



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**El concepto de lo monstruoso en la narrativa breve
de Francisco Tario**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)

P R E S E N T A

Juan Tomás Martínez Gutiérrez

Asesora: Dra. Georgina García-Gutiérrez Vélez



Junio de 2009



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.

*Esta tesis es para ti, papá,
para ti, madre,
y por supuesto, para ti, Diana Sofía.*

*(Y como siempre, para Marina, David, Ana, Marta, Luz.
Por estar conmigo a pesar de la distancia)*

Entre tanto, la labor de instaurar el orden avanzaba a buen ritmo.
Leyes y decretos se sucedían. Esta labor reguladora no tenía fin.
Pues cada disposición daba lugar a nuevas infracciones, y cada regla
a nuevas excepciones, que a su vez acarreaban nuevas reglas y nuevas disposiciones.
El orden estrujaba la vida como los tentáculos de un monstruo.

-WOLFGANG SOFSKY. *Tratado sobre la violencia*

Estos sitios excluidos [lo abyecto], al transformarse en su exterior constitutivo,
llegan a limitar lo “humano” y a constituir una amenaza para tales fronteras,
pues indican la persistente posibilidad de derrumbarlas y rearticularlas.

- JUDITH BUTLER. *Cuerpos que importan.*

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México porque me abrió sus puertas y me adoptó como uno más de sus estudiantes: haber estado en sus aulas es un honor del que he intentado ser merecedor en todo momento. Gracias al Posgrado en Letras y a las personas que lo conforman; a la Dirección General de Posgrado por la beca que me otorgó, sin la cual este proyecto no hubiera sido posible.

Mi más sincero agradecimiento a mis sinodales cuyos comentarios y sugerencias ayudaron a mejorar la calidad de este trabajo. A la Dra. Marcela Palma, la Dra. María Teresa Miaja, la Dra. Lourdes Franco y al Dr. Miguel G. Rodríguez Lozano. Gracias, especialmente, a la Dra. Georgina García-Gutiérrez por haber aceptado este proyecto, por su visión crítica, sus correcciones, sugerencias y por la atención, respeto y calidez humana mostrados a cada momento.

De la misma forma, deseo externar mi gratitud a mis profesores de la Maestría, todos ellos ejemplo de honestidad intelectual, de profesionalismo y pasión por la literatura, quienes directa o indirectamente contribuyeron con ideas para esta investigación. En particular a la Dra. Rosa Beltrán, al Dr. Rafael Olea Franco, a la Dra. Angélica Tornero, a la Dra. Marcela Palma, al Dr. Víctor Díaz Arciniega, a la Dra. Tatiana Bubnova; a Miguel G. Rodríguez por las charlas y las lecturas compartidas; por El Paso, Ciudad Juárez y el tránsito de uno a otro. A mis compañeros del posgrado, todo mis respeto y agradecimiento por el intercambio de ideas dentro y fuera de las aulas.

Agradezco a mis maestros de la Universidad de Guadalajara. En especial a la Dra. Irma Cecilia Eudave, ejemplo de constancia y agudeza; a la Dra. Luz Eugenia Aguilar y al Dr. Jesús Rodríguez Gurrola, porque su visión crítica resultó determinante en mi formación, por la confianza depositada en mí y la camaradería de estos años. Al Dr. Juan Manuel Sánchez, por su sentido del humor y generosidad intelectual. Gracias, sobre todo, a Diana Sofía, por llegar y por quedarte; por las ciudades y los días; por ser la amiga y el ser humano inteligente que siempre has sido.

ÍNDICE

Agradecimientos | 6

Introducción | 7

Capítulo I

Los estudios sobre Francisco Tario. Hacia lo monstruoso como eje de lectura | 10

I.1. PASADO Y ACTUALIDAD DE LA OBRA DE FRANCISCO TARIO |10

Las constantes en la heterogénea producción de Francisco Tario.
Para la delimitación de un corpus | 12

I.2. EL CONCEPTO DE LO MONSTRUOSO |16

Monstruos, prodigios y portentos |17

I.3. DISCURSO Y GÉNERO NARRATIVO | 22

a) Discurso narrativo | 22

b) Género fantástico | 23

Capítulo II

El monstruo se vuelca contra el mundo:

la palabra y la mirada en dos cuentos de *La noche* | 30

II.1. “LA NOCHE DE LOS CINCUENTA LIBROS”, EL MONSTRUO SE VUELCA
CONTRA EL MUNDO |32

El monstruo toma la palabra | 32

La voz y la mirada | 33

Volcado sobre el mundo; eterno tiempo presente | 36

Las rebeliones del monstruo y lo monstruoso | 38

Indeterminación del hecho fantástico | 40

El monstruo: teratología, moral y problema cognitivo | 43

II.2. “LA NOCHE DEL LOCO”: EL FESTÍN ANIMALESCO | 44

Locura y regresión animal | 44

Incompatibilidad y adecuación | 46

Surgimiento de la metáfora. El inicio de la transformación | 47

Metáforas de la identidad | 49

Metáforas del espacio | 51

II.3. LOCURA, REGRESIÓN ANIMAL Y SEXUALIDAD | 53

Capítulo III

Contra el método: lo monstruoso y la violencia de lo incomprensible

en *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* | 56

III. 1. “CICLOPROPANO”: CIENCIA, INCERTIDUMBRE Y METEMPSICOSIS | 59

El diagnóstico y la práctica médica | 59

El dolor y la anulación de la lógica sensorial | 64

La venganza de las fuerzas reprimidas; el confinamiento
a la esfera de la ficción | 67

Metempsicosis | 69

“Otro tablero de negras noches y de blancos días”
el combate y la revelación | 72

Lo monstruoso: rebelión del mundo contra el hombre
y negación de la unidad | 74

III. 2. “LA SEMANA ESCARLATA”: LA ESCISIÓN DEL YO Y LA VIOLENCIA
DEL MUNDO ONÍRICO | 75

“La semana escarlata”, todos los posibles infortunios | 75

Paz social y transgresión | 78

El espacio familiar | 81

La confesión, el incesto y el doble | 84

Lo monstruoso como escisión y abyección | 89

Capítulo IV

Una violeta de más: el monstruo como experiencia transformadora | 95

IV. 1. “EL MICO”: LA TRANSFORMACIÓN DE LA IDENTIDAD Y LA VIOLENCIA DE LO INDEFINIDO | 96

El nacimiento de lo discontinuo | 97

El problema de la referencia y los límites | 100

El nuevo orden | 104

La expulsión del huésped, el mico | 108

IV. 2. “RAGÚ DE TERNERA”: LA SUPRESIÓN DE LOS LÍMITES Y EL DISCURSO COMO INSTRUMENTO REVELADOR | 110

Apuntes sobre la antropofagia | 110

El relato confesional como performance e instrumento de revelación | 113

Identidad, identificación y catarsis | 120

Lo monstruoso en el interior del cuerpo del orden | 1122

IV. 3. EL INTENTO DE ERRADICAR AL MONSTRUO Y LA EXPERIENCIA TRANSFORMADORA | 124

Conclusiones | 126

Bibliografía | 132

Introducción

El presente trabajo de investigación gira en torno a la narrativa breve de Francisco Tario y pretende contribuir a la difusión y comprensión de la obra de un escritor que resulta cada vez más importante en el escenario de las letras mexicanas. Autor difícil de clasificar, etiquetado como escritor excéntrico, fantástico, de terror... Francisco Tario ha llamado la atención sobre todo por el silencio que durante décadas prácticamente lo relegó al grupo de los escritores raros de la literatura del país.

Específicamente, esta aproximación se centra en lo que considero dos aspectos claves en la obra de Francisco Tario: el monstruo y lo monstruoso. Elementos que se presentan de forma constante en su escritura que abarca el periodo de 1941 hasta 1968. En este lapso de tiempo el autor publicó una vasta y heterogénea producción; transitó por diversos géneros en los que plasmó sus obsesiones y preocupaciones, como el cuento, la novela, la ficción dramática, entre otros.

Pretendo enfocar su obra desde un punto que privilegie el análisis textual por encima de otros elementos como el contexto histórico y los aspectos biográficos. No es un trabajo abarcador, antes bien, me limito a una serie de escritos que considero representativos de los temas que me interesa estudiar. Con tal propósito, retomo textos específicos sin buscar por eso generalizar y proyectar los resultados sobre el resto de su producción. Procuro, en cambio, mostrar la complejidad de determinadas problemáticas textuales y culturales que se presentan por intervalos en la narrativa breve de este escritor.

La tesis se estructura de la siguiente manera: en el primer capítulo presento un breve panorama de los estudios existentes sobre la obra de Francisco Tario para advertir ciertas coincidencias en la forma en la que se ha estudiado su obra. Propongo, además,

la pertinencia de abordar la figura del monstruo dado que su presencia es una de las constantes más significativas en su producción. Lo anterior me lleva a realizar una aproximación al problema del monstruo y las maneras en que se ha concebido en diferentes épocas y campos de estudio. Esta parte finaliza con la presentación del marco teórico en el que se desarrolla la investigación, para lo cual retomo algunos conceptos que serán claves en el cuerpo del análisis.

El capítulo II, titulado “El monstruo se vuelca contra el mundo. La palabra y la mirada en dos cuentos de *La noche*” constituye, propiamente dicho, la primera parte del análisis. En este apartado, examino la presencia del monstruo y lo monstruoso centrándome en los mecanismos a través de los cuales estos elementos interactúan con el espacio diegético. En este caso, dichos mecanismos son la palabra y la mirada. El análisis deriva en un planteamiento acerca de los ámbitos sobre los que se proyecta la figura del monstruo, a saber, la locura, la regresión animal y la sexualidad.

En el capítulo III, “Contra el método: lo monstruoso y la violencia de lo incomprendible en *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*”, analizo dos relatos del volumen de cuentos *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*; expongo la forma en que lo monstruoso se relaciona directamente con las problemáticas de la representación corporal, el sujeto y la dualidad cuerpo-alma. Aquí se resalta la configuración textual de lo monstruoso como rebelión contra los discursos de la ciencia y la medicina, mismos que en gran medida han configurado los imaginarios de la modernidad. En los relatos de este apartado, como veremos, la presencia de lo ominoso entabla un diálogo con la literatura europea de finales del siglo XIX en la que el germen de las teorías psicoanalíticas es ya perceptible.

En el capítulo IV, “*Una violeta de más. El monstruo como experiencia transformadora*”, muestro lo que considero un cambio en la narrativa de Tario: la última

etapa de su producción se vuelve narrativamente más elaborada, al tiempo que lo monstruoso se vislumbra como un elemento considerablemente más abierto y que por lo tanto, entraña un nivel de complejidad mayor. Asimismo, se resalta de qué manera Tario opta cada vez con mayor regularidad por narraciones en las que lo cotidiano se expone como un escenario violentado por un agente cuya procedencia se muestra incierta. El monstruo se despliega, además, como una experiencia transformadora, como elemento que trastoca al sujeto que lo confronta o lo acoge.

Finalmente, presento el apartado de conclusiones en el que repaso los resultados a los que se llegó en el desarrollo del análisis. Propongo algunas similitudes y diferencias entre las representaciones del monstruo y lo monstruoso a lo largo de la producción de Francisco Tario, esto es, las constantes que prevalecen y las variantes que se introducen a través del tiempo en su narrativa.

Capítulo I

Los estudios sobre Tario. Hacia lo monstruoso como eje de lectura

I. 1. PASADO Y ACTUALIDAD DE LA OBRA DE FRANCISCO TARIO

En los últimos diez años la figura de Francisco Tario (pseudónimo de Francisco Peláez, Ciudad de México, 1911-Madrid, 1977) ha resurgido en el panorama literario de México y del extranjero, sobre todo en el ámbito académico en lengua castellana. La edición de sus *Cuentos Completos*¹ en 2004, con una reimpresión en noviembre de 2007, expresa el interés editorial por regresar al mercado de los libros a un escritor que despierta cada vez más atracción, fundamentalmente entre los especialistas. Nos habla, también, de los alcances del trabajo de investigación y difusión de la obra de Tario, esfuerzos que parecen ir cumpliendo poco a poco con su cometido y comienzan a generar ciertos ecos en el segmento realmente importante para la literatura: los lectores.

La obra de Francisco Tario poco a poco se hace de un lugar en el escenario de la literatura actual. Hasta hace muy poco, el lector que deseara acercarse a la peculiar obra de este escritor, necesitaba remitirse a los acervos especializados, rastrear notas periodísticas o consultar las escasas tesis que, en su mayoría, se enfocaban en la figura del autor. Esos trabajos son, sobre todo, visiones generales de la vida y obra de quien hasta ese entonces resultaba un desconocido,² o bien son investigaciones que intentan darle una filiación genérica, ubicarlo en el horizonte de la generación de la segunda mitad del siglo XX.³ Dichas investigaciones han tenido un doble mérito: en el campo de

¹ Francisco Tario, *Cuentos completos*. T. I y II, México, D. F., Lectorum, 2003. Todas las citas de los cuentos de Tario son tomados de esta edición a menos que se indique lo contrario, y se citan los números de página entre paréntesis en el interior del texto.

² Es significativo el título de la tesis de Luzelena Gutiérrez de Velasco, “Francisco Tario, ese desconocido”, presentada en la Licenciatura en Letras de la Universidad de Guadalajara en 1980, primera tesis sobre el autor que aquí me ocupa.

³ Otras tesis que abordan este aspecto son: “Francisco Tario. La experiencia de la fantasía.” De Victoria Riviello Vidrio, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989; “Aquí abajo (1943), novela de

la investigación literaria, sentaron un precedente para las investigaciones actuales; en el campo de la difusión cultural, muchos de esos trabajos derivaron en publicaciones que han contribuido a conocer mejor la diversidad y las virtudes de la obra del autor.⁴

Hoy en día las reseñas y los comentarios sobre Francisco Tario se multiplican, debido entre otras cosas, al impacto de las nuevas tecnologías y a las iniciativas editoriales que apuestan por un autor que, de acuerdo a la opinión generalizada, incursionó tempranamente en la literatura fantástica, tan en boga en nuestros días. De esta manera, algunos cuentos de Francisco Tario y notas sobre su vida son fácilmente asequibles por medio de Internet, y otros tantos se incluyen en antologías de literatura fantástica y del cuento mexicano, de tal manera que hoy, si bien Tario está lejos de ser considerado un escritor canónico, su nombre resulta cada vez más familiar para el lector no especializado.

Por otra parte, es significativo que en los estudios literarios se presente, incluso hoy, a Francisco Tario en relación con autores como Felisberto Hernández o Efrén Hernández,⁵ o se le mencione en trabajos sobre escritores como Carlos Fuentes, Roa

Francisco Tario, uno de los escritores pioneros de la literatura fantástica en México en la década de los cuarenta”, Mariana Pineda Maldonado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000; “Francisco Tario. Otro espacio y otro tiempo”, Laura Gabriela Ordiales de la Garza, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001; “Francisco Tario: perfiles de un solitario”, María Bertha Vázquez Guillén, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. Por otro lado, se observa una tendencia a enfocar aspectos cada vez más específicos de la obra de Tario, como lo demuestran tesis como “Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario” de Felipe Francisco Aragón Díaz, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006; “Los aforismos de Francisco Tario: género excepcional en la literatura mexicana”, Carlos Reyes Jiménez, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

⁴ De la tesis de Luzelena Gutiérrez de Velasco se desprende su artículo “Francisco Tario, ese desconocido” incluido en el volumen *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997. En tanto que Riviello Vidrio publicó “Lo estrambótico y lo cotidiano en “El mico” de Francisco Tario” en la revista *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, diciembre de 2000.

⁵ Cf. Ignacio Ruiz Pérez, “Avatares de un itinerario fantástico: los cuentos de Felisberto Hernández y Francisco Tario”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. No. 28, Universidad Complutense de Madrid, URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/felista.html>; o el caso de Rodrigo Pardo Fernández, “Los relatos de Francisco Tario: ventanas al sueño”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, No. 25, URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/tario.html>. A este campo pertenece también *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. Alejandro Toledo (Comp.), México, D. F., CONACULTA, 2007.

Bárcena o José Emilio Pacheco.⁶ Esta práctica se debe a que sin lugar a dudas, existen afinidades temáticas y genéricas entre sus producciones, pero también refleja la necesidad de recurrir a otros escritores ya canónicos o de mayor difusión para otorgarle alguna filiación estética.

Fuera del campo de las tesis para la obtención de grado en universidades, difícilmente se encuentran trabajos centrados exclusivamente en la ficción de Francisco Tario. La excepción más importante es quizás el número especial que la revista *Casa del Tiempo* le dedicó en diciembre de 2000,⁷ así como algunos trabajos en congresos y notas periodísticas en suplementos culturales. Con todo, debido a la ya señalada creciente difusión de la obra de Tario, considero que hoy se puede hablar exclusivamente de su producción literaria, y todavía más, no hay motivo para no abordar algunos aspectos de ésta que se sumen y establezcan un diálogo con lo que ya se ha dicho de él.

Las constantes en la heterogénea producción de Francisco Tario Para la delimitación de un *corpus*

Si se intenta hacer una revisión general de la producción de Francisco Tario, además de su cercanía a un determinado género o subgénero literario, se observa una serie de constantes: sobresale un gusto por la temática de lo abyecto, lo grotesco y lo monstruoso; el humor negro y la ironía; una predilección por la perversión sexual; asimismo, se manifiesta una constante recuperación del espacio onírico como evocación del sueño o la persistencia de la pesadilla... estos elementos atraviesan su producción de principio a fin, en el cuento, en la novela, en el “aforismo” y la *minificción*.⁸

⁶ Cf. Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, D. F., El Colegio de México- CONARTE Nuevo León, 2004.

⁷ La versión electrónica del volumen se puede consultar en:
<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/dic2000.html>

⁸ He optado por no incluir en forma de apartado la reseña de la producción de Tario, ya que considero que hay suficientes trabajos al respecto. Está el prólogo que Mario González Suárez hace a los *Cuentos*

De los temas anteriores, quiero recuperar en este trabajo a *lo monstruoso*. Con ello me refiero, por un lado, al monstruo entendido como personaje que se configura descriptivamente a la manera de un ser o personificación que incluye en su “corporeidad” lo contrario al orden “natural”, esto es, tiene un sentido teratológico puesto que se refiere a las anomalías físicas del organismo. Por otro lado, me interesa lo monstruoso en cuanto abstracción y acto que engloba lo contrario a cierto orden y se relaciona con lo abyecto y la perversión (esta diferenciación la retomaremos posteriormente con más detalle).

Estos términos, no obstante, no se aplican en referencia a Tario sólo con un afán de clasificar temáticamente su obra, o de etiquetarlo de tal o cual manera, sino que surgen explícitamente de los narradores, quienes se refieren literalmente al “ser monstruoso” o al “acto monstruoso”. Por tal motivo, no pretendo probar su existencia y persistencia en la narrativa del autor; propongo que si bien no siempre es una figura central, lo monstruoso se relaciona con otros elementos textuales e interviene activamente en la configuración y las significaciones de los relatos.

Por otro lado, para llevar a cabo esta empresa es necesario limitarse a un *corpus* que permita ver ejemplos concretos, ya que abarcar la totalidad de la obra de Tario resulta imposible para un trabajo de la extensión de esta tesis. Además, hay que considerar que gran parte de la producción del autor resulta todavía inasequible para la mayoría de los lectores. De esta manera, para poder establecer un diálogo con el lector a partir de una base de textos accesibles, es necesario establecer una división, no exenta de cierta arbitrariedad, desde luego, que haga manejable mi objeto de análisis. Las

Completos en la edición de *Lectorum* en el que además incluye una completa bibliografía comentada; también puede el lector remitirse a los artículos antes mencionados de Luzelena Gutiérrez de Velasco y Rodrigo Pardo Bazán, sólo por citar algunos. Asimismo, como parte del proceso previo de esta investigación, publiqué el artículo: “Francisco Tario: de la novela al aforismo. Incursiones genéricas de un provocador” en el *LL Journal*, de The City University of New York. Este artículo presenta una visión no cronológica de la obra del autor. Se puede consultar en: <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/222/185>.

ventajas que de esto se pueden derivar superan con mucho la pérdida que significa la discriminación de textos, pero ¿cómo establecer una selección de relatos que logremos una visión a profundidad sin perder la visión de conjunto?

En el prólogo de los *Cuentos completos* de Francisco Tario, Mario González Suárez señala que, desde su punto de vista, la producción del autor puede dividirse en tres etapas. En la primera de ellas coloca *La noche* (cuentos, 1943), *Aquí abajo* (novela, 1943), *La puerta en el muro* (relato largo, 1946) y *Equinoccio* (aforismos, 1946). En la segunda etapa incluye *Yo de amores qué sabía* (relato, 1950), *Breve diario de un amor perdido* (relato, 1951), *Acapulco en el sueño* (libro sobre Acapulco, con fotografías de Lola Álvarez Bravo y textos al pie de foto de la autoría de Tario) y *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (cuentos, 1952). El tercer período abarca desde el último libro que Tario publicó en vida *Una violeta de más* (cuentos, 1968), hasta el resto de sus obras publicadas de manera póstuma: *El caballo asesinado* (tres piezas de teatro, 1988), *Entre tus dedos helados y otros cuentos* (cuentos, 1988), *Jardín secreto* (novela, 1993), y “Jacinto Merengue” (relato, 2000).

Coincido con esta división propuesta pero no así con los motivos del prologuista. Mario González ve en las obras que integran cada etapa, ciertas afinidades temáticas y hasta de *carácter*, por decirlo de alguna manera. Así, acerca de la primera, señala: “... [su producción] está a la altura de la literatura europea de su tiempo, es universal, hermana del existencialismo, aunque no es nihilista ni atea” (21). Considero que cada una de estas obras tiene una identidad muy específica como para ser englobadas en un bloque en función de criterios tan poco claros; criterios que con la misma facilidad pueden ser adjudicados a diferentes relatos en diversos momentos de la obra de Tario. Es cierto que desde su primer libro y hasta el último, Tario se mantuvo alejado del realismo nacionalista tan en auge en el México posrevolucionario. Sin embargo, no se

puede apreciar una línea uniforme en su producción y sería inexacto (si no es que falso), decir que a partir de *La noche* Tario fijó su posición estética e inició la construcción de un universo fantástico. Prueba de ello es que el siguiente texto en publicar fue *Aquí abajo*, novela de corte realista en la que exhibe una fuerte veta de existencialismo.

De esta manera y para los fines de este trabajo, mantengo la división mencionada, aunque mis criterios son estrictamente temporales y tomo como base tanto las fechas de publicación de las obras, como los lapsos temporales en que se interrumpen sus publicaciones. Entre la primera y la segunda etapa hay un silencio de cuatro años; entre la segunda y la tercera, hay un lapso de dieciséis años. A partir de esto, si se quisiera hacer un seguimiento de cómo se desarrolla lo monstruoso en la obra de Francisco Tario desde sus inicios hasta el final, tendríamos otra de las constantes, esta es, la predilección del autor por el cuento. Hay tres volúmenes de éstos: uno al principio de su carrera, *La noche*; uno en su etapa intermedia, *Tapioca Inn...*; y otro al final, *Una violeta de más*, sin contar aquellos que se publicaron originalmente de forma individual.⁹

Incluso con esta selección que deja fuera teatro, aforismo, novela y cuentos independientes, tenemos un *corpus* bastante amplio –más de seiscientas páginas-. Además, lo monstruoso es un elemento bastante extendido por estas narraciones breves. Por lo tanto, propongo una muestra representativa de cada volumen de cuentos que pueda dar una idea de cómo el monstruo se configura en las narraciones y de qué forma se inserta en un marco que puede ser o no el del género fantástico. Así, del volumen de *La noche*, me enfocaré en “La noche de los cincuenta libros” y “La noche del loco”; de *Tapioca Inn...* tomaré “Ciclopropano” y “La semana escarlata”, y de *Una violeta de más*, “El mico” y “Ragú de ternera”. Esta selección será el eje de mi argumentación,

⁹ Estos son los mencionados: *La puerta en el muro*, *Yo de amores qué sabía*, *Diario de un amor perdido*, y *Jacinto Merengue* que reunidos apenas rondan las cien páginas y se recogen también en la edición mencionada de los *Cuentos completos*.

mas en el transcurso de ésta me remitiré constantemente a otros textos (sin distinción de géneros) para dar un marco de referencia en el que determinado elemento debe ser interpretado.

I. 2. EL CONCEPTO DE LO MONSTRUOSO

El monstruo y lo monstruoso son dos conceptos sumamente problemáticos que, sin embargo, ocupan un lugar cada vez más importante en los estudios sobre la cultura y el arte. La dificultad para definirlos tiene que ver, por un lado, con la evolución histórica de estos términos que si bien traspasan las barreras temporales, en cada época significan algo distinto al estar ligados a nociones filosóficas, religiosas, morales, etc. Por otro lado, su estudio sistemático como problema cultural es relativamente nuevo, motivo por el cual abordar al monstruo o lo monstruoso siempre entraña el problema de la delimitación clara del *corpus* de trabajo y la necesidad de separar la noción de monstruo de otras que le son muy cercanas, como lo grotesco, lo feo, el prodigio, etc.

Como he señalado, no he tratado de buscar la figura del monstruo o el concepto de lo monstruoso en cierto tipo de literatura o en la producción literaria de un autor para ver su funcionamiento y de ahí establecer una serie de patrones que nos hablen acerca de la concepción del monstruo en cierta época. Por el contrario, el tema surge de la lectura previa de la obra de Francisco Tario. La intención es observar de qué manera se configura el monstruo y lo monstruoso en el espacio diegético para apreciar su funcionamiento, y posteriormente, vincular estas nociones con determinadas tradiciones literarias y prácticas culturales. No obstante, es necesario hacer un repaso por las significaciones de estos dos conceptos, incluso a sabiendas de lo extremadamente amplios y ambiguos que, de hecho, con frecuencia llegan a ser.

El monstruo y lo monstruoso no son sinónimos, sin embargo, son dos conceptos estrechamente relacionados que comparten ciertos elementos en común. Si han llegado a parecer sinónimos, ha sido sólo a través de la evolución de la ideas y de una cierta secularización de lo que *el monstruo*, término siempre cambiante, significa.

Monstruos, prodigios y portentos

Elena del Río Parra en *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el siglo de oro español* hace un repaso de cómo se ha desarrollado el término *monstruo* y *monstruoso* en lengua española con la intención de ver de qué manera estos conceptos se van asimilando, y con ello se accede a una noción a la vez más simplificada aunque, desde mi perspectiva, más confusa. “Prodigio” y “maravilla”, señala, son conceptos comunes en el español del siglo XVI, pero poco a poco, y paralelamente al surgimiento del barroco, la contrarreforma y la crisis social, lo prodigioso se vuelve monstruoso, deformidad y espectáculo empírico. La autora retoma las fuentes de Sebastián de Covarrubias para la entrada al término “prodigio” en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, y señala que fue San Isidoro de Sevilla quien estableció una distinción entre las variedades de “prodigio” propias de la época. Éste notaba que el “portento” no se realiza en contra de la naturaleza, sino en contra de la naturaleza conocida y que, justamente, se conocen con el nombre de portentos, ostentos, monstruos y prodigios, porque anuncian (*portendere*), manifiestan (*ostendere*), muestran (*monstrare*) y predicen el futuro (21).

Según esta noción, el monstruo como una variedad de los prodigios es el que muestra, el que exhibe. Es, por lo tanto, muy acorde a su etimología, el ser que manifiesta y que materializa un fenómeno que se inscribe en el ámbito de la

epistemología y de la cultura: no atenta contra la naturaleza en sí, sino contra *lo que se conoce* de la naturaleza.

Posteriormente, el monstruo es comprendido sólo como un ser deforme contra el orden regular de la naturaleza. Surge entonces la monstruosidad y lo monstruoso en lo físico y por extensión, en lo moral, entendido como la acción o el comportamiento que va en contra del orden de lo normado. Lo monstruoso se aleja de la esfera religiosa, designa la desproporción, lo deforme, y en un sentido práctico, “cualquier cosa que exceda los límites de lo común, en sus vertientes peyorativa y positiva” (del Río: 23).

Efectivamente, en algún momento, lo monstruoso no hacía distinción entre lo positivo y lo negativo, era sólo aquello que rebasaba los límites comunes. No obstante, la noción de monstruo más o menos compartida en la actualidad, que implica la ruptura violenta con el orden del alfabeto del mundo, tiene orígenes concretos: “el gran cambio hacia la Edad Moderna se produce con la perspectiva de lectura [del mundo] que introduce la ciencia, como método de leer la naturaleza con los sentidos, como evidencia y documento...” (del Río: 17). El monstruo se inscribe en una problemática mayor, la del mundo como un *continuum* susceptible de ser leído y dentro de éste, el monstruo es al mismo tiempo, ruptura y elemento significante.

Al retomar esta idea del monstruo como un problema cultural (que no debe excluir su componente religioso cuando así se presente), se desarrollan los acercamientos contemporáneos a este objeto, sobre todo a partir de la propuesta o cuerpo de propuestas que se han desprendido de los trabajos de Michel Foucault, quien en *Las palabras y las cosas*, habla precisamente del monstruo como crisis del alfabeto del mundo. El monstruo, en este sentido, dice Foucault, se asemeja al fósil, es un elemento que permanece en la historia de la humanidad, una huella de las transformaciones del mundo: “A partir del poder del continuo que posee la naturaleza, el

monstruo hace aparecer la diferencia: ésta, que aún carece de ley, no tiene una estructura bien definida; el monstruo es la cepa de la especificación...” (157).

Los estudios del filósofo francés abrieron todo un nuevo campo de investigaciones de lo monstruoso ligado a lo marginal. El monstruo es el ser excluido, el que revela el poder y la violencia del orden que lo constriñe. Esta visión es retomada y en cierto modo acotada (en el sentido en que la aplica a ejemplos concretos), por otro de los trabajos que en lengua hispana desarrolla más ampliamente el problema del monstruo en un nivel estético y cultural: *Orden y caos. Estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, de José Miguel G. Cortés.

