese juego; en la segunda parte, como era de esperarse por la inversión antes descrita, la partida la gana el convaleciente pues el joven doctor resulta ser inexperto y distraído al grado de desesperar a su contrincante; al mismo tiempo que se juega al ajedrez, en la primera parte se discuten los límites de lo posible, el texto relaciona la discusión y la partida de ajedrez haciéndolos equivalentes, de este modo, cuando el joven nervioso en cada ocasión prepara un argumento nuevo al mismo tiempo sostiene una pieza de ajedrez en el aire, como preparándose a hacer una

tirada; de igual forma, las replicas del anciano doctor buscan tranquilizar a su nervioso amigo pero al mismo tiempo también pretenden desarmar sus audaces postulados.

No queda muy claro quién es el vencedor en estas discusiones; en la primera parte la seguridad de las respuestas del doctor, su risa confiada y el poco crédito que es lógico conceder a un personaje que se nos ha sido descrito como imaginativo e impertinente hacen pensar en que tal vez esa discusión la haya ganado el médico. En la segunda parte, como ya hemos mencionado, el convaleciente cae en la cuenta de que: si es posible que él se encuentre repitiendo esas mismas palabras, el tema de ese discurso que antes fue hipotético ahora es positivamente real; es decir, sí existen unas fuerzas misteriosas capaces de manejar a los hombres a su antojo y por lo tanto el joven nervioso e impertinente tenía razón después de todo, aunque en este caso tal vez hubiera preferido perder la partida y la discusión.

Regresando al mito de Anfitrión con el que iniciamos este análisis, debemos observar que, a lo largo de todas sus versiones, el tratamiento de dicho motivo ha sido siempre propicio a los juegos de simetrías, por ejemplo, Heracles y su hermano Ificles son gemelos puesto que Alcmena los da a luz el mismo día, y sin embargo son muy distintos pues uno es hijo de Anfitrión y otro de Zeus. En el texto de Plauto sin embargo Ificles es concebido meses antes que Heracles lo cual da pie a que Mercurio componga un dicho que los equilibra temporalmente: “Ella [Alcmena] parirá hoy dos hijos gemelos; un niño nacerá en el décimo mes después de que fue engendrado, otro en el séptimo mes; uno de ellos es de Anfitrión, el otro de Júpiter; pero el hijo menor tiene un padre mayor, el mayor uno menor”.<sup>30</sup>

En las comedias que tratan el motivo, y que se ven obligadas a incluir por razones de la poética particular del género no sólo a los héroes y dioses sino también a

---

<sup>30</sup> Plauto, *op. cit.*, p. 198.

la gente común que ha de encargarse de la parte humorística, el desdoblamiento de Anfitrión provocado por Zeus, provoca a su vez un segundo desdoblamiento, ahora a nivel de los sirvientes, el de Mercurio en Sosias, esclavo de Anfitrión. Giraudoux va más allá en estos juegos de dobles e introduce una escena en la que Alcmena ordena a su esclava Bromia que tome su lugar en la alcoba, entonces el verdadero Anfitrión llega a su pieza, confunde a Bromia con su esposa y la posee, cometiendo así un equivalente del adulterio del cual se acusa a Alcmena.

El modelo cuádruple Zeus-Mercurio, Anfitrión-Sosias se pierde en “Avatar” de Gautier, pues el correspondiente Anfitrión de esa historia, el Conde Olaf Olinsky, no contó con ningún ayudante; sin embargo la asociación de Octave de Saville con el doctor Balthasar Cherboneau resuena definitivamente en la historia contada en “Ciclopropano”. Al igual que Balthasar, el ayudante, llamémosle así, del joven nervioso es un anciano al cual se le considera, o al menos así lo hace el narrador, un sabio. Como lo comentamos anteriormente, la innovación de Gautier a la historia del motivo de Anfitrión es terminar con la dependencia de los poderes mágicos de la divinidad; tal vez sea la de Gautier la primera versión sin Zeus, el Ángel Gabriel o sus equivalentes. A cambio de esto, el ayudante, quien en la tradición no era más que un simple sirviente,<sup>31</sup> ahora tiene el conocimiento de las fuerzas ocultas que gobiernan la naturaleza.<sup>32</sup>

Con discreción, “Ciclopropano” sugiere lo mismo pero lo deja completamente indeterminado. El primer probable indicio al respecto es el siguiente: Cuando el anciano doctor aconseja a su amigo cambiar de vida, remata diciendo “—Eso es, cátese, hágame caso. Y no piense ni por un momento más en las fuerzas reprimidas, le aseguro a usted

---

<sup>31</sup> Incluso Mercurio que también es un dios no hace otra cosa que vigilar que nadie moleste a Júpiter mientras está con Alcmena.

<sup>32</sup> “—Yo no soy un sabio en la acepción que se da a esa palabra; por el contrario, al estudiar ciertas cosas que las ciencia desprecia, me he convertido en maestro de fuerzas ocultas que aún no han sido utilizadas y produzco efectos que parecen maravillosos, aunque son naturales [...] Suprimo a mi voluntad las miserias del cuerpo, detengo o precipito la vida, desplazo los sentidos, difumino el espacio, aniquilo el dolor sin necesidad de recurrir al cloroformo, al éter, o a cualquier otra droga anestésica. Armado sólo de la voluntad, esa electricidad intelectual, vivifico o fulmino.” T. Gautier, *op. cit.*, p. 204.

que, contra lo que se supone, es el asunto más aburrido” (p. 321), pero, ¿cómo podía él saber si las fuerzas misteriosas eran interesantes o no? La sugerencia de matrimonio para conservar la salud es la misma medicina que Balthazar receta para Octave, y aunque nunca vemos al anciano doctor practicar en su laboratorio la transmigración de las almas que practica Balthazar en “Avatar”, sabemos que mientras el joven nervioso está en el quirófano, anestesiado, el Anciano doctor está allí “presente”.

En la tradición, la usurpación implica un conflicto y una pelea (no sólo por la mujer y la casa sino principalmente por la identidad), pero la diferencia entre adversarios es tan grande que la lucha nunca llega a representarse (o se desvía hacia a la discusión entre los esposos); en contraste, tanto en “Avatar”, como en “Ciclopropano” los adversarios quedan en un mismo nivel por lo que la lucha es inevitable, en el relato de Gautier, hay que mencionarlo, incluso se llega a un duelo con pistolas.

“Ciclopropano” retoma la figura del ayudante mágico del texto de Gautier y retoma el duelo, pero de acuerdo con esta estructura especular, el duelo final se realiza entre las dos parejas paralelas inversas “joven nervioso-doctor anciano” contra “Eugenio-doctor joven”.

En el texto de Gautier, la transmigración de almas practicada por el sabio hindú provoca que el alma del conde habite el cuerpo de Octave y el alma de Octave el cuerpo del conde, por lo que los dos adversarios pueden enfrentarse directamente ya que ninguno ha dejado de existir o desaparecido; a diferencia de esto, en el caso de “Ciclopropano”, Eugenio, el adversario, el Anfitrión de este cuento, no está presente, y no podemos saber si está muerto o está ocupando el cuerpo del joven nervioso al mismo tiempo que éste ocupa el suyo.

Pero entonces, ¿cómo se libra la batalla?, sólo podemos especular al respecto. Cuando en la segunda parte se repite la discusión sobre las fuerzas extrañas, y esta

deriva en el tema de las responsabilidades de los médicos, el convaleciente toma conciencia sobre la incapacidad del joven doctor comparada con la habilidad del anciano doctor, el convaleciente se siente confortado pues cae en la cuenta de que es muy probable que gracias a que el joven médico no fue capaz de salvar a Eugenio él pudo apropiarse de esa vida.

El indicio más claro, y posiblemente la clave del cuento (como es común en los cuentos de Tario) está en el sueño:

Rara vez recordaba sus sueños. Había algo no obstante, en ellos que se repetía periódicamente, haciéndole sufrir lo indecible. Un viejecito azucarado trazaba sobre la arena de los jardines unos jeroglíficos extraños que él ni remotamente comprendía. Entonces, bajaba de lo alto un cuervo y le lanzaba al viejecito un picotazo espantoso en la frente. El anciano no se inmutaba. A renglón seguido, bajaba un segundo cuervo y se posaba sobre la hierba. Aquí, el viejecito se ponía en pie gravemente, contemplaba con desconfianza al pajarraco y echaba a andar a grandes pasos por el camino. Lo que originaba en él un temor inaudito era quedarse a solas con aquellos jeroglíficos. Invariablemente y en tal momento despertaba. (p. 108)

Lo que podemos leer en la pesadilla —salvo mejores interpretaciones psicoanalíticas— es un esquema de este enfrentamiento de dobles, o de parejas de dobles: vemos que el protagonista está tranquilo mientras se encuentra junto al viejito azucarado que es su aliado, aun en presencia de aquellos jeroglíficos misteriosos; dicha confianza se refuerza al atestiguar la tranquilidad del doctor ante el ataque inesperado y violento del primer cuervo. Sin embargo el segundo cuervo, que simboliza al segundo adversario, no ataca al viejo (quien lo hubiera vencido) porque este cuervo es directamente el adversario del protagonista quien ahora se queda solo con él, sabiendo que se trata de un enemigo más allá de lo normal.

Con la misma facilidad con la que el convaleciente derrotó al joven doctor en ajedrez, el anciano doctor fue más hábil en la mesa de operaciones y salvó la vida de su

amigo, pero el doctor sólo hizo su parte; para completar la simetría es necesario que Eugenio (el bien nacido, etimológicamente hablando, el original) luche por su identidad arrebatada. Eugenio nunca llega a tener cuerpo en la historia, pero su presencia está anunciada por una serie de indicios en el texto.

El más importante de éstos sucede cuando los niños se dan cuenta de que el hombre convaleciente no es su padre y así se lo hacen saber a su incrédula mamá:

—¡Ninguna broma! —corroboró el mayorcito—. Él no es nuestro papá. Papá vendrá de un momento a otro y no sé lo que pensará de todo esto. Me imagino que, por lo pronto, no se sentirá muy satisfecho.

—Y por qué no ha de ser vuestro papá? Esto es lo que nadie me ha dicho. Le temblaba la voz, las manos. Los tres niños se miraron.

—Bueno, eso ya no lo sabemos. (p. 333)

Ese presentimiento de que “papá vendrá” no es exclusivo de los niños, el convaleciente todo el tiempo tiene la sensación, sobre todo durante sus excursiones al jardín salvaje<sup>33</sup> que se encuentra detrás de la casa, de que parte de él está ausente, y de que algo indefinible ocurrirá: “¿Qué especial consuelo buscaba, pues, entre aquellos árboles? ¿Qué era aquello indispensable y básico de lo cual al parecer había prescindido su espíritu? Todo en torno suyo se mantenía inmóvil, a la expectativa. Él asimismo esperaba algo; no lo sabía. Pero existía el mutuo acuerdo: era evidente”. (p. 330)

---

<sup>33</sup> “Era una gran finca, y así lo reconocían cuantos la visitaban. Ciertos sectores eran preciosos, minuciosamente cuidados, como una antigua servilleta bordada; mas internándose por la parte trasera del edificio, el panorama resultaba diferente; algo así como una pequeña selva en descomposición, de tierra muy negra y cubierta de hojarasca. Matorrales, arbustos en floración, troncos derruidos. Había un minúsculo arroyo. Y violetas silvestres a ambos lados del camino” (p. 325). Además del simbolismo evidente que identifica este lugar oscuro de la casa con el lado oscuro de la personalidad del protagonista, el jardín descuidado siempre tiene connotaciones de ser un espacio recobrado por las fuerzas de la naturaleza (hostiles en el caso de este cuento), es el lugar de excepción que además el protagonista frecuenta en las horas umbral del día, madrugada y ocaso, justo cuando los sentidos vuelven imprecisa la realidad percibida. El jardín salvaje es el lugar más vulnerable para la transgresión de lo fantástico y el protagonista siente que tiene un vínculo con dicho escenario; el final del cuento confirma ese compromiso.

