

CUANDO “EL SOL SE VOLVÍA VERDE DE PRONTO”:
LO FANTÁSTICO EN *UNA VIOLETA DE MÁS*,
DE FRANCISCO TARIO

Rodrigo PARDO FERNÁNDEZ
Universidad de Granada

Francisco Tario¹ es un escritor que se conforma como una nota discordante en el panorama de las letras en México. Su única profesión reconocible fue la de portero en un equipo de fútbol profesional durante seis años, en una perspectiva que nos remite a su vida en Acapulco como copropietario de un cine, a su apasionamiento por el piano, a su enclaustramiento al final de su vida tras la muerte de su esposa Carmen. Estos son los límites reconocibles de su quehacer, su cotidianidad, pero si sólo llegamos a este punto permaneceremos en la superficie, perdiendo de vista la riqueza de su obra y su aporte fundamental, como ha señalado José Agustín, a la tradición del cuento en nuestro país.

¹ Tario, seudónimo de Francisco Peláez (1911-1977), significa en la lengua purépecha “lugar de ídolos”.

Tario se asume narrador de un universo de mundos oníricos que se entrecruzan, se superponen, se complementan conformando un universo significativo, verosímil y coherente dentro de sus flexibles límites, donde los cambios de perspectiva o de realidad se suceden sin motivo, donde los personajes confían sin dudarlo en hechos a primera vista incomprensibles: “—Hoy tuve carta del ahogado —[...] Mi padre fue en todo un hombre admirable que adivinó, Dios sabe desde qué tiempo, que habría de naufragar algún día. Así me lo prometió una vez. Y lo cumplió.”

Este fragmento corresponde a “Un huerto junto al mar”, publicado en el tomo *Aventura y misterio*, núm. 14, por la editorial mexicana Novaro, en diciembre de 1957. Vale la pena señalar que este cuento apareció once años más tarde, sin ninguna variación, en *Una violeta de más* (1968). La aparición de esta historia, ganadora del concurso mensual de cuento de la editorial Novaro-México, nos da una idea de la labor creativa de un escritor tomando en cuenta el lapso que tardó en ver la luz el libro de cuentos al que pertenece.

Cortázar señalaba en *El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica* (1978) la zona del Río de la Plata como propicia para lo fantástico. Ahí se publica, en 1940, la célebre antología de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. Aparece, en cierta medida al margen y como figura de necesaria referencia, Felisberto Hernández. Sin embargo, en México lo sobrenatural se ve restringido, en gran medida, al bagaje de leyendas que han trascendido la oralidad y forman parte de la tradición literaria heredada del siglo XIX (Othón, Riva Palacio, Couto Castillo, entre otros pocos que fluctuaban entre la narración costumbrista, cercana a la leyenda y la oralidad, y por otra parte el espíritu, ¿modernista?, afrancesado, relacionado con el romanticismo y el espléndido simbolismo). Pero vale la pena señalar una notable excepción, que si bien no

determina de manera directa la escritura de Tario si nos permite esbozar ámbitos propicios para lo fantástico. Nos referimos al cuento “La cena”, de Alfonso Reyes, que fue publicado en 1914 y prefigura las narraciones de *Una violeta de más*; la incertidumbre del final de este cuento recuerda al desamparo, a la situación final de “Casa tomada”, de Cortázar. Se trata de una sensación semejante a la orfandad, a la pérdida de asidero en un mundo cuyas razones de funcionamiento se nos escapan.

Podemos considerar otro tipo de influencia, una suerte de homenaje o lapsus a sabiendas. El cuento “El hombre del perro amarillo” da inicio con la frase *Había una vez...*, lo que produce un distanciamiento de la historia, establecido por el narrador con la indeterminación. Se brinda así al relato de una tradición que remite a la oralidad y plantea un narrador no identificado; me refiero al *Había una vez* de los cuentos de hadas españoles, el cual se corresponde con la fórmula inglesa *Once upon a time*.

De manera simultánea, la frase antes citada nos acerca al cuento, remitiéndonos a la fórmula conocida de los cuentos maravillosos destinados en primera instancia al público infantil, pero que, como ha quedado demostrado en análisis más detallados (pienso en Bruno Bettelheim)² manifiestan contenidos que corresponden a relaciones sociales y problemáticas adultas.

“El hombre del perro amarillo” se conforma así, con sólo esta frase introductoria, situacional y fática, como una unidad significativa atemporal, pero al mismo tiempo suscrita (al menos de intención) en la vertiente de los cuentos maravillosos, que se extiende hacia el Oriente y el pasado al menos hasta el *Pansha Tantra* en la escritura y más allá en la tradición oral. Caillois

² *Psicoanálisis de los cuentos infantiles*, 1978.

establece este principio como una característica esencial de lo maravilloso como universo ficticio: “Las primeras palabras de la primera frase ya son una advertencia: En aquel tiempo o Había una vez... La imaginación los exilia a los orígenes, en un mundo lejano, fluido, estanco, sin relación ni comunicación con la realidad del momento, adonde nadie intenta hacer creer que podrían introducirse”.