Cortés parte de la premisa de que “[c]ada época histórica propone un modelo de representación del mundo, tanto social como político o cultural; a partir de éste, se elaboran unos sistemas de referencia que la sociedad debe acatar, una jerarquía de valores que define las relaciones entre las personas.” Y más adelante agrega: “Aquellos que rechazan este proceso de homogeneización y la conformidad a las leyes quedan marginados geográfica, cultural, lingüísticamente, quedan devaluados en la escala oficial de valores: se convertirán en monstruos” (13). De esta manera, el monstruo equivale a aquello que representa una amenaza para la integridad de un sistema o de un individuo; un elemento que se opone a las estructuras que constituyen “la vida”:

En todas las épocas y lugares la organización social, y su relación con la naturaleza, se ha interpretado en términos políticos y morales, los conceptos de *peligro*, *contaminación* y/o *pureza* son definidos con el bien de proteger lo que se entiende como *bien común* (...) En este sentido, las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo *no dicho* y *no mostrado* de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. (18-19)

En otros autores es persistente el intento de subrayar las relaciones del monstruo con el sistema que lo excluye, notando la indisoluble relación establecida entre ambos. David

Williams en *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*, en sintonía con los estudios posteriores a Foucault que se enfocan en problemáticas del pasado, apunta: “el lenguaje del monstruo es parasitario, depende de la existencia de lenguajes convencionales; se alimenta, por decirlo de alguna manera, en sus márgenes, sobre sus límites hasta ganar el poder de trascender esos discursos analíticos y, acorde a su etimología (*monstrare*/ mostrar) evidenciar expresiones que rebasan su lógica” (10, la traducción es mía).

En los trabajos contemporáneos el monstruo representa al *otro* en tanto depredador que habita en cada sistema de orden, y por lo tanto, en nosotros mismos, y moviliza la imagería negativa que amenaza la estabilidad en aspectos básicos tales como el concepto de patria, clase social, raza, sexo o género (Cortés: 19). El monstruo es lo no natural, lo que está fuera de la taxonomía y se posiciona al margen de cualquier orden; es lo que no se puede representar sino desde varios flancos, ya que es un conocimiento desarticulado, destinado a ser visto, analizado y comparado (del Río: 16-18).

El monstruo carece de límites, o al menos no tiene suficientes límites y por lo tanto sirve para erigir la demarcación de lo humano. Tiene además un carácter híbrido: “Los monstruos crean confusión y horror porque ellos parecen combinar elementos animales con humanos; sugieren la posibilidad de orígenes animales o bestiales o cierta cópula perversa” (Hafani: 2, la traducción es mía).

Como hemos podido ver, la teorización en torno al monstruo es abundante y se dirige a una amplia gama de producciones estéticas o bien a imaginarios de épocas tan diversas como el Siglo de Oro, la Edad Media, o la ciencia ficción, así como a las mitologías. Es necesario señalar que, en la presente investigación, cuando hablo del monstruo me refiero a ciertos seres que se presentan en las narraciones breves de

Francisco Tario. En estas narraciones nunca se menciona el prodigio, el portentoso o el ostento, como lo entendían en el Medioevo. Tampoco aparece el monstruo de la mitología clásica: el centauro, la sirena, el fauno... En la narrativa de Tario aparece el monstruo entendido como criatura teratológica, y a veces como un ser que se asemeja a aquellos monstruos legendarios retomados por la literatura gótica y romántica, que muchas veces hunden sus raíces en el folklore popular. Por otro lado, surge lo monstruoso como acto ligado a lo patológico, lo desproporcionado, lo perverso y abyecto, nociones que, en este caso en particular se relacionan con principios propios de la ciencia médica, específicamente, la del siglo XIX y XX.

En síntesis, entiendo por *monstruo* el ser discontinuo cuyas formas se alejan o pervierten las formas naturales. Tiene, como ya mencionaba, un sentido evidentemente teratológico. Asimismo, el monstruo es aquel ser que ante la imposibilidad de ser definido se muestra como ruptura violenta del orden. En ambos casos, el monstruo tiene una clara dimensión física, expone su naturaleza y amenaza con contaminar o expandirse por sobre los límites de lo normado y lo permitido.

Por extensión, lo monstruoso puede aplicarse a una conducta o acción que introduce una ruptura con el orden de las cosas consideradas normales y naturales, y que paradójicamente se refieren, como veremos en el cuerpo del análisis, a los actos normativos, civilizadores y disciplinarios. Lo monstruoso no es pues siempre lo antinatural, sino aquella práctica que se relaciona con la perversión y violentación de un sistema de valores calificado como “humano”; es decir, lo monstruoso revela lo artificial y convencional “naturalizado”.

Como se ha mostrado, el monstruo y lo monstruoso son conceptos sumamente complejos y por naturaleza propia, sumamente evanescentes. De ahí que, si bien tienen prioridad las problemáticas textuales, a lo largo del estudio recurriré a diversas

disciplinas para completar el análisis, o bien para apreciar mejor determinados discursos o prácticas sociales a los que el texto hace referencia. Por ello, otros conceptos teóricos se agregarán, siempre subordinados a las necesidades del texto. Así, entrarán en juego, por un lado, términos pertenecientes al análisis textual; y por otro, conceptos vinculados con lo monstruoso, como lo abyecto, que aunque no se tomarán como sinónimos, buscan ampliar las posibilidades de interpretación y explicación de los fenómenos narrativos de los cuentos de Francisco Tario, motivo por el cual es necesario ligarlos a casos específicos.

I. 3. DISCURSO Y GÉNERO NARRATIVO

a) El discurso narrativo

Entiendo la narración como una construcción progresiva, mediada por un narrador, de un mundo de acción. El texto, por tanto, es una red de signos que se semiotizan mutuamente y que integran cuestiones que van más allá de la historia narrada. Algunos teóricos han subrayado la no neutralidad ideológica de la narración. Luz Aurora Pimentel, por ejemplo, anota:

A partir del entramado lógico de los elementos seleccionados se articula la dimensión ideológica del relato, de tal manera que puede afirmarse que una “historia” ya está ideológicamente orientada por su composición misma, por la sola selección de sus componentes. Una historia es entonces, una serie de acontecimientos “entramados” y, por lo tanto, nunca es inocente, justamente porque es una trama, una “intriga”: una historia “con sentido”. (1998: 21)

Esta perspectiva del objeto literario resulta conveniente en cuanto establece la primacía del texto como objeto que requiere un análisis de su entramado, pero que acepta, al mismo tiempo, que todo discurso narrativo rebasa su textualidad en tanto que se crea para ser entendido por un grupo de receptores, a través de referentes que se suponen

más o menos comunes; es decir, la narración textualiza problemáticas no necesariamente discursivas.

Para el análisis textual me apoyo en la narratología, sobre todo en las propuestas de Gérard Genette, mismas que retoma Luz Aurora Pimentel. Por otro lado, trazaré una delimitación de lo que entiendo por género fantástico. Para poder abordar el problema del monstruo retomo algunos conceptos de los estudios culturales, esto debido a que es, como ya se dejó anotado, el campo donde ampliamente se ha trabajado el problema del monstruo y de lo monstruoso.

b) Género fantástico

Afrontar el problema del monstruo y lo monstruoso de la forma señalada, presupone un tipo de literatura en particular. Si el estudio de las representaciones mencionadas es posible, lo es porque de antemano la literatura de Francisco Tario presenta una codificación realista, misma que algunos teóricos consideran condición indispensable para generar un texto fantástico. Este trabajo no se orienta, como mencionaba, al relato fantástico en específico pero dado que será un concepto que aparecerá constantemente, creo necesario definir lo que entiendo por dicho género.¹⁰

La definición del género fantástico es un problema irresuelto. Las posturas en torno a lo que significa y a sus posibilidades y variaciones, entrañan una serie de problemas que escapan a los intereses de esta tesis. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que adoptar una postura respecto a los fantástico obedece a una necesidad

¹⁰ Rosalba Campra, a quien retomaré más adelante, al proponer una teoría sobre el género fantástico, plantea la necesidad de volver a una pregunta básica muchas veces obviada ¿qué es lo realista? con lo que pretende mostrar que este término no es menos problemático que el de lo fantástico. Cita, por ejemplo, la definición que da Auerbach acerca del realismo: “la representación de la vida cotidiana, cuyos problemas humanos y sociales, e inclusive sus derivaciones trágicas, se exponen con estilo serio”. La propuesta de Campra, según explica posteriormente, busca colocar los términos “fantástico” y “realista” en un plano menos ambiguo que aquel que propone el punto de vista del lector como sitio desde el que se establece una cercanía a un modelo de lo real, esto es, pretende establecer aquellas marcas textuales identificadas con el género fantástico.

analítica que deja fuera (mas no ignora) las posturas de muchos autores, cuyas propuestas no tienen una finalidad teórica, sino interpretativa, aunque no por eso menos importante. Como señala Walter Mignolo en “El misterio de la ficción fantástica y del realismo maravilloso”:

Equívoco sería decir que Nodier o Maupassant o Borges dieron una definición errónea de lo fantástico. O que la una es “mejor”, “más conveniente”, “más ajustada a los hechos”, que las otras. Los marcos discursivos son irreductibles, contrario a las hipótesis y a las teorías. Podemos “corregir” (proponer alternativas) a las definiciones de lo fantástico que ofrecen Todorov (1970) o Ana María Barrenechea (1972). Pero no podemos hacer lo mismo con las definiciones de Nodier o las de Borges. Y si esto es así es porque las unas corresponden a tentativas de comprensión teórica, y las otras a la comprensión hermenéutica. (115)

El mismo trabajo de Mignolo no tiene la intención de dar una definición de lo fantástico, sino hacer un repaso histórico acerca de los “conocimientos asociados a lo fantástico”. Para este trabajo me sitúo en el lado opuesto, en un plano teórico que precisa una definición pese a que ésta llegue a ser provisional. Creo que a partir de las observaciones es posible trazar una definición teórica que pueda funcionar como paso previo a un análisis de un texto literario. Dicha definición debe estar en consonancia con otras proposiciones analíticas, procurando, al mismo tiempo, no caer en una visión totalizadora.

Inicialmente se pueden diferenciar dos posturas que sobresalen al momento de abordar teóricamente la literatura fantástica: aquella que propone que, pese a su gran diversidad, ésta tiene elementos en común que permiten al lector identificarla como tal; y otra que propone que tal visión encierra un juicio *a priori* de lo que “debe” ser la literatura fantástica.

Entre quienes optan por definir lo fantástico de un modo más o menos sistemático, se distinguen dos puntos de vista: el de quienes ven “lo fantástico” como

categoría estética global y abstracta (cuyo uso podría ser semejante a los términos de lo cómico, lo trágico, lo lírico, etc.) y el de quienes se refieren al “ ‘género fantástico’ en sí, es decir, la variedad específica de textos en los que esa categoría entra como principio dominante y estructurador, la cual está acotada por un periodo histórico cultural...” (Olea:25).

La primera definición sería transhistórica en tanto que la segunda es histórica. En la definición transhistórica, cuando se habla de literatura fantástica más bien se hace mención de la literatura que incorpora *lo* fantástico, con el argumento de que determinado elemento no “realista” (elemento mágico o mecanismo que escapa a lo racional) incorpora un cambio en la codificación del texto. En esta dirección apunta la definición propuesta por Adolfo Bioy Casares en la *Antología de la literatura fantástica* cuando dice que las ficciones fantásticas han acompañado al hombre desde el principio de la humanidad (15).¹¹

Por otro lado, la propuesta de Todorov es una de las más influyentes en el campo de los estudios sobre el género fantástico desde un punto de vista teórico. El autor rumano centra su definición de lo fantástico en la vacilación como elemento predominante. Pese a que algunos antecesores de Todorov como Roger Callois, Luis de Vax o Penzoldt ya habían teorizado sobre dicho género, el libro de Todorov “constituyó, desde la perspectiva del estructuralismo, un renovador intento por explicar

¹¹ Más adelante, Bioy Casares propone dos maneras de clasificar la literatura fantástica: “1) Enumeración de argumentos fantásticos: Argumentos en que aparecen fantasmas, viajes por el tiempo, los Tres Deseos, argumentos con acción que sigue en el infierno, con personaje soñado, con metamorfosis, tema de la inmortalidad, fantasías metafísicas, cuentos y novelas de Kafka, vampiros y castillos. 2) Los cuentos fantásticos pueden clasificarse, también, por la explicación: a) Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural; b) Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural (“científica” no me parece el epíteto conveniente para estas intenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis); c) Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural (Sredni Vashtar de Saki); los que admiten una explicativa alucinación. Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico.”

lo fantástico a partir del funcionamiento de los elementos formales que intervienen en la obra...” (Olea: 28).

El género fantástico, como lo entiendo aquí, tiene que ver, por lo tanto, con cierta codificación textual y no con cuestiones temáticas. Implica ciertas nociones que pueden ser analizadas en el plano de la estructura discursiva. En este sentido, Ana María Morales en *Las fronteras de lo fantástico* observa que cuando se intenta definir el género fantástico, pese a las divergencias que aparecen en las propuestas, generalmente aparece como una constante la noción de “frontera”. Cita por ejemplo a Tzvetan Todorov, quien sitúa el género fantástico entre lo extraño y lo maravilloso; a Rosalba Campra y su noción de límites no traspasables para el ser humano, que al ser violados dan como resultado el género fantástico; o el caso de Louis Vax quien habla de deslindes de territorios y géneros (47).

Por otra parte, una de las propuestas más importantes que retoman lo fantástico como producción discursiva que exhibe una conformación particular, es la de Irène Bessière, plasmada en *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Desde la perspectiva de la autora, el principal problema que plantea el relato fantástico al ser abordado como objeto de estudio sobre el cual se debe teorizar, es precisamente que éste utiliza datos contradictorios reunidos en una coherencia y una complementariedad propias. Sin embargo, esta coherencia y complementariedad es lo que le ofrece la posibilidad de ver la literatura fantástica como un discurso específico; esto es, una construcción verbal que exhibe en su textualidad signos reconocibles de una construcción fantástica: “El discurso fantástico es en sí mismo su propio mecanismo de acción. Como todo discurso literario” (11).

Bessière opta por abordar lo fantástico no como género, sino como discurso, centrándose en la construcción del relato como estructura de orden y significación. Pese

a ello, no se trata de concebir el relato fantástico como la organización de una serie de textos de implicaciones heterogéneas, sino de ver el relato como una forma en la que determinados elementos crean una organización y una tensión capaz de cuestionar los valores de verdad y verosimilitud del lector:

El discurso fantástico utiliza cuadros socioculturales y formas de conocimiento que definen los dominios de lo natural y de lo sobrenatural, de lo banal y de lo ordinario y de lo extraño, no para concluir en una certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y lo surrealista, por lo que la concepción varía según la época. (11, la traducción es mía)

De esta manera introduce una dimensión sociocultural y cognitiva del discurso fantástico en cuanto a los alcances que éste tiene. Además, observa en él un engarce histórico, mas no en el sentido de limitarlo a una época determinada, pues considera que en un texto fantástico están inscritos los valores que él mismo cuestiona, y de hecho, sobre estos valores se articula dicho discurso.

Para la autora hablar de una tensión verosímil/inverosímil o proponer lo irracional como rasgos propios de lo fantástico no es viable analíticamente. Tampoco supone que exista un lenguaje fantástico por sí mismo. Lo que denomina “discurso fantástico” es una construcción que se basa en la superposición y yuxtaposición de diversos verosímiles que propiciaría la ruptura y vacilación ante ciertas convenciones.

Un relato fantástico supondría, asimismo, la articulación de una serie de datos y su “deconstrucción”, con la salvedad de que no se trata de un cuestionamiento intelectual de dichos datos, sino de su articulación discursiva para confrontar el acontecimiento situado en el núcleo de lo fantástico: “Ambivalente, contradictorio, ambiguo, el discurso fantástico es esencialmente paradójico” (23). Bessière considera

que más que representar la derrota de la razón, el propósito del relato fantástico es unir la razón con aquello que ésta usualmente rechaza.

Desde una perspectiva completamente diferente, Rosalba Campra en “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, ve también esa condición de discurso contradictorio como clave para comprender el género fantástico. La clave de una adecuada clasificación de los temas de lo fantástico estaría en un punto que Todorov apenas menciona de paso: “la noción de *choque*, de violación del orden natural, implícita en el universo de lo fantástico” (159). De aquí surge su idea de la frontera como elemento que caracteriza a este género (nótese la semejanza con la propuesta de Ana María Morales mencionada líneas atrás).

A propósito de la sintaxis del relato fantástico, Rosalba Campra observa que éste es un tipo de relato que se vale de una linealidad, de una acumulación continua de indicios, de ahí que la manera como se alternan los elementos en la sintaxis sea determinante para alcanzar el efecto que busca el texto fantástico. La autora plantea tres puntos en la articulación de este tipo de relatos: a) indicación de los límites (de lo posible y lo imposible), b) transgresión de los límites (situación de ruptura), y c) una reintegración del equilibrio que no es ni necesaria ni tiene que ser completa.

Lo anterior nos remite a lo que Olea Franco señalaba cuando menciona que en el relato fantástico se presenta la supresión momentánea de una lógica de la disyunción por una lógica de la conjunción. La existencia de un hecho no excluye la existencia de que otro se desarrolle mediante una lógica inversa (o que contradiga) en un mismo tiempo y espacio narrados (62).

Para finalizar, no se puede dejar fuera la propuesta de Jaime Alazraki quien propone la necesidad de formular un nuevo tipo de género fantástico y que puede ser de ayuda en este acercamiento a Tario. Desde el punto de vista de Alazraki, el

funcionamiento de lo fantástico se asemeja con la figura retórica del anacoluto, en cuanto que el anacoluto es “una desviación de modelos convencionales aceptados como normales, con el propósito de superar las limitaciones que esos modelos o normas imponen a las posibilidades expresivas del lenguaje” (33). Alazraki, por tanto, propone la idea de lo *neofantástico*, derivación del género fantástico que se aleja de la idea del horror como el elemento indispensable de lo fantástico. El nuevo fantástico es una metáfora que permite expresar la condición incierta del hombre, al tiempo que desplaza la problemática de la otredad al yo.

El género fantástico, en resumen, se articula sobre las nociones de choque y transgresión. Es un discurso básicamente paradójico que implica una codificación textual específica (es decir, no se centra en las emociones del sujeto para ser definido) pero que necesariamente se remite a un marco cultural mucho más amplio. Es un género que se proyecta sobre las concepciones y paradigmas del saber de una época determinada. Tiene como rasgo distintivo que dos o más sistemas de pensamiento, que deberían excluirse, interactúan de forma problemática en un mismo espacio narrativo y esto constituye el elemento central de la trama.

Capítulo II

El monstruo se vuelca contra el mundo: la palabra y la mirada en dos cuentos de *La noche*

A través del uso de la prosopopeya y referidos desde un narrador en primera persona, los protagonistas del volumen de cuentos de *La noche* son objetos, animales o individuos que resultan doblemente decadentes, primero por su carácter marginal: un perro, una gallina, un buque que naufraga... y segundo, porque ese carácter se acentúa por el hecho de que narran desde su propia decadencia, representada ésta por la ruina física, la locura, la enfermedad o la muerte. *La noche* es una miscelánea de crónicas del fracaso, de seres que sucumben ante el mundo que los subyuga, a pesar de que generalmente sea la revelación contra su destino lo que motive su final.

En un nivel paratextual, el vocablo “noche” que le da título al volumen, adquiere una dimensión polisémica desde el momento en que remite tanto a la oscuridad y la lobreguez, como a un espacio particular y definible del día. De esta manera, cada relato retoma este término para presentarnos una historia en específico, de ahí que el artículo “la” acompañe a cada uno de los títulos con el fin de particularizar las narraciones.

En “La noche de los cincuenta libros” el narrador personaje recrea su infancia en el seno de una familia que lo excluyó a causa de su apariencia física. Su nombre es Roberto, y es un personaje que vive aquejado por malformaciones corporales, encerrado en el círculo vicioso de violencia física y mental. Roberto, a su vez, reproduce la violencia ejercida contra su persona con quienes considera más débiles que él: su hermana y los animales. Los personajes del padre, la madre y el maestro de la escuela entran continuamente en acción para reprimir su ira, hecho que torna más agresiva la personalidad del narrador.

Ante la imposibilidad de ganarse un espacio en el mundo familiar, Roberto traza su desagravio, para lo cual se vale de la escritura como medio para ejercer su venganza contra al mundo que le ha negado siempre el derecho de existir. Su proyecto consiste en poblar al mundo con seres abyectos capaces de abrirse paso a través de las páginas de los libros que escribe. Y lo logra. Año con año, volumen tras volumen, Roberto reproduce de manera efectiva, a través de un medio escurridizo, su venganza. Al final, si bien su creación termina por exterminarlo, con su muerte física violenta el orden familiar, y esto último constituye su triunfo supremo.

Por otra parte, “La noche del loco” es la historia de un hombre que busca inútilmente una mujer con la que pueda ir a cenar y posteriormente, quizás, establecer una relación amorosa y formar una familia. La acción transcurre en un escenario urbano que a veces es descrito como “una selva embotellada”, y a veces como un gran restaurante en donde las mujeres son animales ariscos que pasean ante sus ojos, o bien, son las invitadas a un gran banquete al que él permanece ajeno. Su búsqueda termina cuando se encuentra con un hombre viudo que le habla del lugar donde su esposa ha sido enterrada. El protagonista busca y posteriormente, se apropia de la osamenta, la posee y la lleva a vivir con él; encontrará en los restos de esa mujer que yace muerta, la compañía que le ha sido negada por las leyes de los hombres sensatos.

Estamos ante dos relatos que abordan el tópico de la venganza de los seres marginales, como en general, decía, lo hacen los relatos de este volumen. Sin embargo, hay algo particular en el tratamiento que hacen estos dos cuentos del tópico de la venganza: los mecanismos a través de los cuales los seres marginales-protagonistas-, actúan contra el mundo. La violencia, el crimen monstruoso y la aberración se erigen como constantes de seres que al mismo tiempo incorporan la deformidad y lo grotesco en su configuración física; esto es, la teratología como componente de la identidad. Me

interesa recalcar este aspecto dado el papel que jugará en la producción de Francisco Tario en épocas posteriores. Por ahora quiero señalar de qué forma en *La noche* hay un grado de correspondencia evidente entre la imagen física de los personajes y sus acciones. Es una relación casi inmediata, aspecto que resulta determinante en las significaciones de los relatos.

II.1. “LA NOCHE DE LOS CINCUENTA LIBROS”, EL MONSTRUO SE VUELCA CONTRA EL MUNDO

El monstruo toma la palabra

El título “La noche de los cincuenta libros”, como el resto de los relatos que integran *La noche*, hace suponer que se trata de una narración en la que los objetos inanimados son los que se volverán contra el ser humano. Sin embargo, a diferencia de los otros relatos, no es un objeto el que refiere su propia historia (como en el caso de “La noche del féretro” o “La noche del buque naufrago”, por ejemplo). El relato es narrado desde una primera persona e inicia con una descripción física del narrador personaje quien se refiere a su infancia, con lo que subraya la distancia entre el tiempo de la enunciación y el del hecho narrado:

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, sino negros. *Mi voz* excesivamente chillona, irritaba a mis progenitores, a mis hermanos, a los profesores de la escuela y aún a mí mismo. Cuando tras un prolongado silencio - en una reunión de familia, durante las comidas, etcétera-, *rompía yo a hablar*, todos saltaban sobre 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...

Tenía yo una hermanita que ha muerto y que solía importunarme siete u ocho veces diarias:

- Roberto, ¿por qué *me miras* así? (57, todas las cursivas son mías a menos que se indique lo contrario)

En la cita anterior, podemos ver de qué manera el monstruo como personaje se inserta desde un primer momento en el espacio narrativo. No es un ser que irrumpe en un mudo o en un orden determinado (o al menos esa irrupción se ha consumado al momento de la enunciación), ni siquiera hay una construcción indicial respecto a su presencia, sino que *toma la palabra* para relatar su propia historia. Es significativo, por tanto, que la introducción del relato sea esta prosopografía a manera de presentación, anteponiendo el aspecto físico al moral o de cualquier otra índole. Llama la atención, sin embargo, que su presencia permanece en un estado latente, y aquello que manifiesta su existencia y su condición de monstruo es primero la voz y la mirada, mismas que despiertan no sólo el extrañamiento, sino la repulsión en el resto de los personajes.

La voz y la mirada

Hay en la mirada y en la voz de Roberto una violencia tácita, una marca discordante que incluso se traduce en el uso de la expresión “*rompía yo a hablar*”, que denota violencia. De la misma forma, la mirada se muestra como otra marca de su presencia. Voz y mirada evocan la exteriorización y la interiorización del mundo contemplado, sobre todo porque la voz implica el acto de articular palabras; no es un grito, por ejemplo, o un sonido ininteligible. Esta dinámica de la exteriorización/interiorización, cuyo centro es un sujeto anormal, resulta repugnante y abyecta para los otros personajes en cuanto son actos relacionados de manera exclusiva con lo humano.

En las siguientes líneas se refuerza el contraste entre el narrador y el mundo en el que se ubica:

- Roberto, ¿por qué *me miras* así?

Recuerdo sus ojazos claros, redondos como dos cuentas de vidrio, y sus rodillitas en punta, siempre cubiertas de costras.

Yo objetaba entonces, viéndola temblar de miedo:

- ¡Bah, no sé cómo quieres que te mire si no sé hacerlo de otro modo!

Y ella echaba a correr, deteniéndose los bucles, en busca de la madrecita. Se arrojaba sobre sus faldas, rompía a gimotear del modo más cómico, y prorrumplía, señalándome con el dedo:

- ¡Roberto me ha mirado! ¡Roberto me ha mirado!

La madrecita, al punto, le secaba los carrillos, haciéndole la cruz en la nuca. (57- 58)

La descripción de la hermana menor refuerza el contraste físico entre ésta y Roberto, al tiempo que subraya la agresión que significa el acto de mirar. Asimismo, el vínculo de la hija -definida como un ser agradable a la vista-, con la madre, respaldan la caracterización del narrador como ser excluido. La señal de la cruz en la nuca, como protección ante lo ominoso o fatídico, introduce un rasgo sobrenatural a la configuración del monstruo. Le otorga, de esta manera, una dimensión que rebasa lo físico y establece una correlación entre lo externo y lo interno de su ser. Posteriormente, la voz, que a partir de este momento sustituiré por *palabra*, y la mirada, se consolidan como un mecanismo de violencia de parte y contra el narrador.

Uno de sus juegos preferidos, dice, era ir al bosque y pasar la tarde torturando insectos y desplumando pájaros. Luego aparece el tema de la palabra, aquella que se vuelca contra su ser pero que intentará ser revertida, lo llaman “histérico”.¹² La palabra, por lo tanto, queda unida a la violencia ejercida contra él: en la escuela los compañeros y el maestro lo llaman de esta manera y él responde con agresiones físicas. Cuando es el profesor quien profiere tal calificativo, se hiere a sí mismo; cuando es su padre, reprime

¹² Recordemos que éste término se popularizó con el psicoanálisis freudiano, y designa un trastorno mental ligado con la libido.

su ira, sale al campo “gritándoles a los árboles, a la nubes, a los cuervos que volaban:- ¡Histéricooooos!” (59).

Si bien, continúa el narrador, su padre lo golpeaba, nadie más se mostraba hostil contra él, de hecho recibía un trato similar al que recibían sus hermanos:

Mas a pesar de todo ello, entre mi parentela y yo interponíase un muro que detenía en seco cualquier expresión afectiva. Me sonreían a veces por compasión; me dirigían la palabra por necesidad; me escuchaban por no irritarme. Pero me rehuían; escapaban de mí con un furor inconcebible. *Bastaba, por ejemplo, que posara en alguien la mirada*, para que ese alguien no permaneciera ni diez segundos en mi presencia. (60)

Es notoria la insistencia en la distancia entre el monstruo y su entorno. No estamos ante un personaje que encuentre en un desplazamiento espacial, en un cambio de escenario, una realidad distinta. Sin embargo, existen ciertos recursos a través de los cuales intenta vencer este cerco que existe en torno a él (abrazando a su madre, por ejemplo), pero estos actos lejos de ser tomados como manifestaciones de cariño, son captados como acometidas del monstruo.

El intento de integrarse al mundo familiar se interpreta como violencia, de la misma forma que él interpreta más adelante como acto violento el que lo espíen, como lo hacen sus hermanos. Será este hecho lo que exponga otra de las características del monstruo, la de ser un ente ligado a la sexualidad violenta. Lo anterior se aprecia en el pasaje en el que se narra el momento en que Roberto descubre que su hermanita lo vigila detrás de los arbustos:

- ¡Verás cómo no vuelves a hacerlo!

Y levantándole el vestidito 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 estos morirás!

Y la oriné de arriba abajo, haciendo alarde mi pericia. Empapada hasta los cabellos, la vi perderse rumbo a casa, limpiándose las lágrimas con los calzones. (61)

Este rasgo del monstruo como ser violentamente sexual es de suma importancia dada su recurrencia en otros relatos de Tario. Lo significativo del aspecto sexual del monstruo, es que se presenta como un ser definido: es masculino y fálico. Por otra parte, podemos apreciar la reiteración de la locura como condición que se relaciona con la violencia y la agresión.

Volcado sobre el mundo; eterno tiempo presente

Vale la pena analizar el pasaje que da título al relato, no sólo por lo que revela de lo monstruoso, sino porque narrativamente introduce una serie de estrategias que influyen directamente en la configuración fantástica del texto. Antes, recordemos que el narrador inició su relato con la frase “*De pequeño era yo esmirriado...*” (57), y después nos presenta en orden cronológico una sucesión de hechos. Continúa: “Había cumplido yo los once años, me encaminaba precozmente hacia la adolescencia...” (58), de tal manera el tiempo de la enunciación simula una visión en retrospectiva; el narrador es un sujeto adulto que narra un pasaje de su infancia. Luego del altercado con la hermanita, el narrador enfatiza:

¡Qué huellas más crueles *dejó* en mí la infancia! ¡Qué de impresiones innobles, tenebrosas, inicuas!

Más he aquí de qué forma se *decidió* mi destino:

Andaba ya en los albores de la adolescencia, un vello hispido y tupido me *goteaba* en los sobacos, cuando reflexioné:

- “Los hombres *me aborrecen*, me temen o *se apartan* con repugnancia de mi lado. Pues bien, ¡*me apartaré* definitivamente de ellos y no *tendrán* punto de reposo!”