El texto prepara, por decirlo así, el descenso del cuervo al jardín; y como este adversario ya no es convencional, por momentos la narración se tiñe de la atmósfera de una historia de fantasmas:

Las tardes eran lluviosas y tristes, y unas melancólicas sombras recorrían la casa. Sin que viniera a cuento, encendíanse desde muy temprano las luces. Un silencio especial, como si alguien hubiese fallecido repentinamente, reinaba en las habitaciones. Las sirvientas hablaban en voz baja, los pisos carecían de resonancia y hasta los niños, sobrecogidos por una presencia intangible, se negaban a subir solos a sus cuartos. Por las noches soplaba el viento y gemía contra los vidrios una voz intrusa y atormentada que entonaba las canciones más doloridas y amargas. Algo totalmente incomprensible para todos. (p. 333)

A pesar de ello, el autor de este cuento no deja que el “espíritu” de Eugenio se presente como un fantasma tradicional (lo cual trasladaría el cuento al género maravilloso) sino que vela ese encuentro sobrenatural y sutilmente escenifica la última batalla en la conciencia del personaje, en donde tal vez todo haya ocurrido en primer lugar. Una vez que el convaleciente adquiere clara conciencia de impostor, los últimos párrafos del cuento están dedicados a una serie de reflexiones en las cuales el protagonista, de nuevo el joven nervioso que conocimos en la primera parte, examina los pros y los contras de su nuevo estado:

Implacablemente despierto, con los ojos fuera de las órbitas, el convaleciente dejó transcurrir la noche [...] Se sintió brutal y repentinamente solo. No amaba a la mujer aquella, aunque los niños podrían ser atractivos [...] Y las avenidas sombrías, humedecidas, donde los pasos sonaban tan dulcemente como sobre un estanque. Todos dormían. ¿Y qué se habría hecho el viejecito aquel, tan blanco como un fantasma de azúcar? Que hiciera literatura; tendría éxito. Mas en cuanto despuntara el alba, con las primeras luces, iría corriendo a buscar a los niños. Le sentaría bien, era lo indicado. Y tan hermoso que es despertar, despertar reiteradamente un día y otro, sin descanso. (p. 341)

Ya no le quedan dudas sobre su estado, piensa en la oportunidad que misteriosamente se le concedió de, literalmente, cambiar su vida: “A partir de anoche me siento un hombre

completamente distinto” (p. 341); valora el estar vivo, el poder hacer literatura si así lo decide, y a pesar de que la mujer no lo complace (en contraste con el motivo clásico), ve en los niños un potencial de dicha alentador. Pero, existe un matiz. Más adelante, en el mismo párrafo, el convaleciente añora: “Oh, la vida de uno, tan intransferible; tan luminosa”, en una clara manifestación de nostalgia por su verdadera vida, olvidando que ya no puede llamarla más intransferible; no obstante de inmediato corrige con sinceridad sospechosa: “Realmente con los niños ciertas cosas se olvidan” (p. 341).

El discurso del narrador se contagia de estas contradicciones y registra los últimos pensamientos del convaleciente quien, con nuevos ánimos, planeaba un nuevo comienzo, más conciliador, con los niños: “Pero era **en sueños, con los ojos bien abiertos**, mientras se persuadía una vez más de su extravagante bigote” (p. 341, el énfasis es nuestro). Resulta obvio entonces que dudando en esa forma estaría en desventaja cuando, en la madrugada, bajara al jardín salvaje a luchar a muerte por su personalidad.

El texto de Tario se separa en varios sentidos de las representaciones literarias del antiguo mito de Anfitrión al establecer su historia en un contexto realista donde por norma están proscritos los caprichos de Zeus: al carecer de una coartada mágica el original y el impostor se igualan (salvo que conservan su carácter de opuestos complementarios); incluso se da un paso más al ocultar a uno de los adversarios y dejar que sea la conciencia invasora la que luche, irónicamente, contra la vida que ha tratado de usurpar; vida que le es ajena y que le resulta al mismo tiempo anhelada e insoportablemente extraña.

Juan Bargalló Carraté ha escrito, parafraseando a M. Valkarenghi, sobre los textos en los que se produce el desdoblamiento de un personaje: “el doble aparece de

repente, cuando el Yo ha tenido experiencia del Otro (de lo otro) dentro de sí. El Doble existe desde el momento que existe la conciencia del Yo, del cual el Otro no es más que una alternativa”.<sup>34</sup> También afirma que esa conciencia del Yo es la conciencia de la propia indigencia, de las carencias de ese Yo, y el miedo a la muerte; entonces el desdoblamiento se produce como una estrategia de sobrevivencia, una manera de encontrar en el contrario el propio complemento.<sup>35</sup>

Sin embargo, la división de la personalidad, su fraccionamiento, es una idea intolerable para el Yo (al menos para la idea racionalista occidental del yo) por lo que la conciencia lo experimenta como un presagio de la muerte (desintegración);<sup>36</sup> por lo tanto, es previsible que, como medida de sobrevivencia, ahora ese yo intente deshacerse de su doble asesinándolo.

No obstante, si el doble no es más que la materialización de una propia ansiedad, su asesinato no es otra cosa que un suicidio, como muy bien queda ilustrado en el cuento “William Wilson” de Poe. En “Ciclopropano”, el usurpador, el rey de las fichas negras, había conquistado el territorio enemigo, se había adueñado de la reina y había llegado hasta el final del tablero, pero al momento del jaque una reflexión lo detuvo un momento: no se puede matar al cuerpo en que uno vive sin también acabar con uno mismo, desgraciadamente ya no había vuelta atrás.

---

<sup>34</sup> Juan Bargalló Carrate, “Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad : aproximación al tema del doble*, Juan Bargallo (ed), Sevilla, Alfar, 1994, p.12.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>36</sup> “It is important to understand the radical consequences of an attack upon unified ‘character’, for it is precisely this subversion of unities of ‘self’ which constitutes the most radical transgressive function of the fantastic”. Rosemary Jackson, *Fantasy: the literature of subversion*, London, Methuen, 1981, p. 83.

## EL MICO

Cierto, la soledad es peligrosa para las inteligencias que trabajan. Necesitamos a nuestro alrededor hombres que piensen y que hablen. Cuando estamos solos mucho tiempo poblamos el vacío de fantasmas.

MAUPASSANT, "El horla"

Tuvieron que transcurrir 16 años después de la silenciosa aparición de *Tapioca Inn* (1952) para que Tario mandara desde España su tercer y último libro de cuentos fantásticos, *Una violeta de más*.<sup>1</sup> Su recibimiento fue cálido, según se puede deducir por la gran cantidad de reseñas, todas entusiastas y encomiosas, que se publicaron en los primeros meses del año siguiente a ese, memorable por muchos motivos, de 1968.

En todas ellas se celebra con júbilo la publicación del libro y se lamenta que el género fantástico sea tan poco explotado en México; la mayoría hace notar la doble naturaleza de las historias que incluye el libro: entre el terror y el humor, así como el inevitable comentario sobre la notoria desigualdad en la calidad de los diferentes cuentos. Raúl Villaseñor, por ejemplo, escribe en las páginas del suplemento cultural de *El Heraldo de México*: "En sus páginas y bien dosificados, hay elementos sorprendentes de esos que a veces hacen reír y en otras causan inquietantes impactos susceptibles de quedarse entre la carcajada y la angustia. Claro: no hay parejura en calidades y preferencias, pero eso en modo alguno es en detrimento de la excelencia narrativa."<sup>2</sup>

En cuanto al estilo con el que está escrito el libro, estas pequeñas críticas periodísticas de vote pronto son más variadas, y así por ejemplo, mientras Manuel Mejía Valera lamenta el barroquismo de Tario: "algo sin embargo, conspira contra la esbeltez de

<sup>1</sup> Francisco Tario, *Una violeta de más*, México, Joaquín Mortiz (Nueva Narrativa Hispánica), 1968.

<sup>2</sup> Raúl Villaseñor, "Una violeta de más", en *El Heraldo Cultural* supl. de *El Heraldo de México*, 16 de febrero de 1969, p. 15.

este libro: la prosa abundante, en extremo recargada de palabras inútiles, lo más alejada de la concisión descarnada de un Borges o un Arreola”,<sup>3</sup> Francisco Zendejas (Yet) encarece su simpleza: “En su nuevo libro de relatos (dieciséis), la fantasía se deja tratar mediante un sencillo procedimiento que es el directo, sin adornos retóricos, sin estilizaciones [...] los de Tario van, a las pocas líneas, al encuentro de su tema”.<sup>4</sup>

Interesante resulta también el comentario de Ramón Xirau, publicado en “La Cultura en México”, quien se preocupa por encontrarle un lugar a la obra de Tario dentro de la tradición literaria española, la cual, según palabras del mismo Xirau: “es en gran medida, literatura fantástica”.<sup>5</sup> Llama la atención que si bien Xirau tiene que traer a la memoria a “todos los palmerines” y a todas las ninfas del Tajo para tratar de integrar a Tario a ese especial “cariz fantástico de las letras españolas”, ninguna de las reseñas consultadas observa los cuentos de este libro en perspectiva con la ya importante tradición de literatura fantástica escrita en México hasta ese momento, como Carlos Fuentes, o Guadalupe Dueñas por citar sólo dos ejemplos.<sup>6</sup>

El comentario final de la reseña de Xirau plantea una interrogación para los que desde el “ahora” nos preguntamos sobre la recepción de la obra de Francisco Tario:

---

<sup>3</sup> Manuel Mejía Valera, “Una violeta de más”, *El Día*, año VII, núm 2430, 22 de abril de 1969, p. 14.

<sup>4</sup> Francisco Zendejas “Yet... [Una violeta de más]”, *Excelsior*, 7 de febrero de 1969, p. 33.

<sup>5</sup> “Fantásticos españoles: todos los palmerines, todas las doroteas, todas las ninfas del Tajo, algunas de las visiones de Santa Teresa —obras de una fantasía que entraña verdad— y tanto el **Quijote** como el nuevo Quijote de Unamuno. Acabaría por creer que los únicos realistas españoles son los del siglo XIX” Ramón Xirau, “La fantasía española de Francisco Tario”, en *La Cultura en México*, supl. de *Siempre!*, 12 de feb de 1969, p. XIII.

<sup>6</sup> Todo parece indicar que dicha valoración crítica de la tradición fantástica en México no fue posible (y esta es sólo una hipótesis) sino a raíz de que en la década de los años ochenta hubo un auge de ediciones de los clásicos de la literatura gótica y fantástica, traducidos y distribuidos en México por editoriales españolas; tales ediciones despertaron en México un subterráneo interés por el tema y una inquietud por volver los ojos hacia nuestras propias manifestaciones fantásticas.

¿Es necesario recordar que, hace veinte, hace quince años su obra tuvo entre nosotros verdadera vigencia? Relea el lector *La noche*, relea *Tapioca Inn*, lea ahora esta “violeta de más” y verá que la vigencia de Francisco Tario sigue en plena vigencia así como verá que su obra —ahora exactísima— tiene la doble virtud de la excelencia literaria y de una claridad de “escritura” hecha para ser leída y gozada con gozo y goce.<sup>7</sup>

Esta “vigencia” observada por Xirau nos hace pensar en un tipo de literatura en potencia, en espera sólo de más lectores y distintos; tan vigente fue Tario en la década de los años cuarenta, como lo sería en la de los años setenta porque es una característica de las obras excéntricas no pasar de moda ya que nunca estuvieron inscritas realmente a ninguna en primer lugar.<sup>8</sup> Vigencia o ausencia, en lo que es fácil estar de acuerdo con Xirau es en que se trata del mejor libro del autor, del más exacto; en él los temas y los procedimientos son más variados que en los libros de cuentos anteriores; sin salir del campo semántico de la fantasía, encontramos desde relatos de tipo policiaco hasta algunos en tono fársico, así como una preocupación mayor por configurar la existencia de un mundo “otro”, de una “dimensión distinta” de la realidad cotidiana y gris de la que sin embargo, como escritor fantástico, siempre procura partir.

De esta colección nos proponemos analizar dos cuentos, el que inaugura el libro: “El mico”; y el que lo clausura: “Entre tus dedos helados”, por considerar que ambos son insustituibles en la discusión sobre la literatura fantástica del autor.

Una vez que se sabe la anécdota que anima “El mico” es fácil imaginar que se trata simplemente de un disparate o de un cuento absurdo; incluso, cuando se da una primera lectura distraída, puede quedar la impresión de que no se trata más que de un cuento mal

---

<sup>7</sup> R. Xirau, *loc. cit.*

<sup>8</sup> “La originalidad de Francisco Tario es la de aquellos escritores que pudieron haber nacido ahora o hace cinco siglos y escribir en nuestra lengua o en cualquier otra”. Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. t.I*, México, FCE, p. 1051.

terminado o fallido; tal es la opinión de críticos como Vladimir Rivas Iturralde,<sup>9</sup> o la de Héctor Aguilar Camín quien, en una de estas reseñas tempranas del libro, dividió los cuentos del libro en dos grupos: “Cuentos como Fuera de Programa, La Banca Vacía o Entre tus Dedos Helados pueden formar filas entre lo más logrado y bello de la literatura fantástica. Contrapuestos a ellos, El Mico, Ortodoncia, o Ave María Purísima, tienen que parecer, por fuerza y sin serlo, medianos.”<sup>10</sup> Las páginas que siguen son sólo un intento por tratar de leer dicho cuento con un poco más de detenimiento.

Un hombre de 40 años quien, como parte de un plan de vida, trabajó exageradamente durante veinte años con el fin de retirarse a vivir apartado de la sociedad y sus presiones, consigue crear en su entorno un orden ideal; orden que se rompe con la aparición en su bañera de un ser con rasgos humanos pero con características de anfibio y las de un minúsculo mono. El hombre tiene que adaptar sus tan queridos hábitos para atender al mico, obligado por sentimientos, inéditos para él, de responsabilidad y culpa. A la lucha interna entre tales sentimientos y la añoranza de la libertad perdida se agregan la personalidad posesiva que desarrolla el mico, y el descubrimiento de que él mismo, siendo un hombre, está embarazado. Todo esto lo convence de que tiene que deshacerse definitivamente de su huésped; y así lo hace, en un momento de crisis, tirándolo por el inodoro a la cañería.

Toda historia fantástica presupone una base de tipo realista que sirva de contraste a la irrupción de lo insólito; en “El mico” la descripción del universo está en voz del mismo

---

<sup>9</sup> Vladimir Rivas Iturralde, “Lo fantástico en Francisco Tario”, en *Tema y variaciones de literatura*, UAM-Azcapotzalco, segundo semestre-1995, p. 16.