Sin embargo, consideramos que nuestro análisis no puede catalogar *a priori* un cuento por su principio. Además, el uso de una forma reconocida implica un reto que el narrador asume y puede remitirnos a la frase y estructuras tradicionales o bien señalar, a partir de una coincidencia, un distanciamiento, como veremos más adelante.

Las formas clásicas se vislumbran a lo largo del libro, por medio de irrupciones de hechos arbitrarios como este, “Pero hubo un día en que el hombre se sintió mirado de un modo distinto, nada acostumbrado”, escribe Tario en su cuento “Como a finales de septiembre”. La irrupción de un hecho insólito, inesperado que da un giro a la historia: “Pero había una noche señalada en la triste existencia del hombre. Era la noche elegida. Y llegó”.

La literatura de ficción, la que concebimos como fantástica, se construye sobre esta base: la arbitrariedad. Un hecho extraordinario que trastoca un orden, una realidad que es coherente al interior de sí misma, dentro de los límites del discurso.

En las narraciones modernas, libradas de la falsa necesidad de explicar sus motivos, no se justifica la intromisión; y todavía más allá, los personajes no indagan sobre el carácter de los sucesos. Aceptan o no el caos (el otro orden); luchan o se someten. Lejos queda el extrañamiento o las explicaciones sobrenaturales: las cosas son.

Remitámonos a otro cuento. Alegoría o literalidad, en “La vuelta a Francia” el ciclista lleva a cabo una carrera sin fin, evadiendo

cualquier obstáculo (setos, muro, giros cerrados, enfermeros) y el continuum de la carrera en el transcurso de minutos-años, realidad-fantasmagoría que cierra el cuento/da fin a la festividad anual del sanatorio y extiende el significado de la unidad semántica Vuelta a Francia. Poniendo de cabeza a la realidad, se trata de una travesía en la mejor tradición del míster Fogg de Verne, en una preconizada *vuelta al día en ochenta mundos*.

Al mismo tiempo Francisco Tario lleva el relato hacia un espacio extratextual, donde “se cuenta”, “se sabe” que el corredor continúa en su loco pedaleo, y así la historia sale de sus límites en la página y se inserta en el contexto del narrador/lector.

Recurso común a la leyenda, este extenderse (salir) hacia un universo externo a la historia, de un modo explícito, de manera complementaria, permite sentar una base de realidad (reforzada por el pormenorizado relato de la reunión de familiares y enfermos) y resalta de este modo el suceso extraño, surreal, fantástico, de una loca carrera dentro de un recinto sellado que es por momentos la Francia entera, un círculo sin escape, la reclusión de todo aquel ser *no* normal, ajeno a las convenciones sociales/psicológicas; correr a través del jardín, del tiempo. Perdurar, trascender. Lo importante es la carrera, el hecho, no el arribo a una meta imaginaria.

Podemos afirmar que este relato, como otros que conforman *Una violeta de más*, no puede ser explicado como una mera alegoría. Remitirnos a aspectos que no han sido explicitados en el discurso literario resulta la más de las veces vano. Si seguimos a Umberto Eco (1965), la obra no acaba ahí: el discurso trasciende sus propios límites y se construye durante y después de la lectura. Ende escribió: “Si Kafka quiso decirnos con sus novelas lo que interpretan sus intérpretes, ¿por qué no lo dijo él?” El crítico o el académico siempre son (somos) transgresores, re creadores, lectores que brindan sentido; pero al tiempo, traidores (traductores) del

texto original. De este modo, resulta muy atinado el acercamiento de Nabokov a la obra del checo, explicando con estas palabras porqué desdeña las explicaciones psicoanalíticas de *La metamorfosis*: “La chinche, dicen ellos [los psicoanalistas], es un símbolo muy apropiado para caracterizar el sentimiento de inutilidad frente al padre. Me interesan las chinches, no las chinchorrerías; así que rechazo esta clase de disparates... prefiero... centrarme en el aspecto artístico.” (Nabokov, 1997: 368,370).

Nos remitíamos hace un momento a la aceptación de los personajes de una realidad que, ante los ojos del lector, trastoca el universo conocido. En el relato “La banca vacía” no hay dudas, vacilación en cuanto a la intención del narrador. Desde el primer párrafo se establece una coherencia basada en la negación implícita de lo que consideramos verosímil en la *realidad*: el personaje protagonista, asesinado, regresa a la casa re-conocida. No vuelve del más allá, retorna al ambiente que conoce. Es claro que no se trata de un fantasma; se ha desdibujado los límites entre un orden y otro. Podemos establecer un paralelismo con un cuento de Paco Ignacio Taibo II, de su libro *También los muertos están bien contentos*, donde una mujer que ha muerto recientemente toma un café frente a un mar ventoso, la costa de Gijón. Precisemos: no se trata de un placer necrológico, sino de una capacidad -valga la expresión- de indefinición.

En la obra de Francisco Tario (como es evidente en el siempre antologado “Entre tus dedos helados”) desdibujar los parámetros reconocibles de nuestra realidad es asumir, con suma maestría, el quehacer de la escritura como mera invención (ya lo escribió Arreola). No se retrata, describe o identifica la realidad en la obra literaria: se crea, se hace un discurso que remite no a una realidad identificable, sino a ese otro mundo vislumbrado del otro lado del espejo que maravilla e intimida.