Hice mi plan:

“*Me encerraré* en los murallones de una fortaleza que *levantaré* con mis propias manos en el corazón de la montaña.” (61- 62)

En ese espacio evocado, las marcas temporales de los verbos indican un presente: “*me aborrecen, me temen*”, desde el cual surge la proyección a futuro, que al estar plasmada

en una frase entrecomillada y presidida por los dos puntos, indica que corresponde a un tiempo posterior a ese presente narrado, pero anterior al presente de la enunciación. Es decir, cada uno de los tiempos está claramente diferenciado, mas esta situación no se mantiene por mucho tiempo. A continuación, el plan se describe con detalle:

Y escribiré libros. Libros que paralizarán de terror a los hombres que tanto me odian [...] 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 cualquier otra fe o mito [...] 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 en torno 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 fístulas 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; íncubos que devoran; campanas que fenecen; sepulcros que gimen en la claridad helada de la noche... vaciaré en la garganta de los hombres el pus de los leprosos, el excremento de los tifosos, el esputo de los tísicos, el semen de los contaminados y la sangre de los poseídos. Haré del mundo un antro fantasmal e irrespirable. Volveré histérica a cuanta criatura se agita. (62- 63)

Esta prolífica galería de monstruos y aberraciones tiene una intención: no se muestran sólo con una finalidad estética, no es un reto a cierta práctica literaria, sino que pretende incidir sobre el universo del resto de los hombres. El monstruo y lo monstruoso se asimilan en esta lista por el rasgo común de la transgresión, de lo abyecto, así como por la violencia dirigida hacia un mismo objeto determinado: el hombre. En esta enumeración está presente el monstruo como personaje y lo monstruoso, en el sentido de acto contranatural -la situación que transgrede la “regularidad” de la naturaleza-, y el acto que atenta en contra de los valores culturales: la religión, la familia, el amor, la

piedad, el patriotismo (“y cualquier otra fe o mito”). Por eso, aunque el monstruo y lo monstruoso no son sinónimos, el texto permite la asimilación, admite la posibilidad de englobarlos en un mismo campo isotópico.¹³

Si hasta este momento diversas marcas gráficas señalan el cambio de los tiempos en la narración, esto se elimina a partir de ahora y la narración se presentará en un tiempo presente sostenido hasta el final. La última alusión al pasado tiene lugar inmediatamente después del fragmento antes citado: “Y así lo *hice*”. Esta frase ocupa un solo párrafo y antecede al resto de la narración: “Cada año, con una fecundidad que a mí mismo me aterra, *lanzo* desde mi guarida un libro más terrorífico y letal...” (63). La narración “avanza”, si es que en un eterno presente es esto posible, y Roberto lleva a cabo su obra: “Esta noche he concluido mi última obra. Digo última porque ya no escribiré más. Me siento yermo como una esponja o una piedra” (63).

Si, como había planteado, la dinámica interiorización/exteriorización es correcta para describir la interacción del monstruo con su espacio, ese “estar vacío” representa el momentáneo triunfo de la exteriorización, la reacción ante el mundo. Es la inversión (y perversión) de la dinámica que conminaba a este ser al ostracismo: ha volcado su presencia sobre aquello que lo niega; lo discordante ocupa un lugar sobre el universo de los hombres a través de los libros, a través de la lectura que implica la interiorización de lo externo, un diálogo con el signo escrito, ejercicio de desciframiento de lo otro.

Las rebeliones del monstruo y lo monstruoso

En este momento de la narración, el monstruo ya no se concibe a sí mismo como un ser sobre el que los demás ejercen violencia, sino que se autodefine como “el tirano”, “el

¹³ José María Pozuelo Yvancos, siguiendo a A. J. Greimas, dice que la isotopía “...trata precisamente de establecer el texto como la constitución de un conjunto jerárquico de significaciones. La isotopía, al establecer esa vinculación ordenada o jerárquica favorece, en el plano de la manifestación, la unidad o coherencia semántica del discurso.” (205).

coloso” y traza en su último libro la palabra “Fin”, que es, en sus propias palabras el “Fin de todo”, fin de sí mismo (64). De esta manera, entre el elemento libro y el autor, se establece una relación de correspondencia. El triunfo del libro sobre los hombres, significa el triunfo y la posibilidad de dotar de sentido la existencia del monstruo.

Pero si entre él y los libros hay una correspondencia, en ellos está implícito el germen de la rebelión y de la destrucción, incluso en contra de su creador. El primer indicio de esta rebelión se exterioriza como una presencia percibida gradualmente: “Casi simultáneamente, advierto a mi espalda unos pasos blandos, muy lentos, como los de quien camina sobre una pradera” (64). Si en una narración lineal y convencional sabemos que la duda sobre la muerte se anula desde el momento en que es narrada por un personaje que ha sobrevivido, el empleo de un narrador en primera persona que se apoya en un tiempo presente, quien no se refiere a un pasado, sino a un “aquí y ahora”, da como resultado un aumento en la tensión narrativa. El asedio de “seres” extraños introduce el rasgo que une al cuento con el resto de aquellos que integran *La noche*. Los objetos se revelan contra el mundo que los rodea o contra el ser que los ha creado.

Tanto el monstruo en su contexto, como los libros ante su creador, se presentan como una amenaza latente. Su sola presencia no implica un peligro, su amenaza radica en la voluntad de *ser* contra algo. Lo que asimila al monstruo con los libros es su *discordancia* con el género humano. Discordancia en cuanto monstruo y objeto (no humano) pero también discordancia en cuanto “enfrentamiento”. En ambos casos, estamos ante un claro ejemplo del *umheimlich*, lo siniestro, un conflicto que surge de la tensión entre lo propio y lo ajeno; el seno del hogar, lo desconocido; lo reprimido que retorna.

La irrupción de los personajes de los libros se traza por medio de una construcción indicial: “¿Acaso una multitud de seres incomprensibles se ha dado cita en

mi casa?” (65), y de esta manera se erige poco a poco la amenaza. Cuando el narrador descubre que no se trata de personas, aparece nuevamente el calificativo de *monstruo*: “Luego aquellos seres que me acechan, aquellos *monstruos* infernales que me rondan son mis libros. Mis libros todos. ¡Cincuenta!” (66), y más adelante: “Y detrás, a diez o quince pasos, una muchedumbre compacta de monstruos alarga hacia mí sus miembros: son vírgenes desdentadas y sin cabello; hombres famélicos y enlutados; perros sarnosos cubiertos de pústulas y vejigas; resucitados...” (67- 68).

Dos elementos quiero destacar de las citas anteriores: primero, la insistencia en el número de libros, cincuenta en total, uno escrito cada año. De esta manera, el narrador se representa como un ser cansado, cercano a la vejez, y en un relato apegado al realismo, el personaje tendría más de 60 años. Hasta aquí las marcas temporales se corresponden con la progresión de la historia, aun cuando se narre desde un presente. Segundo, la figura del monstruo creado por el protagonista, se presenta a la manera de un problema cognitivo antes que deformidad física por la relación semántica que surge de la articulación de los calificativos: “seres incomprensibles” y “monstruos”.

Indeterminación del hecho fantástico

Francisco Tario mantiene el suspenso y pospone el problema incluso más allá del final textual: el narrador, huyendo de los seres que ha creado, que ha lanzado al mundo para que arrojen sobre el hombre su monstruosidad, se ve al filo de un acantilado. Cuando cae, ocurre el cambio de espacio en la narración. Este cambio está marcado por la frase: “Transcurre el tiempo” (68), al igual que antes cuando había marcado en una sola línea: “Y así lo hice” (63). Ambas marcas son síntomas de la ruptura con un régimen de representación. La pregunta que subyace hasta el final es precisamente ¿ruptura con qué? porque la vacilación se confirma en el texto, aunque no desde el punto de vista del

narrador (pese a que la historia se focaliza desde éste), sino desde el punto de vista del lector.¹⁴

Y cuando mi cuerpo se estrella contra el lomo de las olas, sumergiéndose en ese embudo de espumas, una voz ultrahumana se desploma de las alturas sobresaltando a los que duermen:

- ¡Histéricoooo!

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

Entonces el doctor me observa preocupadamente, me levanta con cuidado los párpados, me acerca una lamparita que huele a éter, y exclama:

- ¡Ha muerto!

Mi familia, en pleno, cae por tierra de rodillas, sollozando o lanzando gritos frenéticos.

Mas, en cuanto a mí, me siento perfectamente. (68)

El final textual no conlleva una resolución del hecho extraordinario, sino su confirmación. El narrador, Roberto adolescente, acepta que el tiempo parece no haber transcurrido, pero no se cuestiona qué significaron los cincuenta libros, ni por qué ha creído vivir aquella experiencia, o estar experimentando la pesadilla de su muerte y una regresión en el tiempo. La última frase, “Mas, en cuanto a mí, me siento perfectamente” (68), sólo suspende y evita que sea posible una explicación lógica de los hechos narrados; no hay una clausura argumental. De hecho, lo extraordinario en el relato existe, pero tras la ruptura, ahora sí confirmada, de un orden temporal, resulta casi imposible señalar qué es lo extraordinario, ya que se plantean dos posibilidades: o nunca se llevó a cabo la escritura de los libros o nunca hubo tal muerte del narrador.

Acerca de la filiación genérica del texto, se acerca al neofantástico, digamos un neofantástico *avant la lettre*. Si bien no cumple con lo que Alazraki propone como

¹⁴ Luz Aurora Pimentel observa que hay una diferencia entre lo que se entiende por *focalización* y lo que se entiende por *punto de vista*. A grandes rasgos, la focalización es una selección de la información que da el narrador, es una restricción del campo visual: “lo que se focaliza es el relato”; en tanto que el punto de vista o perspectiva, tiene que ver con la posición, postura (ideológica, interpretativa) que se adopte con respecto al hecho narrado.

neofantástico, es decir, que en un mundo regido por leyes naturales de pronto surge una ruptura sin anticipación que plantearía precisamente una problemática de orden gnoseológico, tampoco puede ser entendido como perteneciente a un fantástico tradicional, pese a su aparente construcción realista: un ser monstruoso que causa repulsión y que es percibido como una anormalidad dentro de un orden.

La conclusión del relato, y el hecho de que la narración se articule desde el mismo narrador pese a su propia muerte, propicia que deba ser leído como una narración que *a priori* se ha orientado desde un punto de vista que no se adecua a un régimen realista. Eso explica que el narrador no se cuestione acerca de la veracidad sobre los personajes de sus libros invadiendo su “realidad”, acontecimiento que, por otro lado, nada más él percibe.

En la muerte del narrador se presenta el punto de vista del médico y de la familia, focalizado desde el narrador. La frase: “Mas en cuanto a mí, me siento perfectamente”, no anula la declaración del médico: “¡Ha muerto!”. Recordemos que Olea Franco había propuesto que en el relato fantástico se presenta la supresión momentánea de una lógica de la disyunción por una lógica de la conjunción; sin embargo, en el caso de “La noche de los cincuenta libros”, esta supresión no es momentánea en el relato, de hecho se proyecta más allá del final textual.

En cuanto a la característica, también detectada por Olea Franco, de que un relato fantástico no admite un nuevo paradigma en la realidad de los personajes, ya que eso implicaría un cambio en las leyes físicas y naturales del mundo narrado, por lo que la vacilación no podría llevarse a cabo, notamos que el relato del narrador no cambia las leyes físicas de los otros personajes, pero sí cambia la suya propia, ya que si bien no la subvierte, tampoco se somete a dichas leyes.

El monstruo: teratología, moral y problema cognitivo

En este relato, Francisco Tario ofrece una visión del monstruo y lo monstruoso que descansa en tres campos: el monstruo como problema teratológico, el de la ruptura del orden moral y la ruptura del problema cognitivo.

Por una parte, el monstruo incluye lo teratológico en cuanto se configura mediante una descripción física de los rasgos deformes del monstruo. Esto es válido tanto en el caso de la configuración de Roberto narrador, como en el caso de los seres que habitan en cada uno de los cincuenta libros. En estas descripciones predomina la deformidad, la tara y la desproporción, y significativamente se enfatiza la secreción (sangre, pus, excremento, esputo) como rasgo de lo abyecto que constituye un recurso común en el campo de lo monstruoso, sobre todo porque implica la agresión y la destrucción del cuerpo. José Miguel G. Cortés, a propósito de los fluidos corporales, apunta: “Podemos captar el proceso de descomposición del cuerpo cuando éste pierde el control y eyacula, orina, defeca, vomita, suda, etcétera, cuando la carne se muestra débil y perecedera” (67). Cortés incluso relaciona el término *abyecto*, etimológicamente, con lo rechazado, lo expulsado.¹⁵

Asimismo, tanto en el caso del monstruo como en el de lo monstruoso, que se muestran como categorías lindantes, lo monstruoso encierra un sentido de desafío moral. Aquellos seres que se denominan “monstruosos” tienen como característica en sus acciones *exponer* “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 cualquier otra fe o mito” (62). Es una violencia que tiene como objeto instituciones sociales y valores morales. El desafío social y la suciedad se unen no sólo por su coexistencia en el texto, evidentemente

¹⁵ Encuentro lógica esta relación siempre y cuando se plantee como una extensión de “*abiectus*, part. pas. de *abiicēre*, rebajar, envilecer.” Diccionario de la RAE.

marcada, sino porque la suciedad y la abyección adquieren connotaciones simbólicas: ambas tienen que ver con la corrupción y la destrucción.

El monstruo, además, se configura como problema cognitivo al ser representado en el texto como un ser o acto incomprensible, que produce desquiciamiento. Se liga, en este sentido, con la locura y con la imposibilidad de ser pensado. Según el plan del narrador, los seres monstruosos serán presentados a través de la escritura, del mismo modo en que el narrador se presenta a sí mismo por medio del relato, del acto de enunciación. El monstruo es un ser que debe ser leído, interpretado, como cualquier signo escrito, pero además leído en cuanto elemento que influye más allá del espacio escrito.

En estos tres campos en los que se proyecta el monstruo y lo monstruoso está presente la tensión semántica de la interiorización y la exteriorización. Esta tensión se establece por dos vías: por medio de la mirada y la voz (y con ello el acto de ser visto y ser escuchado), que se presentan como constantes en el texto; y por medio de la secreción, acción que implica expeler, emitir. El monstruo y lo monstruoso, no como sinónimos, sino como categorías adjuntas por la semántica del texto, nos remiten también a la ruptura de los límites, y como había mencionado, al conflicto entre lo propio y lo ajeno, entre lo familiar y lo extraño.

II.2. “LA NOCHE DEL LOCO”: EL FESTÍN ANIMALESCO

Locura y regresión animal

Retomando lo anteriormente dicho sobre el paratexto de *La noche*, el título de este cuento, “La noche del loco”, tiene el sentido de un momento en el que el loco toma la palabra, pero alude igualmente a una dimensión metafórica que puede significar el ocaso de un ser. De acuerdo con el diccionario de la RAE, la segunda acepción del término noche es “Confusión, oscuridad o tristeza en cualquier línea”. El título

conserva, asimismo, un sentido de posesión: “del loco”, tiene implícita una idea de apropiación o de retención. A lo largo de este apartado, es este último sentido el que me interesa destacar especialmente, esta noción de adjudicarse, tomar algo para sí mismo, incluso (o sobre todo) con la connotación violenta que esta acción pueda implicar.

Por otra parte, el término “loco” tiene ya un sentido de marginalidad, de excentricidad; apela a un discurso médico que describe una patología mental. Sin embargo, el vocablo “loco” posee un significado más bien vago ya que no particulariza un tipo de trastorno como lo haría la psiquiatría o la psicología. Por el contrario, es un término genérico que se utiliza para nombrar una gran variedad de desequilibrios mentales. Subraya sobre todo el aspecto de desviación, de anormalidad, aunque en el título no se señala en qué sentido y con base en qué modelo se presenta esta desviación. En resumen, las preguntas que pueden surgir a partir de un título como “La noche del loco”, no es quién habla, puesto que el lector lo sabe de antemano, sino, cómo se caracteriza a sí mismo ese personaje, por medio de qué estrategias narrativas y discursivas plantea su relato, y de qué manera en este caso se configura lo monstruoso.

Si partimos del hecho de que todas las narraciones de *La noche* presentan la misma presencia sistemática de la rebelión y la venganza contra algo o alguien, deberíamos ver contra qué o quién se revela este personaje y qué implicaciones tienen estos modos de representar la otredad en un nivel sociocultural. De esta manera, para responder a las preguntas planteadas es posible tomar como eje de lectura las metáforas de identidad y las metáforas del espacio, ya que resultan claves para apreciar la transformación del personaje.

Incompatibilidad y adecuación

Lo que me interesa destacar es, en primer lugar, cómo se enuncia esta locura cuando la narración se focaliza desde el personaje calificado como loco. El relato inicia *in medias res*:

- *Señorita*: ¿quiere usted cenar conmigo?

- *Señorita*: ¿quiere usted cenar conmigo?

Más de cien veces durante la última semana he estado repitiendo esta misma pregunta al oído de distintas *mujeres*, quienes rotundamente se han negado a acompañarme.
(42)

El personaje presenta algunos antecedentes: primero, de cómo ha llevado a cabo su búsqueda, posteriormente proporciona algunos datos personales, información sobre su personalidad y costumbres. Esta acción de exhibir determinados antecedentes tiene la intención de indagar en las razones por las que ha sido constantemente rechazado por el sexo opuesto. En esa búsqueda se presenta una comparación entre las acciones emprendidas y las reacciones obtenidas. En estas primeras líneas no hay aparentemente nada extraordinario en su comportamiento, al contrario, todo su actuar se desarrolla conforme a ciertas pautas sociales de convivencia, reguladas y normalizadas: acude a lugares públicos, se acerca a las mujeres, exterioriza su invitación:

Hice esta *invitación* en clubes, batallas de flores, museos, templos y lavaderos públicos. Se lo he *propuesto* a *mujeres* maduras, emancipadas y revoltosas; a *mujeres* casadas, hastiadas y bellas; a *jóvenes* de cualquier tamaño, desconfiadas, ávidas y deliciosas; a *adolescentes* ingenuas que volvían de la escuela con sus cuellitos blancos y unos deseos locos de divertirse. Incluso, se lo he *propuesto* a *nodrizas* robustas que van a flirtear con los soldados a los parques, tirando de un cochecito con toldo, en cuyo interior se vomita un bebé. ¡Nadie, nadie ha atendido mi *ruego*! (42)

De los fragmentos presentados quiero destacar dos aspectos. Primero, las categorías por las que el narrador se refiere al sexo opuesto: mujeres, señoritas, jóvenes, adolescentes, nodrizas. Términos que remiten a una estratificación y clasificación de lo femenino.

Éstos aportan una idea de una generalidad, una colectividad frente a la cual se sitúa el narrador, masculino e individual. En segundo lugar, el narrador define su modo de actuar como una invitación, propuesta o ruego. Esgrime su estrategia con urbanidad, acorde siempre a lo que él considera que son las reglas sociales.

Por lo tanto, se plantea una primera inadecuación: a una acción determinada debería corresponder una reacción esperada. Pero la expectativa no se cumple y las razones permanecen ajenas al narrador: “No obstante, empleo medios de lo más correcto, puesto que soy hombre rico y maduro, harto experimentado en asuntos de mujeres” (42). No es así para el lector, quien intuye en esa categorización y organización del narrador una serie de contradicciones que perfilan tanto la identidad del que narra como el objetivo que persigue.

Por consiguiente operará un cambio en el discurso del narrador, una ruptura en su manera de definir y de ordenar. No quiere decir que el lector sea testigo del momento en que el personaje enloquece, pero se presenta una ruptura que modifica la recepción de lo narrado.

Surgimiento de la metáfora. El inicio de la transformación

Dos elementos marcan la ruptura antes mencionada. El primer elemento se presenta cuando deja de referirse al sexo opuesto por medio de las categorías hasta ahora empleadas (mujeres, señoritas, jóvenes, adolescentes, nodrizas) e introduce una nueva expresión: “...no hay una sola *hembra* que acepte compartir conmigo un trago de chablís y un *beefsteak* con patatas y merengues” (43). El término *hembra* evidencia una nueva dimensión en el relato, no porque hable necesariamente de machismo, sino porque es el principio de una serie de degradaciones que apuntan en un solo sentido: la degradación de lo humano hacia lo animal que, como veremos, opera a partir de ahora en todo el

texto. Más aún, semánticamente la isotopía de lo animal se asocia a partir de este momento a lo “culinario”. La irracionalidad animal y la alimentación, por lo tanto, se conjugan para dar una dimensión del poder transgresivo del perturbado mental.

Ya anteriormente el narrador hacía referencia a la cena, la comida y la bebida e incluso calificaba a las jóvenes que pretendía como “deliciosas” (42). Sin embargo, es necesario aclarar que, hasta este momento, el relato de Tario no se encamina al canibalismo (como sí ocurre en otros relatos del autor). Más bien tiene el sentido de reforzar esta idea de la animalización de los sujetos. No sólo del sujeto femenino, sino del mismo narrador que al insertarse en esta dinámica, propone un sistema simbólico en el que él mismo se representa como el depredador y la hembra es la presa. Propone una red de metáforas que crea una cadena de significaciones e identidades reforzadora de su poder destructivo y define su modo de actuar. Pero antes de iniciar con las metáforas de la animalización, quiero referirme al otro indicio de ruptura que me permite vincular la metáfora con la identidad. Es precisamente el surgimiento de lo que podemos considerar la primera metáfora que se percibe en el relato. Ésta aparece justo en el momento en que el personaje habla de su costumbre ancestral de vestirse de negro:

Aun a mí mismo me sorprende un tanto esta obsesión estúpida de andar siempre enlutado. Sin embargo no me preocupo lo más mínimo por esclarecerla. También mis antepasados vestían así. De ahí que, en otra época, mi familia fuese conocida en todas partes con *un nombre extraordinariamente poético*: “La Nube Negra”. (43)

“La Nube Negra” actúa como una metáfora que describe a un grupo: la familia. Engloba la colectividad, y el color enlutado, al tiempo que aporta una idea de la tempestad, popularmente vinculado con el mal agüero. Hasta este momento, la noción de familia se relaciona con el campo semántico de lo discontinuo, lo sombrío y lo turbio. Dichos rasgos se asocian a lo familiar y, en este sentido, aportan información sobre la identidad

del narrador: hay una dimensión de la locura que trasciende en el tiempo a través de las generaciones.

Pero sobre todo, esta metáfora es importante dado que manifiesta el poder revelador de la figura retórica y la “conciencia” por parte del narrador al considerarlo un mecanismo que aporta información. El lector por su parte puede notar que las metáforas desde este momento se multiplican, y resulta evidente que se mantiene una relación simbólica coherente con la caracterización de los personajes.

Metáforas de la identidad

La primera metáfora que relaciona de manera directa la identidad y la animalización aparece inmediatamente después de mencionada “La Nube Negra”. Ante la negativa de las mujeres como respuesta a su invitación a cenar, el narrador apunta: “...yo no desespero. Soy como la *araña* que teje su malla o la *hormiga* que transporta sus provisiones” (43). Me interesa subrayar la relación que, de esta manera, se establece entre el narrador y las mujeres, al reforzar la idea de lo animal contenida en el término *hembras* con el que habían sido designadas. En este punto se consolida la idea anunciada anteriormente de la relación depredador–presa y la degradación animal a través de la cual se expresa la violencia y la amenaza que representa el sujeto perturbado que narra.

Más adelante esta relación aparece como una presencia sistemática por medio de la cual se describe la situación del narrador: “también cuando levantan el rostro y me miran a los ojos parecen demudarse, exactamente igual que si asomaran sus hociquitos en un antro prohibido” (44). Si bien sólo lo femenino se relaciona con lo animal, la noción de antro guarda relación, por un lado, con la degradación, con lo primitivo; y por otro, con la noción de amenaza, de trampa para cazar.

Otras construcciones metafóricas que podemos apreciar y que vinculan la identidad con la degradación animal se presentan posteriormente: “Sobre las bancas solitarias *saltan los pájaros ateridos como hembras traviesas y vanas*” (44) o bien: “Las mujeres van y vienen dulcemente por la calle. *Son como mariposas inquietas; y yo quisiera ser flor. Son como flores selváticas; y yo quisiera ser mariposa. Quisiera ser lo que ellas no son* para hacerlas venir a mi lado” (44). Estas construcciones metafóricas van creando un sistema cada vez más complejo. A cada paso revelan una nueva faceta del narrador y de la forma en que se construye la otredad femenina.

Vayamos por partes. No basta señalar la cercanía que se establece entre lo animal y lo femenino en el discurso o la degradación que esto conlleva. Lo femenino no es solamente cercano a lo animal: lo animal es intercambiable con lo femenino. Asimismo, el narrador presenta lo femenino como algo definido, algo que *ya* es. En tanto que él quiere ser lo opuesto de eso que *ya* está; no es la naturaleza de la otredad femenina lo que él quisiera cambiar, como si eso representara una imposibilidad. Es él quien quisiera ser como ellas. Esa concepción de lo femenino sugiere una idea de degradación *a priori* a la cual él quisiera llegar. Es el deseo de adecuación a un modelo degradado la forma en que se manifiesta la locura del personaje. Estamos nuevamente ante la idea de la inadecuación y la aspiración a una conciliación. Considero que es un ejemplo claro de cómo la construcción metafórica afecta a todos los elementos que la integran: lo femenino y lo animal comparten una similitud. Al mismo tiempo, es a través de las metáforas que el narrador descubre un mundo, crea jerarquías y apresa su realidad. El lector, por su parte, puede ver en este sistema de relaciones una serie de identificaciones que emparentan estas metáforas con un discurso de lo patológico, al tiempo que pone en juego su sistema de valores y su acervo de conocimientos para representarse lo excéntrico, lo insano, lo abyecto.

Más adelante, cuando el protagonista por fin llega al lugar donde encuentra la tumba de la que será su amante, describe sus actos valiéndose de construcciones metafóricas que subrayan su propia animalización. Así, en los linderos del cementerio se decide a entrar: “Miro a un lado y otro, y, con la agilidad de un *gorila*, salto la tapia,” y más adelante: “Como un *perro* escarbo la tierra, destruyo las raíces malignas, hiriéndome las uñas”. Esta serie de construcciones metafóricas crea un efecto de acumulación, de tal manera que la inserción de una nueva construcción metafórica diferente que se presenta casi al final del texto, lejos de apartarse de esta dinámica de representación de lo femenino, lo matiza; le otorga una dimensión muy acorde a su caracterización. El personaje señala: “Súbitamente topo con algo sólido, al parecer infranqueable. ¡Ah, me aguarda en el reservado! Me vuelvo tímido, infantil, casi femenino” (49).

Hay una gradación descendente en la adjetivación: *tímido, infantil, casi femenino*, en donde lo femenino ocupa el último nivel en la escala de valores por medio de los cuales se determina. La plenitud ansiada, que ahora casi acaricia, lo acerca más a lo que no es, que está definido en esta gradación. Una última metáfora engloba de manera esclarecedora esta relación que he venido señalando. El narrador, una vez que ha desenterrado el esqueleto de la que será su amante, expresa: “Con *mi presa* a costas me encamino hacia la tapia, advirtiéndome que algo se enreda entre los árboles” (50).

Metáforas del espacio

En este apartado abordaré brevemente otro uso de la metáfora: la metáfora como mecanismo para describir el espacio escénico narrado. Se trata de una serie de metáforas que se relacionan estrechamente con la identidad del sujeto, la animalización y la caracterización de los personajes que a través del discurso del narrador se presenta

en una relación de depredador–presa. Antes de continuar con el análisis, es necesario aclarar de qué manera entiendo el espacio y dar una definición pertinente con los fines de esta aproximación al texto.

Según Luz Aurora Pimentel, el lenguaje escrito, para que pueda llegar a representar una imagen, tiene que pasar por un proceso semántico que le permita adoptar un sentido visual. Este proceso es la iconicidad:

La iconicidad, término propio de las semióticas visuales, se ha hecho extensivo a la lingüística discursiva. Según Greimas, responsable de esta extensión conceptual, “se puede introducir el término de iconización para designar, dentro del trayecto generativo de los textos, la última etapa de la figurativización del discurso, en la que se distinguen dos fases: la figuración (*figuration*) propiamente dicha, que da cuenta de la conversión de los temas en figuras, y la iconización, la cual, tomando a su cargo figuras ya constituidas, las dota de investimentos (*investissements*) particularizantes, susceptibles de producir la ilusión referencial”. (2000: 35)

Es la “ilusión referencial” la que se ocupa de crear un sentido de espacio. Mas el hecho de identificar este proceso constituye sólo un paso previo (descriptivo). Es necesario, además, trabajar sobre la estructuración y significación del fenómeno de la *representación* de los espacios: la forma en que la voz narrativa los recrea y el funcionamiento que de esto resulta.

Acerca del concepto “representación”, Pimentel afirma que se trata de “un proceso por medio del cual el lenguaje construye y vehicula significados con distintos grados de referencialidad y de iconicidad” (42). El lenguaje sería entonces, *una estructura de mediación*. Porque, estrictamente hablando, en tanto que sistema de significación, el lenguaje no es un sistema de representación, sino de mediación en el proceso de representación.

Aclarado lo anterior, podemos regresar a la diégesis y analizar algunas metáforas del espacio. En las primeras páginas, el protagonista cuenta: “Voy a lo largo de un

parque. *Es una especie de selva sintética, embotellada, con calzadas muy anchas, en cuyas márgenes crecen árboles, envueltos en la niebla de la noche*” (44). Esta idea de selva embotellada se inserta en el campo isotópico de lo animal y al mismo tiempo, de la artificialidad. Además, al estar contenida y cerrada y no identificarse con un espacio abierto, implica cierta degradación. Más adelante leemos: “Primero cruzamos una plaza, en cuyo centro hay una fuente; otra plaza sin fuente; calles, calles todas gemelas, huecas, *como el sistema de una tubería*”. (47)

Mas la degradación no es propia del espacio urbano, aunque éste recibe más atención en la diégesis. El área semirural en el que el protagonista encuentra el cementerio y el espacio de transición para llegar a él, no escapan a esta degradación: “Proseguimos: el campo. La llanura plana, quieta, *igual que el pecho de un tísico...*” (47). Sin embargo, el cementerio sí presenta un signo “positivo” a los ojos del protagonista, pero esto hay que entenderlo en su dimensión correcta.

El cementerio significa el festín prometido, el cabaret en el que va a celebrar sus nuevos amores y el comienzo de una nueva vida. De esta forma, resulta irónicamente abyecta la descripción de este lugar: “Hierve la sangre en mis venas, y visiones realmente lascivas desfilan ante mis ojos. Parece que entro a un cabaret” (49). Y cuando por fin encuentra la tumba que busca, señala: “Me inclino sobre la lápida y leo el menú” (49). Como había apuntado antes, las metáforas espaciales vienen a remarcar estos campos isotópicos que unen la animalización, la degradación y el discurso culinario que ya en este momento se revela como una metáfora de la posesión sexual.