<sup>10</sup> Héctor Aguilar Camín, “Una violeta de más”, *El Día*, año VIII, núm 2430, 25 de marzo de 1969, p. 11.

protagonista, es decir dependemos exclusivamente de su punto de vista para enterarnos de lo que sucede; por él sabemos que su mundo, en general, es bastante convencional; no hay datos espacio temporales que permitan al lector presuponer una época o un lugar en específico pero, salvo los hechos insólitos, la realidad de la historia es muy similar a la “realidad real”, empleando un término de Flora Botton,<sup>11</sup> del posible lector.

Sin embargo, existe un matiz en esa normalidad pues el protagonista no es un hombre común, y la esencia de su excepcionalidad es su decisión de aislamiento metódico del mundo social:

Mi plan, afortunadamente, pudo al fin llevarse a cabo, y hoy duermo cuanto me es posible, como y bebo lo que apetezco, soy perfectamente independiente y los días se suceden sin el menor contratiempo. Poco me importan, pues, las estaciones, los vaivenes de la política, las controversias sobre educación, los problemas laborales, la sexualidad y las modas. Desde mi pequeña terraza suelo contemplar los tejados, muy por debajo del mío, y ello me otorga como una cierta autoridad.<sup>12</sup>

Este rechazo del mundo exterior, por así decirlo, es compensado con ensimismamiento, el protagonista crea para sí un universo personal sumamente controlado para el cual toda referencia externa no es más que escenario:

Sobre todo, he vuelto a ocupar mi cama, la cama que me pertenece por derecho propio, y en ella duermo a pierna suelta. Al margen de cuanto acontece afuera –un mundo que para mí no encierra más atractivo que el de una grata referencia con qué ilustrar y enriquecer mi solitaria existencia, en la cual soy de todo punto feliz. (p. 145)

---

<sup>11</sup> Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, 2ª ed., México, UNAM, 1994, p. 58. En otro contexto la frase había sido usada anteriormente por el crítico argentino Noé Jitrik.

<sup>12</sup> Francisco Tario, *Cuentos completos II*, México, Lectorum, 2004, p 144. En adelante citaremos con base en esta edición anotando únicamente entre paréntesis el número de páginas correspondiente.

Esta circunstancia de aislamiento produce dos consecuencias en el cuento, la primera es la casi absoluta subjetividad de la narración, no hay posibilidad de perspectivismo y el lector tiene que conformarse con los hechos tal y como los relata el personaje protagonista (un ser, por otro lado, no muy de fiar). La segunda tiene que ver con el espacio: Al no importarle el mundo exterior, su universo se restringe por completo a su casa (la cual constituye una analogía con su propia conciencia como veremos posteriormente), un espacio cerrado a cualquier intervención externa, laberíntico, y oscurecido tras la llegada del mico, quien también procede de espacios estrechísimos, como puede serlo la tubería del baño.

Los espacios cerrados favorecen y son característicos de los relatos fantásticos: “El ambiente del cuento, lugar común en los relatos fantásticos es un espacio cerrado. La convivencia con el mico se da entre las habitaciones del departamento de un hombre solitario. Al mismo tiempo que el narrador recorre las habitaciones de su piso, también se encuentra con los recovecos de su conciencia”<sup>13</sup>

Además de “aislado”, una palabra que ayuda a definir la personalidad del protagonista es “disciplina”; para el personaje, la independencia tan deseada sólo ha sido posible mediante el sacrificio y la disciplina, ahora que lo ha conseguido, el orden y la rutina sostienen una estabilidad considerable a la que el personaje no está dispuesto a renunciar: “Yo también sobrevivo, y ambas cosas son encomiables, siempre y cuando nadie se inmiscuya en mi vida e interrumpa este laborioso limbo que me he creado al cabo de una larga etapa de disciplinas, muchas de ellas en extremo amargas” (p. 144). En su rutina se encuentran actividades como leer, escuchar música, ir al cine, sentarse en su terraza, todo

---

<sup>13</sup> Victoria Riviello Vidrio, “Lo estrambótico y lo cotidiano en ‘El mico’ de Francisco Tario”, *Casa del tiempo*, época III, vol. II, núm 23-24, dic-enero 2000-2001, México, UAM, p. 74.

respaldado por un presupuesto específicamente calculado para permitirle todos esos lujos a una sola persona; su orden (neurótico) es casi perfecto, pero vulnerable.

En la literatura de tipo fantástico cuando se representa un universo ordenado, con apariencia de perfección, sólo es con una finalidad: transgredirlo:

Lo fantástico irrumpe en el orden de la vida cotidiana y es sentido como una agresión. La tranquila rutina del acontecer diario es interrumpida por su aparición y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño, desusado, que viene a convertir el orden en caos.<sup>14</sup>

El punto más sensible en la vida de este narrador-protagonista es su ordenado estilo de vida, y es por eso que la irrupción fantástica atacará este punto a lo largo del relato: “Qué de sorprendente tiene, por tanto, que la aparición de mi pequeño huésped haya alterado, de golpe, aquello que en opinión mía debería haberse conservado inalterable” (p. 144).

En “El mico” el orden original construido por el personaje nunca es restituido del todo a la normalidad, pues a pesar de que al final logra deshacerse del huésped su vida cambia definitivamente.<sup>15</sup> Mientras tanto, se observan en la historia varios intentos de reducir el caos a una rutina que normalice la situación, pues sólo en estos términos el protagonista es capaz de manejarla. A pesar de tener en su casa a un ser del todo imposible quien le causa “pesadillas” y “oscuros presagios”, de algún modo logra convencerse de que organizándose, la vida puede volver a ser normal, o incluso mejor: “Pero insisto, el tiempo

---

<sup>14</sup> F. Botton Burlá, *op. cit.*, p. 43.

<sup>15</sup> “De aquí se deriva que a nivel sintáctico la estructuración más simple del relato fantástico se presente con la siguiente articulación: indicación de los límites, es decir, la definición explícita o implícita de la existencia de dos órdenes irreconciliables (situación de equilibrio); transgresión de los límites (situación de ruptura); y como conclusión —y ésta es la diferencia más vistosa en el plano sintáctico entre el relato fantástico y otros tipo de relatos— una reintegración del equilibrio ni necesaria ni completa”. Rosalba Campa, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas (compilador), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/ Libros, 2001, p 181.

ha ido transcurriendo y un orden nuevo, aunque cordial, ha venido a remplazar a aquel otro, tal vez demasiado exclusivo, que imperaba en mi casa” (p.145).

Tal procedimiento también es común en la literatura fantástica y constituye una integración del elemento fantástico a la normalidad, una trivialización por medio de la rutina, propiciada por el carácter desacralizador de lo cotidiano y la fuerza normalizadora que tiene el orden: “El orden, fuerza activa, trata de asimilar ese desorden [el causado por la irrupción de lo fantástico] y hacerlo seguir uno de los caminos establecidos”.<sup>16</sup> Un ejemplo de esto lo hallamos en el cuento de Cortazar “Carta a una señorita en París” en donde el personaje vomita conejitos, hecho que, más que sorprenderle, lo avergüenza como avergonzaría un defecto a cualquier persona, pero que ha logrado normalizar estableciendo un ritmo de vida que le permite deshacerse limpiamente del conejito antes de la llegada del siguiente, permitiéndole así continuar su vida. El caos en su vida sobreviene cuando el periodo entre el nacimiento de un conejito y el siguiente se acorta, impidiendo al personaje deshacerse del anterior a tiempo y provocando una acumulación desastrosa de lindos conejitos.

De una manera similar a como pasa en el cuento de Cortazar, la existencia en sí del mico no es la causa de la crisis en el universo del protagonista (fuera de por sí del mundo, qué importa otra excentricidad), sino la creciente necesidad de atenciones que su huésped le requiere, lo cual lleva al personaje a estallar de modo semejante al que lo haría una ama de casa al borde de la histeria. Sucede aquí, pues, una ruptura de la normalidad autoimpuesta, una segunda transgresión sobre el orden provisional.

Ahora bien, a este estallido que lleva al personaje a lanzar al mico dentro del retrete puede llegarse siguiendo dos cadenas de sucesos, la primera, tiene que ver con la antedicha

invasión progresiva del espacio físico y psíquico del protagonista; la segunda con una serie de indicios que nos hablan de un proceso de metamorfosis que llevará al protagonista de hombre a mujer y que culminará con el embarazo. Un poco más adelante seguiremos con más detalle tales procesos, pero por ahora me interesa apuntar algunas características del agente irruptor: el mico.

El mico es un ser del todo increíble para la vida diaria: vagamente humano, tiene la figura de un minúsculo simio, parte anfibio, parte esponja color zanahoria con ojos azules, nariz de lenteja y una cabeza del tamaño de una ciruela, llega al mundo desde la tubería hasta el seno de la bañera del protagonista quien tiene que ayudar en esta parodia de un parto: “Parece un niño desvalido —fue mi primera ocurrencia—. Y decidí prestarle ayuda, sin recapacitar. Tratábase, naturalmente, de no tirar demasiado, de no forzar el alumbramiento y conservar aquella pobre vida que de tal suerte se veía amenazada” (p. 138).

No obstante las dudas que el lector pueda albergar, al final del cuento, sobre la existencia real o imaginaria de este extraño ser, en la historia que nos relata el protagonista el mico es una presencia evidente de la cual él no duda, y a la cual vemos crecer y evolucionar; en el mundo de su relato la contundencia del mico es algo innegable:

Pero el hecho de sentirme arropado en aquel sofá, a altas horas de la noche, cuando debería estar ya desde hacía tiempo en mi cama, me prevenía de que el suceso, fuese cual fuese la causa, era a tal punto evidente que no tenía más que incorporarme, dar unos pasos hasta mi alcoba y comprobarlo con mis propios ojos. (p. 140)

---

<sup>16</sup> F. Botton, *op. cit.*, p. 44.

Ahora bien, si la casualidad puso a este ser insólito en su solitaria vida, y no le concedió el valor para deshacerse de él, no puede perder el tiempo interrogándose sobre su naturaleza, sino tratar cuanto antes de incluirlo:

No acertaba a descifrar, en principio, la procedencia de aquel impertinente viajero que compartía hoy por hoy mi casa, y todas las conjeturas que llegué a hacerme en tal sentido resultaron a cuál más estúpida y descabellada. Aunque esto, por otra parte, tampoco me demostraba nada, ya que existe tal cantidad de hechos sin explicación posible, que este no parecía ser, a fin de cuentas, ni más necio o disparatado que otros muchos. (p. 140)

Por otro lado, la definición de lo insólito para el protagonista no es tampoco muy exigente: “otro pequeño incidente nada común —la llegada del cartero— me reafirmó en mi error. Acepté, pues, sonriente, el sobre que me tendían y regresé al salón” (p.140). Sin embargo, conviviendo con esta actitud naturalizante del hecho fantástico, el protagonista presiente la acción de un poder oculto, maligno, que en un principio se manifiesta en forma de sueños de los cuales “...despertaba sobresaltado, dándome la impresión, no sólo de que no despertaba, sino que, por el contrario, más y más iba sumergiéndome en el fondo de una turbia pesadilla” (p. 140). Más adelante este sentimiento se transforma en miedo supersticioso cuando, en la oscuridad de su cuarto, descubre que el mico se encuentra allí, mirándole. Casi al final del relato, el protagonista se percata de que está cambiando y de que su voluntad parece enajenada, y lo atribuye nuevamente a lo inexplicable:

Conocía de sobra el poder que ejercen ciertas obsesiones en el ánimo del hombre, y la sugestión de que el hombre es víctima bajo el influjo de ellas, pero este no era mi caso, puesto que, de un modo enteramente consciente, las reconocía y aceptaba, esforzándome por sustraerme a ellas. Era algo independiente de mí, malvado, y contra lo cual parecía inútil resistirse. (p. 151)

De hecho puede decirse respecto a la actitud del protagonista hacia el hecho fantástico que existe una especie de movimiento pendular entre la superstición y la aceptación natural, lo cual dificulta decidir si el relato debe ser clasificado como maravilloso por el hecho de presentar a un ser mágico, es decir que se rige por leyes distintas, o si por el contrario se trata de una criatura posible, tal vez sólo un “hijo de mala madre” como lo cataloga el protagonista, o algún otro tipo de criatura que simplemente nunca habíamos visto antes. La vacilación se extiende también al terreno de los sentimientos: “El narrador, al nombrarlo, va de una palabra ambigua a la otra lo mismo que de la ambigüedad de un sentimiento a otro: o bien le causa molestia, asco, terror, ternura o compasión”.<sup>17</sup>

Justo cuando el personaje se convence de que realmente está embarazado y de que la relación con su huésped es ya insoportable, parece sufrir un repentino ataque de claridad: “todo esto es perfectamente absurdo y lo que ocurre es que estoy hechizado — recapacité un día” (p. 153). A continuación decide deshacerse de su hechicero, podríamos pensar que con fines de despejar *toda* la fantasmagoría que le ronda desde la llegada de su huésped, pero no es así, sino que nos sorprende con una finalidad del todo absurda: “Lo que yo me proponía, simplemente, era liberarme de aquella angustia creciente, proteger mi nuevo estado y legalizar la situación de mi familia, aunque poniendo en juego, para tales fines, la más elemental educación” (p. 155).