Cruzamos el umbral y es imposible determinar cuáles son los referentes, qué parámetros ciñen (o constriñen) el discurso literario, la historia coherente y verosímil. De nueva cuenta, se presenta la continuidad discursiva realidad-sueño (suprarrealidad); la transición consiste, en las narraciones de Francisco Tario, en su explicitación en unas cuantas palabras. Hablar de un hombre que regaba el jardín y se convirtió en una seta venenosa es real al interior de la obra, es decir, válido, pertinente, creíble. Enfrentamos, llegados a este punto, la falta de límites precisos, ausencia de parámetros para establecer el género: ¿surrealismo?, ¿realismo mágico?

Partamos de una construcción inversa, a partir no de una transgresión sino del establecimiento de referentes comunes.

La fijación detallada de la realidad en que transcurre la historia: descripción de la habitación de hotel, referencias a sucesos cotidianos inmediatos (el reloj de la calle que da la hora -ver aquí el transcurrir fuera de control, extraño-, la próxima reunión con comerciantes de la ciudad), son características que permiten en el relato “Un inefable rumor” que la irrupción de unos hechos y sensaciones insólitos sea más sorpresiva, confirmando la opinión de Borges en este sentido: lo fantástico se evidencia con mayor plenitud cuando más común (más inmediato, reconocible) es el universo trastocado. Apariencia -la del personaje, cuando se coloca al final de la historia en una posición similar a un cadáver amortajado- que se torna en certeza, la de su muerte. Esta certidumbre, lograda por la sucesión de frases espaciadas, se establece en crescendo, y concluye en la última línea del relato: “A la mañana siguiente, como está establecido, se efectuó el funeral.” (Tario, 1990: 54).

Es la magia de los cuentos de hadas, donde las acciones se cumplen al ser nombradas. Es la continuidad sin obstáculos entre la semejanza de una mano extendida sobre el rostro como un paraguas

y el crecimiento desmesurado de la extremidad, confirmando la relación. La semejanza es identidad, la duda certidumbre.

Hemos hablado de literatura fantástica y ficción en iguales términos. Aclaremos el punto. En español es difícil la distinción entre la literatura de ficción y la que no lo es (aquella que busca retratar la realidad, a la manera de Zola o de la moderna *nouveau roman* de Robbe-Grillet y Sarraute, es decir, en la tradición francesa), pero en inglés los términos son claros: *fiction* vs *no-fiction*. En este sentido, la literatura norteamericana ha acuñado un término, *fantasy*, que distingue claramente a las narraciones de hadas, brujas, magos, gnomos, elfos, dragones y guerreros, género relacionado con el folclor escandinavo y otras tradiciones europeas transportadas al Nuevo Mundo.

Refirámonos a otro problema y una distinta vía de investigación. José Luis Martínez escribe en 1943, refiriéndose a Francisco Tario y su primer libro, *La noche*, decía que remitía a una suerte de *danza* macabra, y lo vinculaba con autores como Villiers de L'Isle Adam (*Cuentos crueles*), Barbey D'Aurevilly (*Las diabólicas*) e incluso el Marqués de Sade (*Justine*).

Más tarde, en 1946, se sorprendió al descubrir, en contra de lo que había considerado, que en el referente imaginario de Tario no se encontraban los autores que señala: "Tario aún no los conoce y no tiene gran interés por ellos." El escritor prefería las obras de D'Anunzio y Dostoievsky. Vale la pena acotar que la primer experiencia creativa de Francisco Tario fue una novela a la manera del ruso, con nombres y referencias muy cercanas a *Los hermanos Karamazov*, de Fiodor Dostoievsky.

NEXOS ENTRE LOS DOMINIOS REAL Y FANTÁSTICO

En la lectura de los cuentos de Francisco Tario se advierte una tensión narrativa entre lo que consideramos real y lo que no lo es; una suerte de *continuidad* que permite el emborronamiento (en términos de Antonio Risco, 1982: 18 y ss), la ausencia de distinción entre dominios que aparentemente se excluyen. De acuerdo con Nancy H. Traill: “...the *fantastic* is constituted by the confrontation and interplay within the fictional world of two alethically contrastive domains, the supernatural and the natural. [lo fantástico se constituye por la confrontación e interrelación entre el mundo fictivo de dos dominios opuestos, el natural y el sobrenatural] (Traill, 1991: 2).

A diferencia de las historias contadas alrededor del fuego en la más arquetípica perspectiva de la tradición oral (recuérdese los relatos del cazador en *El libro de las tierras vírgenes* de Rudyard Kipling), cuando los espíritus parecen rondar a los escuchas entre las sombras, e incluso en la tradición de historias maravillosas de la Edad Media, de fuerte sustrato pagano-cristiano, los textos de los siglos XIX y XX enfrentan esta dicotomía, natural/sobrenatural, si bien con la salvedad de que el lector conoce, reconoce que se trata de una invención. Uno de los estudiosos más importantes sobre lo fantástico de la primera parte del siglo XX, Louis Vax, comenta que lo fantástico no resulta amenazador, en tanto no creamos en su existencia. Lo que causa inquietud o temor es la incertidumbre (Vax, 1971).