II. 3. LOCURA, REGRESIÓN ANIMAL Y SEXUALIDAD

A partir de un análisis orientado desde las metáforas de la identidad y del espacio, en “La noche del loco” de Francisco Tario aparece una noción de la locura que se apoya en

los campos de la regresión animal, la irracionalidad y sobre un discurso culinario que funciona como una metáfora del amor abyecto. Asimismo, las metáforas espaciales crean un universo semántico que subraya, primero, la contención de un espacio urbano y reglamentado (donde el sujeto perturbado no puede saciar sus instintos), y posteriormente, el desenfreno del espacio no urbanizado.

De esta manera, si nos preguntáramos contra quién se dirige la venganza del loco, podríamos responder que no es contra los muertos, sino contra el ser sensato que lo ha arrojado fuera (abyección) del espacio regulado, de lo socialmente saludable. La degradación de la otredad femenina, del espacio social y de las pautas de convivencia, así como la violencia ejercida contra el cuerpo y el recinto honorable del hombre sano, definen al mismo tiempo la historia y la situación del protagonista. La locura es, por lo tanto, una metáfora de la violencia, de lo no humano, del sujeto liminal.

En “La noche del loco” se presenta una reelaboración de un discurso que dialoga con la tradición de la literatura amorosa, la cual históricamente ha empleado una serie de metáforas del campo de la alimentación para hacer referencia a la posesión de la amada, así como de una hiperbolización del tópico de la amada inmóvil,¹⁶ aquí llevado hasta la necrofilia.

Por otra parte, en “La noche de los cincuenta libros” se presenta un ser que exhibe en su corporeidad la teratología y lo monstruoso como rasgo que se proyecta en varios niveles que rebasan la mera representación física del monstruo. Se trata, además, de una figura cuyas raíces se hunden en una problemática moral y epistemológica.

En ambos cuentos, se hace referencia a seres que aparecen configurados como monstruos *a priori*. Son la otredad que habita silenciosamente el mundo, seres excluidos, abyectos y escurridizos, pero visibles y tangibles. Uno de los aspectos más

¹⁶ Amado Nervo, por ejemplo, con la imagen de la mujer que yace muerta en la cama mientras él escribe versos.

importantes es que estamos ante dos ejemplos de seres que siempre han sido monstruos y que, de pronto, reclaman un lugar en el universo de lo humano. Existe una cierta correspondencia entre el exterior de estos monstruos y su actuar. Los personajes no se enfrentan a un cambio de identidad, buscan una inversión en el estado de las cosas, pretenden ocupar un lugar en el mundo.

La representación del monstruo en la primera etapa de Francisco Tario se caracteriza por una evidente marca física, pero además, llama la atención que los protagonistas se presentan como individuos ampliamente tipificados: un niño deforme en medio de una familia sana y funcional; un ser mentalmente perturbado que deambula por las calles. Entre ellos y el mundo se erige una barrera que éstos deben romper por medio de la violencia. El monstruo debe ser comprendido como un límite de lo humano: apartarse de él implica trazar una diferencia, posicionarse más cerca de lo normado, lo sano y socialmente aceptable.

Capítulo III

Contra el método: lo monstruoso y la violencia de lo incomprensible en *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*

Mario González Suárez señala en el prólogo a los *Cuentos Completos* de Francisco Tario, que *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* de 1952, es una serie de relatos que tiene como hilo conductor el tema del fantasma (23). Esto es verdad hasta cierto punto, pero si nos preguntáramos qué es el fantasma para Tario, entonces no tendríamos una respuesta unívoca. El término en cuestión, en su significado más básico, hace referencia al espectro de una persona que ha muerto. Efectivamente, estos espectros figuran en *Tapioca Inn...* mas no en todos los relatos. El fantasma también se presenta como metáfora de los miedos humanos: la locura, la muerte, lo desconocido.

El mismo título del volumen, con gran sentido del humor, lo califica como una mansión o residencia para fantasmas, de tal manera que el lector podría esperar un desfile de aparecidos y esto, en cierta medida, tiene lugar: un cazador de seres de ultratumba que es víctima de su inexperiencia; una mujer que lee un libro sobre fantasmas y se convence de que existen, con catastróficas aunque cómicas consecuencias para ella y su marido, etc. La variedad de combinaciones y posicionamientos con respecto a lo que el hecho fantasmal representa, es muy amplia.

El primero de los cuentos que abordaré en este apartado es “Ciclopropano”. En él se narra el conflicto de un hombre con la ciencia y se retoma el tópico de la metempsicosis desde una postura no religiosa. La historia puede ser resumida de la siguiente forma: en una partida de ajedrez el personaje protagonista, cuyo nombre nunca llegamos a saber (rasgo que juega un papel muy importante en la trama) confiesa su especial aversión a la anestesia. De entre todos los avances médicos y científicos, éste

en especial le provoca un miedo que linda con lo mórbido. Se presenta el diálogo con un anciano médico en el que se fijan las posturas a favor y en contra de la ciencia y el progreso de la medicina. En este marco el protagonista alude a su teoría de “las fuerzas reprimidas”, cuestiona los abusos del ser humano en nombre del progreso y señala el riesgo de incursionar ciegamente en el campo de lo desconocido. Las teorías fisiológicas, por otra parte, le parecen en extremos limitadas y parcas para agotar la complejidad humana.

La respuesta del médico se apoya en la postura de la ciencia indulgente que acepta las interrogaciones y las dudas, pero que las confina al terreno de la fantasía o del arte, en el mejor de los casos. Un trance de apendicitis introduce un giro en la trama cuando, en la convalecencia, el protagonista paulatinamente descubre que tras la operación, su mente pasó a habitar otro cuerpo. Sobresale el hecho de que tal revelación se da frente al tablero de ajedrez, por lo que éste se exhibe como un elemento altamente simbólico. La narración concluye con el suicidio del protagonista, subrayando el aspecto monstruoso de habitar un cuerpo ajeno y la violencia que representa la disolución de la unidad del sujeto.

Por otra parte, las acciones de “La semana escarlata”, el segundo relato del que me ocuparé en este capítulo, se ubican en una gran y desconocida metrópolis en donde ocurre una serie de aparatosos e inexplicables crímenes ejecutados por un ser anónimo cuyos métodos criminales desafían cualquier patrón. Esta situación imposibilita la identificación de un móvil en particular, y por lo tanto, obstaculiza la aprehensión de un asesino por parte de las fuerzas del orden. Ante la incapacidad de detener los crímenes, y haciendo eco de los reclamos populares, intervienen los medios masivos de comunicación, en este caso, la prensa escrita. Aparecen así en escena un detective que es llamado para esclarecer el caso y un sospechoso con una coartada perfecta. Estamos

ante las condiciones que darán lugar a la indagatoria y a la estructura del relato policiaco.

En este breve resumen se puede ver cómo “La semana escarlata” incluye los elementos comunes del género detectivesco: un crimen inexplicable (se inicia con el planteamiento del enigma), un detective, varios escenarios posibles y la prensa escrita, que unas ocasiones filtra información y otras, distorsiona los hechos.¹⁷

El giro narrativo que introducirá el registro de lo fantástico, y que es uno de los recursos mejor logrados de Francisco Tario, es la configuración de la naturaleza del asesino. El asesino representa la materialización, literalmente, del inconsciente: son los instintos reprimidos de un personaje los que asesinan, no el personaje en sí. Lo que para el personaje es una pesadilla, para el resto de los habitantes de la ciudad es una terrible realidad. La parte oscura de su ser se desdobra en los sueños contra su voluntad. Para lograr la efectividad necesaria, Tario se vale del recurso del diario escrito por el protagonista, el cual es presentado al lector al final del relato. Esta técnica favorece la diversidad de ángulos de visión y la construcción del enigma en otros planos.

Se pueden ver algunos puntos en común en “Ciclopropano” y en “La semana escarlata”. Se trata en ambos casos de la problematización de la unidad y la escisión del sujeto, ente concebido desde la época clásica como unión de cuerpo y mente. La psique es, de esta manera, el punto focal de las problemáticas abordadas. Sin embargo, es necesario realizar un acercamiento a la perspectiva narrativa que encara estos casos como episodios fatales, catastróficos y señalar cuáles son los valores que, con las problemáticas del sujeto aquí presentadas, entran en crisis.

Coinciden también ambos cuentos, en que los fenómenos centrales, lo monstruoso, se identifican con la verificación de una sospecha. Hay un dejo de

¹⁷ Recordemos que desde el personaje de Dupin, de Edgar Allan Poe, pasando por Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, hasta los detectives contemporáneos, se pueden encontrar ejemplos en donde la prensa ha ocupado un lugar destacado en la trama de los relatos.

revelación que no puede pasar inadvertido. Esto es de suma importancia para cuestionar la filiación fantástica de los relatos, pero sobre todo, para apreciar la dimensión abarcadora de lo ominoso. Otro elemento que no es tan evidente pero que como veremos, es de suma importancia, es lo que denomino la dinámica del desplazamiento. Esta idea implica tanto la noción de un agente que vehicula, como la inestabilidad de una entidad. Me ocuparé de la persistencia sistemática de la idea del *traspaso*, del *desplazamiento* del deseo, del instinto y de la mente.

III. 1. “CICLOPROPANO”: CIENCIA, INCERTIDUMBRE Y METEMPSICOSIS

El diagnóstico y la práctica médica

El término “ciclopropano” designa al compuesto químico creado por August Freund en 1882, cuyas propiedades anestésicas fueron descubiertas en 1929 por los médicos V. E. Henderson y G. H. W. Lucas. El uso del ciclopropano como anestésico se popularizó durante la década de los treinta, pero fue decayendo gradualmente hasta ser retirado de los hospitales debido a su alto costo de producción, y sobre todo, a que su elevado grado de explosividad dificultaba excesivamente su manipulación. Aunque hoy es un compuesto prácticamente desplazado del área médica, en los años en que se publicó el relato que aquí nos ocupa, aún gozaba de una gran aceptación y se planteaba como una de las mejores alternativas en el campo de la anestesiología. En América Latina era una más de las innovaciones importadas de la Europa tecnificada, de herencia positivista.

La anestesia se inscribe en un complejo campo de significados casi imperceptibles desde nuestra visión contemporánea de la ciencia. Ligada al campo de la medicina, la anestesia significó, parafraseando el título del trabajo de René Fülöp-Miller, el triunfo del hombre sobre el dolor, y junto con la asepsia, fue uno de los pilares sobre los que se fundó la medicina moderna. Aunque se trata de un avance

relativamente nuevo, su uso marcó un hito en la concepción de la práctica médica, en particular, de la cirugía. A partir de los avances médicos en los último dos siglos (entre los que sobresalen los ya mencionados), la medicina adquirió un estatus de ciencia basada en la integración sistemática de los descubrimientos de otras áreas y en una nueva visión de la práctica clínica que privilegiaba la objetividad de la descripción, o como propone Foucault, la verbalización fundamental de lo patológico (Cf, 2006). Por lo tanto, la anestesia no se circunscribe al ámbito médico, sino que es considerado como uno de los aportes científicos más importantes de la humanidad y se liga a una serie de prácticas socioculturales en tanto que, como afirma David Morris, “la cosmovisión científica de la medicina domina nuestra sociedad” (2).

Si bien el uso de las drogas y la práctica más o menos efectiva de la analgesia en el campo de la salud han estado presentes a lo largo de la historia del hombre, con el surgimiento de la anestesia se abre un nuevo capítulo en la lucha contra el dolor al tiempo que se inaugura una serie de retos y controversias derivados de su uso. De esta manera, como observa Miguel G. Cortés, fue a finales del siglo XIX que se consagró como uno de los tópicos más retomados por la literatura occidental puesto que se contaba entre los avances científicos más representativos de la época:

...con el inicio de la utilización del cloroformo (hacia 1880) en la cirugía dentaria, se abrió las puertas al uso de otras drogas, como el opio, la absenta, la cocaína, la morfina... dando pie a la explosión de los llamados paraísos artificiales y a su vinculación con la creación artística. (97)

El paratexto del título, por consiguiente, se relaciona tanto con el tópico de la ciencia médica como con la exploración de la mente; tiene además, connotaciones experimentales al ser tomado de una ciencia aún en etapa de conformación. El tópico de la anestesia y las drogas reúne, de esta manera, dos componentes básicos: por un lado, la ciencia empírica y orientada a lo corpóreo, y por otro, una especie de visión

secularizada de alma: la psique. Entre estos dos tópicos, se introduce el tema de la disociación entre uno y otro, su constante separación con fines analíticos y de estudio.

De esta manera, el paratexto alude a la experimentación, la ciencia y la psique, componentes que aquí adquieren una dimensión de artificio, de manipulación e intervención humana en el territorio de la naturaleza y estado de las cosas. Pero si consideramos la visión que la ciencia y las artes del período en que surge el tópico, de donde Tario lo retoma, se trata además de una intervención no exenta de incertidumbres. Los campos antes mencionados se presentan como territorios ignotos, nacientes áreas en las que el error humano y su ignorancia podían tener consecuencias apenas sospechadas. Justamente estos serán los ángulos explotados en el cuento de Francisco Tario.

En el plano de la diégesis, distingo tres momentos importantes en los que me apoyaré para organizar el análisis. El primero de ellos corresponde a la exposición del punto de vista del personaje protagonista acerca de la ciencia y la intervención del hombre en los terrenos de lo desconocido. El segundo es la respuesta del médico en el pasaje donde se narra la despedida de ambos personajes. Por último se presenta la enfermedad, la convalecencia del protagonista y el desenlace de la narración.

En el primer párrafo de “Ciclopropano” el narrador extradiegético presenta al personaje principal:

Como todo hombre anémico, imaginativo y nervioso, era un ser excesivamente aprensivo e impertinente. En lo general, había sido una persona sana, excepción hecha de aquella violenta apendicitis que se le declaró intempestivamente a la terminación de un banquete. Escasamente tuvo tiempo de regresar a su casa. Sufrió un síncope en la escalera; supuso que se moría. Desde pequeño sufría una terrible aversión a las intervenciones quirúrgicas, no importa que se tratara de una simple extracción de muelas. La anestesia, particularmente, le producía espanto. (316)

En la cita anterior resulta significativa la tipificación del personaje y la forma en que se organiza a manera de diagnóstico. Es una evaluación abarcadora y determinante que engloba elementos psíquicos y físicos bien determinados. Este personaje, sabemos ahora, pertenece a un tipo de ser más o menos ubicado dentro del universo de pacientes que cumplen con las condiciones necesarias para mostrar determinados comportamientos. La voz narrativa trata de establecer un principio de causalidad que parte de la desproporción como rasgo característico de este sujeto. Carencias, excesos y discontinuidades que, sin embargo, parecen estar dentro de los límites de lo aceptable. Así, aunque este principio de causalidad establece que pese a sus propensiones su salud había sido buena, acto seguido se mencionan algunas condiciones discordantes que vienen a alterar esa relativa estabilidad. Entramos en el terreno de la patología, la anomalía, la excepción, que ya preparan el camino a lo monstruoso.

La mención de la anestesia plantea también el enigma: ¿de qué manera lo que se considera uno de los logros más importantes de la ciencia positiva puede relacionarse con el miedo? La única relación es, una vez más, lo mórbido, la fobia, el miedo sin sentido:

- No es el hecho en sí -peroraba quince días antes de su colapso- de que usted se arme de un tenedor y un cuchillo y me desuelle el vientre lo que me aterra. Esto, después de todo, no deja de ser sino una simplísima variante de cualquier especie de carnicería. Lo que me sobrecoge son los medios de que se valen ustedes para que yo, con el bazo dentro de una batea, no experimente la más leve molestia y, hasta si me apura un poco, esboce una complaciente sonrisa de agradecimiento. (316)

Se establece claramente una dicotomía entre lo científico y lo irracional, una contraposición de discursos que entran en tensión en la diégesis. La práctica médica es vista por el personaje como una actividad mecánica carente de toda compasión. Es una variante altamente tecnificada de un acto de canibalismo (“tenedor” y “cuchillo”) en donde víctima y victimario se ven inmersos en un círculo de barbarie. Lo anterior se

acentúa por el símil establecido entre la práctica médica y la labor del carnicero. Esto es, la práctica médica es para el personaje principal, una forma organizada de deshumanización, y en ésta hay algo peor que el acto mecánico de desollar a un ser humano: la supresión del dolor. Pero consideremos este cuadro un poco más ampliamente antes de pasar al componente del dolor.

Decía que la presentación del personaje se da por una voz aparentemente neutra, exenta de emociones y casi aséptica. Es la recreación de una perspectiva clínica que presenta un caso. Ésta involucra a un objeto de observación o paciente y añade una oposición a su contraparte médica, el interlocutor del protagonista: “El anciano doctor, con su perilla blanca, lo observó curiosamente. Aquel ser solitario y excéntrico le divertía” (316). La representación del médico obedece a una descripción altamente estereotipada: anciano, atento, condescendiente y todo indica que es un sabio. Califica a su interlocutor como “solitario” y “extravagante”, con lo que se remarca nuevamente la excepción con la que se ve investido. Esta tipificación condiciona la reacción del médico quien no considera como algo serio la preocupación de su contraparte. Por si fuera poco, el diálogo que se entabla entre ambos transcurre en una partida de ajedrez, combate, lucha de inteligencias y juego que encierra un alto grado de simbolismo sobre el que volveré dada su persistencia e importancia en el relato.

En esta atmósfera de camaradería y de competencia entre dos seres que representan dos puntos de vista tan diferentes como el blanco y el negro, se mencionan los temas del dolor y de la anestesia. Aquí tiene lugar el cuestionamiento a la ciencia y la respuesta condescendiente a ésta como veremos posteriormente.

El dolor y la anulación de la lógica sensorial

La supresión del dolor representa el más grande anhelo del hombre moderno, pero el personaje observa una ruptura lógica en la supresión del dolor: cuando la agresión al cuerpo no es captada como tal, se exhibe la anulación de la lógica sensorial. A través del discurso del protagonista, se puede ver una constante preocupación por el hecho de que la ciencia haya incursionado en terrenos vedados para el hombre. Si bien el personaje se autodefine como “profano” -recurso retórico que funciona para subrayar lo aberrante de la anestesia- éste expresa su terror hacia lo que podemos ver como una ruptura de los límites entre lo conocido y lo desconocido: un temor a incursionar en lo vedado. Se trata también de un recurso para dejar fuera cualquier matiz de misticismo en el protagonista: la suya es una incertidumbre secularizada, lógica y no puede ser calificada como superstición.

Para el protagonista, recordemos, su animadversión hacia la medicina no tiene que ver con la cirugía propiamente dicha. Su descripción de lo que es una intervención quirúrgica deja ver su concepción de la práctica médica. Según él, ésta se ocupa de los cuerpos y tiene un dominio total y exclusivo sobre éstos. Pero la práctica médica en su afán de controlar los cuerpos, deja al descubierto la complejidad y la inconmensurabilidad de lo humano. Se presenta nuevamente la división de las esferas de acción antes mencionadas, la psique y el cuerpo, lo intangible y lo tangible. En este sentido, resulta significativo que el dolor establezca una división entre la vida y la muerte:

Asesinan a un hombre –ésta es la palabra- tanto tiempo como les conviene: lo desuellan, lo destazan y a continuación lo unen. Y cuando la necesidad o su orgullo están ampliamente colmados, arrojan a un lado el cuchillo, se limpian las manos y profieren: “¡Levántate!” Entonces el presunto cadáver se mueve, estira un brazo y pide agua. Pregunta “¿Ya me han hecho eso?” (317)

Dos intertextos se conjugan en la cita anterior. El primero, la resurrección de Lázaro de Betania, narrado en el evangelio de San Juan, en el que se cuenta cómo Jesús lo hizo volver de la muerte pese a tener cuatro días de haber fallecido. Es la palabra de Jesús la que hace resucitar a Lázaro, cuando exclama: “Lázaro, ven fuera” (Jn. 11: 43). Por lo tanto, en la narración se alude a esta suplantación de un poder superior. Si bien la autoridad de Jesús estaba dada por su relación directa con el Padre y es una figura que se autodenomina *el camino*, se enviste de un poder mesiánico y es vínculo encarnado, en “Ciclopropano” el personaje busca ubicarse fuera de este discurso religioso. Aun así, el referente tiene la misma intención de señalar la usurpación de una función determinada.

El segundo intertexto es *Frankenstein* -y es al mismo tiempo reelaboración del anterior-, el médico que manipula los cuerpos y juega con los límites de la vida y la muerte. En el caso de “Ciclopropano” no se trata del deseo de crear vida, pero sí está presente la imagen de la manipulación de la fuerza vital. Si en la novela de Mary Shelley, Víctor Frankenstein infunde vida a un cuerpo muerto, en este cuento se equipara la supresión del dolor con la muerte misma:

Ustedes provocan la muerte, no el sueño. Durante el sueño me pica un mosquito, me despierto y lo espanto. A un cadáver pueden cercenarle las dos piernas y los brazos y continuará impertérrito. Por supuesto que en lo que ustedes producen hay algo superior ¡superior aún a la misma muerte! (317)

El dolor es el nexo de un ser con la vida, reacción ante los elementos externos y enlace entre el cuerpo y mente, que aun en el sueño es capaz de regresar a la vigilia ante el estímulo exterior. Por otro lado, si Víctor Frankenstein fue capaz de infundir vida a un conjunto de miembros inertes, los resultados catastróficos de su experimento evidencian

las consecuencias su osadía.¹⁸ Sin embargo, en la muerte controlada que a los ojos del protagonista significa la anestesia, hay un dominio de la incertidumbre que sólo puede ser aparente. Es imposible que dicha manipulación de la vida y de la muerte pueda darse *de facto* sin consecuencias negativas. Las consecuencias, por lo tanto, permanecen latentes.

También aparece la complicidad del paciente como signo más evidente de la aberración de la ciencia. Frankenstein era un científico que operaba en la clandestinidad, su trabajo era el desafío no sólo a los límites de la ciencia, sino también a los límites de lo moralmente aceptado. En contraparte, el uso de la anestesia es un método institucionalizado, visto con beneplácito por el médico y el paciente. Lo que el protagonista denuncia, además del poder desmedido de la medicina, es la falta de conciencia del hombre moderno de los límites de lo natural, su incapacidad para apreciar la dimensión de las fuerzas con las que juega. En resumen, es la imposición de la verdad de la ciencia como única verdad; la imposibilidad de pensar en algo fuera de esa verdad. Problemática de límites y de exclusión que en el texto se despliega en otros niveles y con otras metáforas.

Si intentamos seguir la reflexión del personaje, podemos ver que la supresión del dolor no es sólo la desaparición del tormento físico, es la negación de la correspondencia acción-reacción, pero también cuerpo-alma. El ser humano tecnificado ha comenzado a operar sobre lo intangible y es ahí donde él observa una contradicción: ¿de qué manera puede la ciencia ser ciencia cuando opera sobre lo que no se puede

¹⁸ Esta visión del personaje con respecto a la supresión del dolor implica una postura ideológica con respecto a la ciencia de la época. Como señala David Morris: “El vasto desplazamiento cultural que encierra el argumento oculto del relato del dolor se centra en la erradicación del significado que efectuó la ciencia a finales del siglo XIX. Los grandes hallazgos en anatomía y fisiología que realizaron Bell, Magendie, Muler, Weber, Von Frey, Shiff, y otros investigadores del siglo XIX, crearon la base científica para la creencia de que el dolor se debe, sencillamente, a la estimulación de sendas nerviosas específicas. Este poderoso mito médico ha influido, de hecho, en nuestra vida de un modo tan crucial como las grandes revoluciones políticas y sociales que cambiaron nuestro gobierno, educación y hábitos sexuales” (4).

probar? Dado que el lenguaje de la ciencia parece carecer de referentes (no sólo es un lenguaje dudoso, sino que actúa sobre fenómenos no visibles), es imposible generar teorías confiables que expliquen la realidad a partir de ésta.

El protagonista ve en el lenguaje de la ciencia un velo que pretende esconder la incertidumbre; considera, no obstante, que la ciencia no logra su cometido, sino que por el contrario, deja una enorme zona fuera de su dominio:

- Tal vez suceda -continúo, empuñando el alfil de nueva cuenta- que el hombre ha reparado de pronto en un entretenimiento atrayente y morboso que consiste en rodearse progresivamente de fuerzas desconocidas e incontrolables, que él bondadosamente supone que controla. La Muerte, el Amor, el Sueño, han dado en parecerle insustanciales y ha creado por sí mismo otros poderes nuevos [...] Mas quién puede decir, doctor, si un buen día estas fuerzas se sientan vejadas y muestren de improviso todo su poder aterrador y destructivo. (318)

Este fragmento representa la exposición detallada de la postura del personaje principal. Es una *profesión fe*, por decirlo de alguna manera, que detalla esta contraparte de la postura médica, el polo con la que ésta entrará en tensión. Aquí se congregan al mismo tiempo “las fuerzas desconocidas” y el tablero de ajedrez, mismas que se enfilan como aspectos cada vez más importantes.

La venganza de las fuerzas reprimidas; el confinamiento en la esfera de la ficción

Posteriormente se narra la respuesta del médico a las persistentes inquietudes del protagonista ante la posibilidad de que las “fuerzas reprimidas” (319), las nuevas fuerzas sometidas a la voluntad del hombre, cobren venganza de su autoproclamado nuevo amo. La respuesta del médico otorga un nuevo estatus al protagonista y a su discurso. Una vez dejada la partida de ajedrez, ambos personajes están sentados en un parque, entonces el médico expresa: “- ¿sabe lo que se me ocurre? Que haría usted un

singular novelista, créame –expresó por fin el anciano, trazando con el bastón unos extraños signos sobre la arena” (320). Y enseguida agrega:

- No se burle. Los novelistas, en general, carecen de imaginación, excepto algunos ya muy leídos. La literatura realista no me interesa; me abruma. ¿Y a usted? No soy de los que admiran a un literato porque expongan con precisión algebraica la forma en que yo, mi padre, mi hijo y los hijos de mis hijos suelen llevarse un pitillo a la boca o introducirse un supositorio en el ano. Me gusta la imaginación de usted, lo confieso.

- Y a mí me destruye. Es la diferencia.

- Porque es usted un sensitivo. Equilíbrese. Deslinde radical e implacablemente su corazón de su cerebro. O de un modo más gráfico: rienda suelta a la imaginación y con el corazón mano de hierro. (320)

El discurso del médico tiene una serie de implicaciones que actúan en diferentes planos. Muestra la persistencia de su afán tipificador al ubicar las digresiones del protagonista en el campo de la ficción y más específicamente, en la ficción no realista. Lo anterior porque la ficción realista estaría más cerca del método científico debido a sus pretensiones de objetividad. Desde el punto de vista del médico, esto le resta méritos al alejarla del campo de la imaginación, un terreno que en su opinión, debería ser exclusivo del arte.

En segundo lugar, se confirma la aseveración acerca de que el narrador extradiegético se vale del diagnóstico para presentar al personaje. En este pasaje, el juicio del médico establece un paralelismo con lo ya dicho por el narrador: “...es usted un sensitivo. Equilíbrese”. Aquí están presentes casi de manera exacta los mismos adjetivos con los que el narrador lo había presentado: la extrema sensibilidad, el desequilibrio, la propensión. La utilización de este narrador, por tanto, crea la ilusión de objetividad al emparentarse con el discurso del médico, dota de verosimilitud lo narrado y establece un aparente predominio de la visión objetiva de los hechos. Mas no sólo el médico representa un evidente dominio de la razón al ser la parte científica: el discurso

fantasioso del protagonista queda relegado a un plano marginal, o en el último de los casos, es impertinente ya que no es apropiado al contexto real. Esto será determinante para la construcción del clímax del cuento.

Por último, se refuerza la problemática de la división de esferas de poder y de la exclusión (ciencia-arte; objetividad-imaginación; emoción-ingenio). Lo anterior, además, exhibe rasgos evidentes de violencia, de subyugación de las emociones por parte de la imaginación. El médico recomienda: "... rienda suelta a la imaginación y con el corazón mano de hierro". La parte creativa y activa debe imponer su potestad sobre la parte sensitiva y receptiva; asimismo, a través del diagnóstico, la ciencia se impone sobre la imaginación.

Metempsicosis

Luego de la despedida entre los dos personajes, tiene lugar el suceso extraordinario y central de la narración. Una vez que el protagonista (o "nuestro hombre" como el narrador comienza a denominarlo subrayando su carácter de agente externo y objetivo) regresa a su casa, sobreviene la crisis de apendicitis que tendrá fatídicas consecuencias. Dos elementos funcionan como motivos anticipatorios del suceso. Por un lado, la descripción de la atmósfera en la cual la despedida se lleva a cabo. Se menciona el viento, las gotas de lluvia que caen "como un rumor a penas perceptible" (321) y una ventana en lo alto del edificio, una cortina movida por el viento y finalmente, "Por detrás de la cortina cruzó una sombra" (321). El viento, el rumor de las gotas, el ondular de una cortina, la sombra: lo etéreo predomina semánticamente y se acumula creando una atmósfera de misterio.

Por otro lado, las palabras del médico que alcanzan un aura de profecía: "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...” (321), palabras en las que además podemos ver que el personaje es constante en su discurso prescriptivo y científico. El médico es un ser discrepante de la inmovilidad, hay un tono vitalista en sus palabras y una evidente necesidad de continuidad y progreso que rechazan la idea, para él mórbida, de lo circular y de la repetición. La linealidad y la trascendencia se muestran como una necesidad para la salud.

Tras la crisis de la apendicitis, el personaje tiene que ser intervenido quirúrgicamente, y obviamente, sometido a anestesia general. Con un espacio en blanco en el texto, se marca la transición entre la sala de operaciones y el inicio de su recuperación. Súbitamente el lector se ve sorprendido, pues en la siguiente escena el personaje está en compañía de su esposa, en el jardín de su casa y rodeado por sus hijos. Una primera opción supondría que ha pasado mucho tiempo entre la operación y el momento narrado, y que quizá el personaje obedeció al médico en cuanto a la necesidad de casarse y formar una familia. Mas la narración refiere el descubrimiento de la verdad: que tras la anestesia la mente del personaje dejó su cuerpo original y pasó a habitar otro. Esta anagnórisis se configura paulatinamente y despliega una serie de mecanismos sumamente significativos en la conformación de lo monstruoso.

El protagonista comienza a ser desconocido por su familia. En la metempsicosis su personalidad no cambió, aunque sus recuerdos yacen ocultos. El paso de los días irá remarcando su carácter y haciendo evidente para el lector la transformación. No así para los personajes, que sólo pueden ver en él a un convaleciente afectado por el trauma médico. Sin embargo, aunque el personaje desconoce qué le ha ocurrido, hay una reacción casi instintiva contra la medicina, evidencia de su pasado y denuncia de su condición presente:

No soportaba oír hablar de los doctores. En presencia del médico adoptaba actitudes insolentes.