Cuando por fin se ve libre de él pareciera que todo vuelve a la normalidad:

Una soledad nueva, aunque no olvidada del todo, se presentía tras aquellas puertas. Quizás conviniera habituarse. Sonaba apagadamente la música y era muy grato el sol en mi terraza. Sobre una mesa de la sala, descubrí un libro abierto [...] Después

---

<sup>17</sup> V. Riviello Vidrio, art. cit., p. 73.

prepararía el desayuno y, por la tarde iría al cinematógrafo. Me habían cedido las nauseas y noté que empezaba a crecerme el bigote. (p. 157)

La información que ofrece el texto respecto al paso del tiempo en la historia es muy confusa, pero, al igual que en otros cuentos de Francisco Tario, hay alusiones al cambio de las estaciones: cuando aparece por primera vez el mico, el tocadiscos daba *One summer night*, más adelante se menciona que el invierno está cerca por lo que se confeccionan abrigos para el huésped, sin embargo, para cuando el mico es desalojado, además de que vuelve a sonar dicha tonada, el tiempo es soleado y caluroso, sugiriendo tal vez que a transcurrido todo un año desde el día de la bañera, pero también, la posibilidad de que nada haya sucedido en realidad, incluso hay una insinuación de que todo no fue más que un sueño: “De tarde en tarde, se dejaba oír una corneta, pero ni aun esto me desazonaba. Más bien la corneta arrullaba mi sueño, porque **sabía, en el fondo, que no podía existir tal corneta**. Y sonreía. Daba una vuelta o dos en la cama y ya estaba dormido de nuevo” (p. 158, el énfasis es nuestro).

Si bien es cierto que en el final del cuento el narrador-protagonista simplemente acepta que dio a luz y que esta nueva transgresión flagrante a las leyes de la naturaleza es suficiente para calificar el cuento como literatura de lo maravilloso, debemos considerar esta vacilación del personaje entre una explicación y otra (mágica o racional) pero también entre si el mico fue real o sólo un sueño, como un equivalente de la hesitación propugnada por Todorov para las ficciones fantásticas

Si el hombre dio a luz realmente o si la instancia lectora tiene los suficientes indicios para sospechar que no lo hizo, el desenlace de la historia no provee de una explicación suficiente del suceso fantástico, por lo que el final la historia recupera su característica de enigma.

En los cuentos fantásticos el relato termina, existe un final, pero la explicación llega tarde, una vez que se ha cerrado el libro o, en el mejor de los casos, nunca lo hace:

Se puede decir que, en parte, la “fantasticidad” de un cuento fantástico reside en la medida que carece de solución. Mientras más fuerte sea la incertidumbre del lector, mientras más difícil le sea llegar a una solución, a una “lectura” de lo acontecido, mejor habrá cumplido su tarea el escritor.<sup>18</sup>

La llegada del mico al universo ordenado se manifiesta en una invasión progresiva del espacio, así como en un proceso de metamorfosis para el protagonista. Anteriormente, cuando hablé sobre espacio, propuse que la casa podía ser tomada como una analogía de la conciencia del narrador, un reflejo de su estado de ánimo:

Cuando un hombre se siente feliz, debe ordenar su casa, procurar que la felicidad encuentre grata su casa. Así fue quedando la mía: libre, abierta, florecida. A toda hora entraba el sol en ella, como en una jaula. Pasaban los días. Una mujer venía por las tardes y se ocupaba de la limpieza. Al caer la noche se iba. (p. 157)

Con la llegada del renacuajo la casa se cierra y se oscurece, a partir de entonces comienza una especie de expansión, de apropiación de todo espacio físico por parte del huésped, primero la tubería, luego la bañera, el tarro (donde suelen los niños guardar los renacuajos), luego una pecera grande, más tarde, cuando su etapa acuática termina, se aventura por la casa, lo cual marca el principio de la crisis del protagonista:

En tanto logró él mantenerse en la pecera, mi casa continuó pareciéndome la misma y, en cierto modo, hasta más lisonjera. Mas, tan pronto osó abandonarla e impregnó de su miseria la casa, el escenario cambió por completo. Algo sobrecogedor y triste, positivamente malsano, se dejó sentir ya a toda hora. (p. 147)

---

<sup>18</sup> F. Botton, *op. cit.*, p. 40.

Al mismo tiempo que sucede esta expansión física, se da también una especie de invasión del espacio psíquico del narrador, cuya voluntad poco a poco se ve subordinada a las necesidades del huésped, perdiendo su característico egoísmo por una obsesión de servir y atender: “ya no me decidí a abandonar a mi huésped, según venía haciéndolo hasta ahora, y ningún cuidado que le prestara me parecía suficiente” (p. 146). Casi desde el principio del cuento, el protagonista tuvo el presentimiento de las oscuras intenciones del anfibio:

Algo en él me desagradaba, no obstante, y era aquella tendencia suya a permanecer en cuclillas en el fondo del tarro, observándome sin pestañear y con aire de no muy buena persona. El cristal le achataba el rostro, y entonces yo sentía como si un detestable ser, sin antecedentes precisos, explorase mi conciencia con no sé qué funestos propósitos. (p. 142)

De este modo, descaradamente manipulado por la piedad, la responsabilidad y la maternidad, el protagonista pierde no sólo el espacio vital sino también su propio tiempo, pues, pasa la mañana en el mercado, la tarde en los quehaceres de limpieza y el resto en cocinar y coser sin tener un segundo para realizar sus propias actividades. En el colmo de la usurpación el mico se hace omnipresente mediante “aquel desatinado empeño de hacer sonar su corneta a toda hora” (p. 153). La presión se vuelve demasiada y hace explotar el ansia de libertad en el narrador.

Paralelo a este sitiamento ocurre un proceso de metamorfosis que afectará a ambos personajes.

La metáfora que subyace al desarrollo de nuestro cuento es la del anfibio, en particular en lo referente a su proceso de metamorfosis. La idea de metamorfosis está ligada con la de cambios dramáticos, con la de maduración y con la de evolución, pero, en este texto en particular, se encuentra en relación principalmente con el aspecto de la sexualidad.

Soterradamente, el cuento nos presenta la transformación de un hombre asexuado: “Fiel a mis principios, rechacé toda compañía engañosa —mujeres, en particular—” (p. 144) en una mujer fértil. La transformación es paulatina y está relacionada íntimamente con el papel que desempeña el mico.

Si retomamos la analogía de la casa y el narrador, podemos tramar algunas relaciones con la información que nos proporciona el texto. El narrador se rasuraba (el bigote es un símbolo masculino privilegiado en el cuento) en la bañera cuando notó la aparición del ser; el grifo instalado en el seno de la bañera se convierte entonces en el canal del parto por el cual se realiza el “alumbramiento” a cuya labor incluso ayuda el protagonista. La casa juega entonces un rol femenino, el protagonista es el hombre que renuncia al sexo exterior (real) a favor de una relación de dominio total sobre su universo que es su casa, no necesita más, como ya hemos visto, si puede mantener el antedicho y neurótico orden absoluto.

La irrupción del mico en este sentido es reveladora si pensamos en el modo en el que se apodera de la casa, el hombre pierde el orden, el control y con ello el dominio sexual sobre la casa, pero eso no es todo sino que, como vimos, su propio ser está también en entredicho.

Victoria Riviello Vidrio encontró ese carácter sexual en el mico:

Y en efecto, el renacuajo anuncia un estado de fertilidad, sólo que en el texto que nos ocupa esa fertilidad tienen lugar en un sentido inverso, chusco: es el anuncio de que un hombre va a dar a luz. El símbolo no tiene un significado positivo o negativo, es una humorada respecto de la naturaleza de la vida.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> V. Riviello, art. cit., p. 75.

Efectivamente, se trata de una especie de humorada pero también desempeña un papel estructural, como veremos enseguida.

El mico es una criatura conformada principalmente por dos naturalezas, la del anfibio y la del mono. El cuento esquematiza una relación entre estos dos seres tan disímbolos mediante la analogía del embrión anfibio, y el embrión humano (que en términos evolutivos serían los primates).

A lo largo de todo el relato el protagonista se refiere a su visitante con el nombre de “anfibio”. Los anfibios tienen dos características principales: viven en dos ambientes distintos, la tierra y el agua, y comienzan su vida en forma de embriones, conocidos como “renacuajos” (en el caso de los sapos y las ranas), epíteto con el cual también es llamado el huésped. Al terminar su periodo embrionario los renacuajos salen del agua, del mismo modo que el mico abandona su pecera, y comienzan su periodo como adultos sexuados y fértiles. En el cuento vemos cómo el mico adquiere progresivamente la fuerza y personalidad propias de un adulto, a esto el autor añade la caracterización que su minúscula ropita le confiere: “Llevaba puestas sus babuchas y una fina bata de casa, en cuyos bolsillos guardaba las manos. Se quedó largo rato mirándome, con la cabeza un poco ladeada” (p.155). A la manera de un señor paseando por la casa.

Pero tales cambios no suceden solamente en la apariencia física sino también en lo moral:

De día en día esta impresión fue haciéndose más patente, hasta el punto de que ya no me sería posible relacionar a aquel risueño saltimbanqui, que ensayara piruetas en la pecera, con este otro residuo humano, desconfiado y distante, que compartía hoy mi vida. No éramos muy felices, por lo visto, y comenzó a asediarme la idea torturante de la muerte. (p. 152)

Para cuando el mico fue echado de la casa, y el autor pudo verlo, a través de la ventana, en otro departamento, se había transformado ya en todo un símbolo (por así decirlo) de la fertilidad; el autor compone una imagen que no deja lugar a dudas: “El mico parecía feliz. Cuanto más y más soplaba, más y más se reían las mujeres, agitando sus tiernos pechos. Todas ellas parecían encantadas con el reciente hallazgo, todas se lo disputaban y no dejaban de reír” (p. 158).

El desarrollo del anfibio, pues, también representa una metáfora del proceso de maduración del individuo. El narrador-protagonista, a pesar de tener cuarenta años cumplidos, presenta una personalidad aniñada, completamente asexuado, se niega a integrarse a la sociedad, rechazando de esta forma la realidad: “Por otra parte y en este mismo terreno, existe un doble juego de rechazo: uno, hacia la sociedad que lo envuelve; otro hacia sí mismo que difícilmente acepta en virtud de su deseo de alcanzar la felicidad negando la realidad”.<sup>20</sup>

La irrealidad, el lado irracional, como respuesta a esta actitud parece mandarle un agente revulsivo para cambiar su vida. La transformación comenzó no bien el renacuajo pronunció el hechizo: “¡Mamá!”, de inmediato el protagonista tuvo la necesidad de proporcionarle al huésped lo que en ese estado (aun acuático) necesitaba más:

Al más intrascendente descuido, al menor asomo de egoísmo por mi parte, surgía dentro de mí la negra sombra del remordimiento, semejante, debo suponer, al de una verdadera madre que antepone a sus deberes más elementales ciertos miserables caprichos, impropios de su misión. (p. 146)

Poco a poco el narrador cae en la cuenta de que sus preocupaciones maternas lo enajenaban de su propio modo de ser:

Eran mis únicos ratos libres. Mas la música y la lectura habían empezado a abrumarme y he de confesar que por aquel tiempo, fueron interesándome cada vez menos. Por una u otra razón permanecía distraído, ajeno a lo que escuchaba o leía, como si todo aquel mundo apasionante no tuviese ya nada en común conmigo. (p. 150)

De un modo equivalente a la metamorfosis del anfibio, el hombre comenzó a transformarse en algo distinto a lo que solía ser, y pronto se daría cuenta de tales cambios: “¿Comenzaba a metamorfosearme? Estuve seguro que sí. Ello empezó a inquietarme, a despertar en mí muy serios temores, y creí, en más de una ocasión, no reconocerme del todo al cruzar frente a un espejo” (p. 150)

Cuando las facetas de mamá y ama de casa ya no le fueron suficientes, el cambio más drástico se llevó a cabo: “Aborrecí un día mi pipa y dejé de fumar. Me afeité el bigote. El tedio y la melancolía rara vez me abandonaron y comprendí que me encontraba seriamente enfermo. Posiblemente estuviese encinta” (p. 152).

Ya para el final, la relación entre el mico y protagonista se vuelve tensa y llena de suspicacias, por lo que el protagonista decide deshacerse del mico como si se largara a un esposo holgazán a favor de un hijo legítimo:

Temía, por tanto, que alguien con más derechos que él, viniese a usurpar su lugar y a desplazarlo, puesto que, en realidad, nada en común nos unía y solamente un hecho ocasional lo había traído a mi lado. Ni su sangre era la mía, ni jamás podría considerarlo como cosa propia. (p. 153)

El giro irónico por el cual el hombre añorado no se convierte en hombre integrado, sino en una mujer, nos habla del característico humor del autor (señalado por Riviello), pero también tiene una explicación estructural. De acuerdo con la teoría de Ricardo Piglia en la

---

<sup>20</sup> *Ibidem.*, p. 74.

cual todo cuento posee una historia superficial y una subterránea que emerge al final dándole un sentido inesperado al cuento, en “El mico” la primera historia corresponde a las acciones que hacen mover la trama y que culmina con el desalojo del huésped regresándolo al drenaje; la segunda está construida por la acumulación de indicios que caracterizan un proceso que tiene que ver con los roles de dominio en un espacio cerrado (como hemos podido constatar).