La relación entre los aspectos reales y fantásticos constituye la esencia de lo fantástico en un cuento. La forma en que se superponen los planos, en que se constituyen dicotomías, oposiciones, se confunden historias y niveles del discurso; la resistencia de los personajes a afrontar los sucesos sobrenaturales, o su aceptación

(explícita o tácita) no brindan el carácter fantástico, sino la *tensión* entre ambos dominios. Analizando cada uno de los cuentos de este libro de Tario podemos establecer ciertas pautas, vínculos entre lo fantástico y lo real, al interior de cada narración. Cada uno de esos nexos establece una tensión, en diversos órdenes: estructural, discursivo, narrativo, anecdótico, pero siempre remitiendo a una realidad, la que establece el texto.

“El mico”

- Trangresión y transformación: los personajes asumen diferentes roles, incluso imposibles, primero en la práctica y al final incluso físicos (“ocupado a toda hora en los quehaceres domésticos”; “El tedio y la melancolía rara vez me abandonaron y comprendí que me encontraba seriamente *enfermo*. Posiblemente estuviese *encinta*.” Las cursivas son mías).
- El dominio fantástico se ve autenticado por el cierre de la historia (“Y tres meses más tarde di a luz con toda felicidad”).

“Un huerto junto al mar”

- Relación hijo/madre/padre ahogado (“–Hoy tuve carta del ahogado –dije”, “–Debería leerte la carta, te digo, pues no en balde la mandó mi padre”, “mi madre ... Nunca aceptó con naturalidad lo del naufragio”).
- Dominio fantástico/dominio real vinculados a partir de la botella que contiene la carta (“Entonces mi madre cogió la botella y la miró al trasluz. Y no sé cómo al reflejarse el sol en ella, cómo al llenarse la botella de sol, el sol se volvía verde de pronto y empezaba a gotear en la tierra”, “cuando

supe que, al poco tiempo de partir yo, había vuelto mi padre a la casa”, “El que me empené, de vez en cuando, de recordar la botella, y cómo se llenaba de sol, y cómo el sol, vertiéndose de ella, caía suavemente sobre la tierra, tampoco quiere decir nada”).

- La relación entre el mar (el horizonte, lo desconocido) y el huerto (ámbito inmediato, real, concreto).

“La Vuelta a Francia”

- El plano real lo constituyen el hombre enfermo y el hospital psiquiátrico; la transición es el festival anual.
- La carrera constituye un símil o una alegoría de la Vuelta a Francia.
- Relato autenticado parcialmente (“se cuenta hoy que, en ciertas noches de luna, al cabo de medio siglo de lo ocurrido, se ve aún cruzar el jardín solitario la sombra amarillo canario del esforzado ciclista”).

“Ave María Purísima”

- La promesa de enterrar la pata de palo con el difunto/el incumplimiento.
- La religión católica como trasfondo (los rezos, los temores al más allá).
- El lunar en la mejilla, su mutilación (el cual simboliza la sexualidad de la mujer; “el atroz mordisco que ostentaba aún en un carrillo”).
- La noche, cuando sucede la acción esencial (ambiente propicio para la aparición de los espíritus).
- El sexo en la pareja/su ausencia.

“Como a finales de septiembre”

- El planteamiento del contexto onírico (“Solía soñar”).
- La separación del personaje de los otros (“yo era la soledad misma”).
- El desamparo por el distanciamiento del hombre/su regreso.
- La explicación (amanece), el fin del verano, el tren que se marcha (el humo, la oscuridad).

“Asesinato en do sostenido mayor”

- Lo fantástico: el mundo al otro lado del espejo (“pues al mirar, por no dejar, el gran espejo de la alcoba, tuvo la impresión muy precisa de que el espejo no era ya más un espejo, sino un sorprendente cuadro ... que representaba uno de esos callejones de barriada”, “Mas esto no era lo singular del caso ... sino que de lo más negro del óleo empezó a caer una tupida llovizna que salpicó inmediatamente la alfombra”).
- La narración policiaca que aparenta contarse, y que es sólo un pretexto.
- La autentificación en el cierre de la historia (“La lucha con lo extraordinario se mantenía todavía en pie”).

“El balcón”

- La referencia a lo que está por suceder (“Se habían quedado solos en el mundo”).
- El espacio físico y lo onírico (“Le gustaba la voz de él en el balcón, relatándole sus sueños”).
- El bosque como la muerte (“Ya iba camino del bosque, sin saberlo ... iba ya formando parte de aquella infinita noche”).

- Transición vida/sueño, realidad concreta/mundo etéreo (“La vida le pareció extraña, hermosa, triste y larga, como un sueño. Sintió ganas de llorar y después de reír alocadamente y por fin cubrirse el cuerpo con aquellas hojas”, “Le pareció que se dormía, pero por una eternidad de años”).

