

LO FANTÁSTICO EN

FRANCISCO TARJO

— Vladimiro Rivas Iturralde*

Empezaré este ensayo con tres definiciones de lo fantástico que son tres paráfrasis recíprocas. La primera es de P.-G. Castex: “Lo fantástico... se caracteriza por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real”¹.

La segunda es de Louis Vax: “El relato fantástico... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que, de pronto, se encuentran ante lo inexplicable”².

La tercera es de Roger Caillois: “Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”³.

Las tres definiciones suponen la contraposición de dos términos: el misterio y la vida real; el mundo real y lo inexplicable; lo inadmisible y la inalterable legalidad cotidiana. En las tres se tra-

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

1 P.-G. Castex. “Le Conte fantastique en France”, cit. por Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá, 1987, p. 25.

2 Luis Vax. *loc. cit.*

3 Roger Caillois. *loc. cit.*

ta de una ruptura: el misterio, lo inadmisible, lo inexplicable, quiebran las paredes de lo real y por ellas se abren paso.

Ahora bien, de los cuentos seleccionados por Alejandro Toledo para el libro *Entre tus dedos helados y otros cuentos*⁴, pocos cumplen a cabalidad esas condiciones. Nadie, creo, pondrá en cuestión el hecho de que la mirada del autor sobre el mundo es casi profesionalmente fantástica; algunos pondremos en duda la cabal realización de lo fantástico en ellos.

Tomaré como ejemplo de lo que quiero decir dos casos extremos: “El éxodo” y “Entre tus dedos helados”. El primero es una deficiente historia de fantasmas. De fantasmas que no lo son, porque engendran, comen, beben, se transportan: poseen un cuerpo. Jamás se sitúan en esa inefable zona de incertidumbre y ambigüedad que hacen de un fantasma un fantasma —como lo consigue de maravilla Henry James en *The Turn of the Screw* (*Otra vuelta de tuerca*, en la traducción de José Bianco), el más bello, inquietante relato de fantasmas jamás escrito—. Y no hay misterio por una razón: nunca aparece en “El éxodo” la contraparte del fantasma, esto es, lo otro: lo corpóreo, lo real. Un fantasma es un ser *relativo*: su existencia sólo se mide como relación con un ser vivo y corpóreo, con una otredad que le infunde esa categoría.

El argumento, en breve, es el siguiente: Inglaterra, patria de los fantasmas, aduciendo sobrepoblación, decide enviarlos al exilio, y en ese exilio europeo y americano pasan del placer efímero a la nostalgia y al sufrimiento porque no encuentran congéneres con quienes departir (¡como si aquellas regiones fuesen recintos de la eternidad, como si en aquellos lugares nunca hu-

4 Francisco Tario. *Entre tus dedos helados y otros cuentos*. Selección de textos de Alejandro Toledo. Prólogo Esther Seligson. México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. 181 pp.

biese muerto nadie antes!). Finalmente, el gobierno inglés los vuelve a recibir, asignándoles una isla para vivir.

Alguien argumentará que la intención es irónica, si no es que paródica. Respondo que si esa es la intención, el resultado es pobre, porque no basta que alguien afirme con su voz ser un fantasma para que lo sea. De acuerdo con el planteamiento, igual da que en este cuento los exiliados sean cuáqueros, católicos, anglicanos, o miembros de cualquier secta o partido político perseguidos por un régimen, y no fantasmas. Si la intención era rebajar irónicamente al fantasma a la categoría de “pobre fantasma”, como al diablo a “pobre diablo”, el objetivo tampoco se logra, porque nunca suscita compasión. Lo que hay en su lugar es arbitrariedad, falta de rigor y aun de humor.