El mico, al invadir la casa, no sólo usurpa el dominio masculino, sino que, al ejercer a su vez el *control total* sobre el protagonista, invierte su rol social tradicional y por lo tanto su género.

El final del cuento tematiza este evento mediante un procedimiento clásico de la literatura fantástica, la literalización de un sentido figurado: el protagonista no sólo hace el trabajo de una mujer, sino que termina por transformarse en una.

Por su complejidad “El mico” puede interpretarse de muchas maneras, incluso como un llamado de atención sobre el poder real de fuerzas como la culpa, la maternidad, o el agobio que tradicionalmente ha ejercido un sexo sobre el otro.

También la locura asoma su cabeza a través de la ventana de la soledad,<sup>21</sup> y habría que preguntarse si, ¿la fuerza oscura que hace madurar a ese diminuto ser de otro mundo es distinta a la que sutilmente nos obliga a crecer, reproducirnos y morir?

---

<sup>21</sup> En el cuento “El Horla” de Maupassant, el lector de cuentos fantásticos espera en vano la aparición del ser fantástico cuando en realidad la manifestación turbadora no es una esencia sino una ausencia, no es el ser sino el no-ser, el vacío; hacia esta interpretación parecen conducir las reflexiones del protagonista sobre las fuerzas invisibles pero contundentes como puede llegar a serlo la soledad. El mico, especie de alter ego del protagonista cumple la función de arrancarlo de su ostracismo, no se trata pues de una condena sino de una oportunidad fantástica: la presencia de “el otro” en el yo provoca un desdoblamiento y el surgimiento de un inédito altruismo que sin embargo poco a poco lo sitia y enajena hasta que, como una medida de protección de su yo, el protagonista tiene que deshacerse de dicho alter ego; la diferencia principal entre este texto y otros textos con temática del doble es que el final, hasta donde podemos juzgar en un caso tan raro, parece ser feliz.

## ENTRE TUS DEDOS HELADOS

Porque lo que habla en el fondo de los seres, desde el fondo de los seres, lo que habla en el seno de las aguas, es la voz de un remordimiento.

BACHELARD, *El agua y los sueños*

“Entre tus dedos helados”, sin duda el cuento más leído del autor, constituye uno de los más complejos en su forma y más enigmático y sugerente en su propuesta estética. En él encontramos, entre algunas de sus características, una diégesis no lineal, una estructura de puesta o vista en abismo, una rica red de relaciones intertextuales y una utilización excéntrica de los géneros policiaco y fantástico.

La superabundancia de símbolos, la riqueza de la atmósfera sombría, casi poética, que conforma el mundo descrito en el cuento provocan que en una primera lectura la anécdota general no quede del todo clara. A continuación proponemos una síntesis tentativa: un joven, agobiado por presiones escolares, cae “muerto de sueño” y sueña que lo acusan de un crimen que involucra a una “estatua asesinada”; trata de resolver el misterioso crimen y descubre que la joven, que ahora es estatua, resulta ser también su hermana, con quien sostuvo además una relación incestuosa en la adolescencia; no dice nada a los policías y tampoco puede despertar de ese sueño, más tarde, su cuerpo muere en el mundo de la vigilia y asiste personalmente, como espectador fantasma, a su propio funeral en donde ya lo aguarda el coche de su inesperada “hermana imprevista”.

Las frases entre comillas no indican transcripciones del cuento de Tario sino de un poema de Xavier Villaurrutia, con el cual, sin duda, tiene una relación más que casual. Luzelena Gutiérrez de Velasco ha señalado dicha coincidencia: “En ‘Entre tus dedos helados’, que narra la situación de umbral entre el sueño, la muerte y la

imaginación, Tario pone en práctica cuentística un poema de Xavier Villaurrutia, de *Nostalgia de la muerte*. Se trata de ‘Nocturno de la estatua’”.<sup>1</sup>

Gutiérrez de Velasco señala también que ambas obras comparten “Esa aparición de lo nocturno, incestuoso y onírico” así como la “impresión pictórica que nos causan las representaciones de Magritte y De Chirico”.

Para tener presentes esas resonancias, nos permitimos reproducir el poema por completo:

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera  
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,  
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,  
querer asir el eco y encontrar sólo el muro  
y correr hacia el muro y tocar un espejo.  
Hallar en el espejo la estatua asesinada,  
sacarla de la sangre de su sombra,  
vestirla en un cerrar de ojos,  
acariciarla como a una hermana imprevista  
y jugar con las fichas de sus dedos  
y contar a su oreja cien veces cien cien veces  
hasta oírla decir: “estoy muerta de sueño”.<sup>2</sup>

El carácter casi narrativo del poema facilita reconstruir una historia. Las dos primeras estrofas presentan dos series de progresiones que provocan la impresión de que la acción (a pesar de estar representada por verbos en infinitivo) avanza: *Soñar*→ la noche→la calle→la escalera; *correr hacia*→estatua→grito→eco→muro→espejo. De hecho subsiste una sensación de prisa, y algo de la angustia que es común en los sueños, pues mientras que en la primera serie el locutor lírico sí se encuentra con lugares específicos, en la segunda se trata de una serie de desencuentros que culminan con el

<sup>1</sup> Luzelena Gutiérrez de Velasco, “Francisco Tario, ese desconocido”, en *Ni cuento que los aguante*, edición de Alfredo Pavón, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997 p. 51.

<sup>2</sup> Xavier Villaurrutia, *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p 79.

desencuentro máximo, pues, al hallar el espejo, no es su imagen la que puede ver en él sino la de la estatua asesinada.

El cuento de Tario es principalmente un relato de enigma, en el cual el protagonista, al igual que el locutor lírico del poema, busca dentro de un sueño la solución de varios misterios,<sup>3</sup> encontrándose con pistas igualmente desconcertantes como una estatua sin cabeza, es decir sin identidad, un álbum incompleto de fotos en el que uno de los modelos es y al mismo tiempo no es él.

La frontera que traspasa el “personaje” del poema es un muro, y el umbral es el espejo en el que no se encuentra; en el cuento la superficie reflejante del estanque es el umbral por medio del cual el protagonista del cuento desciende a lo más profundo de su psique encontrando también una estatua. Sin embargo, ambos protagonistas intentarán revivirla “sacarla de la sangre de su sombra” y descubrirán en ella a una amorosa “hermana imprevista” que se petrificó en la espera.

No obstante, mientras que en el poema dicha hermana puede interpretarse como un lado femenino que el locutor lírico mantenía abyecto, negado pero secretamente amado; en el cuento, la estatua deja de ser símbolo para convertirse en personaje e interpretar un papel en la trama.

A pesar de que el locutor lírico es quien realiza las acciones en el poema, la elección de verboides en lugar de formas personales de los verbos indican una despersonalización; más tarde, en cuanto éste se encuentra con la estatua, los verbos sufren una declinación lógica pero elocuente: sacar-la, vestir-la, acariciar-la; y, sorprendentemente, es la estatua, al final, la única que al hablar emplea la forma personal, ese Yo, que le da un protagonismo realmente inesperado en el poema, de un

---

<sup>3</sup> A diferencia del locutor lírico, el protagonista del relato además de buscar también es buscado, como veremos más adelante.

modo similar al papel definitorio que desempeñará la estatua en el cuento que comentamos.

A diferencia del cuento fantástico clásico, que se esmera en construir un mundo miméticamente realista cuyas reglas de funcionamiento de realidad sean las mismas o equiparables a las que rigen la realidad extratextual,<sup>4</sup> en “Entre tus dedos helados” se invierte más atención en configurar un espacio “otro”, el mundo del sueño. Mientras que en la narrativa fantástica clásica se pretende que “lo otro” permanezca como una insinuación terrible, patente pero desconocida e inexplicable,<sup>5</sup> este cuento invierte esta relación y convierte el componente realista en una mera referencia mínima,<sup>6</sup> mientras se describe ampliamente un espacio en donde rigen unas leyes distintas, como es este limbo producido por el sueño del protagonista. Desde esta perspectiva, es sencillo darse cuenta de que no se trata de un cuento fantástico convencional y de que su carácter fantástico habrá que buscarlo con más atención; por ello volvemos, por ahora, a centrarnos en dilucidar algunos otros aspectos de la trama.

El cuento “Entre tus dedos helados” se inscribe en la tradición de las obras en las cuales un personaje transita entre dos mundos, el sueño y la vigilia, sin poder distinguir cuándo duerme y cuándo está despierto; es el caso, por ejemplo, de *La vida es sueño* de Calderón (aunque aquí se trata de una representación teatral que busca probar al soñador); es también el caso de *Mencía* de Amado Nervo, en donde un rey sueña que es un artesano y viceversa; y por supuesto, el caso de “La noche boca arriba” de Cortázar,

---

<sup>4</sup> “Así, lo fantástico sólo puede surgir dentro de una obra en la que se ha codificado la realidad intratextual como realista o mimética y hace su aparición un fenómeno que puede ser percibido (siempre por un instancia intratextual) como una manifestación que viola las leyes sobre las que se asienta el presupuesto de realidad de ese mundo textual”. Ana María Morales, “Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)” en *Odiseas de lo fantástico*, México, Oro de la Noche, 2004, p. 26.

<sup>5</sup> Sobre el carácter de “indecibilidad” en el relato fantástico ver Mary Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Iberoamericana, Madrid, 1998, p. 13.

<sup>6</sup> Ana María Barrenechea discute los casos en los cuales lo real se reduce a veces a una simple alusión dentro de un mundo sistemáticamente irreal. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, núm 80, 1972, p. 399.

por sólo citar tres ejemplos de manejos muy distintos de un mismo tema a lo largo de los años; sin embargo, en todos estos casos tanto el mundo del sueño como el de la vigilia están descritos de forma realista. En el cuento de Tario, el sueño está se presenta como un espacio extraño y el soñador tiene, al menos al principio, la certeza de que se encuentra soñando, lo cual marca un primer punto de diferencia con dicha tradición.<sup>7</sup>

Una de las interpretaciones de “Entre tus dedos helados” puede construirse en torno a la hipótesis de que en el cuento existen por lo menos tres tiempos superpuestos, uno es un tiempo pasado, el tiempo de la vida de los hermanos plasmada en el álbum de fotográfico, época en la cual aún se usaban carruajes tirados por caballos; otro es el tiempo presente o actual, que es el tiempo del estudiante (en donde se menciona la presencia de automóviles) una noche antes de su examen final. El tercer tiempo es el tiempo onírico, el tiempo de la estatua y de las investigaciones de los policías, el cual es en realidad el lugar en donde confluyen y se mezclan todos los tiempos psíquicos del estudiante.

Dentro del propio discurso del protagonista puede apreciarse esa mixtura temporal:

Mi padre salió en compañía del médico, y mi madre, para darse ánimo tal vez, expresó en voz alta este pensamiento: “Acaso necesite dormir. Ha trabajado mucho últimamente”. Penetraba tan sólo una línea de luz, pese a que el día era luminoso y dorado. Les sentí hablar en voz baja y cerrar con temor la puerta. Se oían pasar los carruajes y alguien revolviendo algo en la cocina. Una voz ronca y muy conocida prorrumpió cerca de mí: “Recuerde. Haga memoria”. Me senté en la cama. Ya estaban allí de nuevo los policías. (p. 319)

---

<sup>7</sup> Esto no quiere decir que en el cuento no esté representada también la duda angustiada por saber si se vive o se sueña y cual es la verdadera realidad: “¿La reconoce usted?” —me preguntó de nuevo el hombre. Repliqué que no, que era la primera vez en mi vida que veía semejante cosa y que además no estaba muy seguro de que todo cuanto venía aconteciendo fuese cierto. Yo era simplemente un joven común y corriente que se había quedado dormido en la cama hacía apenas unos instantes. Había apagado la luz de mi cuarto y había cerrado los ojos.” Francisco Tario, *Cuentos completos II*, México, Lectorum, 2004, p 316. En adelante citaremos con base en esta edición anotando únicamente el número de páginas entre paréntesis.

Aquí se observa que al mismo tiempo que el protagonista ve salir a su padre de la habitación en el tiempo actual, escucha los carruajes que pasan, seguramente en el tiempo pasado, y siente la voz ronca del jefe de los policías en el tiempo onírico. En este momento, el personaje no hace muy conciente esta circunstancia, lo que ocasiona que el lector también lo pase de largo en una primera lectura; pero más adelante en la historia, cuando el protagonista ya comienza a preguntarse sobre su identidad y su papel en esa serie de sucesos, distingue que se trata de una completa anomalía:

Comenzaba asimismo a perder la noción del tiempo. Por ejemplo, acababa de ponerme de pie junto al estanque, en espera de que mi madre me sacara a pasear esa mañana. Sin embargo, no podía compaginar muy bien aquellas aguas que tenía delante con el sabor de los medicamentos y ese paseo matinal, que tanto me ilusionaba ahora. “Debo tener calma y no precipitarme —me dije—. Despertaré de un momento a otro”. “¿Alguna novedad?”, me preguntaron a mis espaldas. Miré al policía, que arrojaba una piedra al estanque (p. 323)

Nuevamente el protagonista mezcla el recuerdo (vivido como presente) de una infancia imposible, ajena, con la sensación actual del sabor de las medicinas de paciente en síncope y, nuevamente, con la presencia de los policías propios del tiempo onírico; el personaje se encuentra sin duda confundido, pero aún aferrado a su tabla de náufrago, a su talismán de cordura en ese desorden: “Despertaré de un momento a otro”. El tiempo pierde su linealidad, su carácter de tiempo, y se asemeja a la forma del espacio, que circunda, que está disponible en todo momento; la incongruencia se expresa incluso en la falta de concordancia gramatical: “ese paseo matinal que me ilusionaba ahora”.