“Un inefable rumor”

- La habitación del hotel como espacio transitorio entre los dominios sobrenatural y natural (“decidió regresar a la cama; pero al tantear en la oscuridad, descubrió con espanto que su cama había desaparecido. Y también el armario, las sillas, el muro. Tuvo la nauseabunda impresión de que, sin proponérselo, había logrado escalar hasta el techo, por cuya superficie gateaba ahora”).
- El grillo como transgresor (“aquel grillo saltarán ... se asomó a su oreja, produjo un inclasificable rumor ... Voló un gran rato en torno a la cama revuelta, golpeó atolondradamente el muro, hizo un largo recorrido sobre el espejo y por fin huyó de un modo incomprensible a través de la ventana cerrada”).
- La muerte consciente (“Le pareció que su mano crecía y se desplegaba como un paraguas, bajo el cual quedaron su cuerpo difunto y el del inefable rumor”).
- La autentificación final (“A la mañana siguiente, como está establecido, se efectuó el funeral”).

“El éxodo”

- Lo fantástico autentificado por la primera persona, plural y singular (“Fue precisamente allí donde habríamos de entablar contacto con los dos primeros fantasmas nativos, desde nuestra salida de Inglaterra”).

- La confirmación de lo fantástico (“se trataba de compartir una pequeña villa de verano con un anciano caballero inglés que sí creía en los fantasmas y los respetaba”).
- La continuidad realidad/suprarrealidad (“Pero un día, inopinadamente, el caballero inglés me condujo a su despacho para hacerme saber confidencialmente que había resuelto poner fin a su vida y reunirse con nosotros a perpetuidad”).

“La mujer en el patio”

- Un solo plano, el fantástico, autenticado por el uso del copretérito y la indefinición del ser/estar (“La anciana se sentaba al sol en el patio de su casa”, “Se trataba de un pasajero misterio”, “El cielo continuaba azul, sobre los árboles”).
- El hilo conductor entre los tiempos y los personajes, la continuidad, planteada por la presencia de la mujer, la casa y el patio (“A menudo ya no pensaba en el tiempo, sino en sus invitados o en sus hijos. Comprendía que muy pronto dejaría de verlos. Era inevitable. Lo inevitable la hacía sentirse por esta vez confundida. Desde que tenía memoria, no obstante, había vivido a merced de lo inevitable”, “Había vuelto a ser una casa como todas. Tenía sus dueños. Y la anciana descubrió, una tarde, que alguien le hacía señas desde un balcón, anunciándole que la comida estaba en la mesa”).

“Fuera de programa”

- Tensión narrativa a partir de la creación de una atmósfera rayana en el absurdo (“el mundo habitual de *Dreamer* [el caballo] ... otro universo mucho menos ecuestre, como pu-

dieran ser los salones, las terrazas, las bancas recién pintadas del parque y hasta la misma poesía”).

- Anticipación del final (“el castillo aparecía envuelto en una densa nube de oro, como un castillo profusamente iluminado; aunque, visto desde más cerca, su aspecto no era ya tan halagüeño. Era, si se le miraba bien, como un castillo envuelto en llamas o como un castillo deshabitado”).
- La insinuación de lo fantástico (“Siempre, a través de los años, el mismo silencio, la misma espera sin fin. Tan sólo aquel airoso caballo negro y aquella alegre yegua blanca que, al caer la tarde, solían mirar el castillo desde un promontorio, para enseguida escapar muy juntos galopando como alma que lleva el diablo y sacudiendo sin cesar las crines”).

“El hombre del perro amarillo”

- Inicio que establece la ficción (“Había una vez un hombre que tenía un perro amarillo”).
- Anuncio inesperado del cambio (“Hombre y perro se miraban, y eso era todo. Pero hubo un día en que el hombre se sintió mirado de un modo distinto, nada acostumbrado”).
- Disolución de las fronteras entre la vida y la muerte (“Y una noche que lo oyó ladrar en tanto él iba apagan las luces, subiendo, paso a paso, las escaleras, comprendió que el perro había muerto”).
- Autenticación del sueño (“Y en la mitad del sueño se repetía que era menester despertar cuanto antes, no fuera en definitiva a extraviar el camino. Encendería la lámpara.”, “Caminaba ya el hombre con el agua a la cintura, cuando alcanzó a decirse con ilusión: —¡Qué bien, después de todo, que no me decidí a encender la lámpara!”).

“La banca vacía”

- Sólo se presenta un plano, el fantástico, desde la primera frase (“Todos los días, a partir de aquel otro en que fue asesinada, acostumbraba volver a su casa donde se pasaba las horas muertas”).
- Se establece un núcleo común entre la vida rememorada y la condición etérea (“Trataba de saber si, al menos, alcanzaría a recordar aquel instante. Si lograría conservar un poco de vida. Y no sabía por qué decidirse, si por morir rotundamente y olvidarlo todo, o acumular ciertas memorias, ordenarlas y clasificarlas, a fin de revivirlas de nuevo y formar con ellas una segunda vida toda hecha de memorias”).
- A partir de lo anterior, se puede determinar que la pérdida, es decir, la muerte, se presenta en el momento del olvido (“Quién la recordaría ya –pensaba. Y se desvanecía, en efecto; mas sin advertirlo ella. Aun lo invisible tenía su fin, moría ... Quién la recordaría a ella –se repetía. Casi nadie la recordaba; era lo cierto. Y por eso moría. Solamente su último recuerdo, desesperado y preciso, la sustentaba de lejos. ... Vivía sus días a merced de aquel único pensamiento. ... Después pensó que debería sentarse en la banca. Y así lo hizo. Pero la banca permaneció vacía”).