- ¿Y es usted quien me ha operado? ¿Usted, usted? ¡Y yo tan tonto! No creo en la ciencia ¿está claro? No creí nunca.

- La ciencia- objetaba el médico- le devolvió la vida.

- Ustedes no han hecho nada de eso. En la vida estaba y en ella me encuentro.

(328)

En la situación actual del personaje ha operado una serie de cambios radicales: ahora es padre de familia, es descrito como alguien que era una persona sencilla, sin ningún tipo de pretensiones intelectuales. La representación del médico es también totalmente distinta: se trata de un joven más bien torpe, que siente un rechazo hacia todo lo que tenga que ver con los ancianos. Sin embargo, el personaje principal va encontrando otros elementos que lo vinculan con su pasado y eliminan las dudas respecto al fenómeno del cual ha sido objeto.

El primero de ellos es su relación con la ficción. Relación planteada desde el punto de vista de su esposa, quien piensa que él ha cambiado porque habla “como en las novelas hablan ciertos caballeros aburridos. Como en las novelas que acostumbraba leer ella de soltera.” (328). Nuevamente, su discurso respecto a la ciencia y a la condición humana es relegado a un plano de ficción dentro del cuento. Sus preocupaciones no corresponden a las de una persona común, hay algo de inquietante en las palabras de un ser que se ocupa de lo no inmediato, como se aprecia cuando expone al médico: “Me inquieta la vida de los hombres (...) Me aturden sus problemas. El hombre es un simple artefacto que el propio hombre ha intentado *suplantar* por un ídolo. Aborrezco a los ídolos. Mi fe está en una fuerzas conscientes e incontrolables que transigen” (328).

A través de la persistencia de la problemática, por un lado, del rechazo a los valores de la ciencia y de la imagen de un hombre que se erige ídolo de sí mismo por cuenta propia, y por otro lado, de la creencia en las fuerzas ocultas y la vulnerabilidad

humana, la identidad del personaje se revela como la misma habitando otro cuerpo y otro espacio, aunque él no sea capaz de verlo todavía. Lo anterior puede sintetizarse muy bien en la problemática del desplazamiento, mismo que se presenta como una dinámica que aglutina otros problemas textuales y que se manifiesta en otros niveles del relato.

El otro elemento determinante será, como se ha venido apuntando, el ajedrez. El espacio del juego y el tablero mismo se configuran como espacios de revelación y se articulan perfectamente con la mencionada dinámica del desplazamiento. En este punto del análisis, es posible abordar el ajedrez como algo más que un juego intelectual, toda vez que el mundo racional ha sido trastocado. El tablero de ajedrez adquiere una dimensión simbólica que no se debe obviar.

“Otro tablero de negras noches y de blancos días”: el combate y la revelación

El ajedrez es un juego cargado de misticismo. Jean Chevalier señala que es una alegoría del combate y de la lucha de opuestos, “una figura del mundo manifestado, tejido de sombra y de luz (...) el tablero es pues ‘el campo de acción de las fuerzas cósmicas’” (67). Chevalier considera, no obstante, que es necesario separar los valores del ajedrez de aquellos que representa el damero, el tablero en sí, al cual considera la representación de

...las fuerzas contrarias, que se oponen en la lucha por la vida y hasta en la constitución misma de la persona y del universo. Por esta razón se presta tan bien al juego. Encuadra una situación conflictiva. La formación en cuadrados es el signo de la batalla que comienza. El conflicto que expresa puede ser el de la razón contra el instinto, el del orden contra el azar, el de una combinación contra otra, o el de las diversas potencialidades de un destino. Simboliza el lugar de las oposiciones y de los combates. (396)

Pese a que en el relato se menciona al ajedrez y no al damero como tal, son los valores de este último los que están representados, sobre todo porque no hay una descripción de

las jugadas del tablero y la única pieza que se menciona es la del alfil, de hecho, su presencia es tan persistente que merece ser analizado de forma separada.

La primera vez que se menciona el juego de ajedrez se hace mención del alfil: “-Tal vez suceda -continúo, empuñando el alfil de nueva cuenta- que el hombre ha reparado de pronto en un entretenimiento atrayente y morboso que consiste en rodearse progresivamente de fuerzas desconocidas e incontrolables, que él bondadosamente supone que controla” (318), y es de nuevo la presencia del alfil en las manos del protagonista la marca textual que señala el inicio de la anagnórisis. La observación detenida de los movimientos titubeantes y distraídos de su contrincante, el joven médico, ha desatado en la mente del protagonista una serie de reflexiones que giran, una vez más, sobre la ciencia, la figura del médico y la incertidumbre de la manipulación del cuerpo humano. Lo anterior lo lleva finalmente a proferir:

- ¡Con que usted mismo me ha operado!

Fue una exclamación extemporánea que confundió con razón al médico.

- Es decir... ¡usted mismo y con esas manos!

Sostenía en la suya un alfil que apresaba como si se tratara de una galleta. (337)

Luego de un intercambio de opiniones sobre la ciencia y la medicina, se presenta la revelación en la conciencia del personaje. Narrativamente, el recurso es eficaz y bien planeado. La conciencia de que se ha verificado la metempsicosis no antecede a las palabras, son sus propias palabras lo que lo conducen en forma gradual a la certeza de que algo extraordinario ha ocurrido. Aquí se construye una vez más un ambiente de transición como la que se presentó antes de la cirugía: “Sobre los árboles tembló la última luz de la tarde. El convaleciente suspiró, con el oporto entre los labios. Cruzó un pájaro, otro. Él creyó percibir de algún modo la ráfaga” (338). Adviértase la similitud con el pasaje anteriormente señalado, la construcción isotópica en la que predomina lo etéreo, la percepción sensorial y la insistencia en un elemento fugaz, inasible. Antes, la

sombra detrás de la ventana, ahora, el pájaro. Transición y anunciación que anticipan la dinámica del desplazamiento. En esta atmósfera, el protagonista prepara su argumentación aún sin saber que el eco de ésta encierra la verdad de un fenómeno atroz:

- Mis puntos de vista- continuó- son perfectamente anticientíficos y en ocasiones me avergüenzan. ¡Vea! *No es el hecho en sí de que usted se arme de un tenedor y un cuchillo y me desuelle el vientre lo que me aterrera. Esto, después de todo, no deja de ser sino una simplísima variante de cualquier especie de carnicería. Lo que me sobrecoge son los medios...* (338, cursivas en el original)

Y más adelante:

- *Tal vez suceda* -continuó, empuñando el alfil de nueva cuenta- *que el hombre ha reparado de pronto en un entretenimiento atrayente y morboso que consiste en rodearse progresivamente de fuerzas desconocidas e incontrolables, que él bondadosamente supone que controla. La Muerte, el Amor, el Sueño...* (339, cursivas en el original)

La partida de ajedrez se exhibe como enfrentamiento de contrarios, puesta en escena de estrategias y, por supuesto, como movilidad. Representa el cruce de territorios, el traslado de un espacio a otro, pugna de sistemas en el damero. Pero también se muestra como alegoría del desplazamiento. Desplazamiento de un cuerpo a otro, de la oscuridad a la luz, de la ignorancia al saber. Es la resolución de conflictos y revelación que sobreviene tras el enfrentamiento. Estamos en el punto culminante de la dinámica del desplazamiento propuesta con anterioridad.

Lo monstruoso: rebelión del mundo contra el hombre y negación de la unidad

El protagonista confirma su sospecha de que la realidad se encuentra asediada por ciertas fuerzas reprimidas. Lo que se ha verificado, y que intuía su familia, es que *él* es *otro*. Al descubrir que sobre sí mismo ha operado una metempsicosis, el protagonista sucumbe ante su certeza. Se suicida ante lo intolerable que resulta la certidumbre de que

vive en un mundo con fenómenos incomprensibles que persisten y se desarrollan de manera paralela al saber aceptado.

Pero lo monstruoso reside en que estos fenómenos posibles y verificables no se relacionan armónicamente con el mundo real. Si la metempsicosis o la transmigración de almas es una creencia aceptada en algunos sistemas de pensamiento, y esta creencia, como bien ha señalado Mircea Eliade en *The Encyclopedia of Religion*, presupone una forma de animismo, en “Ciclopropano” adquiere un carácter monstruoso al violentar la unidad del sujeto y la relación cuerpo-alma que lo define. En este relato no se presenta la problemática de la aceptación de un misterio divino, sino la ruptura violenta de un orden lógico particular. Confirmar la sospecha de que lo reprimido retorna, las fuerzas que rigen el mundo material e inmaterial, sobrepasa lo que el hombre puede concebir, aún el hombre más escéptico o aquél predispuesto a la fantasía, como ha sucedido aquí.

En “Ciclopropano” estamos frente a la materialización de los temores del hombre en lo que respecta a una fe ciega en la ciencia. Ésta ofrece apenas una ilusión de certeza a un precio muy caro: la ignorancia y la segregación de todo aquello que no forma parte del cuerpo del saber oficial. Mas esto que ha sido excluido, arrojado fuera, lo abyecto, no por permanecer en la oscuridad es menos activo que lo aceptado, lo medible y cuantificable; lo humano.

III. 2. “LA SEMANA ESCARLATA”: LA ESCISIÓN DEL YO Y LA VIOLENCIA DEL MUNDO ONÍRICO

“La semana escarlata”, todos los posibles infortunios

El empleo simbólico del color rojo para aludir a las pasiones desbordadas y al componente criminal o infractor de un orden determinado, tiene una historia muy larga que sería imposible rastrear aquí. Pero si consideramos los rasgos fantásticos y góticos

que hemos señalado como persistentes en la obra de Francisco Tario, podemos relacionar el título con una cadena de referentes mucho más cercanos a nuestra tradición literaria occidental. Si pensamos en obras canónicas, el título del relato alude de manera indirecta al romanticismo norteamericano: por un lado a “The Masque of the Red Death” (1846) de Edgar Allan Poe y por otro a *The Scarlet Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorn. El primero es un cuento emblemático de la vertiente de terror del romanticismo norteamericano, la segunda es una novela pilar del gótico del mismo país. Ambas obras tienen un antecedente directo en el gótico inaugurado por Horace Walpole.¹⁹ Sin embargo, como se verá más adelante, por la temática del relato y motivos como la muerte, la amenaza, el peligro acechante y el enigma, el cuento de Tario se acerca más a la narración de Poe.

Al mismo tiempo, por su asunto y componentes detectivescos, establece un punto de coincidencia con *A Study in Scarlet* (1887), novela de Arthur Conan Doyle en la que aparece por primera vez el personaje de Sherlock Holmes, y en la que la alusión al color escarlata tiene el mismo sentido de crimen y muerte. De esta manera, tanto la mención del color y el uso simbólico que se hace de éste, así como los elementos temáticos y estructurales enmarcan a “La semana escarlata” en la tradición de la novela negra, el gótico²⁰ y una variedad de textos que aluden literariamente a los ilegalismos, retomando el término de Miche Foucault (2008).

Por otra parte, el título del relato está tomado de una instancia que interviene en la diégesis, de ahí que sea necesario remitirnos a la anécdota descrita en la introducción

¹⁹ Umberto Eco ha señalado de qué forma la novela policiaca hunde sus raíces en la novela gótica. Observa, por ejemplo, la importancia del espacio narrado y las similitudes de éste en ambos géneros. Se trata de una especie de *topos criminal* en donde las mazmorras y túneles pasan a ser las alcantarillas y los callejones (Cf. Umberto Eco, 1998). Por su parte, Enrique Flores señala: “Todos coinciden en la genealogía. Novela negra, novela de terror, historia trágica, causa célebre, novela de folletín, novela policiaca...” (Cf. Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores)

²⁰ Un ejemplo en México del uso del color rojo para referirse al crimen, lo tenemos en *El libro rojo*, libro en el que colaboraron Manuel Payno, Juan A. Mateos y Rafael Martínez de la Torre. Enrique Flores lo menciona cuando aborda las narraciones denominadas “causas célebres”, relatos sobre crímenes que pasaron a la historia por su brutalidad y sadismo.

del presente capítulo para abordar sus implicaciones. Mencionaba que la prensa ha sido un componente de suma importancia en el relato policiaco, tanto por la difusión que hace de éste, como por su presencia en la trama. En esta narración, la prensa aparece desde un primer momento en la narración:

Fue a mediados del mes de marzo, un sábado en la mañana -frío, nublado-, cuando apareció en la página editorial del principal diario de la ciudad el artículo que diera nombre y apellido a aquel misteriosísimo período de siete días que desató en la población el más grave estado de incertidumbre y alarma de que se tenía memoria. Negras, opulentas y funerarias letras de una pulgada de altura anunciaban al público que el bautizo se había verificado: “La Semana Escarlata”. (96)

Al tomar el título de una instancia interna, el narrador se caracteriza a sí mismo como un testigo externo que retoma una designación dada con anterioridad. Logra de esta manera marcar cierta distancia con lo narrado que se refuerza en el siguiente párrafo:

El pueblo, alentador sumiso de toda suerte de cataclismos, aceptó el patronímico con gusto y en cierto modo con orgullo. Todos los posibles infortunios, las conmociones de peso, las calamidades humanas deben ser presididas por títulos adecuados que correspondan en intensidad y fonética a la gravedad misma de la catástrofe. De este modo y, por deducciones muy lógicas, la víctima se siente reivindicada, enaltecida, justificada, digamos, en su sangrante tortura. (96)

Me interesa subrayar esta especie de teoría acerca de los títulos, que apela a la correspondencia entre el acto de nombrar y aquello que se nombra. Hay una conciencia de la relación textual entre el título y aquello que designa, una lógica de la denominación. En este caso en particular, el lenguaje empleado nos remite al bautismo de los actos, rasgo que permite asir una realidad convulsa al interior de la diégesis, pero al mismo tiempo designa una práctica textual por medio de la relación que se establece entre lector y texto a través de la práctica convencional de la implementación de títulos. Este proceso, sumado a la caracterización que se hace del “pueblo” como sumiso, introduce un rasgo de ironía y una dimensión lúdica que será determinante en la

configuración textual, sobre todo si consideramos que se trata de un narrador extradiegético quien refiere la historia.

Pero además, como veremos a continuación, en el título y los primeros párrafos están ya presentes algunas de las problemáticas sobre las que el texto volverá continuamente: la delimitación y la transgresión, la colectividad y la individualidad, la incertidumbre y la certeza, la correspondencia entre el nombre y lo nombrado, y por supuesto, la violencia y la muerte, entre otros.

Paz social y transgresión

Si, como se ha sostenido hasta este punto del análisis, lo monstruoso representa una amenaza a un sistema u orden social determinado, es significativa la representación que aquí se hace de la sociedad como víctima de la transgresión. Primero que nada, esta representación está en función de otras tres entidades: la prensa, la policía, y el asesino. Si regresamos a los fragmentos presentados anteriormente, podemos ver que el narrador utiliza un discurso de victimización de la sociedad. El tono, sin embargo, no es para nada solemne. La sociedad se muestra como una entidad amorfa, masificada; ostenta un grado de pasividad tal que incluso la presenta como incapaz de nombrar o de actuar por cuenta propia. Así se deja ver unas líneas más adelante: “Haber sobrevivido a la trágica Semana Escarlata significaba de por sí ya un título. Haber sido *comparsas* de tamaño acontecimiento implicaba una superioridad manifiesta sobre el resto de los transeúntes del globo terráqueo” (97). Este rasgo de pasividad será determinante para comprender la dimensión de lo monstruoso.

Por otra parte, el narrador realiza una serie de movimientos aproximativos al elemento transgresor. Estos movimientos implican, entre otras cosas, una pérdida gradual de las entidades anónimas hasta aquí presentadas, la ciudad, el diario, que

además impone una denominación desde su página editorial, y por lo tanto, no presenta la opinión de un sujeto en particular. Esto dota a la narración de universalidad, al tiempo que refuerza las dinámicas de poder entre entidades sociales. Una vez que el narrador alude al bautizo de “La semana escarlata”, retrocede en el tiempo hasta el momento del primer crimen: el asesinato de un honorable miembro de la sociedad ultimado de una cuchillada en un costado. Sin embargo, lo que llama la atención no es el homicidio en sí, sino lo inexplicable de éste, pues el cadáver fue encontrado en su habitación herméticamente cerrada y localizada en un quinto piso.

El tópico del asesinato inicialmente inexplicable tampoco es nuevo, *A Study in Scarlet* y “The Murders of Rue Morgue”, entre muchos otros, lo han manejado. Lo que cobra significación no es este primer crimen, ya que el relato no avanza con la investigación de dicho suceso, sino que muestra su verdadera dimensión al verse en conjunto con los siguientes acontecimientos. Pese a la extensión del recuento, creo conveniente transcribir íntegramente el espléndido resumen de los crímenes ya que en gran medida exhibe el aspecto transgresor del culpable:

A la mañana siguiente, en titulares todavía mayores: “Dama de nuestra mejor sociedad estrangulada proditoriamente en el interior de su automóvil. Será la autopsia la que revele los puntos oscuros que preocupan a la policía”. Y unas líneas más abajo: “Perfiles pasionales en el estrujante suceso”. Veinticuatro horas más tarde, sin embargo, la edición extra de la noche llamaba la atención sobre un nuevo desaguisado: “El tercer crimen consecutivo de la semana. Un niño de extracción humilde cobardemente sacrificado en los suburbios de la ciudad. Su cadáver es rescatado del río. La sociedad pide justicia”. El martes fue un día blanco, excepción hecha del fenomenal incendio que destruyó totalmente la fábrica de sillones dentales “Sandoval y Cía.”. Agrio fue, en cambio, el desayuno del miércoles: “Docena y media de perros callejeros recogidos a primera hora de la madrugada con los cráneos destrozados”. Y al sexto día: “Anciano evangelista muerto y enterrado en el jardín de su casa. El victimario, indudablemente un perturbado, deja al descubierto sobre la tierra la venerable y macabra calva del occiso. Ninguna huella”. Y por fin, el mismo

día del editorial: “La célebre y prestigiada sastrería de Gómez Hnos. visitada por los cacos. Ochenta y cuatro trajes robados que aparecen más tarde colgados en un árbol en céntrica avenida”. (97- 98)

Lo que siembra el desconcierto es por lo tanto este conjunto heterogéneo de sucesos y la falta de un patrón en ellos, así como los excesos y la confluencia de todo lo moralmente rechazable. Aquí se conjuga la violencia, la sexualidad, la impiedad, el desafío a la razón. Los objetos a los que se dirige la transgresión no guardan ninguna relación entre sí. No estamos frente a un personaje identificado con el asesino serial ni con el del asesino esporádico o pasional. El verdugo abarca diferentes edades, géneros, ocupaciones, clases sociales y especies. La violencia desborda límites, incluso espaciales. Estamos ante un texto que plantea una cadena de rupturas en varios niveles: social, lógico, moral, y, por supuesto, en el del género literario, apuntando a rupturas cada vez mayores.

El primer crimen descrito encaja perfectamente con el tipo de transgresiones del relato detectivesco, no sólo aborda el evento inexplicable, sino que éste se da en un espacio privado, demarcación ideal para presentar la irrupción violenta, y en donde dicha irrupción logra su más clara dicotomía con la seguridad familiar. Pero en seguida se describen crímenes en espacios cada más abiertos: un auto, un jardín, la calle, y finalmente, una céntrica avenida es el escenario de un acto que desafía todos los límites de la razón. El cuadro de los trajes colgados en una calle en el centro de la ciudad, encierra un halo surrealista y proporciona un indicio más del elemento transgresor que aparecerá más tarde, el sueño, y más precisamente, la pesadilla.

Lo delirante de la serie de crímenes cometidos resulta de la mezcla de elementos heterogéneos. No es como en el caso de otros relatos, una serie que de manera gradual y por acumulación, logren un efecto. Aquí se mezclan diferentes categorías, algunas que

por sí mismas y de manera aislada no lograrían ese efecto desconcertante que sí logra esta enumeración tan parecida a las enumeraciones borgianas.

Aunque no aparece todavía el criminal, ya hay algunas alusiones a éste, mismas que se relacionan con el fenómeno de la denominación arriba descrito: “Oficialmente se anunció a la población que sus habitantes hallábanse gráficamente a merced de un *enajenado*. El público aceptó el *veredicto*, mas nadie se sintió satisfecho” (98). Vemos cómo la necesidad de esclarecer el caso comienza por nombrar al mismo, por clasificar al culpable. En este intento por esclarecer lo inexplicable, el primer elemento diferenciado es presentado en la narración: el detective Galisteo, quien trabaja al frente de “una parvada de agentes menores” (99).

El espacio familiar

Siguiendo con el movimiento aproximativo, la instancia narrativa avanza un poco más, y dirige al lector al escenario mismo del crimen: “Mas, por esta vez, trasladémonos preferentemente al lugar exacto de los hechos, juzgando el macabro suceso por nuestros propios ojos...” (99). El narrador busca una mayor verosimilitud y crea la ilusión de objetividad en lo narrado. Es, al mismo tiempo, un paso previo al cambio de focalización que se dará más adelante y que liga a “La semana escarlata” con una larga tradición de narraciones contadas desde dos ángulos distintos. Sin embargo, y dado que esto envuelve una problemática mayor, volveremos a este punto posteriormente.

La escena a la que el narrador nos traslada es la de otro homicidio. Referido desde un presente de la enunciación, se narra el asesinato de Laura X, descrita como una “frondosa, jovial y despreocupada muchacha de 19 años, que habita una pequeña casa en los suburbios de la ciudad en compañía de su tío, el profesor de música Rómulo Pimentel, de 58 años, soltero, hipocondríaco...” (99). Advirtamos que Rómulo Pimentel

es el único personaje presentado por su nombre y apellido; son estos mismos, tío y sobrina, quienes completan el cuadro de personajes principales a partir de los cuales se recapitulan los hechos que dieron nombre a la semana más sangrienta que la ciudad puede recordar.

El crimen de la joven tiene evidentes connotaciones sexuales. Su asesino, tras acosarla con la mirada, le roba un beso antes de cometer el asesinato. Incluso, tras infligirle una herida con un cuchillo, bebe de su sangre tibia (acción con claras implicaciones vampíricas). Pero además, aquí se presenta un motivo crucial en la trama del relato. Por medio de una carta, Rómulo Pimentel confiesa ser el asesino de su sobrina y el autor de todos los demás crímenes. Aunque todo indique que eso es imposible, Galisteo sabe que la carta dice la verdad. El enigma ya no consiste en saber quién cometió los crímenes, sino en demostrar incluso contra toda lógica, la culpabilidad de Rómulo Pimentel, incluso ante la negativa de éste último quien rechaza ser el autor de la misiva, lo que paradójicamente Galisteo sabe que es verdad.

Es importante insistir en esta argumentación en la cual dos afirmaciones se contradicen y lógicamente se excluyen, pero ante las cuales, toda evidencia indica que son verdaderas.

Por otra parte, cuando tiene lugar el encuentro entre detective y sospechoso, se detalla profusamente el escenario. Esta descripción, que corresponde a la vivienda del profesor Pimentel, introduce una serie de elementos que se convertirán en indicios de la presencia de lo sobrenatural:

La casa del profesor era un minúsculo edificio cuadrado, de una sola planta y rodeado de un jardincito insignificante donde crecían algunos rosales y enredaba sobre la tapia posterior una vieja madreselva. El salón de música —que él pomposamente así llamaba— estaba constituido por una regular estancia en mitad de la cual, como un *catafalco*, alzábase el monumental piano de cola. Sucesión obsesionante de estatuillas blancas, con los semblantes adustos de una treintena de músicos célebres, campeaban

por repisas, consolas y mesitas de tres patas. *Funerarios* y gigantescos cromos, también de compositores inmortales, ornamentaban las paredes. Un viejo mantón chino, color crema, ocultaba piadosamente las raspaduras y deterioros del piano, sobre el cual la *difunta* Laura cuidaba de conservar frescas media docena de rosas, cuyos pétalos al desprenderse constituían uno de los más sonoros estrépitos en la silenciosa casa. Raídas e incoloras alfombras acrecentaban el *palpitante misterio*. Largos y oscuros ventanales permitían ver desde afuera el aletear impreciso de las cortinas. Y en el portón, de madera roja, abría su boca un *fauno*, quien anunciaba con voz austera a los escasos visitantes que llegaban. El eco, poco agradable, hacía vibrar ligeramente la aguja del metrónomo, siempre abierto sobre el piano. Por su parte, el piano, y como característica general, rara vez sonaba.

Galisteo, a las ocho en punto de la noche del sábado, levantó por la quijada al fauno y llamó a la puerta. *Simultáneamente*, el profesor Pimentel, de riguroso *luto*, se incorporaba en su escritorio... (103- 104)

Tres tipos de signos son importantes en esta descripción referida desde un narrador en tercera persona y focalizada desde Galisteo. Por un lado, los elementos que aluden a la muerte como los cromos y las flores marchitas; los que aluden a los rituales como en el caso del catafalco, la disposición de las estatuillas y el papel de Laura como encargada de mantener las flores sobre el simulacro de catafalco; por último, los ligados a la sensualidad y el erotismo: las madreselvas y la figura del fauno, que en esta descripción queda unida a la imagen de Rómulo por medio de sus movimientos sincronizados. De esta manera, se configura un espacio altamente simbólico, evocador en su conjunto de tópicos representativos de la literatura gótica.

Es de suma importancia el seno familiar como espacio propiciatorio para el surgimiento de lo ominoso. Incluso cuando aún no se devela el enigma, la representación espacial propone una ruptura con la codificación realista del espacio. Lo anterior se confirma cuando se menciona el deseo sexual inconsciente de Rómulo Pimentel hacia su sobrina. De esta manera se introduce el tabú del incesto como

detonante y cúspide de los actos criminales de Pimentel. Junto con el incesto aparece el tema del doble, aquí presentado con una variante sumamente significativa.

La confesión, el incesto y el doble

“La semana escarlata” guarda muchas similitudes con el clásico del género de horror, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson. El profesor Rómulo Pimentel tiene un lado oscuro que lucha por salir al mundo como lo hace Dr. Jekyll. Y al igual que ocurre con Mr. Hyde, ese lado se materializa en un ser cruel, violento y sexualmente desenfrenado.²¹ Hay otros rasgos que unen el relato de Francisco Tario con la novela de Stevenson: la composición de la obra y su estructura en dos partes, la segunda de las cuales se presenta al lector bajo la forma de una confesión o diario escrito²² cuyo autor es el ser que encarna la razón y el control.²³ En esta segunda sección se narra la lucha interna por someter al lado sombrío del sujeto con el subsecuente fracaso obtenido rematado con la muerte del protagonista.

Sin embargo, salta a la vista una reveladora diferencia entre los dos relatos. En el caso de la novela de Stevenson, el doctor Jekyll deja un testimonio a su amigo, el señor Utterson. Éste como encarnación de la justicia y la rectitud (cualidades constantemente remarcadas en el relato), funge como juez del testimonio del protagonista al ser un agente externo al drama de la dualidad desatada de Jekyll, pero es también un sujeto interno en la diégesis. En el caso de “La semana escarlata” el diario es indirectamente

²¹ En la narración de R. L. Stevenson, la primera vez que el lector tiene noticias de Mr. Hyde, es a través del relato de Mr. Richard Enfield, quien cuenta acerca de la vez que golpea a una niña en la calle. Posteriormente, un ama de llaves relata que fue testigo de cómo Mr. Hyde agredió con su bastón a un anciano hasta matarlo. A la postre, Jekyll hará varias alusiones veladas a su sexualidad desenfrenada.

²² El tópico de la escritura es sumamente significativo. En la novela de Stevenson, Mr. Utterson descubre la similitud de la letra de Hyde y Jeckyll; Tario introduce la diferencia de la letra de Pimentel y la de la carta que recibe Galisteo como una prueba casi irrefutable de que el asesino y el sospechoso son dos personas diferentes. La explicación de la diferencia, como veremos más adelante, se resuelve de una manera sumamente acertada en Tario, considerando y abonando a la filiación fantástica del relato.

²³ Cabe señalar que esta estructura había sido utilizada, antes de Stevenson, por James Hogg en sus *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, otra narración en la que la dualidad del hombre es un elemento clave.

referido por el narrador omnisciente, ya que el único ejemplar dejado por Rómulo Pimentel fue destruido por Galisteo inmediatamente después de haberlo leído. De esta manera, el único ser capaz de desentrañar la verdad y llegar hasta el final, es el lector.

No hay un agente en la diégesis que logre juzgar y censurar los crímenes del profesor Pimentel. Esto representa ya una variante muy importante que hace imposible encontrar en el relato el “mecanismo consolatorio” típico del relato policiaco (Eco: 1998). Michel Foucault, por su parte, había notado la importancia de la confesión al señalar: “En el interior del crimen reconstituido por escrito, el criminal que confiesa viene a desempeñar el papel de verdad viva” y es el mecanismo por el que “el propio acusado toma sitio en el ritual de producción de la verdad penal” (2008: 44). En el relato que nos ocupa, no hay condena sobre el personaje protagonista y el detective una vez que tiene acceso a la confesión, queda imposibilitado de llevar ante la justicia y de exhibir ante la sociedad al criminal.

Lo anterior nos lleva a apreciar otro contraste elemental: la voluntad. En el caso de la obra de Stevenson, lo importante es que la ciencia se presenta como elemento que da cauce a una avidez de liberación, es decir, la otredad surge apoyada en un mecanismo largamente acariciado: la pócima en la que el Dr. Jekyll trabajó durante muchos años. En el *caso* de Rómulo Pimentel no hay una búsqueda reflexiva de la otredad. Aunque la ciencia está también presente, lo está por medio de los discursos psicoanalíticos que designan una realidad que se superpone a la voluntad del sujeto. El yo se despliega a través del sueño. Es un yo inmaterial que, sin embargo, irrumpe en el mundo real de los otros personajes. Es el inconsciente materializado, la pulsión sin freno haciéndose de un lugar en el mundo. Aquello que en la vigilia aparece bajo el mando de lo que hoy conocemos como el superyó.

En este sentido, la novela de Stevenson, como en *Frankenstein* de Mary Shelley, hay una especie de condena por buscar la plenitud individual valiéndose de la ciencia, por intentar entrar en los dominios de Dios.²⁴ En el caso de “La semana escarlata” nunca se presenta esa búsqueda, el sujeto es doblegado por algo más grande que su voluntad de ser. Hay, en consecuencia, un discurso de la patología que da cuenta de la forma en que el sujeto es víctima de un trastorno. Éste sólo puede ser visto como el resultado de interacciones/confrontaciones de un sujeto con un entorno social y cultural. Por eso la confesión del criminal (como los ejercicios clasificatorios y denominativos de la prensa y la policía) se presenta como método de escape. El decir y el nombrar tienen un sentido de reivindicación, no sólo del sujeto que confiesa, sino de la víctima.