El relato juega de hecho con la posibilidad de que tanto el hermano, protagonista del tiempo pasado, como el estudiante (que se reconoce al verse en el álbum) sean una y la misma persona.

Partiendo de esta especial característica del tiempo, la diégesis dispersa del cuento podría ordenarse cronológicamente comenzando con la historia de los hermanos relatada en el álbum de fotos, historia cuyo pasaje trascendental es la visita nocturna de la hermana en la alcoba. No obstante que dicho pasaje reproduce un hecho del tiempo pasado, el lector lo conoce cuando el estudiante, protagonista del tiempo actual, se queda dormido en el tiempo onírico, y sueña (sueño dentro de sueño) en que ha llegado el invierno y por fin se queda solo y sin vigilancia.

En dicho pasaje se sabe que los hermanos sostenían una relación incestuosa y que mientras él era martirizado por la culpa de semejante pecado, ella quería que esa relación durara eternamente:

Me había llevado la mano a su pecho y yo la retiré escandalizado, casi con estupor. “¡Te odio! ¡Te odio y te odiaré siempre! ¡Esto es un terrible pecado! Y prometió ella: “Pues aunque así sea, quiero tenerte conmigo durante una eternidad de años” No fue hasta entonces que descubrí plenamente su maldad, la perversa pasión que la dominaba y sus infernales propósitos. (p. 327)

También nos enteramos de que la joven tenía (o tiene) poderes “muy especiales” y que parte de que surtieran efecto dependía de esperar lo suficiente:

Sin explicarme por qué, tuve el triste presentimiento de que nunca más volveríamos a vernos [...] ‘¡Abrazame! ¡Abrazame! —repetía ella sin cesar. De pronto se puso muy seria y exclamó con una voz extraña, que no le conocía: “¡Tengo una idea!” mas, al preguntarle que de qué idea se trataba, ella replicó que no, que no me revelaría por ahora, puesto que todo debería ocurrir a su tiempo. Me eché a temblar. (p. 226)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Como sucede con frecuencia en los relatos de Francisco Tario, los hechos maravillosos o que puedan implicar lo sobrenatural están relativizados lo suficiente para que el lector dude respecto a la naturaleza de ellos, en este caso no hay que perder de vista que el hermano podría querer eludir su responsabilidad en el incesto y que ante el peso de su culpa resulte más fácil culpar de esta especie de brujería al elemento femenino.

En el cuento de Tario, dentro del mismo pasaje de la visita nocturna, el hermano le dirige a su hermana una pregunta directa y trascendental:

Comenzaba ya a clarear el día cuando me senté en la cama con una sensación de horror que ni yo mismo alcancé a explicarme. “Dime —le pregunté, perplejo, sin saber bien lo que decía—, **¿por qué te arrojaste al tren?** ¿Por qué? Aquí volvió a reír con ganas, escondiendo la cara bajo la almohada. Todavía sin dejar de reír, me aseguró que en toda su vida había escuchado nada más divertido y que deseaba que le explicara cuanto antes cómo pudo ocurrir nunca tal desatino, si se encontraba ahora allí a mi lado. Y agregó, también sentándose: “**¡Estoy viva!** ¿No lo crees? ¡Mira cómo late mi corazón! (p. 327, el énfasis es nuestro)

Esto nos da un indicio claro de que en efecto la hermana se suicidó con la finalidad de recuperar, sin que importara el tiempo de espera (representado en la cantidad sobrenatural de hojas secas que caen en el sueño), al amante que había perdido cuando su hermano real (en aquellos tiempos en que aún se usaban pantalones cortos) luego de repudiarla, partió a realizar sus estudios. Simétricamente, el estudiante cae dormido justo una noche antes de concluir sus estudios, cerrando el círculo que lo trae de vuelta a los brazos de su hermana.

De Nuevo podemos observar la confluencia de tiempos pues, en el momento original de la visita (el pasado), el hermano aún no podía saber que su hermana se suicidaría. Por otro lado, encontramos aquí un ejemplo de lo que Rafael Olea Franco denomina como la preeminencia de lógica de la conjunción<sup>9</sup> en los relatos fantásticos, pues conviven como verdades simultáneas la noticia de la muerte de la hermana con la afirmación positiva de que vive, en la primera epifanía escalofriante del relato.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Es decir, la prevalencia de una causalidad (interna al universo representado) que permite la convivencia de contrarios y que se opone a la lógica de la disyunción operante dentro del paradigma racionalista de realidad. Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, COLMEX, 2004, p. 62.

<sup>10</sup> En el relato “La muerte enamorada” de Gautier, Clarimonda, la cortesana más libertina de Venecia, de quien se sospecha poseedora de poderes diabólicos, ha reconocido en Romualdo al amor de su vida, sin embargo Romualdo acaba de ordenarse sacerdote y por lo tanto de ponerse bajo la protección de Dios, por lo que la única forma de Clarimonda de acceder a él es mediante el sueño. Para ello Clarimonda tiene

Por esto la fotografía faltante, la última en el álbum de los hermanos, en donde el modelo masculino **es** y al mismo tiempo **no es** el protagonista, tendría que ser la última imagen del cuento: cuando el carruaje de la hermana espera al estudiante a la salida de su funeral.

“Entre tus dedos helados” está escrito como un cuento policiaco, tal vez el más extraño dentro de tal género en la literatura mexicana. El objetivo es revelar un crimen, y a lo largo de la trama se plantean distintos enigmas y se van descubriendo, a medias, diversas pistas,<sup>11</sup> sin embargo por tratarse de un sueño dichas pistas resultan aún más enigmáticas, por ejemplo, el protagonista se sabe sospechoso de un crimen que jamás se especifica; la estatua, de la cual nunca se dice claramente que sea la víctima, es una pista dudosa por no tener rostro, por lo que la identificación es incompleta; del mismo modo, el álbum que presenta la historia del crimen, como ya vimos, se encuentra incompleto.

No obstante la existencia de personajes policías, es el protagonista de la historia quien debe solucionar el enigma sin saber siquiera bien a bien en qué le concierne. Este detective onírico tiene, por decirlo así, dos líneas de investigación: debe entregar la cabeza de la estatua y debe averiguar por qué no puede despertar y por qué está muriendo en el mundo real.

Poco a poco se va olvidando, sin embargo, de la segunda y se obsesiona con la estatua y con el crimen misterioso con el cual se sabe inexplicablemente relacionado:

---

que morir y ser “despertada” por un beso de Romualdo, esto sucede, al igual que todo el idilio que le sigue, en un reino onírico del que Romualdo entra y sale cada vez que cae dormido y despierta. Una vez que hemos atendido a ciertos indicios, no es difícil reconocer en “Entre tus dedos helados” esta coincidencia con el motivo de la muerte enamorada.

<sup>11</sup> “En ese tipo literario ficcional [el relato policial con enigma] todos los elementos de la historia cumplen dos funciones opuestas y complementarias: la de conducir necesaria y coherentemente a la solución del enigma y la de camuflar la vía que conduce a ella para que resulte enteramente inesperada”. Susana Reisz de Rivarola, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989, p. 293.

Sentía la necesidad de no moverme, de mantenerme el mayor tiempo posible próximo a ella. [...] No pensaba en otra cosa de día y de noche, a toda hora. Comenzaba a desconfiar de mí mismo, a adentrarme en las entrañas del crimen. Ni remotamente suponía qué había ocurrido conmigo aquella noche en que me quedé dormido de pronto. Tal vez ni me interesaba saberlo. (p. 323)

En ese rubro, al parecer, logra algunos adelantos gracias a sus deducciones, sin embargo oculta todas sus sospechas y hallazgos a los policías quienes le piden insistentemente que recuerde.

Sin embargo, no es recordando como consigue resolver el enigma, sino mediante el sueño; y sueña dentro del sueño que todos los habitantes de ese extraño lugar se van y lo dejan solo, y que incluso los perros que lo custodian se van muriendo uno tras otro, liberándolo para realizar su deseo de bajar nuevamente a ver a la estatua. No obstante, al parecer los perros no estaban allí para impedir que el estudiante entrara al estanque, sino para evitar que la estatua saliera de él, pues antes de que el estudiante bajara un pie de la cama, aquella hermana imprevista ya estaba entrando a su cuarto para escenificar el pasaje de la visita por segunda vez en donde el estudiante —ahora sí el estudiante— se entera de la historia de los hermanos incestuosos, y de los poderes de la hermana, y de que ha despertado a una muerta para que ésta consume su plan a largo plazo que incluía la farsa de falsa estatua asesinada:

“Ahora sé que no hay tal mujer decapitada y que el estanque está vacío. Todo han sido argucias tuyas y una imperdonable mentira”. Así dije. Y ella volvió a estrecharse contra mí y a reír sin ningún recato, olvidada ya de la familia e insistiendo con el mayor ahínco en que le explicara con todo detalle a qué disparatados sucesos venía refiriéndome. (p. 328)

Tras el momento de la revelación en que descubre al criminal —a la cabeza de la estatua— el estudiante despierta, pero no despierta al mundo real sino nuevamente al espacio onírico y piensa que la visita fue sólo un sueño; sin embargo encuentra en su

cama una cinta rosa, objeto testimonial, prueba de que lo que pensó era un sueño tiene consistencia de realidad e independencia del sujeto que sueña. Es decir, sucede una transgresión a la ley de funcionamiento de la realidad que el estudiante tenía muy presente y por la cual todo es posible en un sueño pues **todo** termina cuando el soñador despierta. El efecto de esta nueva toma de conciencia tiene consecuencias trágicas para el personaje, pues si la transgresión es válida para ese sueño de segundo grado (sueño dentro de sueño), lo es también para el primer espacio onírico; por lo tanto se da cuenta de que realmente se encuentra atrapado, que no depende de él despertar, que no va a volver a despertar, y como una consecuencia de esto su cuerpo en el mundo real muere de inmediato.

De este modo las dos líneas de investigación convergen al final, el estudiante descubre, gracias a la cinta rosa, que la víctima del crimen es él mismo, y que la homicida es ella, pues lo hace conciente de que los sueños no son solamente sueños, sino algo mucho más serio y de tomarse en cuenta. Podríamos decir, siguiendo con la terminología del cuento policiaco, que en esta historia justo en el momento en que el protagonista descubre quién es el asesino, él mismo está siendo asesinado.

El tema de la mujer con poderes sobrenaturales que logra reunirse con una reencarnación de su amado tiene por lo menos dos avatares más en la tradición de literatura fantástica en México: “La cena”, de Alfonso Reyes y *Aura* de Carlos Fuentes.

En el cuento de Reyes, la cita con la inmortalidad es rechazada por el personaje Alfonso, quien prefiere huir mientras puede. Sin embargo, en la obra de Fuentes, la pasión despertada por Aura obliga a Felipe Montero a cumplir con su destino sobrenatural y quedarse al lado de la centenaria Consuelo. En el texto de Tario, el estudiante cayó en la trampa pues se negó a cooperar con los policías:

El policía se me acercó, muy gentil, y, poniéndome una mano en el hombro, expresó con voz compungida: “Estas cosas son así y no vale la pena desesperarse” [...] De pronto, deteniéndose con gran misterio, me miró fijamente a los ojos y confesó, tras un titubeo: “Me había propuesto ayudarlo, pero usted nunca se prestó a ello. ¿Por qué se empeñó en ocultar la verdad? Las cosas rodaron mal para usted, y mi ayuda, a estas alturas, no le serviría ya de nada. ¡Lo siento!” Y como yo titubeara en replicar, a mi vez, añadió con desencanto: “Sólo usted tenía la clave” (p. 330)<sup>12</sup>

Si la pasión que pierde a Felipe Montero es la lujuria, “la pasión” del estudiante del cuento de Tario es la culpa. Recién llegado al mundo de los sueños, antes que pudiera enterarse de nada, el estudiante ya se siente culpable o por lo menos cómplice de un crimen indeterminado: “Comprendí al punto que se trataba de un horrendo crimen del cual yo debería resultar sospechoso” (p. 316, el énfasis es nuestro). La elección de la forma del pospretérito, en lugar del más usual “debía”, es una especie de confesión adelantada en vez de indicar una simple suposición, como sería lo lógico en esta circunstancia.

Más tarde, cuando el protagonista descubre la semejanza del hombre que aparece en las fotografías del álbum con él mismo, reflexiona: “Se iba adivinando el secreto, aunque yo seguía sin descifrar lo esencial. Aquellas fotografías me delataban, esto era incuestionable, y yo no dejaba de preguntarme de qué medios podría valerme para salir con bien del aprieto” (p. 320). Ya al final, después del sueño de la visita de la estatua, a pesar de que ahora sí puede comprender lo que ha pasado y tiene la evidencia para probarlo, aun así prefiere guardar silencio:

---

<sup>12</sup> Estos policías resultan completamente atípicos de una historia policiaca convencional pues en lugar de inculpar al criminal dejan que éste busque las pistas que podrían condenarlo y parecen vigilar solamente el momento en que sencillamente acepte su crimen. No obstante que en el cuento no se llega a codificar una legalidad sobrenatural cristiana, parecería que el objetivo de los policías es que el protagonista acepte su culpa como un modo de expiación del pecado, por ello la preocupación y alarma de estos policías (angélicos desde este punto de vista) cuando el protagonista muere en el mundo de la vigilia sin haberse confesado, por decirlo así.