En cambio, “Entre tus dedos helados” estremece desde el título. Es, sin duda, el mejor cuento de la colección. El sueño y la vigilia, la vida y la muerte, se ponen en contacto sin contradecirse del todo, como vasos comunicantes. La atmósfera es decadente a lo Poe, poética a lo Villaurrutia. Los espacios, juguetones a lo Escher. Los sueños y las imágenes en general poseen esa suerte de hieratismo e impasibilidad, ese clima irreal de los cuadros de Remedios Varo. La anécdota, muy a lo Poe, llena de amor culpable, transcurre como puertas que se abren y nos llevan de un sueño a otro sueño. Todo carece de peso, todo parece levitar.

Un joven es acusado de asesinar a una joven que es su hermana, quien yace como una estatua degollada —la “estatua asesinada” de Villaurrutia— en el fondo de un estanque. Pero este joven ¿sueña? ¿desde qué sueño sueña otro sueño? Cuando despierta, ¿de cuál sueño despierta? Alguna vez incluso trata de recordar la vigilia desde el territorio del sueño.

Hay también en la historia ese delirio romántico que enlaza al sueño, al amor y a la muerte: el joven ama a su hermana y es

seducido y amado por ella; agoniza en un hospital y asiste a su propio entierro, para encontrarse finalmente en un beso incestuoso con su hermana-amante, en una clara referencia a “La caída de la casa de Usher” de Poe.

Más que el rigor de la invención y de la estructura, lo que sorprende gratamente en este cuento es su constante clima de incertidumbre y ambigüedad, ese clima de ingravidez y nocturnidad, tan peculiar del surrealismo mexicano en general, y del de Villaurrutia y Tario en particular.

Entre estos dos cuentos extremos se sitúan otros de fortuna diversa.

“La noche del féretro” y “La noche del loco” son cuentos necrófilos y humorísticos. El primero trata sobre el deseo insatisfecho del narrador —un ataúd— por recibir, alojar, a una mujer.

“La noche del loco” es la fantasía de un loco en un cementerio. Víctima de la soledad, exhuma el cadáver de una mujer y baila con ella, se retrata con ella. Este es acaso el cuento de humor macabro más logrado de la colección. De él permanecerán algunas imágenes atroces: “Veo restaurantes de doscientos pisos, en cuyas mesitas cuadradas cena alegremente la humanidad por parejas”. O también: “la mesa descomunal, cubierta por kilómetros de tela blanca y situada sobre distintas naciones; una especie de línea férrea, a la cabecera de la cual estaría yo sentado en una silla, con mis gafas negras sobre las cejas grises y mis guantes blancos puestos a secar sobre un árbol”.

Otros dos cuentos narrados desde un punto de vista insólito son “La noche de Margaret Rose” y “La noche del traje gris”.

El primero es un buen cuento de horror (y de amor) gótico narrado desde el punto de vista del fantasma —un fantasma que ignora que lo es y cree que los demás lo son, lo mismo que el lector, quien sólo en las líneas finales se entera de su carácter—.

Aquí la ironía se confunde de modo afortunado con una mirada compasiva a la condición humana.

El segundo es una narración desde el punto de vista del traje. El traje es el yo narrador: adquiere vida propia, se anima, pero aquello que está debajo del traje se despoja de él y se convierte en hombre invisible, fantasma desnudo. Como los románticos, como ciertos personajes románticos –“El hombre que perdió su sombra”, aquel Peter Schlemihl de Adalbert von Chamisso–, el narrador vive el sufrimiento, la desgracia de carecer de cuerpo. ¿Salida? El suicidio del fantasma, final flojo para un cuento delirante.

En la parte central están los textos más vulnerables de la selección: “La puerta en el muro” y “Breve diario de un amor perdido”, que son, por otra parte, los más largos.

El primero es un relato largo y desmadejado en el que es fácil perderse: perder el hilo conductor. El narrador, el yo, es un transeúnte por un pueblo fantasma. Como en *Pedro Páramo*, se puebla de voces, pero sin orden ni concierto. El planteamiento ahí está, pero no hay ninguna dirección, y tampoco se adivina una intención en el hecho de poner en sonido esas voces y no otras. En fin, prevalece aquí la arbitrariedad, el capricho.