En este marco cobra sentido la relación de la sociedad con el sujeto, en donde la primera se presenta como espacio normado, pasivo, anónimo y el segundo como elemento transgresor, diferenciado. Lo que apreciamos en “La semana escarlata” es la ruptura violenta con las pautas sociales que de antemano se presentan, con cierto dejo de ironía, como actividades vacías propias de una comunidad de pequeñoburgueses, burócratas y empleados:

Una dignidad aristocrática caracterizaba a las escenas callejeras. Los más simples desahogos de la burguesía -el cobro de una factura, un accidente automovilístico, una boda- ofrecían al espectador aguzado cierta dolorosa renuncia, un íntimo orgullo heroico, sumisión fatal al Destino. (97)

De ahí también la caracterización de la sociedad como sobreviviente de un tragedia. Pero la sociedad, lejos de ser representada como una colectividad heroica, adquiere cierto matiz de farsa al ser descrita como una comunidad “comparsa”. Por contraste, la prensa y la policía, como organizaciones investidas de poder, alcanzan un fallido

²⁴ Mi comparación es sólo en lo tocante al papel de la ciencia. Considero que la criatura de *Frankenstein* y la creación del Dr. Jekyll, sin embargo, implican problemáticas muy diferentes. Antonio Ballesterro (1998) ha dedicado un amplio estudio a estas dos figuras.

carácter redentor y protector ya que evidencian su incapacidad para detener la amenaza. Aún así se muestran superiores a la masa, puesto que al menos otorgan una denominación a la realidad amenazante.

Retomando el tópico del incesto, debemos remitirnos a la mencionada confesión escrita y sugerentemente titulada por su propio autor “Relación de extraños e inexplicables sucesos en la vida del profesor Rómulo Pimentel”.²⁵ En ésta, el personaje confiesa cómo surgió en él el asesino. La primera vez que Rómulo nota algo fuera de lo normal, es cuando sueña que unos hombres lo golpean y despierta con moretones y raspones. Como en el cuento fantástico tradicional, el protagonista duda de la naturaleza del fenómeno y trata de explicarlo de acuerdo a las leyes lógicas de su mundo:

No recordaba yo haberme golpeado durante aquellos días, ni acerté, por consiguiente, a explicarme la asombrosa coincidencia, que acabé por atribuir al propio sueño, recordando al efecto el *caso* de un hombre, quien, al soñar que escuchaba las campanas de la parroquia llamando a misa, era simultáneamente despertado por el insistente y regular llamado de su reloj despertador. (115)

El fenómeno aflora una segunda noche a través de un sueño en el que aparece su sobrina. Ante la visión de la bella joven, Rómulo por primera vez en su vida se siente atraído sexualmente hacia ella: “Algo en mi interior me empujaba violentamente hacia ella, y, algo, a la vez, en mi conciencia me aconsejaba ser reflexivo y cauto” (116). La sorpresa del personaje surge cuando su sobrina, al día siguiente, le comenta que tiene que irse de su lado. Rómulo, quien no logra entender cuál es el motivo, se aterra al escuchar que durante la pasada noche, él intentó abusar de ella mientras dormía.

²⁵ El término *relación* nos remite nuevamente a las afirmaciones antes citadas de Foucault. Una relación, según el Diccionario de la RAE es una “Exposición que se hace de un hecho”. “Conexión, correspondencia de algo con otra cosa”. “Informe que generalmente se hace por escrito, y se presenta ante una autoridad.” La “relación” tiene ese sentido de objetividad, de establecer equivalencias entre lo descrito y lo atestiguado e implica una situación específica de relación con la autoridad.

De esta manera, la pasión incestuosa se muestra como un detonante de la personalidad psicópata de Rómulo Pimentel. Es un crimen que se dirige a un personaje cercano, es decir, que se orienta contra el espacio personal, contra lo conocido y familiar. Pero este orden familiar que se trastoca tiene sus bases en lo que la sociedad dicta como norma de convivencia, es decir, en la narración el incesto reúne la violencia sin demarcaciones que atenta simultáneamente contra lo público y lo privado, contra el espacio abierto y el cerrado.

Al mismo tiempo, este motivo queda ligado de manera permanente a otra imagen recurrente: la pesadilla de la persecución. La angustia es tal que cierta vez que Rómulo despierta y siente en su cuerpo la evidencia del cansancio, el dolor y el desasosiego, acepta que algo que desafía toda lógica está ocurriendo: “La palabra sonambulismo me sonó tan pueril y estrafalaria que me eché a reír. Valía la pena *no probar a clasificar los hechos*. Valía la pena aceptar los hechos con toda su *monstruosa* y enigmática significación” (120). Lo que había sido calificado como obra de un alienado o un psicópata adquiere una nueva denominación, lo monstruoso.

Al respecto, hay que subrayar que el calificativo surge del mismo personaje. Lo monstruoso no sólo designa los crímenes de la semana escarlata, sino que alude directamente a la forma en que éstos se perpetran, esto es, por medio de la materialización de la pesadilla. Por lo tanto, lo que el protagonista señala esta primera vez que el término *monstruoso* irrumpe, es la confirmación de que se ha vulnerado un orden lógico. Esta ruptura, por tanto, es una reafirmación de lo que había señalado al abordar la serie de crímenes ocurridos: violencia desbordada, transgresión, en resumen, ruptura de todo tipo de fronteras morales, lógicas, y ahora, de las leyes de la realidad. Rómulo así lo confirma cuando señala: “Ingenuidad de aquellos que caminan aún sobre

la tierra. De los que estiman que las cosas son bien sencillas. Vive, muere -afirman. Y suponen que son las dos únicas alternativas”. (129)

Los crímenes descritos páginas arriba serán contados una vez más por el protagonista. En su narración, sin embargo, los crímenes no son idénticos a los reportados por la prensa. Como en el mundo onírico, hay un desplazamiento brusco de tiempos y espacios, pero al despertar, siempre hay algún elemento que evidencia que él ha participado en aquello que la prensa reporta. Se trata de elementos que actúan como objetos testimoniales (Olea: 126). El más importante de ellos es la misiva que recibe Galisteo, en ella la confesión se revela como un documento que en el sueño Rómulo Pimentel dictó al espectro de su sobrina, asesinada días antes por él. De ahí la imposibilidad de relacionar la letra de la carta con la del sospechoso.

Lo monstruoso como escisión y abyección

Este cuento de Francisco Tario se inscribe temáticamente en las narrativas que abordan el tema del doble, pero en este caso lo hace desde una visión que nace en la modernidad. Se basa en la estructura del relato policiaco, el género epistemológico por excelencia (McHale: 9), y retoma una serie de constantes propias de la época como el descubrimiento del inconsciente y el intento de descifrar el lenguaje del mundo onírico. Estos serán constructos científicos determinantes de una nueva visión del sujeto preocupado por sondear la psique humana, universo de claroscuros. Como afirma Miguel G. Cortés: “Con el cuestionamiento de la identidad del ser humano [en el siglo XIX], el sujeto aparece mutilado y fragmentado por un conjunto de fuerzas dislocadoras: los automatismos psíquicos, los sueños, las acciones reflejas, las pulsiones del inconsciente, etc.” (94). En el caso de “La semana escarlata”, esta crisis del yo se

plasma en un sentido literal y culmina con la también literal aniquilación del sujeto entendido como unidad.

Lo monstruoso es entonces ruptura, transgresión, violentación, desbordamiento de los límites. Para entender su dimensión en “La semana escarlata”, hay que verlo en el cruce de diferentes problemáticas presentes en el texto: ¿cuál es la relación entre el deseo y la furia explícita de los crímenes? ¿De qué manera se relaciona el incesto con la transgresión de los espacios?: “Oh, fume usted, se lo ruego, nunca se abstenga de nada” (111), dice en una ocasión Pimentel al detective. La respuesta está en la noción de lo desplazado, lo negado que reclama su lugar, lo relegado y proscrito que exige ser central aunque sea por breve tiempo y a costa de lo que sea: el sueño, el crimen, el placer. Es una conjunción perfecta de lo abyecto, lo arrojado fuera, lo marginal, con lo siniestro; es decir, el retorno de lo reprimido.

Esto es llevado al límite en una última vuelta de tuerca del relato. En un sueño, Galisteo ve a Rómulo Pimentel, e inicia su persecución. El lector sabe lo que ninguno de los dos personajes intuye: Galisteo es el personaje que en sueños acecha a Rómulo Pimentel. Asimismo, sólo en el sueño de Galisteo se devela la intriga de la persecución y tiene lugar una lucha entre ellos a la cual ninguno de los dos sobrevive. Nótese la persistencia del sueño como espacio de revelación, como esfera de lucha entre la parte oscura y la parte luminosa del ser.

El profesor Pimentel es el asesino de la novela policiaca, y simultáneamente se configura como un ser de fuerte carga mítica. Este último es un rasgo frecuente en la novela detectivesca que reúne, como algunos han señalado, “el *misterio* y la *imaginación*, la *novela negra* y el *enigma* policiaco. El ocultismo y la magia, por una parte; la razón y la ciencia positiva por la otra” (Flores: 22, subrayado en el original). Rómulo Pimentel es una figura que se sitúa en los límites del pensamiento mágico, no

ortodoxo, a través de su evocación del vampiro o el fauno. Mediante el tópico del doble, alude a Mr. Hyde. Por último, rememora, en su variante del yo desdoblado, la imagen del hombre lobo, representación emblemática que reúne la violencia, el yo escindido y el mundo onírico:

Un hombre lobo no es otra cosa que el cuerpo astral de un hombre, del cual el lobo representa los instintos salvajes y sanguinarios. Mientras su fantasma vaga por el campo, duerme penosamente en su lecho y sueña que es un auténtico lobo [...] Las heridas infligidas al hombre lobo hieren verdaderamente a la persona dormida, por correspondencia del cuerpo inmaterial con el cuerpo astral. (Éliphas Lévi, citado por Quirarte: 135)

Galisteo, a su vez, representa el pensamiento lógico y deductivo: “Usted cree en los símbolos; yo, no. Creo en la música y feliz el mortal aquél que logre algún día apresarla a una roca y deleitarse para siempre con ella” (103), escribe en cierta ocasión el profesor Pimentel al detective. Rómulo es lo inmaterial, lo inapresable.

Uno y otro representan, sin embargo, un tipo de violencia. Por un lado, el del orden impuesto, el de la clasificación y sistematización; por otro, el de la resistencia a dicho orden, la ruptura brutal, furiosa. Estamos ante lo que Foucault describe como la “lucha entre dos puras inteligencias –la del asesino y la del detective...” (2008: 74). No obstante, ambas partes viven y mueren juntas, pero ni remotamente sugieren armonía; su nacimiento es convulso al igual que su muerte. Sobre la violencia del orden volveré más adelante, dado que es una problemática cada vez más evidente en los relatos de Francisco Tario.

El espacio onírico es representación de la lucha interna del personaje, pero siguiendo la dinámica de la ruptura de límites, la lucha trasciende a la realidad. Rómulo y Galisteo mueren en la pesadilla. El inconsciente se hace presente a través el mundo

onírico, es indicio de aquello que se ha intentado desplazar. Lo monstruoso sólo desaparece con la extinción del ser.²⁶

Lo abyecto existe porque existe lo permitido, la aniquilación de uno implica la aniquilación del otro. Se trata de la proyección hacia otro plano de la doble afirmación que he señalado anteriormente. La misma afirmación que hace posible la filiación fantástica del relato: la confluencia de sistemas que lógicamente deberían excluirse y no lo hacen. Lo monstruoso designa la brutalidad de esta coincidencia.

Del mismo modo, en “La semana escarlata” la violencia no recae sobre un tipo de hombre en particular como el científico que desafía la naturaleza, el depravado o el criminal sin escrúpulos. Cuando la patología desplaza a la voluntad del ser, la violencia hace blanco en la sociedad, creadora y propiciadora de avances científicos que a su vez entran en conflicto con la (recién propuesta) nueva naturaleza del hombre.

Este discurso moderno de la ciencia se aleja del positivismo y de la centralidad y permite, casi sistematiza, un grado de incertidumbre desconocido hasta entonces. La imagen del científico que se perfila en esta época desafía el modelo lógico de un mundo y todas las seguridades originadas en el renacimiento. La noción de ser humano se modifica: la relación del alma (ahora llamada psique) con el cuerpo, se problematiza y una nueva crisis surge en el hombre moderno. El alma se vislumbra como “un paisaje vacío, un mundo desierto e ilimitado, sin fronteras” (Cortés: 93), y esta es una preocupación constante en la narrativa de Francisco Tario, como vimos también en el apartado anterior.

²⁶ Miguel G. Cortés analiza seis relatos con el tema del doble: *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, de A. von Chamisso, *Los elixires del diablo* de E. T. A. Hoffmann, “William Wilson” de E. A. Poe, *El doble* de F. M. Dostoiévski y *Él* y *El Horla* de G. de Maupassant. Subraya la particularidad de que todos los relatos terminen con el suicidio del protagonista como un mecanismo para librarse de la inquietante presencia del “otro”. La diferencia de esos relatos con “La semana escarlata” es que la muerte del sujeto y su otro yo, acarrearán la muerte de un segundo sujeto, este último, una alteridad efectiva.

III. 3. HABITAR OTRO ESPACIO Y OTRO CUERPO

Si en los relatos de *La noche* lo monstruoso aparecía como un ser cuya conformación se da con anticipación e ignoramos el porqué de su identidad, en los relatos que he analizado de *Tapioca Inn...* se presenta la metamorfosis de un ser y lo monstruoso se percibe como amenaza que hace crisis en el interior del personaje. No es una otredad amenazante y ajena, es un yo que deriva en monstruo y que atenta incluso contra su propia existencia, tras la revelación de saber que la amenaza se concreta y vive dentro de la “unidad” que debería ser el sujeto.

En “La semana escarlata” la idea del inconsciente se articula perfectamente bien con la literatura fantástica de orígenes góticos. No sólo los castillos y mazmorras siguen presentes bajo la nueva fachada de callejones y cloacas, sino que, castillos y mazmorras se recrean y se reescriben en la imagen de la psique, espacio lleno de vericuetos y cámaras donde algunas pasiones han sido arrojadas. Algunas duermen y otras despiertas, esperan el momento de salir.

Otro rasgo importante es la presencia del yo escindido, en el que cuerpo y alma ya no figuran como unidad, ni uno representa al otro. Esta problemática de la inadecuación se despliega en otros niveles. En “Ciclopropano” cuerpo y psique no se corresponden, como tampoco lo hacen el diagnóstico y el caso. Entre la serie de rupturas que he señalado, esta última funciona como trasfondo y casi como síntesis de las anteriores. Cuando el sujeto descrito como nervioso, fantasioso y colmado de desequilibrios, efectivamente padece una ruptura en la relación cuerpo-psique, asistimos a la ruptura de los principios de una ciencia médica. Principios que se erigieron en el siglo XIX, sobre la sólida base de la lectura del síntoma y el signo que “pronostica lo que va a ocurrir; anamnesia lo que ha ocurrido; diagnostica lo que se desarrolla actualmente” (Foucault, 2006: 131-132).

En estos dos cuentos, la anagnórisis de los personajes protagonistas conlleva una crisis que surge, no de la ruptura de cierta lógica, sino del hecho de que tal ruptura se muestra como excepción amenazante. No se implanta un nuevo paradigma científico o moral, lo monstruoso es anomalía patológica, irregularidad materializada. Pero al contrario de lo que sucede en el relato fantástico tradicional, ni el lector ni el personaje dudan de lo que efectivamente ha ocurrido.

Si, como habíamos visto en el primer capítulo, el monstruo se vuelca contra el mundo, en este segundo capítulo podemos advertir de qué manera el embate al yo, el suicidio, pasa a ocupar un primer plano. Estamos frente a una crisis del sujeto que pasa por una problematización de la representación del cuerpo y su relación con la psique. La embestida contra el yo cobra un sentido diferente desde que el yo deja de ser una unidad indivisible y deviene constructo en el que la cultura y la normatividad dejan su huella, lo conforman, lo habitan y hacen posible su existencia a un costo muy alto.

Capítulo IV

Una violeta de más: el monstruo como experiencia transformadora

Una violeta de más de 1968, es el último volumen de cuentos que publicó Francisco Tario. La mayoría de los relatos se ciñen al espacio familiar o bien entrañan hechos que indirectamente transforman ese ámbito. Las relaciones entre marido y mujer, entre hijos y padres, son el trasfondo de historias que, mejor que en sus libros anteriores, evocan aquel concepto del *unheimlich* propuesto por Freud. De esta manera aparecen como entre el sueño y la pesadilla, los rencores hacia los muertos, las relaciones que evocan una realidad más sórdida de lo que aparentan, y aquellos sucesos que se instalan en la más apacible cotidianidad para minar los cimientos de toda lógica conocida.

“El mico”, primer cuento que analizaré, puede ser resumido como la historia de un hombre de edad madura que ama su vida apacible y cotidiana, misma que se ve trastornada con la aparición de un ser extraño que es, literalmente, parido por el grifo de su bañera. Esta situación que primero es aceptable, incluso el protagonista se muestra conforme, se vuelve intolerable dado que él es sometido a una nueva rutina que rompe totalmente con su noción de orden y armonía. Ante tal amenaza, no tiene más remedio que expulsar al visitante de su departamento por lo que decide arrojarlo por el retrete. En este momento él ya se encuentra preñado. Tras el exilio al que somete al ignoto, acaba dando a luz *felizmente*, satisfecho de que todo vuelva a la normalidad.

El segundo relato que abordaré, el último en este trabajo de investigación, es “Ragú de ternera”, la historia de un confeso antropófago que un día entra al consultorio de un médico, posiblemente un psiquiatra, y refiere su historia en busca de obtener una legitimación de su enfermedad que lo ayude a eludir la responsabilidad jurídica de sus actos. Este personaje no exhibe una negación de lo que ha hecho, pero sí una vacilación acerca de si puede ser ubicado como un criminal con pleno dominio de sus actos o bien,

como un ser cuya personalidad muestra tal afectación que no puede responsabilizarse de sus crímenes. Lo anterior implica que la decisión no corresponde a él mismo, sino a un agente externo capaz de establecer, mediante un proceso de análisis, esa diferencia.

Sin embargo, a través de la reconstrucción de su historia en la que explora el momento en que surgió su impulso caníbal y su concreción con el asesinato y deglución de un infante recién nacido, la relación médico paciente sufre una gradual transformación. El narrador en tercera persona realiza una serie de aproximaciones que hacen posible que la confesión del supuesto paciente y la postura del médico se revelen como dos actuaciones, dos farsas que se confrontan y se complementan. El paciente es en realidad un detective de la policía y el médico resulta ser el antropófago que ha estado asediando la ciudad.

IV. 1. “EL MICO”: LA TRASFORMACIÓN DE LA IDENTIDAD Y LA VIOLENCIA DE LO INDEFINIDO

El paratexto del título “El mico” nos remite a un ser de la familia de los primates. Resulta, sin embargo, un término vago puesto que denomina sólo a un primate pequeño del tipo de los monos, en contraposición a los primates mayores denominados chimpancés. Aún así, guarda una relación de parentesco con lo humano, al menos en un sentido general. Esta indeterminación será una de las problemáticas más importantes en el texto, ya que pese a que se incorpora dicha designación en el título de la narración, es sólo una de las muchas formas con las que se llama al visitante inesperado. De hecho, es llamado “mico” sólo al final de la historia, antes, pasa por una significativa serie de denominaciones que remarcan la imposibilidad de clasificarlo. Este rasgo, sobre el que volveré más adelante, es una de las características del monstruo: no es un ser cuya fisonomía pueda encuadrarse en las coordenadas de lo conocido. Posteriormente se

revela un segundo problema ligado al origen y al propósito de este visitante: el problema de otorgarle una teleología al ser.

Si se intenta organizar cronológicamente la historia de “El mico”, podemos partir de un antes, que sería la vida sin el visitante; un durante, cuando el ser está establecido en el departamento y en el que interactúa con el narrador; y un después, cuando el protagonista se deshace del intruso. Además, se puede dividir la primera parte en dos etapas: cuando el ser no figura (ni se prefigura) en el texto, esto es, la cotidianidad del personaje; y el momento mismo de la aparición.

La narración no se presenta en este orden, sino que primero da cuenta del momento de la aparición del mico, luego, mediante una analepsis, el personaje nos relata cómo había sido su vida hasta entonces y cómo llegó a conseguir ese estilo de vida. Posteriormente se retoma la línea de la narración en pasado para, finalmente, relatar la expulsión del mico, ejecutada en un pasado distante del presente de la enunciación. En este apartado seguiré el orden de la diégesis, sin embargo es importante notar las etapas antes descritas en tanto que representan estados en la transformación del personaje.

El nacimiento de lo discontinuo

El primer párrafo describe la ubicación espaciotemporal que hace el narrador personaje del momento previo a la irrupción de lo desconocido: “Me hallaba yo en el cuarto de baño, afeitándome, y deberían ser más o menos las diez de la noche, cuando tuvo lugar aquel hecho extravagante que tantas desventuras habría de acarrearle en el curso de los años” (137). Pese a que el narrador acometerá la empresa de relatar un pasaje determinante para él mismo, no tenemos ningún dato que nos diga cuánto tiempo ha pasado exactamente entre el suceso y el momento en que se cuenta. Resulta importante,

con todo, la indicación de que las desventuras se hayan prolongado por varios años, ya que es una de las marcas textuales que adquirirán significación sólo al final del relato y que redimensionan la problemática de la presencia de lo monstruoso.

Por otro lado, la utilización de un narrador en primera persona dota al relato de un tono confesional, crea la impresión de cercanía entre el narrador y el lector, así como entre el narrador personaje y los hechos de los cuales da cuenta. Este primer fragmento encuadra la escena en un plano de lo cotidiano, de lo rutinario. El baño y la actividad de afeitarse, con lo que tienen de trivial y familiar para el narrador, funcionan como primeros indicios textuales de un orden construido meticulosamente que será puesto en entredicho más adelante.

La segunda oración del párrafo contiene los primeros rasgos de una presencia problemática de la incertidumbre: "... y deberían ser más o menos las diez de la noche", pues lejos de completar la idea de orden, se inserta un rasgo vacilante que se expondrá de manera abierta en la tercera parte del párrafo: "...cuando tuvo lugar aquel hecho extravagante que tantas desventuras habría de acarrearle en el curso de los años." De la certeza a propósito de la ubicación espacial pasamos a la primera inseguridad: la hora, para concluir con la inserción de lo incomprensible. Cotidiano versus extravagante se establece como la dinámica que rige estas primeras líneas.

Veamos esta conformación de una atmósfera cotidiana y sus implicaciones, dado que representa el orden de las cosas que será violentado:

Del grifo abierto, en la bañera, ascendía un vapor grato y pesado, que empañaba el espejo. Siempre me afeito con música –adoro las viejas canciones-, y recuerdo que en un determinado momento dejó de sonar *One summer night*. Deposité la brocha sobre el lavabo y salí del cuarto de baño con el objeto de cambiar el disco. Mas, cuando iba ya de regreso, advertí que el agua de la bañera había cesado de caer. Tuve un leve sobresalto y la sospecha de que, por segunda vez en la semana, mi delicioso baño nocturno se había frustrado. Así ocurrió, mas no por los motivos que me eran hasta

hoy familiares, pues poco habría de imaginar, en tanto cruzaba el pasillo, que ya estaba presente en el baño la inmensa desdicha aguardándome. (137, cursivas en el original)

Quiero destacar dos elementos: primero, la mención del grifo de la bañera como dispositivo que interviene en la conformación de la atmósfera confortable en la que se mueve el personaje. Es precisamente el grifo, llave reguladora, el instrumento que funciona como transición hacia el interior de este espacio normado, primero como colaborador del mismo, y después como elemento por medio del cual se instaura la transgresión. Segundo, comienza a operar una serie de rupturas a las que se corresponden determinados intentos de restablecer el orden. Cuando la música se detiene, el personaje sale a cambiar el disco; cuando la bañera se obstruye, intentará destaparla. Pero aquello que la obstruye, como él mismo anuncia, es algo que escapa a toda normalidad, es “la inmensa desdicha”, la discontinuidad instauradora de una nueva dinámica en ese mundo configurado como un espacio hermético. De cualquier manera, la necesidad de reinstaurar continuamente un orden se vuelve una constante en la narración. Posteriormente se narra la forma en que la extraña criatura llega al mundo del narrador:

Algo, en efecto, por demás imprevisto, acababa de obstruir el paso del agua en el grifo, aunque, así, de buenas a primeras, no acerté a saber bien qué. Algo asomaba allí, es claro, haciendo que el agua se proyectara contra las paredes. Era él. Primero sacó un pie, después otro, y por fin fue deslizándose suavemente, hasta quedar de pronto atenazado. “Parece un niño desvalido” -fue mi primera ocurrencia. (138)

Al ver atrapado al extraño ser que ha llegado por el grifo de su bañera, se conmueve y, como él mismo apunta, se ve “obligado a actuar de comadrona” (138), y cuidando “no forzar el alumbramiento” (138) lo libera con sus propias manos.

A través de la descripción física que se hace del huésped y de la representación del nacimiento, se dota de características antropomórficas al recién llegado. Al mismo tiempo, y lo que es más significativo, se establecen campos isotópicos de lo femenino y la fertilidad con relación a la presencia del monstruo, cuya capacidad transgresora apenas comienza a gestarse en el texto. Asimismo, estos campos mostrarán su capacidad degradadora de la normalidad representada. En “El mico” dicha normalidad se identifica con el protagonista y su espacio, elementos relacionados con lo masculino y el dominio de lo masculino, respectivamente. Sin embargo, en el texto lo masculino trasciende el tópico de la sexualidad, pues entraña una serie de valores y prácticas sociales que abarcan un amplio espectro de la cultura.

El problema de la referencia y los límites

En las actitudes y acciones del personaje hay indicios de su transformación y de los cambios que sufre su sistema de valores. No obstante, es necesario señalar que dichos cambios no se muestran como amenazantes desde un principio. La presencia del nuevo ser en el hogar del protagonista es sugerida inicialmente como una contingencia interesante, desprovista de peligros. Pero la descripción que hace el narrador de dicha eventualidad trastoca su punto de vista. El ser inesperado y su influencia se van mostrando gradualmente como amenazas. Su presencia se torna en un hecho fatídico, en una realidad funesta. Estamos, por tanto, ante una cierta condena de la apertura mostrada ante la otredad y ante lo desconocido; un reproche al hecho de ceder, de abrirse ante lo irracional, como veremos a continuación.

Una vez que el narrador ha llevado al huésped a su cama, se instala en su sala, enciende una pipa, coloca otro disco y comienza a reflexionar sobre lo que debe hacer. Estas acciones adquieren un carácter ritual al dotarse, posteriormente, de una

significación en relación con su identidad. Cabe notar que tras la primera reacción emotiva, es el pensamiento racional el que se impone. Asistimos nuevamente al intento de restaurar un orden y de encontrar alguna referencia para encuadrar al fenómeno en un sistema lógico. El narrador confiesa que de entre todas sus memorias y lecturas, no logra recordar nada semejante. El ignoto se revela como un desafío carente de referentes: “El consabido recurso de informar a la policía se me antojó de antemano risible y por completo fuera de lugar ¡No sé lo que la policía pudiera tener con semejante asunto!” (139) e inmediatamente añade:

Me avergüenza confesar que durante breves instantes creí haber dado con la solución aconsejable, al aceptar que mi deber de ciudadano no podía ser otro, en este caso, que recurrir sin pérdida de tiempo al Museo de Historia Natural [...] ¡El Museo de Historia Natural! ¿Y con qué fin? (139)

En la narración, la policía y el Museo de Historia Natural quedan relacionados al presentarse como instancias de ordenamiento y clasificación, fenómeno vinculado con lo antes mencionado a propósito del paratexto del título. Por otro lado, lo que motiva al personaje es su deber de ciudadano, es decir, el narrador exhibe una categorización de sí mismo que funciona como referente de su relación con la sociedad.

Sin embargo, lo que decide finalmente su proceder es algo que él califica como “igualmente extraño”, esto es, la visita del cartero a su casa a esas horas de la noche. Este acontecimiento es equiparado a la otra “visita”, y por alguna razón que el narrador no explica, ve en la llegada del cartero la señal que lo exhorta para acoger en su casa a su nuevo huésped. Ruptura de una lógica que puede ser leída como un posible paralelismo entre dos visitas inesperadas, es la reafirmación de que lo extraordinario tiene cabida en el mundo real independientemente de la *forma* que tome.

A partir de este momento, lo que vemos en las primeras secuencias del relato, es una más o menos estable convivencia entre el narrador y su inclasificable visita. Pero su

origen e identidad no dejan de ser inquietantes para el personaje. Antes de ser denominado “mico”, el visitante es comparado con un “niño desvalido”; se le designa como un “miserio renacuajo”, “criatura”, “infortunado anfibio”, “misteriosa planta”, “pájaro”, “risueño mono”, “impertinente viajero”, “detestable ser”, entre muchos otros intentos de clasificación.

Lo anterior simboliza la necesidad de darle una categoría constante a un ser que en el texto se configura como inestable. De ahí que ante la imposibilidad de asirlo y de identificarlo con lo conocido, cuando este ser encuentra en el agua su primer alimento, el narrador señala que ese acto es la confirmación de una idea que se venía desarrollando dentro de él, es decir, que se trataba “de hecho, de un ser eminentemente acuático” (142).

El problema mencionado del referente, junto con la recurrente necesidad de categorizar y clasificar, se articula con la problemática de la sexualidad a través de la dinámica de la ruptura de los límites, que es una constante en el texto. En este sentido, uno de los límites más significativos que se trastoca es la distancia que el narrador había establecido con el mundo exterior. Describe su situación como una especie de limbo, al margen de la realidad, en el piso alto de un edificio. Un espacio conquistado con años de trabajo, en el que orgullosamente se había mantenido independiente:

Poco me importan, pues, las estaciones, los vaivenes de la política, las controversias sobre la 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 una especie de autoridad. (144)

El espacio comienza a perfilarse como una metáfora de la realidad del personaje. Va mucho más allá de un emplazamiento físico, es una proyección de la situación representada. En este espacio, el narrador se dedica a leer, escuchar música y se permite salir sólo para lo indispensable, como pasear por el parque o ir al cinematógrafo. El

protagonista se autodefine como autónomo, racional y ajeno a cualquier tipo de superstición. Ha creado un mundo solitario en el que significativamente, se subraya la ausencia de la mujer: “Fiel a mis principios, rechacé siempre toda compañía engañosa - mujeres en particular” (144). Lo femenino, por un lado, se configura como lo que induce al engaño, lo inconstante, y por otro lado, como un elemento que habría puesto en riesgo su proyecto de vida.