Una sola cosa me preocupaba gravemente ese día: aquella cinta color de rosa que había amanecido entre mis sábanas y que ahora apretaba con susto en un bolsillo. Quizá conviniera entregarla. O quizá resultara ser, a la postre, como el cuerpo mismo del delito. No supe. El doctor anunciaba en aquel momento: “¡Ha muerto!” ( p. 328)

Es posible ver en esta negación a ultranza de las evidencias una muestra más de que el protagonista aún tiene un pie anclado en la vida real en donde el concepto de realidad excluye las reencarnaciones como una posibilidad; aceptar que además de ser él mismo es también “el otro”, aceptar que toda esta fantasmagoría que ha vivido es más que un sueño resulta demasiado para su conciencia; así, el conflicto entre dos órdenes de funcionamiento de realidad típico de las ficciones fantásticas se encuentra codificado perfectamente en la actitud del personaje.

Otro motivo probable de este terco silencio es la culpa misma que el protagonista siente por el incesto, pues si bien fue el hermano y no el estudiante quien cometió ese pecado fundacional, hay un vínculo que une a este último con dicho amor culposo, y que se manifiesta en la atracción y el deseo que llega a sentir por la estatua, en la ocultación —como ya vimos— de ese sentimiento de culpa, y en la desconcertante situación con la que el estudiante despierta del metasueño de la visita y que liga, de una manera violenta, el nivel de sueño más profundo con el mundo de la vigilia:

Me besaba y me besaba en las tinieblas, cuando, en un determinado momento pude descubrir con asombro que quien me besaba con tal **ansia** era mi propia madre, que yacía arrodillada junto a mi cama de enfermo. (p. 328)

Si bien este guiño en el texto tal vez sea insuficiente para acusar al estudiante de un cargo tan grave, es un hecho que el incesto puede explicar algunos aspectos formales del cuento como la espacialización que sufre el tiempo pues, qué es, en resumen (desde un punto de vista narrativo), el incesto, sino la convivencia errónea de los tiempos de

vida de los personajes, la confusión de las generaciones; la yuxtaposición de todos los tiempos. Y no es la primera vez que una circunstancia así ocurre en la literatura mexicana pues el mundo descrito en *Pedro Páramo* debe también a la refundación mítica-paródica de Comala, hecha por Donis y su mujer-hermana, que los murmullos de todos las épocas convivan unos con otros y que Miguel páramo al volver de seducir mujeres prefiera decir que viene “De por ahí de visitar madres”<sup>13</sup>, y que en su tumba, Juan Preciado tenga en brazos a Dorotea, la madre sin hijo, indicando una inversión de los roles normales de funcionamiento social.

Con esta versión de los acontecimientos, podemos dedicar unas palabras a discutir si el texto de Tario pertenece o no al género de los cuentos fantásticos. En primer lugar, como ya señalamos, si lo es, pertenece a un tipo de relato muy especial pues mientras la mayoría de los textos fantásticos configuran primordialmente un mundo mimético realista, el texto de Tario transcurre en un mundo que no es el cotidiano del lector real, en donde las velas pueden estar encendidas bajo el agua, donde los cuadernos no se mojan y se puede respirar con facilidad en el fondo de un estanque de aguas espesas; donde las hojas caen incesantemente hasta dificultar el movimiento y en donde se puede ser al mismo tiempo una persona y otra.

Sin embargo, hay que poner atención en que los sueños sí forman parte del mundo real y que lo que el narrador nos está contando es un sueño, no hay nada imposible en soñar que una estatua cobra vida. Sólo al final nos enteramos de que la fuente de discurso no es alguien que relata un sueño enigmático, sino una persona muerta.

---

<sup>13</sup> Juan Rulfo, *Toda la obra*, Claude Fell (ed), México, CONACULTA, 1992, p. 240. (Colección Archivos; v. 17).

Y como los muertos no pueden (no deberían) hablar, o no deberíamos escucharlos, estamos ante un cuento fantástico que se resuelve como maravilloso,<sup>14</sup> en un cuento de fantasmas.

Sin embargo, en pocos cuentos como en éste la transgresión fantástica está construida de un modo tan original: el estudiante, a pesar de saber que está soñando, tiene la plena conciencia de que cuando despierte el sueño terminará y que entonces podrá continuar con su vida diaria; ésa es la legalidad realista que configura el orden cotidiano y normal al que el personaje pertenece, al igual que su madre, el doctor y sus hermanos menores, ese es el límite, la frontera. Sin embargo —como vimos— dentro del sueño esa legalidad se rompe al encontrar la cinta rosa en su cama, y entonces lo que sucede es que la realidad del sueño, ese orden otro, se impone a la realidad cotidiana.

La consecuencia de esta transgresión es que las puertas entre los niveles quedan abiertas y los seres de éstos transitan libremente de uno al otro, como la hermana que pasa de la muerte al reino del tiempo onírico, o el mismo estudiante que asiste a su propio funeral y cuya imprudencia está a punto de provocar la última ruptura:

Protestaría por última vez; haría ese último intento. Me lancé a correr desaforadamente, hasta dar alcance al cortejo, y grité con todas mis fuerzas: “¡Es injusto! ¡Es terriblemente injusto lo que están haciendo conmigo! ¡Deténganse, se lo ruego!” El cortejo se detuvo de golpe y todos volvieron la cabeza, observándome con desconfianza. “¡Estoy aquí! ¿No se dan cuenta? ¡Deténganse!” —repetí por última vez. Pero ya habían reanudado la marcha, como si nada hubiese ocurrido. (p. 329)

El autor parece querer dejar intacto ese último velo para que todo lo ocurrido sirva como un testimonio de la presencia de mundos simultáneos al nuestro, invisibles, etéreos, pero que de hecho pueden ser presentidos quizás cada vez que, sin una razón evidente, se nos ponen los cabellos de punta.

---

<sup>14</sup> T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 3ª ed., México, Premià, 1987, p. 44.

Aún quedaría por discutir, aunque este no sea el momento para hacerlo, la profundidad de la imaginación que el autor expone en “Entre tus dedos helados”, especialmente su indagación en los lenguajes del inconsciente representados en el sueño. El cuento en particular posee una superabundancia de elementos irrecuperables en el nivel de las acciones; es necesario pues una interpretación simbólica o psicanalítica de ellos. Uno de los más interesantes es el estanque de aguas muertas, “pesadas”, cuyo resplandor diurno impide ver en él, pero cuya contemplación conecta al espectador con lo más íntimo de él mismo, con profundidades anteriores a su propia conciencia pues, como sugiere Bachelard cuando analiza la poesía de Edgar Allan Poe, “El pasado de nuestra alma es un agua profunda”.<sup>15</sup>

El pensador francés reflexiona respecto a las imágenes de Poe sobre aguas dormidas, silenciosas, orgánicas, devoradoras de sombras que son pecados y penas humanas, y relaciona su inmovilidad directamente con el sueño y la muerte: “las aguas inmóviles evocan a los muertos porque las aguas muertas son aguas durmientes”;<sup>16</sup> y explica:

En efecto, las nuevas psicologías del inconsciente nos enseñan que los muertos, mientras permanecen todavía entre nosotros, son para nuestro inconsciente, durmientes. Reposan. Después de los funerales son, ausentes, es decir durmientes más escondidos, más encubiertos, más adormecidos. No se despiertan hasta que nuestro propio dormir nos da un sueño más profundo que el recuerdo; nos volvemos a encontrar, junto con los desaparecidos, en la patria de la noche.<sup>17</sup>

Este soñar más profundo que el recuerdo es, a fin de cuentas, lo que precipita el final trágico del protagonista en nuestro cuento, pues, en su caso, el despertar del muerto sucede de manera literal (como suele ocurrir en los cuentos fantásticos). El pasado que

---

<sup>15</sup> Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México, FCE, 1978, p. 86.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 103.

<sup>17</sup> *Idem*.

evoca la profundidad del estanque no es un pasado particular, no se limita a la memoria individual que el paradigma racionalista ha decretado como patrimonio del individuo, sino que involucra todos los avatares de un alma, todos los “yo” que hemos sido; concepto intolerable, desterrado hace tiempo de nuestra conciencia y que ahora Tario nos devuelve emergido de un espejo de agua.

## CONCLUSIONES

La crítica literaria ha señalado que en la literatura de Tario confluyen tres características principales: una actitud nihilista en cuanto a las atmósferas sombrías de sus historias y a la desesperanza de sus personajes; un sentido del humor macabro que explota situaciones límite y que acerca su escritura a las estéticas de lo grotesco y a la literatura del absurdo; y un uso trasgresor de lo fantástico como herramienta para señalar la opacidad y mediocridad de la vida. En cuanto a los influjos literarios visibles en su obra, parece cada vez más evidente que Tario estaba muy conciente de ellos y que incluso empleaba esa intertextualidad como un recurso más en su literatura. Tario experimentó con géneros innovadores para su época en México como la literatura fragmentaria, el cuento fantástico o la literatura del absurdo, y antepuso la honestidad de su búsqueda personal al gusto del público, dedicándose, es la impresión que nos deja, a perfeccionar sus propios descubrimientos y profundizar en sus particulares obsesiones.

A pesar de no formar parte del canon más visible de la literatura mexicana, Tario fue reconocido en su tiempo como un escritor innovador y talentoso y es en la actualidad sin duda el autor fantástico mexicano más influyente en las recientes generaciones de escritores del género.

El primer cuento analizado, “La noche de los cincuenta libros” (1943), emplea un narrador en primera persona, Roberto, un ser conflictivo y desequilibrado que se venga del rechazo de la sociedad escribiendo libros capaces de romper las leyes de la naturaleza y trastornar la realidad. La elección del punto de vista en este relato es central, pues el lector sólo es capaz de observar la realidad a través del tamiz de la imaginación de Robertito. A diferencia de los cuentos fantásticos convencionales en donde sólo se presenta una ruptura dentro de un ambiente de normalidad, “La noche de los cincuenta

libros” presenta una serie sucesiva de estadios de realidad, cada nivel producto de una transgresión a las leyes de ese nuevo mundo, lo que produce una sensación de abismamiento aunque nunca se determina con certeza si en auténticos mundos fantásticos o en la mente atormentada del narrador personaje.

A manera de leitmotiv, el autor repite, con variaciones en cada nivel, una escena proveniente del ritual con el que Roberto torturaba de niño a las aves; de este modo los elementos de dicha escena aparecen en sus pesadillas, en sus fantasías de dominio y en el pasaje en el cual Roberto finalmente muere. Tales resonancias vinculan los niveles entre sí y proporciona al desconcertante final del cuento una posible interpretación de circularidad; así como también impide que el lector tome una postura clara al decidir si se trata de un cuento sobrenatural o de la crónica de un delirio.

A pesar de que en el cuento se presentan como fácticos algunos monstruos, muertos revividos, noches eternas, etc., nos parece que la transgresión más importante se da en la capacidad que tienen las palabras para crear realidad, asimismo, pensamos que el objetivo de la crítica fantástica se centra en el temor del hombre a que su realidad, y él mismo no sea al fin y al cabo nada más que discurso.

“Ciclopropano” (1952), segundo cuento analizado, es el único de los textos elegidos donde la historia es contada en su totalidad por un narrador en tercera persona y externo a la diégesis; se trata también del cuento fantástico más realista del autor pues admite, a diferencia de otros cuentos de Tario, tanto una lectura fantástica como una completamente realista en la que los fenómenos sobrenaturales pudieron sólo haber sucedido en la mente del personaje protagonista, sólo en sus sueños o incluso sólo en una interpretación del lector implícito. La lectura fantástica (la elegida para nuestro análisis) presenta como un hecho fáctico una transgresión clásica en la literatura

fantástica: la usurpación de cuerpos y la lucha del anfitrión contra el usurpador por la identidad ocupada.

Más original que el motivo resulta la forma de estructurar el relato: el cuento se divide en dos partes unidas en el medio por un mismo acontecimiento (una apendicetomía): a partir de ese punto de contacto el autor construye para la segunda parte un escenario simétrico al de la primera, pero inverso: tanto los personajes como muchas de las situaciones se repiten con variantes en la segunda parte pero con características o valores opuestos. De este modo, una conversación banal en la primera parte se repite como una pesadilla en la segunda, y es esta pesadilla la que brinda un indicio clave para comprender el enigmático y trágico final del cuento.

El tema de “Ciclopropano” ataca directamente a una de las más caras certezas de nuestra civilización, lo indivisible de nuestra personalidad; el cuento fantástico de Tario vuelve literal aquel lugar común de “cambiar de vida” poniendo en evidencia lo grave que resulta poner en riesgo la propia identidad.

Francisco Tario retoma el tema del desdoblamiento de personalidad en “El mico” (1968) tercer cuento en este estudio y tal vez el más controvertido en cuanto a su clasificación como fantástico.