“Breve diario de un amor perdido” es más bien un demasiado largo y fatigoso diario acerca de un amor perdido por la muerte. El tono es elegíaco, plañidero en segunda persona, con abundantes referencias al *Eclesiastés*. El amante platica con su “dulce ausencia”. Es el más desafortunado de los “cuentos” de Tario porque no lo es: no cuenta nada. Todo se reduce a un largo y pausado lamento por la amada ausente y una que otra evocación. El texto es desafortunado porque chocan en él dos géneros irreconciliables entre sí: el diario –que podría y debería, si quiere ser instrumento del cuento, *narrar* los pasos de una

evolución hacia algo, hacia alguna parte—, y la elegía —género poético que exige formas más elaboradas que el simple diario, y, por supuesto, mayor brevedad—. Este texto sirve, al menos, para ilustrar un doble aspecto de la personalidad literaria de Tario: su erotismo contenido, por un lado, y su capacidad de entrega al sentimiento amoroso, al contrario del verdadero horror que su maestro Edgar Poe le profesaba.

“Yo de amores qué sabía” es el más realista de los cuentos de la colección. Es la emotiva historia, desde el punto de vista del niño, de la pérdida de la madre —no por muerte, sino por fuga con su amante—, a cuyos escarceos amorosos apenas sugeridos el niño asiste, de costado nada más. Pese a ser el más realista, los hiatos, los sobrentendidos, le imprimen un carácter desrealizado.

En “El mico”, aquella irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana de que hablaba Caillois se cumple casi cabalmente, al menos *ab initio*. Un hombre solitario ve nacer de un grifo de agua —sustituto de la vagina— a una extraña criatura, primero anfibia y luego humanoide, en todo caso monstruosa, huésped al que recibe, atiende, hace compañía y finalmente expulsa por el inodoro, al sentirse embarazado. ¿Un hombre encinta, y sin contacto alguno? ¿Quién es más monstruoso? La quiebra de lo cotidiano está bien, pero en fin de cuentas “El mico” es un cuento de horror fallido. Promete mucho y acaba en decepción. El desarrollo, la ejecución, son muy torpes: todo es muy arbitrario, con violación permanente del principio de causalidad, que produce incredulidad permanente.

En cambio, “Ragú de ternera” está más logrado. Un vegetariano confiesa a un doctor —un psiquiatra, presumiblemente— la historia de su conversión en antropófago. Hay aquí ironía, humor negro y hasta cierta mirada comprensiva por el antropófago, gran coincidencia con el escritor ecuatoriano Pablo Palacio

(1906-1946), quien trata espléndidamente el tema en su cuento “El antropófago” (en *Un hombre muerto a puntapiés*, 1927).

Finalmente, la poesía: “Un huerto frente al mar”: allí, en un huerto frente al mar vive una familia —una madre con diez hijos—. El padre se ha embarcado y presuntamente ha naufragado en un gran barco y ha enviado una carta en una botella. El interés radica en averiguar el contenido de la carta, que la madre se niega a conocer porque abriga secretamente la esperanza de que el esposo regrese algún día. Pasa el tiempo y el impaciente hijo mayor se embarca para seguir a su padre. Poco después de su partida regresa el padre. Enterado de ello, el hijo se niega ya a volver: él se convertirá en el padre que no volvió, en el heroico náufrago.

Como podremos apreciar por esta reseña, la *propuesta* literaria de Francisco Tario es fantástica, pero su realización, su ejecución, rara vez la satisface, casi siempre por arbitrariedad, por falta de disciplina y de rigor. Como he advertido ya, lo que más frecuentemente mancha sus cuentos es la violación al principio de causalidad. Para introducir el misterio, lo desconocido, lo inexplicable, en la rígida cotidianeidad, Tario acude a menudo al fácil expediente de volver más maleable, más vulnerable este mundo real para que con mayor facilidad se infiltre lo otro. No hay necesidad de ello: no hay que someter al mundo a una violación más.