“Entre tus dedos helados”

- Se plantean, a lo largo de la narración, tres planos distintos. El primero, el del estudiante, que podríamos considerar *real* (“Preparaba yo, por aquellos días, el último examen de mi carrera”).

- Aquí se da la transición entre los dominios real/onírico (“Me sentía rendido por la fatiga y apagué la luz. Inmediatamente después me quedé dormido y empecé a soñar”).
- Segundo plano, el sueño (“Yo iba a decir solamente: ‘Soy inocente. Estoy soñando.’ Y el hombre que se escondía detrás del biombo prorrumpió con sorna, como si adivinara mis pensamientos: ‘Es lo que dicen todos’”),
- De nuevo encontramos una transición, ahora dentro del sueño, lo que establece una relación entre los dominios real/onírico y onírico/supraonírico (“Estoy casi seguro de que pasé allí la noche entera, reflexionando. O no sé si, en realidad, me quedé dormido”).
- Tercer plano, el sueño dentro del sueño, como cajas chinas. Además, en este dominio supraonírico se establece la tensión entre los dominios real/onírico y vida/muerte (“...me disponía a abandonar mi cama cuando sentí que alguien abría sigilosamente la puerta”, “Mi habitación estaba a oscuras pero supe de inmediato de quién se trataba”, “Comenzaba ya a clarear el día cuando me senté en la cama con una sensación de horro que ni yo mismo alcancé a explicarme. ‘Dime -le pregunté, perplejo, sin saber bien lo que decía-, ¿por qué te arrojaste al tren? ¿Por qué?’”).
- Convergencia de los tres planos: real/onírico, onírico/supraonírico, vida/muerte (“[tercero] Me besaba y me besaba en las tinieblas, cuando, en un determinado momento, pude descubrir con asombro que quien me besaba con tal ansia era mi propia madre, que yacía arrodillada junto a mi cama de enfermo [primero]. Esto me contrarió en sumo grado al comprobar que estaba nuevamente soñando”, “¡Despierta! ¡Despierta! ¡Debes hacer un último esfuerzo!” —imploraba ella. Y desperté. [segundo; no despierta a la realidad, sino al

sueño] Continuaban allí los policías, los perros, la ventana iluminada”).

- La conclusión es la completa interrelación de los dominios; no hay ya tensión, diferencia, sino que todos confluyen en un solo punto, con la disolución de los límites (“[en el sueño] Dése prisa o, de lo contrario, no llegará a tiempo a su funeral [plano real]. ‘Abrázame –balbució ella, con un suspiro de alivio. Y la envolví entre mis brazos, notando que la noche se echaba encima [dominio supraonírico]”).

La conclusión de este cuento, “Entre tus dedos helados”, remite a dos textos, distintos entre sí pero que validan el hecho de presenciar la propia muerte. El primero es *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, donde tenemos un diálogo entre la estatua y el alma sorprendida de don Juan en estos términos:

DON JUAN: ¿Y aquel entierro que pasa?

ESTATUA: Es el tuyo.

DON JUAN: ¡Muerto yo!

ESTATUA: El capitán te mató
a la puerta de tu casa.

El segundo referente, contemporáneo y que plantea una suerte de indiferencia, o aceptación tácita, de presenciar la propia muerte, es el excelente cuento *La muerte de Halpin Fraser*, del escritor norteamericano Ambrose Bierce, desaparecido en circunstancias excepcionales al internarse en México durante la revolución. En esta historia el personaje sueña que muere, asesinado quizá por el espíritu torturado de su madre, y sabe además que está muerto en la realidad, no sólo en el dominio onírico. Y esta certeza, en vez de turbarlo, lo tranquiliza, le quita un peso de encima. La misma distensión o descanso significa para el protagonista del cuento de

Tario presenciar su propia muerte: es el perdón por el incesto insinuado, es dejar atrás las cosas (*res*), es decir, la realidad, y entregarse de lleno a lo onírico dentro de lo onírico, al sueño que sueña.

Retomemos “Un huerto junto al mar” por la maestría con la que está escrito, la descripción de una atmósfera y una realidad lograda con un tejido de detalles que giran en torno a una obsesión: el padre muerto en un naufragio. No sabremos nunca, e intentar determinarlo es inútil, si la muerte por agua del marinero es real o imaginaria, y la carta del ahogado es tan real como estas líneas, siempre al interior del discurso; una historia insertada en otra, *Rahmenerzählung* (narración, recuento enmarcado). ¿Cuál? El del narrador, en la perspectiva de quien enuncia. La enunciación es el primer aspecto, quizá el más evidente, al que podemos referirnos en el momento de abordar una obra literaria; se trata, en principio, de determinar *quién* habla, Aquí valdría diferenciar claramente entre el *escritor* (autor de la obra, el sujeto de la escritura) y el *narrador*, quien cuenta la historia. El personaje protagónico así lo cree y lo sostiene, frente a la madre, el lector y el regreso sorpresivo del padre.

Ficción dentro de la ficción, transgresión de un orden posible planteado en el relato: el amante hijo quiere morir como el padre, con la certeza de un naufragio esperado y previsto, y el regreso de un padre redivivo nada cambia. La creencia (el hecho extraordinario, la misiva) es más real que el mundo inmediato.