Además de una criatura fantástica imposible de explicar, el pequeño ser que aparece en la bañera del protagonista constituye en este cuento un *alter ego* del personaje principal; de hecho, la estructura del cuento está planeada para que la progresiva maduración del mico obligue a su vez a que el personaje humano, añorado por su decisión de aislamiento, madure y se convierta en un adulto altruista y sexuado. En contraste con la tradición de cuentos en donde “el doble” aparece como un presagio claro de la proximidad de la muerte, en esta historia de hecho ayuda al personaje a

superar (aunque de una manera irónica) un problema al obligarlo a vivir una faceta de su vida a la que él ya había renunciado.

En cuanto al conflicto entre órdenes distintos de realidad característico de las ficciones fantásticas, tenemos que mencionar que el protagonista narrador de esta historia asimila con bastante calma los dos sucesos completamente transgresores a los que se enfrenta (el mico y su propia capacidad para embarazarse y dar a luz); no obstante, es imposible negar que estos fenómenos realmente trastornan su vida poniendo en entredicho su orden particular. Asimismo, aún radica en la instancia lectora la posibilidad de atender a los múltiples indicios en el texto que relativizan y desestiman el discurso de este extraño personaje y considerarlo como alucinaciones o sueños producidos por su desesperante y no asumida soledad.

En el último relato, “Entre tus dedos helados” (1968), el autor experimenta con la forma del relato policiaco de enigma, con la particularidad de que el asesino debe ser descubierto en el reino inconsciente del sueño. A diferencia del cuento fantástico clásico en el cual el suceso fantástico es único y aislado en un entorno completo de normalidad, en éste, la referencia al orden normal se reduce a unas cuantas menciones y a una regla general: todo lo que sucede en un sueño termina con el despertar. El relato posee una estructura compleja en la cual el personaje se desplaza entre dos mundos, el de la vigilia y el del sueño (siempre consciente de que está soñando) pero además dentro del reino de lo inconsciente vuelve a dormir y soñar con otro mundo aún más profundo donde vive una experiencia de su vida anterior. La transgresión de las reglas de funcionamiento de la realidad sucede de hecho no en el mundo despierto sino en esa especie de limbo onírico, al darse el personaje cuenta de que no depende de él despertar y que los sueños tienen una materialidad del todo inesperada.

Una lógica distinta, la del sueño, agrede y se impone a las leyes racionales del mundo despierto y el protagonista muere como producto de dicho conflicto. No importa si al final del cuento nos enteramos que el narrador de la historia es un fantasma, el tema central del cuento sí es el cuestionamiento profundo de los límites de la realidad, preocupación específica del género fantástico.

En los cuatro cuentos analizados pueden apreciarse dos temas recurrentes, uno son los universos internos, psíquicos: la imaginación, el delirio y el sueño, submundos a los que el autor desplaza sus historias o utiliza para resolver las tramas de sus cuentos. Otro es el problema de la identidad: el “yo” siempre asediado por el *alter ego* que se materializa y se convierte en contrincante ya sea en forma de mico, de anfitrión, de reencarnación de una vida pasada, o de proyección esquizoide de un “yo” futuro y todo poderoso.

La hesitación no resultó ser un requisito ineludible para configurar lo fantástico en los cuatro cuentos analizados; en ellos, los sucesos fantásticos se presentan francos y con muy poco margen de duda, pero la naturaleza de estos fenómenos nunca es explicada ni reducida a una tradición reconocida de lo sobrenatural como podría ser un discurso religioso o mitológico. Por otro lado, la proporcionalidad del orden normal y de un orden “otro” en los cuentos elegidos de Tario es inversa al cuento fantástico clásico; no obstante, los personajes siempre tienen un pie bien fijo en este mundo y se rigen por sus reglas, por lo que la transgresión fantástica de la que son víctimas sí tiene el efecto de desestabilizar y cuestionar su mundo.

Los cuatro cuentos seleccionados poseen una estructura compleja, y un final desconcertante que no puede ser comprendido en una primera lectura lineal sino que requiere regresar una y otra vez; para seguir una segunda vía de indicios, los cuales

revelan construcciones interesantes tales como vistas en abismo, imágenes de espejo (simétricas pero inversas), o repeticiones de una misma escena cumpliendo distintas funciones en el cuento, por ejemplo.

En el nivel del discurso, el análisis de los cuentos elegidos reveló que muchos de los sucesos fantásticos son producto de una lectura literal de un sentido figurado, un lugar común (literalización de un sentido figurado), o de metáforas como la de los libros malditos en “La noche de los cincuenta libros”, cambiar de vida en “Ciclopropano”, trabajo de mujeres en “El mico” o muerto de sueño en “Entre tus dedos helados”. A pesar de que implantar una duda no es la principal finalidad de sus relatos, la modalización es frecuente en el discurso de éstos, con ello se procura insinuar y crear ambigüedad respecto a los fenómenos extraordinarios; además, las impertinencias semánticas son comunes y de gran importancia e incluso los aparentes errores de concordancia gramatical responden a una finalidad específica en el relato.

No obstante las restricciones autoimpuestas por los objetivos planteados, nos parece que el presente análisis ha producido la suficiente información respecto al tipo de “fantástico” escrito por Francisco Tario para modificar la falsa imagen del escritor ingenuo que escribía cuentos extraños porque él mismo era así, extraño. La sofisticación de estos cuatro cuentos revela un conocimiento profundo de los objetivos y posibilidades del género fantástico, pero también una propuesta narrativa arriesgada para su tiempo, factores que invitan a visitar una y otra vez sus obras, siempre con la expectativa de aprender.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Aguilar Camín, Héctor, “Una violeta de más”, *El Día*, año VIII, núm. 2430, 25 de marzo de 1969.
- Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, México, FCE, 1978.
- Barrenechea, Ana María y Emma-Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957.
- Barrenechea, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana*, núm 38, 1972, p 391-403.
- Botton Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, 2ª ed., México, UNAM, 1994.
- Campra, Rosalba, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas (compilador), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/ Libros, 2001, p 153-191.
- Conde Ortega, José Francisco, “Tario y la tónica tibieza mujeril”, *Sábado*, Suplemento cultural de *Uno más Uno*, 15 de diciembre de 2001, núm 1263, p1.
- Dallenbach, Lucien, *El relato especular*, Madrid : Visor, 1991.
- Domínguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE.
- Erdal Jordan, Mery, *La narrativa fantástica. Evolución del género y sus relaciones con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt am Main/ Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998.
- Espinasa, José María, “Francisco Tario y el aforismo (Algunas hipótesis)”, *Casa del tiempo*, época III, vol II, núm 23-24, dic-enero 2000-2001, México, UAM, p.66-70.
- Gautier, Theophile, “Avatar”, *La pipa de opio*, Madrid, Siruela, 1990.
- Giraudoux, Jean, *Anfitrión 38*, Perote Ver., Cardenal editores, 1940.
- González Suárez, Mario, “En compañía de un solitario” prólogo a Francisco Tario, *Cuentos completos I*, México, Lectorum, 2004, p. 12, 17.

- González Suárez, Mario, *Paisajes en el limbo*, México, Tusquets, 2001, p13.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena, “Francisco Tario, ese desconocido” en *Ni cuento que los aguante*, Alfredo Pavón (ed), Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, p. 41-53.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena, *Temas y estilo en la obra de Francisco Tario*, Tesis de licenciatura, Universidad de Guadalajara, 1971.
- Hesíodo, “Escudo”, *Poemas hesiódicos*, Edición de Ma. Antonia Corbera Lloveras, Madrid, Akal, 1990.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: the literature of subversion*, London, Methuen, 1981.
- Juan Bargalló Carrate, “Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en *Identidad y alteridad : aproximación al tema del doble*, Juan Bargallo, ed., Sevilla, Alfar, 1994, p. 11-26.
- Kleist, Heinrich Von, *Pentesilea. Anfitrión. El príncipe de Hamburgo*, traducción de José María Coco Ferraris, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, [1988 e.c.].
- Martínez, José Luis, “Dos notas sobre Francisco Tario”, *Literatura mexicana. Siglo xx, (1910-1949)*, México, CONACULTA, 2001, p. 232-237.
- Mejía Valera, Manuel, “Una violeta de más”, *El Día*, año VII, núm 2430, 22 de abril de 1969, p 14.
- Milnor Gleaves, Robert, *Fantasy in the contemporary Mexican short-story: a critical study*, Ann Arbor, Vanderbilt University, 1968.
- Moliere, *Comedias*, traducción de Juan G. de Luaces, Barcelona, Obras maestras, 1947.
- Morales, Ana María “Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas”, en *Escritos*, Revista del centro de Ciencias del Lenguaje, Puebla, UAP, número 21, enero-junio de 2000, p 23-36.

- Morales, Ana María, “Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)” en *Odiseas de lo fantástico*, México, Oro de la Noche, 2004, p 25-37.
- Musarra-Schroeder, Ulla, “Influence versus intertextuality”, Harold Hendrix (editor), *The search for a new alphabet. Literary studies in a changing world*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1996, p170.
- Olea Franco, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, COLMEX, 2004.
- Olmedo, Iliana, “La realidad dual de Francisco Tario”, *Casa del tiempo*, época III, vol. II, núm 23-24, dic-enero 2000-2001, México, UAM, p. 65.
- Ordiales, Laura, *Francisco Tario. Otro tiempo y otro espacio* (Tesis de licenciatura), México, UNAM, 2001, 123 p.
- Peláez, Antonio, “Retrato a voces de Francisco Tario”, *Casa del tiempo*, época III, vol. II, núm 23-24, dic-enero 2000-2001, México, UAM, p. 77.
- Plauto y Terencio, *Teatro latino*, traducción, prólogo y notas de Germán Viveros, México, SEP, 1985.
- Reisz de Rivarola, Susana, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989.
- Reisz, Susana, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales” en David Roas (compilador) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p 193-221.
- Reyes Nevares, Salvador, “Los cuentos de Francisco Tario”, “México en la Cultura” suplemento de *Novedades*, núm 205, 22 de febrero de 1953, s/p.
- Rivas Iturralde, Vladimir, “Lo fantástico en Francisco Tario”, en *Tema y variaciones de literatura*, UAM-Azcapotzalco, 1995 segundo semestre, p 16.
- Riviello Vidrio, Victoria, “Lo estrambótico y lo cotidiano en ‘El mico’ de Francisco Tario”, *Casa del tiempo*, época III, vol. II, núm 23-24, dic-enero 2000-2001, México, UAM, p. 71-77.

Rulfo, Juan, *Toda la obra*, Claude Fell (ed), México, CONACULTA, 1992 (Colección Archivos; v. 17).

Samperio, Guillermo, “El corrosivo eterno”, “Sábado” suplemento cultural de *Uno más Uno* núm. 1263, 15 de dic de 2001, p.4.

Seligson, Esther, prólogo a Francisco Tario, *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988, p. 7-12.

Szondi, Peter, “Cinco veces Anfitrión”, *Lo ingenuo es lo sentimental y otros ensayos sobre literatura*, Buenos Aires, Sur, 1974.

Tario, Francisco, *Acapulco en el sueño*, México, Joaquín Díez Canedo, Secretaría de Turismo, 1951.

Tario, Francisco, *Aquí abajo*, México, Antigua librería Robredo, 1943.

Tario, Francisco, *Breve diario de un amor perdido*, México, Ediciones Los Presentes, 1951.

Tario, Francisco, *Cuentos completos I*, prólogo de Mario González Suárez, México, Lectorum, 2004, p. 57.

Tario, Francisco, *Cuentos completos II*, prólogo de Mario González Suárez, México, Lectorum, 2004, p. 144.

Tario, Francisco, *El caballo asesinado, Terraza con jardín infernal y Una sogá para Winnie*, México, UAM, 1988.

Tario, Francisco, *Equinoccio*, México, Antigua librería R obrero, 1946.

Tario, Francisco, *Jardín secreto*, México, Joaquín Mortiz, 1993.

Tario, Francisco, *La noche*, México, Antigua Librería R obrero, 1943.

Tario, Francisco, *La puerta en el muro*, México, Colección Lunes, 1946.

Tario, Francisco, *Tapioca Inn. Mansión para Fantasmas*, México, Tezontle, 1952.

Tario, Francisco, *Una violeta de más*, México, Joaquín Mortiz (Nueva Narrativa Hispánica), 1968.

- Tario, Francisco, *Yo de amores qué sabía*, México, Ediciones Los Presentes, 1950.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premià, 1987, p 24.
- Toledo, Alejandro, “Francisco Tario: El fantasma en el espejo”, *Casa del tiempo*, época III, vol. II, núm 23-24, dic-enero 2000-2001, México, UAM, p. 79-94.
- Torres, Vicente Francisco, *La otra literatura mexicana*, México, UAM, 1994.
- Villaseñor, Raúl, “Una violeta de más”, en “El heraldo cultural” sup. de *El Heraldo de México*, 16 de feb de 1969, p 15.
- Villaurrutia, Xavier, *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Xirau, Ramón, “La fantasía española de Francisco Tario”, en “La Cultura en México” sup. de *Siempre!*, 12 de feb de 1969, p XIII.
- Zendejas, Francisco, “Yet...” [sobre *Una violeta de más*], *Excelsior*, 7 de febrero de 1969, p 33.