El entorno del narrador puede verse como un espacio-orden erigido por encima del devenir del mundo. El departamento del narrador es súbitamente invadido, alcanzado por un agente que lo desestabiliza y que, como he señalado, lo abarca hasta sus últimos rincones. El monstruo adquiere un carácter activo, en contraposición al narrador y su espacio, ahora pasivos e invadidos.

La idea de la invasión del espacio alcanza incluso una dimensión corpórea en el personaje la noche que su huésped lo visita en su cama. La primera vez que están juntos en el lecho, el visitante profiere lo que, según el narrador, es la única palabra que en el tiempo que duró la convivencia, pudo articular el mico: “mamá” (146). El significado de la palabra se desentraña poco a poco. Si bien parece un reconocimiento de la criatura hacia quien lo ha alimentado, la narración orienta la resolución del enigma en otro sentido. Después de esa noche, el narrador descubre la desnudez vergonzosa de su compañero, intertexto bíblico muchas veces interpretado como una alegoría de culpabilidad que sigue al acto sexual. De esta manera el narrador insiste en los límites traspasados por su huésped:

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. Aún más; fue entonces, y no antes, cuando alcancé a darme cuenta con precisión de que mi huésped se hallaba desnudo, y que esta desnudez sonrosada resultaba cruelmente inmoral. *Anteriormente,*

él no constituía sino un simple renacuajo, quizá una misteriosa planta, un pájaro en su jaula, no sé; algo, en suma, que no había inconveniente alguno en mirar. Pero, ya de pie junto a mi cama o tratando de escalar a un sillón, renacuajo, planta o pájaro, dejó de ser lo que pretendía y ya no resultó grato mirarle. Había, pues, que cubrirlo.
(147)

La idea de la desnudez como exhibición perniciosa de lo monstruoso, es relativa, ya que no afecta al narrador en tanto el mico se mantiene dentro de una pecera; emerge por lo tanto, una problemática de la pertinencia dado que determinadas situaciones, como el estar desnudo, son adecuadas cuando se cumplen una serie de condiciones: que dicha desnudez esté controlada y contenida, o bien, que el quien se muestre desnudo no sea ni parezca un ser humano. El cautiverio del mico establecía una distancia entre quien observaba y quien era observado, lo dotaba de una dimensión no humana.

Pese a que ya antes había llamado “él” al mico, es a partir de la necesidad de vestirlo, tras la incursión a la cama, que se hace alusión al sexo masculino como rasgo del huésped. Vestido como varón, la criatura ha franqueado las fronteras que lo separaban de lo humano, y se trastocan los límites entre lo pasivo y lo activo. En el caso del narrador, esa ruptura de los límites va fraguando un desequilibrio en su rol masculino

El nuevo orden

Las actividades cotidianas del narrador traducen su situación creada al margen del mundo, revelan su pasado y configuran su rol masculino. Es en estas actividades donde surgen los primeros síntomas de un orden que ha comenzado a trastocarse:

...y me entregaba a mis pasatiempos favoritos; esto es, leía o escuchaba un poco de música. 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. (150)

La cita representa el desfase. Entre el mundo planeado y la realidad factual se ha verificado un cambio, un desajuste. El narrador muestra un extrañamiento ante su realidad y sus prioridades comienzan a cambiar. Su vida gira en torno a su nueva realidad, mas ésta ya no es sólo la presencia insólita de su huésped, sino que su naturaleza comienza a verse alterada.

Mi salud, en los días que siguieron, fue quebrantándose y perdí casi por completo el apetito. Sufría estados de depresión, agudos dolores de cabeza e intensas y frecuentes náuseas. Una extraña pesadez, que con los días iría en aumento, me retuvo en cama una semana. A duras penas conseguía incorporarme y caminaba con torpeza, como un pato. Padecía vértigos y accesos de llanto. Mi sensibilidad se aguzaba y bastaba la más leve contrariedad para que me considerase el ser más infeliz del planeta. El cielo gris y pesado, la sombra de los viejos aleros, el ruido de las lluvias en mi terraza, el crepúsculo, un disco, me arrancaban lágrimas y sollozos. Cualquier alimento me revolvía el estómago y no pude soportar ya el olor de la cocina. 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 estuviere encinta.* (152)

De esta manera, la enfermedad y el estado de gravidez quedan equiparados. Se describe un cuadro sintomático, evidencia de la transformación física del narrador. La feminización que padece va acompañada de un estado de alteración mental, una hipersensibilidad que lo distancia de aquellas prácticas que lo definían como ser racional e independiente del mundo. Mientras su masculinidad se vio intacta, su distancia con el mundo se mantuvo. Cuerpo y espacio, una vez más, se relacionan, se muestran como complementos.

Lo significativo de esta transformación es que el narrador la acepta como parte de su mundo, la integra como un cambio paulatino y casi lógico de su situación. No hay un extrañamiento de su parte, porque dicho extrañamiento tendría que atravesar por una reflexión. En este punto, la reflexión ha cedido su lugar a la reacción instintiva y

maternal. El visitante, por tanto, cambia de estatus: ya no es nada más una criatura que debe ser alimentada y cuidada, es un riesgo para su nueva realidad. La desconfianza mutua surge tras el cambio operado en la identidad genérica del narrador:

Sabía [el visitante] que, de hecho, él no era sino un *intruso*, un *fortuito* huésped, un invitado más, o, en el mejor de los casos, un hijo *ilegítimo*. 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*. (153)

Lo que está en el fondo de esta representación de la criatura es aquello que desde un principio ha inquietado al narrador: su calidad de agente externo, invasor vinculado con lo desconocido. Se trata de una exterioridad incógnita e indocumentada al carecer de cualquier tipo de referentes. El origen aparece problematizado representa al mismo tiempo el punto de partida y el nacimiento. En este momento de la narración, ya no es posible ver el origen, la procedencia, como algo ajeno a la corporeidad y a la concepción.

Se refuerza, además, el discurso jurídico que se presenta cuando el narrador alude a su deber como ciudadano, a la policía y al Museo de Historia Natural. Lo característico es que en este momento del relato, ese discurso de la reglamentación y la legalidad se resignifica para amparar su nueva condición. Así lo demuestran las expresiones como *ilegítimo* e *impropio*, mismas que nos remiten a la facultad de poseer algo y poder disponer de ello dentro de los límites legales. Al mismo tiempo, los conceptos de legitimidad y propiedad introducen la idea de potestad y dominio, términos claves en las problemáticas espaciales y de corporeidad ya mencionadas. El narrador lo dice literalmente cuando decide ultimar a su visitante: “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*” (153). Esta transformación, ahora asumida, no introduce un elemento de vacilación en el personaje, ya que opera incluso en un nivel lógico.

La criatura es una amenaza en la medida en que es impredecible, pues sus orígenes son desconocidos. El narrador, eterno solitario, de pronto defiende su nueva existencia en función de una institución grupal: la familia. En él surge el temor de que su huésped, al sentirse desplazado, reaccione en contra de su vástago. Nunca hay un cuestionamiento sobre la manera en que su hipotético hijo vaya a actuar porque el origen está bien definido, es él mismo. Sin embargo, lo que se ha roto es precisamente la idea de lo *uno* y lo *mismo* como unidad inalterable. En un nivel textual, es un logro en la trama del relato, ya que el narrador no es quien cuestiona las circunstancias, sino el lector. La vacilación pasa al receptor del texto en la medida en que asiste a la paulatina transformación del protagonista.

Discurso jurídico, potestad, transformación de la unidad: esta conjugación confirma el cambio en el narrador. Lo que se mantiene inmutable es la necesidad de fijar límites, de circunscribir los hechos a un sistema de orden, a una esfera de control. Por otro lado, esta aceptación pasiva de la metamorfosis advertida, pero no rechazada por el protagonista, es posible sólo en la medida en que la razón ha sido superada por el instinto, la reflexión por la intuición, lo masculino por lo femenino. El narrador no se sorprende de ser un hombre embarazado pese a que su sistema de referencias ha quedado intacto, éste trata de restaurar su antiguo orden, y aparentemente lo logra. Estamos ante lo que ya antes he denominado la lógica de la conjunción: dos sistemas que no se excluyen sino que interactúan en un mismo tiempo y espacio.

La expulsión del huésped, el mico

Si bien el narrador decide quitarle la vida a su visitante, no es capaz de llevar a cabo el plan. En un intento desesperado por lo que él ha llamado “la necesidad de salvaguardar su nuevo estado”, lo arroja por el retrete. Varios aspectos llaman la atención en este pasaje. El primero y más importante es que toma la resolución cuando, una vez más, la criatura lo llama “mamá”. Él no puede contenerse y se deja llevar por el impulso:

Entonces abrí la puerta del baño, cogí atolondradamente a la criatura y la sostuve en alto. Tras despojarlo de su bata de casa, lo estreché fuertemente contra mi pecho, le miré por última vez y lo arrojé al inodoro. Fue un instante muy cruel –recuerdo-, mas, a fin de cuentas, era de allí de donde él procedía y *yo no hacía ahora otra cosa que devolverlo a sus antiguos dominios*. Esto me confortó, en lo que cabe. Con el agua al cuello, todavía me miró, confuso, posiblemente incrédulo, e hizo ademán de salir. Pero yo le retuve allí, oprimiéndole la cabeza, y él se fue sumergiéndose dócilmente, deslizándose sin dificultad, perdiéndose en una catarata de agua que lo absorbió entre su espuma. Y desapareció. Inmediatamente después, debí perder el sentido. (156)

La frase “tras despojarlo de su bata de casa...”, remite a la idea de la ropa como caracterización de lo humano; al acto de vestir como exclusivo del hombre. Devolverle su desnudez implica restituirle su condición de animal anfibio. Despojado de sus marcas humanas es enviado con violencia al medio acuático de donde salió. Por otro lado, el narrador señala “yo no hacía ahora otra cosa que devolverlo a sus antiguos dominios”, con lo que deja en claro dos cosas: primero, el visitante es sentenciado a regresar el espacio que ocupaba, y segundo, reconoce de manera implícita que la criatura había hecho del departamento su nuevo dominio.

Otro aspecto que no hay que perder de vista es que si bien, tanto el drenaje como el grifo son conductos hidráulicos, hay grandes diferencias entre uno y otro: el grifo lleva agua limpia al interior del departamento, y lo hace en sentido ascendente, puesto que está ubicado en un cuarto piso, mientras que el drenaje desaloja el agua sucia, y lo hace en sentido descendente.

La proscripción del monstruo se lleva a cabo en el mismo cuarto de baño en que apareció por primera vez, de ahí el sentido purificador que tiene esta expulsión-degradación, ya que de alguna manera con ésta se pretende cerrar el círculo. Sin embargo, no es el fin del visitante: éste reaparece fuera del espacio del narrador, varias noches después:

Me asomé al cubo de luz. Había una ventana iluminada en el piso de abajo, y poco más al fondo estaba él, el mico. Sentado en un gran sillón tapizado de rojo, sostenía en alto su corneta. Llevaba puesta una larga camisa de seda y tenía los pies descalzos. En torno suyo un grupo de mujeres muy jóvenes, sentadas sobre la alfombra, reían y le miraban embelesadas. El mico parecía feliz. Cuanto más y más soplabla, 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 cesaban de reír. (158- 159)

Esta es la primera vez que lo llama *mico*, si bien ya antes lo había comparado con un pequeño mono. Como aquella vez, la criatura es vista como inofensiva y juguetona. Reaparece una distancia entre narrador y monstruo. Además, el narrador personaje ha recuperado el sentido de verticalidad, nuevamente puede mirar hacia abajo, como lo hacía anteriormente. Mas la necesidad de restablecer un espacio y un orden no tiene como objetivo restablecerlos *efectivamente*, sino asegurar la persistencia de un status, la vuelta a un *continuum*. De hecho, la recuperación es un acto más al que el narrador personaje se ve felizmente condenado a seguir. El narrador, tras expulsar al mico, añade:

Después regresé a mi cama y no desperté sino hasta muy entrada la mañana. Así continué durmiendo día tras día, risueñamente, inefablemente, sin preocuparme ya más por el hechicero. Y tres meses más tarde dí a luz con toda felicidad. (159)

En “El mico” el monstruo es un ser capaz de penetrar en los dominios del hombre, de transformarlos y dominarlos. Este espacio en la narración se presenta como una proyección corpórea, y por lo tanto, es el sujeto el que en realidad resulta alterado. La

expulsión del mico no logra restablecer el orden primero ya que, como se ha mencionado, deja una marca sobre el sujeto que se abre a él y que luego lo confronta. Los vestigios de la presencia del monstruo se sienten más allá de su destierro. Quien acoge y confronta al monstruo ve trastocada la unidad de su ser; se degrada.

VI.2. “RAGÚ DE TERNERA”: LA SUPRESIÓN DE LOS LÍMITES Y EL DISCURSO COMO INSTRUMENTO REVELADOR

Enunciado desde las primeras líneas, “Ragú de ternera” gira en torno al tópico de la antropofagia. Es evidente entonces, que la configuración del monstruo está íntimamente relacionada con esta práctica mostrada como conducta patológica y criminal, y sin embargo, la dimensión de lo monstruoso en el relato rebasa el acto mismo del canibalismo. Lo monstruoso no tiene que ver sólo con el acto, sino con quién ejecuta esta acción y las estrategias a través de las cuales se oculta y se revela la identidad de dicho sujeto. Es en este acto de ocultación y develación que lo monstruoso exhibe también sus alcances. Por lo tanto, me ocuparé en este último apartado principalmente de tres aspectos: la identidad de los personajes, el papel de la confesión-representación y la configuración del antropófago como monstruo, misma que debe verse a la luz de los dos primeros aspectos.

Apuntes sobre la antropofagia

Los monstruos que devoran a humanos son tan antiguos como la imaginación del hombre y sus orígenes se pierden en el tiempo. Ya en la literatura grecolatina los cíclopes comían hombres, sin embargo, con antropofagia no me refiero a las situaciones en las que ciertas criaturas no humanas se alimentan de humanos, sino a casos en los que seres humanos devoran a otros seres humanos. La antropofagia, a grandes rasgos, puede ser vista desde tres grandes vertientes: como práctica cultural, como patología y

como ritual religioso. Dado que el elemento religioso está totalmente ausente en el texto de Tario y el antropófago se presenta de entrada como un ser trasgresor de signo negativo que oscila entre la patología y la criminalidad, me ocuparé sólo de las primeras dos vertientes.

Desde la antropología, la antropofagia entendida como práctica cultural ha ocupado un lugar prioritario en los imaginarios de occidente. Ha sido un fenómeno ampliamente abordado desde una gran variedad de enfoques y metodologías a lo largo del tiempo. Sin intentar hacer un repaso minucioso de la figura del antropófago en los imaginarios sociales, se puede señalar que el acto de comer carne humana se toma como un hecho común, ampliamente aceptado y casi incuestionable por la mayoría de los investigadores. Sin embargo, se debe notar que la cualidad de antropófago nunca va sola: el antropófago es siempre un ser procedente de geografía distante, de una cultura desconocida, de costumbres bárbaras y de religión primitiva. Son *los otros*, como veremos a continuación.

La palabra que se utiliza comúnmente como sinónimo de antropófago es *caníbal*, se origina como referencia a los indígenas de las islas del Caribe americano, cuyas costumbres salvajes eran ampliamente “conocidas” por sus vecinos, quienes así se lo hicieron saber a los españoles cuando llegaron. A partir de ese momento, las narraciones de pueblos caníbales se multiplicaron en boca de cronistas, evangelizadores, comerciantes, etc., así lo apunta, por ejemplo, W. Arens en *El mito de la antropofagia*.

Antropología y antropofagia:

Para nuestra gran satisfacción, la discusión del canibalismo como costumbre se limita normalmente a tierras lejanas justo antes o durante su pacificación por los varios agentes de la civilización occidental. El explorador, el conquistador, el misionero, el comerciante y el colonizador, todos desempeñan su papel en la misión civilizadora. En forma correspondiente, si alargamos el tiempo hacia atrás suficientemente hasta la era precristiana, nos permitimos un vislumbre de este tipo de salvajadas entre nuestros

propios antepasados. El canibalismo se convierte en un rasgo de lo alejado en el tiempo y el espacio, “ellos” en la forma de canibales distantes, son el reflejo de nosotros tal como fuimos una vez. (25-26)

Y más adelante agrega:

...para muchos otros, comer carne humana implica una naturaleza animal, que iría acompañada por la ausencia de otras características de los “verdaderos” seres humanos, que tienen el monopolio de la cultura. (30)

Esta visión está enfocada al estudio de sociedades antropófagas, es decir, grupos que supuestamente han establecido el canibalismo como práctica cultural, ya sea con fines religiosos o alimenticios. En este caso, la tendencia actual parece indicar que se trata más de construcciones sociales y mecanismos de autoafirmación de la identidad, que de hechos reales. No obstante, como construcción social, el antropófago está embestido de una serie de valores que se mantienen en un nivel simbólico, o bien se pueden identificar en la lectura de la antropofagia como psicopatología.

El antropófago es visto como un ser poco evolucionado, más cercano a la bestia que al hombre racional. Es un ser liminal en tanto se aleja del centro geográfica y temporalmente. Refleja o bien la otredad salvaje, o bien nuestro pasado bestial ya superado. Por consiguiente, se define siempre con relación a un centro, un ser o una etapa que lo designa como otredad. De acuerdo a esta lógica de la antropología, el antropófago es la amenaza a las leyes biológicas y sociales, un *monstruo* en tanto que *exhibe* una imagen degradada del hombre civilizado.

En el contexto médico se hace una distinción entre el canibalismo descrito por la antropología y que se relaciona con ciertas ceremonias religiosas de la antropofagia por hambruna, los cuales no son considerados patologías. Se considera una psicopatología en los casos en que se describe como una conducta caracterizada por una necesidad compulsiva de devorar carne humana. Sin embargo, más que una enfermedad en sí

misma, es considerada un “raro” síntoma observado en la esquizofrenia o en trastornos esquizoides como cierto tipo de psicosis (Raymond Corsini), es decir, en problemas en donde el sujeto presenta trastornos de identidad.

En el campo del psicoanálisis Sigmund Freud desarrolla el concepto de canibalismo en su libro *Tótem y tabú*. Lo relaciona con la prohibición del incesto para explicar ciertos mecanismos evolutivos y de regulación sexual y social. Ya antes, Freud en *El Yo y el Ello* aborda, aunque marginalmente, el tema de la antropofagia. En ese trabajo, Freud menciona tres comportamientos instintivos que han pasado a ser tabús: el incesto, el asesinato y el instinto caníbal. Menciona que la antropofagia fue el primer instinto en suprimirse en la historia de la humanidad y apunta, con tono resignado, que quizá haya que esperar todavía que el ser humano evolucione más para terminar de suprimir los otros dos instintos primitivos. El canibalismo es esta gran aberración que el ser humano evolucionado ha terminado por desterrar de sí. Dicho comportamiento permanece sólo como resabio simbólico del conflicto con ciertas figuras de autoridad; es parte del lenguaje del inconsciente.

En estas visiones de la antropofagia, aunque sumamente diferentes entre sí, hay varios puntos en común: el instinto salvaje que emerge, lo suprimido que regresa, la violencia hacia el otro, la ruptura con lo socialmente aceptado y con lo normativo, es decir, con los límites asumidos como necesarios para la supervivencia. El antropófago es un ser que por su naturaleza no puede encontrar cabida en un grupo social.

El relato confesional como performance e instrumento de revelación

De regreso en el relato, podemos ver cómo las primeras líneas sitúan al lector en un consultorio médico en el que aparecen dos personajes frente a frente:

-Prosiga usted -indicó el eminente médico, sin dejar de balancear una pierna ni quitarle el ojo a aquel hombre que tenía ante su mesa, y el cual deseaba informarse si,

desde el punto de vista clínico, existía alguna probabilidad de salvarse de la horca, por el feo y sucio delito de haberse devorado impunemente a un rollizo niño de pecho.
(253)

El imperativo “prosiga usted” nos indica, primero que nada, que la historia comienza *in media res* y que el sujeto emisor de la frase conduce el diálogo, lo que le otorga el control de la situación. La autoridad de este personaje se refuerza en las líneas siguientes al ser representado investido de autoridad para definir la situación de su interlocutor, mostrado como transgresor de las normas sociales. Este interlocutor busca en la medicina una categorización que le otorgue una identidad diferente ante la ley. Pretende el amparo de la ciencia para sus acciones e indaga acerca de la posibilidad de evadir la acción de la justicia social.

La figura del médico adopta ademanes que denotan autoridad, tranquilidad acompañados de una mirada escrutadora y atenta. Es la recreación del reconocimiento previo al diagnóstico clínico. Por otro lado, su interlocutor es definido sólo como “aquel hombre” en contraposición a la caracterización del médico que es calificado como “eminente”. En una primera instancia el antropófago queda definido como lo desconocido frente a lo conocido, lo incógnito frente a lo destacado. La contraparte del médico, a través de su discurso de la narración en primera persona que se presenta como narración autobiográfica, buscará adquirir una categoría. La narración de un yo revelará la naturaleza del monstruo. El discurso es, por lo tanto, medio para sondear la otredad y mecanismo de revelación de la verdad.

A través de una analepsis sabemos que anteceden a la intervención del médico los datos biográficos del paciente. Este aspecto de la identidad, que abordaré más adelante, se apunta como una de las problemáticas más importantes del texto. La construcción de una identidad se incorpora como parte del proceso de confesión y, por lo tanto, de construcción de la verdad:

El antropófago -que ocupaba por esos días las principales páginas de los periódicos- acababa de facilitarle al doctor sus datos personales: tenía cincuenta años, era casado, sin hijos, representaba una firma de productos químicos y medía un metro setenta. Según podría demostrarlo, había sido, en general, una persona cordial y pacífica y se le estimaba en todas partes como hombre honesto y caritativo. Disfrutaba de una cómoda posición económica y ocasionalmente efectuaba breves viajes al extranjero, relacionados con su profesión. (253)

El narrador asume el juego del paciente y establece una serie de mecanismos de verosimilitud que hacen posible su narración: al tiempo que hace una recapitulación de lo dicho anteriormente, introduce una serie de acotaciones que desvían la atención del lector. La inclusión de los diarios hace las veces de un tercer agente verificador. Así, a la confesión del paciente y a la disposición del médico por establecer un diagnóstico, se suma el hecho de que efectivamente un antropófago ha azotado a la ciudad en los últimos días. En este sentido, el narrador establece una relación de identidad entre antropófago y paciente y une la imagen descrita en los diarios con la imagen de aquel que emite el discurso. Al igual que los dos personajes en su conversación, el narrador se inserta en una dinámica de la ocultación, la revelación y la dilación de la verdad.

El otro aspecto importante en la confesión es la previa configuración de ese *yo* que va a narrar. El sujeto tiene que proyectarse como una entidad real y verosímil. De ahí que su definición incluya edad, estado civil, profesión, afirmaciones sobre su persona y su carácter, así como datos sobre su estatus y posición social. Todos estos datos supuestamente son verificables. Esta configuración además de dar la impresión de normalidad, proporciona antecedentes que construyen una regularidad invariable en la que surgirá lo monstruoso.

Si nos centramos ahora sólo en la parte de la confesión, dejando de lado la reacción del médico, podemos ver cómo la antropofagia surge como una inesperada reacción rodeada de síntomas que la preceden. Es evidente que el discurso del narrador

intenta mimetizarse con un discurso de lo patológico, con el que más tarde romperá evidenciando, por un lado, sus contradicciones, y por otro, el poder del discurso mismo. La primera señal de un desorden tiene lugar en medio de la más anodina cotidianidad, en un autobús urbano:

Se había puesto de pie y había sufrido un mareo, un leve vértigo sin importancia, aunque seguido de una rara ofuscación que le había impulsado a dirigirse, primero al conductor del vehículo y después al revisor, con objeto de estrecharles la mano y despedirse de ellos cortésmente. (254)

Mareo, vértigo, ofuscación, sensaciones físicas tienen una inusual repercusión sobre la conducta y la forma en que el sujeto se relaciona con su entorno. Estos síntomas están significativamente ligados a la noción de inestabilidad, turbación y desequilibrio. Al ser enunciados como una serie de síntomas se crea una cadena de significaciones que efectivamente parecen el germen de un trastorno mayor.

El personaje que dialoga con el médico considera que el indicio más grave ocurrió un día después. Al momento de cruzar una calle, refiere el personaje, le pareció que el piso adquiriría una consistencia acuosa, a tal grado que se vio en la necesidad de nadar al otro lado de la calle ante la mirada atónita de los otros transeúntes. Las referencias a las sensaciones puramente corporales ceden su lugar a la descripción de una confusión de la realidad. El sujeto ha hecho una reflexión de lo ocurrido, reflexión que, no obstante, no fue capaz de hacer en el momento. Se representa como un estado de trance, síntoma por excelencia de la abstracción de la realidad.

De esta manera, la confesión que se presenta inicialmente como una exposición de síntomas, se transforma en un interrogatorio, en un acto inquisitorial con las implicaciones que esto conlleva en la relación entre la figura de autoridad y el sujeto procesado. Hasta ahora la relación había sido cordial, el médico se muestra comprensivo, quiere encontrar la causa de su problema, lo que en un discurso médico

normado debería derivar en la búsqueda de la cura. Incluso, ante la descripción del segundo indicio de ruptura con la realidad, el médico inquiere “si, por casualidad, tanto en el autobús como al lanzarse a nado, no había visto por alguna parte el cochecito de un niño” (254). Lo anterior como alusión al crimen del antropófago del cual los periódicos dan cuenta. A lo que su interlocutor responde categórico que no, no había tal. La pregunta sondea la posibilidad de que haya existido un detonador de la conducta anormal de su interlocutor. Se relaciona con la práctica psicoanalítica de buscar una asociación entre una imagen no captada conscientemente que permanece en estado latente.

La relación entre ambos personajes cambia conforme el paciente proporciona datos sobre su anormalidad. A la apertura mostrada por parte del paciente, el médico adquiere mayor autoridad. Así pasa de la cordialidad a un lenguaje corporal que oscila entre los exabruptos y la vuelta a la compostura. Por ejemplo, cuando el paciente revela que tiene por costumbre verse en el espejo todas las noches antes de dormir, el narrador describe la reacción del médico en los siguientes términos:

El doctor preguntó, *sentencioso, frunciendo disimuladamente* el entrecejo, con qué objeto su cliente llevaba a efecto tan *enojoso* rito, y el antropófago, sin dudar un momento, explicó, encogiéndose de hombros:

- Simplemente con el objeto de poder comprobar, a la mañana siguiente, que continuó siendo el mismo de la víspera. (255)

Sobre el rasgo de “seguir siendo el mismo” volveré más adelante. El paciente narra cómo surge en él, que había sido vegetariano hasta la fecha, un progresivo gusto por la carne. Así, un día pide a su esposa que le cocine un ragú de ternera. El médico, aun dentro de una aparente normalidad, pregunta en tono solemne cómo encontró el platillo: “- ¡Excelente! - prorrumpió él con entusiasmo-. ¡Excelente y muy apetitoso!” (256). El ragú de ternera que da título al relato, se muestra pues como el primer indicio evidente

del surgimiento del impulso antropófago. La carne, excluida totalmente de su dieta, entra a su vida impetuosamente como elemento gratificante.

Durante la confesión, el médico se limita a tomar apuntes, pareciendo guardar cierta objetividad e incluso cierta distancia con el paciente. Pero la constante mención de la carne termina por funcionar como un detonante de la conducta anormal del médico, quien comienza a mostrarse desesperado ante el relato de su interlocutor. Cuando éste último habla del placer de ver y comprar grandes trozos de carne, el doctor pierde la distancia que lo separaba del enfermo: “El doctor consultó su reloj y dijo: -Muy comprensible. Después se relamió disimuladamente” (258).

A partir de ese momento el médico ya no es un simple receptor, interviene para pedir detalles o bien para pedirle que omita otros. Maneja el discurso de su interlocutor de acuerdo a sus intereses: “El doctor parecía abrumado y recomendó a su cliente que procurara pasar por alto ciertos pormenores innecesarios. Éste le pidió excusas, aunque no consiguió reprimir un leve gesto de disgusto” (260). La situación culmina cuando el personaje describe la forma en que cocinó al infante y lo devoró. Durante la charla, se interrumpe a sí mismo y se detiene a jugar con un botón de su camisa. El médico pierde la compostura:

...mas al reparar en que su interlocutor daba vueltas sin cesar a un botón de su chaleco, *volvió a dar pruebas de una gran insensatez* y le ordenó de muy mal modo que suspendiera aquel estúpido juego y prestase mayor atención a lo que decía. Obedeció el detective, sumiso... (267)

La narración del paciente se dejar ver como lo que realmente es, la confesión del caníbal referida por una tercera persona, hasta el punto tal que el narrador deja de llamarlo paciente para revelar su verdadera identidad. Es el detective quien ha estado contando la historia del médico antropófago y éste ha fingido ser ajeno a lo narrado. Ambos han

estado inmersos en una dinámica de ataque y resistencia en la que el médico ha resultado vencido:

El doctor se puso en pie, blanco como un cadáver, y esbozó una deplorable sonrisa de *hiena*; pero no intentó resistirse. Incluso, sin soltar la estilográfica, ofreció sus manos al policía para que lo esposara adecuadamente. Tenía cierta expresión *canina* en los ojos y mostraba, ya sin ningún disimulo, *sus dientes minuciosamente afilados*.

Las problemáticas puestas en juego en este relato son sumamente complejas. Nos enfrentamos a la exhibición de la manera en que las prácticas médicas se han apropiado del discurso confesional como herramienta de verdad; a la problemática, por consiguiente, de la verdad y la medicina: su poder de reconocer y al mismo tiempo, de implantar una verdad.

Por otra parte el discurso confesional parece volver al área de la cual ha surgido, a la práctica policiaca. Ya Foucault había notado que en un punto de la Historia, la psiquiatría se apropió de la narración en primera persona como práctica disciplinaria, instrumento de verdad que surge originalmente en la esfera policial.²⁷ Pero es necesario no perder de vista que “Ragú de ternera” es especial en este sentido, ya que la confesión nunca es emitida por el criminal y aun así éste se apropia de ella, se reconoce en ella y por ella. Se evidencia el poder del discurso por sí mismo y su capacidad de alcanzar la verdad, pero además muestra una dimensión escénica y performativa (y por tanto catártica) que a veces se pierde de vista y que bien valdría la pena analizar con mayor detenimiento.