En este aspecto (amén de su manejo magistral del lenguaje) radica la riqueza de la obra de Francisco Tario: el escritor (y aquellos que narran sus historias) está convencido de que la imaginación, la certeza de su existencia, no sólo recrea mundos que, en el sentido que da Helena Beristáin al término, son verosímiles en cuanto nos remiten a la realidad; sino que establece realidades que son accesibles al pensamiento, a los sentidos en la medida

en que no conocemos el mundo con meros reflejos, sino que lo construimos todo el tiempo.

“Ave maría purísima” es el más clásico de los relatos fantásticos de *Una violeta de más*. Como el cuento “Lanchitas” de Roa Bárcenas, y en la tradición del aparecido que vuelve del más allá por algo que no le permite descansar en paz, a la que hace referencia Roger Caillois (1970: 28), el personaje principal se trastorna; ha visto lo indecible, su temor, un recuerdo que toma forma y se torna eje de su locura, el grito de un vendedor que ronda la calle, el cual se escucha desde el dormitorio de su noche de bodas: —¡Langostinoos frescoos!” (Tario, 1990: 58). Caillois establece una serie de categorías basadas en “imposibilidades flagrantes” las cuales “determinan por consiguiente los temas del género [fantástico]”. Entre ellas, me remito a “El alma en pena que exige para su reposo que una cierta acción sea cumplida”.

Este cuento se desarrolla en tres planos: 1) la historia de la pareja, la cual incluye la pérdida de la pierna; 2) la voz de ultratumba, la angustia por la amenaza explícita cuando no se entierra al esposo con su pata de palo, y 3) la sexualidad de la protagonista. El regreso de un personaje muerto por una promesa no cumplida es recurrente en la literatura; en este caso el relato puede resultar original por la locura a la que es conducida la viuda, íntimamente relacionada con el inicio de su vida sexual, en cuyo caso la prótesis de madera asume un simbolismo claramente fálico, pero en un sentido de sustitución después del accidente.

Por otra parte, “Asesinato en do sostenido mayor” se constituye en un sentido doble: como un homenaje a las novelas policíacas (se habla incluso de su sentido e interpretación mediocres)³, y

³ Ya lo había hecho Cervantes: una obra donde se ridiculiza la novela de caballerías sólo puede estar escrita por un lector avezado de esta clase de literatura.

como un cuento construido a partir de continuas referencias metaficcionales, adjetivos categóricos (“la perversa y glacial asesina”) y frecuentes comentarios sobre el ambiente y las acciones (¿previsibles, esperadas?) de los personajes, incluyendo la declaración de culpabilidad que resulta ridícula a los ojos de los personajes que pertenecen al plano de lo que consideramos realidad (los policías); es decir, a los ojos del sentido común, la normalidad de una cultura que desdeña la posibilidad fantástica.

En este sentido, la resolución del misterio (en la tradición de la novela policiaca fundada por Edgar Allan Poe con “La carta robada”) es falsa; sin embargo la mueca del narrador difiere, en más de un sentido, de la que se presenta al final de “El fabricante de ataúdes” de Alexandr Pushkin: la ironía no se da por una explicación plausible y sorpresiva, sino por la opción más improbable, el recurso fantástico. Tario se muestra consecuente con sus afirmaciones: “La literatura realista no me interesa; me abruma. ¿Y usted? No soy de los que admiran a un literato porque exponga 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” (Tario, 1952: 96).

Releer a Francisco Tario es creer en velas que arden bajo el agua; sueños que caminan y nos saludan cada mañana; asesinatos elegantes sin cadáver, rota la puerta con otros mundos; fantasmas que emigran buscando nuevos aires; en partos felices de hombres irreprochables. O al menos, mientras se disfruta la lectura de sus cuentos, confiar en ello.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros de Francisco Tario

TARIO, Francisco (1943), *La noche del féretro y otros cuentos de la noche*, México, Los presentes.

- (1952), *Tapioca Inn, mansión para fantasmas*, México, Tezontle, ilustraciones de Alberto Beltrán.
- (1957), “Un huerto junto al mar”, en *Aventura y misterio*, núm. 14, México, Novaro, pp. 31-39.
- (1968), *Una violeta de más*, México, Joaquín Mortiz.
- (1989), *Equinoccio*, Cuadernos del Nigromante, San Miguel de Allende, prólogo de Salvador Espejo Solís (primera edición, 1946).

Corpus crítico

- AGUSTÍN, José (1999), “El cuento mexicano”, en *El Universal*, 18 de enero, sección Cultura.
- ARISTÓTELES (2000), *Poética*, versión de Juan David García Bacca, México, UNAM, (1^{ra} edición, 1946).
- ATTEBERY, Brian (1991), “Fantasy and the narrative transaction”, en *Style*, vol. 25, Issue 1, p. 28.
- BARTHES, Roland, et al. (1991), *Análisis estructural del relato*, México, Premiá, colección Estudios La red de Jonás.
- BARTRA, Agustí (1958) *Los mejores cuentos de misterio*, México, Nova-Mex.
- BERISTÁIN, Helena (1995), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 5^{ta} edición.
- BESSIÈRE, Irène (1974), *Le recit fantastique, la poétique de l'incertain*, París, Larousse, Thèmes et textes.
- BOTTON BURLÁ, Flora (1994), *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, colección Opúsculos, 2^{da} edición.
- CAILLOIS, Roger (1970), *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, Edhasa.
- CARILLA, Emilio (1968), *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova.
- CHIVERTO, José Luis, et al. (2001), “Homenaje a Francisco Tario”, en *Casa del Tiempo*, vol. II, época III, números 23 y 24, México, UAM, pp. 45-94.