²⁷ Michel Foucault en *El poder psiquiátrico* apunta: “Se plantea aquí un problema que hoy soy incapaz de resolver: saber de qué manera el relato autobiográfico se introdujo concretamente en la práctica psiquiátrica, la práctica criminológica, hacia los años 1825- 1840, y cómo pudo el relato de la propia vida ser una pieza esencial, de usos múltiples en todos esos procedimientos de custodia y disciplinización de los individuos ¿Por qué la narración autobiográfica se convirtió en un episodio de la empresa disciplinaria?” (163-164)

Identidad, identificación y catarsis

El tema de la identidad debe ser entendido aquí en el más amplio sentido de la palabra: identidad como rasgos propios de un individuo pero también concebida como la calidad de lo idéntico: aquello que hace único al sujeto y que lo asimila con la otredad. Volvamos al tema de la confesión como acto performativo para observar cómo las dos nociones de identidad se articulan en el texto.

La confesión del paciente se revela como actuación, como la interpretación de un papel. Pero esta actuación tiene como cualidad adecuarse a la realidad del médico y del antropófago. A decir verdad, el antropófago nunca confiesa su crimen, no profiere palabra que de manera directa manifieste su proceder. Sin embargo, en la narración encontramos suficientes elementos para pensar que la historia del detective se ajusta a la del criminal. El diario que en la mesa, por ejemplo, señala algunos datos sobre los instrumentos utilizados por el antropófago, el detective los mencionó también. La constante alusión a la comida abre el apetito del médico y explica el hecho de que en una segunda lectura podemos captar ciertas puntualizaciones al relato de su paciente. Pero hay también determinados elementos que pareciera que el detective alteró intencionalmente. Por ejemplo, el detective había señalado que tuvo un sueño en el que se afila los dientes; al final del relato, el médico muestra su dentadura perfectamente afilada. Este rasgo de la dentadura hace las veces del objeto testimonial –concepto ya mencionado en otros apartados de la tesis- y confirma la historia del detective y la culpabilidad del médico.

Si aceptamos que la confesión del paciente es en realidad una actuación que pretende revelar la culpabilidad del médico, notamos entonces que estamos ante la actualización del tópico del teatro dentro del teatro tan recurrente en los dramas isabelinos, y que encuentra uno de sus paradigmas más representativos en *Hamlet* de

William Shakespeare. En la obra del autor inglés, Hamlet, conocedor del poder del drama y la catarsis que deriva de una buena actuación y planteamiento de la peripecia, decide adaptar una obra de teatro cuya similitud con la historia de Claudio, el asesino de su padre, lo haga delatarse. El fuego fingido (What, frightened with false fire? *Hamlet*, Acto III, escena 2) es el discurso ficcional que en el caso de “Ragú de ternera” recrea las pasiones ajenas instaurando un efecto de identificación entre el espectador y el actor. De esta manera se cumple la identidad entendida como cualidad de lo idéntico: la asimilación de la narración y lo narrado. La catarsis, por otro lado, es una catarsis incompleta, pues el médico se delata, mas no se redime.

En cuanto a la identidad entendida como las cualidades que hacen a un sujeto ser uno mismo en comparación con los demás, vemos que el juego en el que el lector participa es el juego mismo del detective por medio de una narración focalizada desde éste. Presentado en las primeras líneas como el antropófago, su identidad se revela gradualmente a través de un discurso en primera persona que progresa y avanza de acuerdo a las reacciones del médico, la *contraparte* que debe ser desenmascarada.

El médico, a su vez, adopta el papel de hombre de ciencia frente a lo desconocido, ante lo que supone es un caso que oscila entre la psicopatología y el crimen. Es evidente que el detective adopta un papel, sin embargo, la posición del médico no resulta tan obvia. El gradual desenmascaramiento del médico, sus deslices y abruptas reacciones ante la narración ajena, muestran que no se trata de un personaje del tipo del Dr. Henry Jekyll, un ser escindido que es ocupado alternativamente por dos personalidades diferentes. “Ragú de ternera” presenta un personaje consiente de su condición, cuyas reacciones sosegadas y apacibles obedecen a una resistencia ante la embestida del paciente y de su naturaleza misma. Es un ser en el que habita

simultáneamente el médico psiquiatra y el antropófago, el poder disciplinario que éste encarna y la transgresión.

La confesión vista como actuación, como narración pseudoautobiográfica, introduce otras problemáticas que es necesario abordar. Si al final de cuentas estamos ante el poder médico y psiquiátrico minado por el discurso patológico, como el narrador nos había hecho creer, ¿qué implica que sea el orden policiaco el que se imponga sobre el orden médico? Porque, efectivamente, hay una superioridad en el hecho de que el detective logre engañar al psiquiatra, un personaje que en la cultura popular, y a través de una reducción extrema, es visto como un ser capaz de llevar al estado consciente lo oculto, es decir, se representa capaz de revelar lo oculto.

Lo monstruoso en el interior del cuerpo del orden

Hasta aquí he expuesto el mecanismo por el cual el antropófago es revelado al mismo tiempo que se muestra la verdadera identidad del detective. Es un juego en el que ambas partes sostienen un duelo de identidades falsas hasta que uno de ellos termina por ceder y ser vencido. Pero esta dinámica en apariencia simple, implica una previa reflexión sobre la serie de pasos por los cuales los discursos del paciente-detective y del médico-antropófago logran interactuar. Veamos cómo funciona en ambos casos la caracterización de los discursos y los personajes que los formulan.

El detective y el policía son figuras analíticas y disciplinarias. Ambos se insertan como elementos que actúan dentro y en función de un marco mucho mayor: el sistema policial y la ciencia. Son, por lo tanto, individuos que de alguna manera representan y personifican esos sistemas. Ahora bien, si invertimos el proceso por el cual el discurso confesional se muestra como discurso criminal, y el discurso ajeno se muestra como propio, tenemos más o menos el siguiente proceso:

En el detective:

- Se presenta un discurso detectivesco previo con el que se reconstruye la historia
- Se apropia del discurso del criminal
- Lo transforma en discurso confesional
- Lo enmascara de discurso sintomático
- Lo exhibe y tras la victoria, regresa al discurso detectivesco

En el médico:

- Presenta una identidad patológica, antropofágica
- Adopta el discurso del investigador-inquisicional
- Ejerce su dominio sobre el discurso del paciente. Lo analiza, lo desentraña, y lo posee
- Lo disfraza de discurso médico analítico; de lectura de síntomas
- Lo exhibe y, tras la derrota, regresa a su identidad patológica

Pareciera que al final ambos se muestran como realmente son: el detective vuelve a ser el detective y el médico vuelve a ser el antropófago, el monstruo. El antropófago se resulta un ser cuyos impulsos emergen y nunca vuelven a ser refrenados, constreñidos. Por tal motivo, debe ser eliminado, pero al final, el relato da otro giro:

Cumplida su brillante tarea, el detective procuró sonreír también, llevándose con cansancio el pañuelo a la frente. En seguida acercó la bandeja y olfateó los huevos fritos. El tocino parecía de primer orden. Así que, despojándose de su chaqueta, ocupó el sillón del médico, hizo a un lado el periódico y partió por la mitad un huevo, cuya yema se derramó ostentosamente, inundando el plato. *Pese a todo, había una vaga melancolía en sus ojos y como un íntimo sentimiento de culpa en su conciencia. Su cargo no debió parecerle muy honroso en aquel momento.* Sin embargo, mojó un trozo de pan en la yema y se repitió para sus adentros:

—¡Excelente! ¡Excelente! —y siguió comiendo. (268)

El detective no deja de ser la representación del orden pero ese *orden* nunca será el mismo: ha estado en el otro lado, se ha mimetizado, aunque sea momentáneamente, con

el discurso del monstruo. Transgresión y orden se revelan como poderes igualmente eficaces, de ahí la culpa y la nostalgia.

Actuación-acto performativo, simultaneidad, oscilación, son los conceptos sobre los que se articula la problemática de la identidad en este relato de Tario. Pero además, estas dinámicas surgen en relación a dos figuras identificadas como disciplinarias, de alguna u otra manera relacionadas con la búsqueda de la normalidad. “Ragú de ternera” es la crónica de la irrupción de la otredad en la unidad. Narra la forma en que los contrarios se muestran como semejantes y la manera en que lo monstruoso brota desde el interior del orden.

IV. 3. EL INTENTO DE ERRADICAR AL MONSTRUO Y LA EXPERIENCIA TRANSFORMADORA

“El mico” y “Ragú de ternera” presentan algunas problemáticas en común en relación con el monstruo. Primero, la irrupción del monstruo en un espacio normado, en el primer caso, el hogar, espacio proyectado con un fin específico que termina siendo invadido. En el segundo relato, el espacio disciplinar que representa la ciencia y el poder policiaco.

Por otro lado, podemos ver la problemática de la apertura del sujeto ante el monstruo que deriva en la posterior confrontación con este último. El acercamiento al monstruo tiene diferentes intenciones en los dos relatos: en el primero se trata claramente de una apertura por obligación moral; en el segundo caso se trata de una apertura con la finalidad de cercarlo. Sin embargo, coinciden en esta aproximación ante la otredad amenazante. Luego, la necesidad de restaurar un orden y la apariencia de que efectivamente se ha restaurado. Por último, la imposibilidad de erradicar en su totalidad la evidencia que ha dejado la presencia del monstruo.

En suma, el monstruo se presenta como un ser capaz de influir sobre la identidad del sujeto normal, es un ser trasgresor que se exhibe como experiencia transformadora. El contacto con él revela a su contraparte una faceta de sí que desconocía o que se mantenía en estado latente: por un lado lo femenino, ligado a lo irracional e instintivo, por otro, el instinto caníbal como trasgresión violenta de un orden social y natural.

Conclusiones

El monstruo y lo monstruoso están efectivamente presentes en la obra de Francisco Tario desde sus primeros volúmenes hasta sus últimas producciones. Esto es lo que ha llevado en gran medida a ver su primer libro, y sobre todo, el cuento de “La noche de los cincuenta libros”, como un texto programático. Lo grotesco, la inmundicia, la blasfemia, lo deforme, la locura, la perversión, el incesto, el lado oscuro del ser humano, etc., surgen a cada paso en los cuentos analizados. Pero también es indudable que hay un cambio en la concepción y configuración de lo monstruoso y por tanto, en sus alcances y posibilidades.

Si lo monstruoso es una constante, lo es sobre todo a nivel temático. Su presencia y significación afloran tamizadas por el entramado narrativo, es decir, son las estrategias narrativas de Tario las que cambian, y esto da como resultado una configuración diferente de lo monstruoso. En el plano formal, los relatos analizados muestran claras diferencias en las estrategias narrativas empleadas: el uso de diferentes tipos de narrador, el juego con los tiempos y la focalización complejizan y problematizan los campos en los que el monstruo se inscribe.

Todos los cuentos de *La noche* son narrados desde una primera persona que es siempre el objeto o ser marginal que se revela contra el mundo que lo rodea. El manejo del tiempo, conjuntamente, es un recurso que intensifica el efecto de sorpresa así como la configuración y consecuencia de lo monstruoso, ya que muchas veces el tiempo de la narración coincide con el tiempo de la acción narrada, o bien hay digresiones temporales que dificultan la diferenciación entre el plano de “la realidad” y el de lo “no real”. Esto se pudo ver tanto en el caso de “La noche de los cincuenta libros” como en “La noche del loco”. El principio que da origen a estos cuentos es precisamente la

posibilidad de que un día la otredad logre trasgredir las normas y prácticas sociales establecidas por el mundo legalizado: que lo inanimado cobre vida, lo marginal ocupe el centro y lo latente se haga ostensible.

Por su parte, los nueve cuentos de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, son referidos en su totalidad por narradores heterodiéuticos omniscientes. Esto trae como consecuencia un mejor manejo de la información narrada, por ejemplo, el lector obtiene antecedentes de la conducta de los personajes al tiempo que percibe acciones y recurrencias que éstos no pueden captar. Asimismo, el manejo del tiempo es lineal, con escasas digresiones y cuando las hay, se marcan claramente con espacios en blanco o con fórmulas narrativas que señalan el paso del tiempo.

En los relatos de *Tapioca Inn...*, por tanto, el monstruo y lo monstruoso se configuran por la abundancia de detalles (cabe anotar, por ejemplo, la gran extensión de los relatos); son mucho más explícitos en las problemáticas que abordan y hacen patente la complejidad del hecho narrado buscando siempre la verosimilitud. De esto último se deriva también la necesidad de explicar y recurrir a estrategias que corroboren la veracidad de lo narrado: diferentes testimonios, la presencia de objetos que ratifican los hechos, entre otros. En este sentido, y específicamente en “La semana escarlata” y “Ciclopropano”, son relatos que pueden ser mucho más ricos en información pero más difíciles de ser interpretados. Se trata de narraciones bien articuladas en las que se intenta no dejar cabos sueltos que puedan desviar la naturaleza de lo narrado.

Por su parte, *Una violeta de más* puede ser visto como un conjunto de textos que leído desde nuestra óptica contemporánea, resulta mucho más complejo. Las narraciones oscilan entre el uso del narrador en primera persona y el narrador en tercera persona como en “El mico” y en “Ragú de ternera”, respectivamente. En este tipo de narraciones hay una gran diferencia con los cuentos narrados en primera persona

incluidos en *La noche*. En los textos citados, los personajes que cuentan su propia historia no son perfilados de antemano como seres u objetos marginales; son personajes que, pese a sus posibles extravagancias, se configuran como seres humanos ordinarios, inmersos en una cotidianidad regida por leyes naturales comunes a nuestro mundo. Si el mismo tipo de personajes tenemos en *Tapioca Inn...* la diferencia entre unos relatos y otros se encuentra en el punto de vista: los personajes de *Una violeta de más* asumen un punto de vista mucho más restringido, aspecto que para la configuración y categorización de la otredad es fundamental.

Por tanto, podríamos preguntarnos ¿en qué cambia este elemento a lo largo de su producción y de qué forma permanece inmutable? Es indudable que hay un diálogo constante entre las obras de diferentes etapas de Tario, así como una necesidad persistente por explorar la otredad y la violencia de lo discordante, el monstruo y lo monstruoso. Lo que cambia es dónde surgen, cómo actúan, de qué forma y desde dónde se perciben y cómo se aprehenden -o si se aprehenden o no- los elementos que aquí nos ocupan.

De esta manera, podemos notar que en *La noche* estamos en la irrupción abierta y, de alguna forma, anunciada, de lo monstruoso: la venganza de lo abyecto está evidenciada desde los paratextos que señalan cuál es el ser u objeto que ejecutará su venganza; es decir, la identidad del narrador está explícitamente delimitada por una instancia narrativa en el texto. Nos enfrentamos a una visión del mundo desde la otredad, y sin embargo, de antemano sabemos eso. No hay mayor sorpresa en los objetivos que persiguen esos seres u objetos desde su marginación: la inversión de las jerarquías de poder, esto es, la relación yo-otro se delimita con claridad, hay un mundo de lo abyecto que interactúa con lo normado, lo admitido y lo institucional.

Los narradores de los cuentos de *La noche* proponen una desestabilización de un sistema de valores, misma que al ser anunciada por la contraparte de lo normado, ésta se vuelve predecible. Al aceptar que un buque, una gallina, un muñeco, cincuenta libros, o algún otro objeto, tome la voz narrativa, significa ya la implantación de un registro narrativo que acerca más estos textos a la literatura maravillosa. Lo monstruoso irrumpe en el mundo como fenómeno identificable y reconocible.

En los relatos que he analizado de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* podemos ver cómo el monstruo o lo monstruoso se presenta como fenómeno que surge en un mundo representado como normal, cuyas leyes naturales son similares a las del mundo del lector. Por tanto, resulta significativo su origen: nacen en la persona misma, o bien surgen como consecuencia de los avances tecnológicos que el hombre defiende como parte del progreso de occidente, desarrollos que éste ha adoptado como rasgos propios de su identidad moderna. En cualquiera de los dos casos, lo monstruoso surge en el seno de la normalidad: lo monstruoso es una ruptura engendrada en la regularidad del mundo. Mas, si los personajes buscan una explicación lógica a los fenómenos que los perturban, al final es innegable la presencia de algo que ha desestabilizado un sistema, y esa certeza y lo que ello significa, finalmente conduce a la muerte a los personajes principales.

En *Tapioca Inn...* el lector percibe que algo efectivamente ha ocurrido: lo que se propone es la persistencia de fenómenos no aceptados por la ciencia que subsisten como sistemas paralelos. Por eso, estos relatos hunden sus raíces en temáticas propias de la literatura gótica que a su vez son retomados del folklore europeo. Es decir, lo monstruoso es lo que ésta no puede o no quiere nombrar, como algo que siempre ha existido pero ha sido conscientemente dejado de lado en pos del progreso humano. Recordemos que en “La semana escarlata” y en “Ciclopropano” se cuestiona, sobre

todo, la lógica deductiva y los postulados de la ciencia médica respectivamente. Lo que se impone al final de los argumentos, es la certeza de que lo negado por la lógica de nuestro mundo racional y tecnificado, en verdad se ha hecho de un lugar en el mundo.

Sin embargo, hay algo que vincula los relatos de *Tapioca Inn...* con los relatos de *La noche* y que expone una gran diferencia con los textos de *Una violeta de más*: por un lado, la posibilidad de identificar el origen de lo monstruoso y su significación; por otro, la capacidad de identificar la otredad como ruptura violenta e incompatible con el orden. Esto es, en estos relatos sí es posible establecer dicotomías de valores que pueden ser identificadas como constantes en el que un sistema de valores permanece por encima de otro, a costa del otro. Esto se problematiza todavía más en “El mico” y en “Ragú de ternera”, cuentos que introducen elementos altamente simbólicos y ambiguos (la sexualidad y la antropofagia, por ejemplo) que enriquecen su significación. Lo monstruoso es un violencia que se proyecta a un campo mucho más amplio: la falta de certeza sobre los límites de lo normal y lo discontinuo; la revelación de la ambivalencia del ser y el deseo; la falta de un significado unívoco de los actos y las palabras. Y en último lugar la pregunta: ¿cuál es el origen y en qué momentos emerge lo monstruoso?

A lo largo de la obra de Francisco Tario, del mismo modo, hay dos problemas constantes, aunque aparecen de forma intermitente: el poder del discurso y la violencia del orden. Como diría Wolfgang Sofky: “La violencia engendra el caos y el orden engendra violencia. Este dilema es insoluble. Fundado en el miedo a la violencia, el orden genera el mismo miedo y violencia” (8). Si el monstruo es el caos, el orden no es más que la violencia que lo contiene: observar las implicaciones del monstruo no sólo requiere como condición de análisis distinguir ese orden al que violenta; revela, al mismo tiempo, la violencia detrás del orden, su capacidad excluyente en pos de la conservación de la civilización.

La obra de Francisco Tario es una obra que no sólo vale la pena ser leída por sus aciertos literarios, sino por la complejidad de las problemáticas discursivas que entraña. Tario no es un autor cuya obra se preste a una lectura unívoca. Su obra provoca al lector, lo confronta, exhibe los defectos y corrupciones del mundo, como lo hace toda buena galería de monstruos.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos, 1983. (Biblioteca Románica Hispánica. II-Estudios y ensayos, 324)
- Aragón Díaz, Felipe Francisco “Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario”, Tesis de Maestría (Maestría en Letras), Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- Araújo, Nara y Teresa Delgado (sel., notas y apuntes). *Textos de teorías y críticas literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*. México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2003.
- Austin, John L. *How to Do Things with Words*. Oxford, Clarendon, 1975.
- Ballesteros González, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca, España, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 1998.
- - -. *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas, Monte Ávila, 1987.
- Barrenechea, Ana María y Emma Susana Speratti Piñero. *La literatura fantástica en Argentina*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.
- Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona, Anagrama, 1976.
- Bellemin- Noël, Jean. “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”, en *Teorías de lo fantástico*. (intr., comp., y bibl.) David Roas. Madrid, Arco/Libros, 2002. pp. 107-140.
- Beristáin, Helena. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- - -. *Diccionario de retórica y poética*. México, D. F., Porrúa, 1992.
- Bessière, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París, Librairie Larousse, 1974. (Thèmes et textes)
- Botting, Fred. *Gothic*. Great Britain, Routledge, 1996.

- Bravo, Víctor Antonio. *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Brooks, Chris. *The Gothic Revival*. Phaidon Press Limited, London, 1999.
- Burton Russell, Jeffrey. *El diablo. Percepciones del mal de la antigüedad al Cristianismo primitivo*. (tr.) Rufo G. Salcedo. Barcelona, Editorial Laertes, 1995.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós, 2008. (Colección género y cultura)
- Calleja, Seve. *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca del otro*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2005.
- Campra, Rosalba. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*. (intr., comp., y bibl.) David Roas. Madrid, Arco/Libros, 2002. pp. 153- 191.
- Chaves, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- Cortés, José Miguel G. *Orden y caos. Estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, 1997. (Argumentos, 199)
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona, Editorial Crítica, 2000.
- Doyle, Arthur Conan. *Estudio en escarlata*. (ed. pról. trad. y notas) Juan Antonio Molina Foix. Madrid, Valdemar, 2000.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona, Lumen, 2007.
- - -. *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona, Lumen, 1998.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires, Emecé, 1992.
- Erdal Jordan, Mery. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt, Vervuet Iberoamericana, 1998.
- Filinich, Ma. Isabel. *La voz y la mirada*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1997.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, D. F., Siglo XXI, 2008.

- - -. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México, D. F., Siglo XXI, 2006.
- - -. *El poder psiquiátrico. Curso del Collège de France (1973-1974)*. Madrid, Ediciones Akal, 2003.
- - -. *El orden del discurso*. (tr.). Alberto González Troyano. Barcelona, Tusquets, 2002.
- - -. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, D. F., Siglo XXI, 2001.
- Fülöp-Miller, René. *El triunfo sobre el dolor (Historia de la anestesia)*. Buenos Aires, Losada, 1947.
- Gaignebet, Claude. *El carnaval. Ensayos de mitología popular*. (tr.) Joan Antoni Martínez Schrem. Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1984. (Arte de Zahorí, 1)
- García Maynez, Eduardo. *Positivismo jurídico, realismo sociológico y Iusnaturalismo*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. México, D. F., Siglo XXI, 2001.
- - -. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. París, Seuil, 1982.
- Giardinelli, Mempo. *El Género negro*. V. II. México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1984. (Molinos de viento, Serie narrativa, 28)
- González Pineda, Ángel. *Filosofía jurídica de la prueba*. México, D. F., Porrúa, 1995.
- González Suárez, Mario. “Prólogo”, en: Francisco Tario. *Cuentos completos*. 2 tomos. México, D. F., Lectorum, 2003.
- Grunenberg, Christoph. (ed). *Gothic. Transmutation of Horror in Late Twentieth Century Art*. Institute of Contemporary Art/ MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1997.
- Gullón, Ricardo. *El espacio en la novela*. Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1980.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena. “Francisco Tario, ese desconocido” en *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997.
- - -. “Francisco Tario, ese desconocido”, Tesis de Licenciatura en Letras, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México, 1980.
- Hahn, Óscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos*. México, D. F., Premia Editora, 1978.
- Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid, Visor, 1995.

- Hanafi, Zakiya. *The Monster in the Machine. Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*. Durham and London, Duke University Press, 2002.
- Hernández Palacios, Esther. (comp.). *Literatura y psique*. México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1990.
- Hock-soon Ng, Andrew. *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives. Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*. Londres, Palgrave Macmillan, 2004.
- Hogg, James. *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*. (tr.) Francisco Torres Oliver, (prol.) André Gide. Madrid, Valdemar, 1992. (Colección Gótica, 5)
- Lazo, Norma. *El horror en el cine y en la literatura*. México, D. F., Paidós, 2004.
- Lizcano, Emmánuel. "Imaginario Colectivo y análisis metafórico", en *Territorios ilimitados: el imaginario y sus metáforas*. (ed.) Ana María Morales. México, D. F., Universidad Autónoma del Estado de Morelos/ Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco, 2003. pp. 3-26.
- Llopis, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid, Ediciones Júcar, 1974.
- Mandel, Ernest. *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Martínez, José Luis. *Literatura mexicana: siglo XX. 1910-1949*. México, D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1990. (Lecturas mexicanas, 29)
- Martínez Gutiérrez, Juan Tomás. "Francisco Tario: de la novela al aforismo. Incursiones genéricas de un provocador", en *LLJournal* [Online]. Consultado en 25 de mayo de 2007. <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/222/185>
- - -. "Los límites de la representación en 'There Are More Things' de Jorge Luis Borges", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid [Online], No. 35, marzo- junio 2007. Año XII. Consultado el 23 de enero de 2008: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/mothingd.html>
- - -. "Del limbo a la jaula. Las representaciones espaciales abordadas desde la sociocrítica en 'El mico', cuento de Francisco Tario". Tesis de Licenciatura (Licenciado en Letras Hispánicas). Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco, México. 2005.
- Menton, Seymour. "Cuentos comparados" Consultado el 25 de noviembre de 2006. <http://www.ciudadseva.com/obra/2003/sm02/sm02.htm>.

- Mignolo, Walter. “El misterio de la ficción fantástica y del realismo maravilloso”, en *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. pp. 115- 160.
- Morales, Ana María. (comp). *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El Primer siglo*. México, D. F., CONACULTA/Ediciones Oro de la Noche/Ediciones de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2008.
- - - . “Credibilidad, percepción y reacción: los vaivenes de lo maravilloso a lo fantástico”, en *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*. (eds.) Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. Palencia, Ediciones Cálamo, 2007. pp. 155-177.
- - - . “Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)”, en *Odiseas de lo fantástico*. (eds.) Ana María Morales y Miguel Sardiñas. México, D.F., Ediciones de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004. pp. 25- 37.
- - - . *Las fronteras de lo fantástico*. Signos Literarios y Lingüísticos II. 2. (Diciembre de 2000). Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa. pp. 47 – 61.
- Morris, David. *La cultura del dolor*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1996.
- Nabokov, Vladimir Vladimirovich. *Lecciones de literatura*. Buenos Aires, Emecé, 1984.
- Olea Franco, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. Nuevo León, El colegio de México/CONARTE, Nuevo León, 2004.
- Ordiales de la Garza, Laura Gabriela. “Francisco Tario. Otro espacio y otro tiempo”, Tesis de Licenciatura (Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas), Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2001.
- Pardo Fernández, Rodrigo. “Los relatos de Francisco Tario: ventanas al sueño”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, No. 25. Consultado el 17 de febrero de 2006.
URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/tario.html>.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI, 2001.
- - -. *El relato en perspectiva*. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI, 1998.
- Pineda Maldonado, Mariana. “Aquí abajo (1943), novela de Francisco Tario, uno de los escritores pioneros de la literatura fantástica en México en la década de los cuarenta”, Tesis de Licenciatura (Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas), Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2000.

- Quirarte, Vicente. *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. México, D. F., Paidós, 2005. (Paidós Croma, 34)
- Reyes, Alfonso. *Obras completas III*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Reyes Jiménez, Carlos. “Los aforismos de Francisco Tario: género excepcional en la literatura mexicana”, Tesis de Licenciatura (Licenciado en Comunicación), Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2007.
- Río Parra, Elena del. *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el siglo de oro español*. Madrid, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, 2003.
- Riviello Vidrio, Victoria “Lo estrambótico y lo cotidiano en ‘El mico’” de Francisco Tario”, *Revista Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, diciembre de 2000.
- - -. “Francisco Tario. La experiencia de la fantasía.”, Tesis de Licenciatura (Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas), Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1989.
- Roa Bárcena, José María. *Noche al raso y otros textos*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1981.
- Roas, David. “Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable”. *Odiseas de lo fantástico*. (eds) Ana María Morales y Miguel Sardiñas. México, D.F., Ediciones de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004. pp. 39- 56.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. y Enrique Flores. *Bang! Bang! Pesquisas sobre la narrativa policiaca mexicana*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Rosenblat, María Luisa. *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana/ Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1988.
- Rotger, Neus. “Fronteras rotas: una aproximación a la literatura fantástica”, en *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*. (eds.) Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. Palencia, Ediciones Cálamo, 2007. Pp. 233- 244.
- Ruiz Pérez, Ignacio. “Avatares de un itinerario fantástico: los cuentos de Felisberto Hernández y Francisco Tario”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. No. 28, Universidad Complutense de Madrid, versión en línea:
URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/felista.html>.
- Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Madrid, Abada, 2006.

- Stevens, David. *The Gothic Tradition*. United Kingdom, Cambridge University Press, 2000.
- Stevenson, Robert Louis. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. (ed) Manuel Garrido. Madrid, Cátedra, 2007. (Letras Universales, 219).
- Tario, Francisco. *Cuentos completos*. (prol.) Mario González Suárez. 2 tomos. México, D. F., Lectorum, 2003.
- . *Jardín secreto*. México, D. F., Joaquín Mortiz, 1993.
- . *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*. México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. (Molinos de viento, No. 51)
- . *Una violeta de más*. México, D. F., Joaquín Mortiz, 1968.
- . *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*. México, D. F., Tezontle, 1952.
- . *Acapulco en el sueño*. Sin foliar, 1951.
- . *Breve diario de un amor perdido*. México, D. F., Los presentes, 1951.
- . *Yo de amores qué sabía*. México, D. F., Los presentes, 1950.
- . *Equinoccio*. México, D. F., Robredo, 1946.
- . *La puerta en el muro*. México, D. F., 1946. (Colección Lunes, 24)
- . *Aquí abajo*. México, D. F., Robredo, 1943.
- . *La noche*. México, D. F., Robredo, 1943.
- The Encyclopedia of Religion*. Vol. XV (Editor In Chief: Mircea Eliade), New York, Simon & Shuster and Prentice Hall International, 1987.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, D. F., Ediciones Coyoacán, 1994.
- Toledo, Alejandro. (Comp.). *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. México, D. F., CONACULTA, 2007.
- Vázquez Guillén, María Bertha. "Francisco Tario: perfiles de un solitario", Tesis de Licenciatura (Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas), Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras 2002.
- Villanueva, Darío. *Comentario de textos narrativos: la novela*. Madrid, Ediciones Júcar, 1992.
- Vital, Alberto. (ed). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Weisz, Gabriel. *Dioses de la peste*. México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Williams, David. *Deformed Discourse. The Function of the Monsters in Mediaeval Thought and Literature*. Montreal, McGill/ Queen University Press, 1996.