- CORTÁZAR, Julio (1978), “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, en *Obra crítica*, vol. III, edición de Saúl Sosnowski, Madrid, Alfaguara, pp. 89-112.
- CROCE, Benedetto (1925), *Breviario de estética*, México, Editorial Cultura, introducción y traducción de Samuel Ramos.
- DEANDA, Elena (2000), “Francisco Tario, un caballero pasado de moda”, en *Encuentro de Veracruz*, febrero, pp. 14-15.
- ENDE, Michael (1996), “Realismo como convención”, en *Cuaderno de apuntes*, Madrid, Alfaguara, traducción de Carmen Gauger (*Weitbrecht Verlag in K. Thienemanns Verlag, Stuttgart-Wien*, 1994).
- ECO, Umberto (1990), “Los mundos de la ciencia ficción”, Barcelona, Lumen.
- (1965), *La obra abierta*, Barcelona, Seix Barral.
- FUENTES, Carlos (1980), *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz.
- FLORES, Ángel (1990), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, México, Premiá editora, colección Estudios La red de Jonás.
- GILLESPIE, Gerald (1967), “¿Novella, nouvelle, novela [corta], short novel?: una revisión de términos”, en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, versión española 1997, 2da edición, pp. 129-145 (revista *Neophilologus*, Ámsterdam).
- GLANTZ, Margo (1978), “¿Existe el realismo mágico?”, en *La literatura*, vol II, México, UNAM, colección Las humanidades en el siglo XX.
- GREIMAS, A. J. (1971), *Semántica estructural*, Madrid, Gredos (*Semantique structurale*, París, 1966).
- GUMILEV, Lev Nikolaevich (1994), *La búsqueda de un reino imaginario: la leyenda del preste Juan*, Barcelona, Crítica.

- HANH, Óscar (1997), *El cuento hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos*, México, Ediciones Coyoacán.
- LE GOFF, Jaques (1991), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 2^{da} edición.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1989), *El horror sobrenatural en la literatura*, México, Premiá editora, colección Estudios La red de Jonás, traducción de Melitón Bustamante (*Supernatural Horror in Literature*, Ben Abramson, New York, 1945).
- MARTÍNEZ, José Luis (1943), “La actualidad literaria. Cuentos. Francisco Tario, *La noche*”, en *Letras de México*, año 7, vol. IV, cuaderno 2, 15 de febrero.
- (1978) “Francisco Tario”, en *Vuelta*, núm. 16, vol. 2, México, marzo, p. 48.
- MILLÁN, María del Carmen (1975), *Antología de cuentos mexicanos I*, México, Nueva Imagen.
- MILNER, Max (1990), *La fantasmagoría*, México, FCE.
- NABOKOV, Vladimir (1997), *Curso de literatura europea*, Barcelona, Ediciones B, prólogo de Jhon Updike (*Lectures on Literature*, 1980).
- PACHECO, José Emilio (1978), “Francisco Tario, 1911-1977”, en *Proceso*, México, 15 de enero.
- PATÁN, Federico (1994). “Los libros de 1994”, en *Nexos*, México, 1 de diciembre.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (1986). *Algunos aspectos del cuento literario (contribución al estudio de su estructura)*, Granada: Universidad de Granada, colección Propuesta, núm. 10.
- (1986) *Formas narrativas breves en la literatura románica medieval: problemas de terminología*, Granada, Universidad de Granada, colección Propuesta, núm. 11.
- PAVÓN, Alfredo (2000), “Prólogo”, en Cluff, Russell M., et al. (selección), *Cuento mexicano moderno*, México, UNAM/Universidad Veracruzana/Aldus.

- POE, Edgar Allan (1973), “A propósito de Hawthorne”, en *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, El libro de bolsillo, traducción, introducción y notas de Julio Cortázar.
- PRAZ, Mario (1982), “Ensayo introductorio”, en Walpole, Horace, *El castillo de Otranto*, Barcelona, Bruguera, Libro amigo (1765).
- PROPP, Vladimir (1992), *Morfología del cuento*, México, Colofón (primera edición en ruso, 1927).
- PUIG, Luisa (1991), *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*, México, UNAM-Limusa, primera reimpresión (primera edición, 1978).
- Real Academia Española (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, 22da edición, Madrid, Espasa Calpe.
- RICŒUR, Paul (1994), *Relato: historia y ficción*, traducción de Elda Rojas Aldunate, México, Dosfilos editores.
- RISCO, Antonio (1982), *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus.
- TODOROV, Tzvetan (1994), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyoacán, traducción de Silvia Delpy (*Introduction à la littérature fantastique*, 1968).
- VALLES CALATRAVA, José R. (dir.) (2002), *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Alhulia.

