

El discurso fantástico como instrumento subversivo en dos cuentos de Francisco Tario: “El mico” y “Entre tus dedos helados”

Mariana Moreira

(Consejo de Educación Secundaria

Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya, Uruguay)¹

Resumen: Tomando en cuenta los planteos teóricos que realizan Rosalba Campra (1991) y Rosemary Jackson (1986) en torno a la literatura fantástica y sus modos del discurso, el presente trabajo pretende abordar la forma en que Francisco Tario construye los cuentos “El mico” y “Entre tus dedos helados”; en los que, a través de un interesante uso de los silencios narrativos, el autor logra exponer dos temas que son bastante controversiales para la sociedad: la maternidad no deseada y el incesto. Lo que es posible también, gracias a la construcción de “yoes” narradores bastante peculiares, que se van construyendo a sí mismos en unión a sus tramas tan complejas, y logran hacer manifiestos estos asuntos sensibles para la sociedad en la que surgen, convirtiendo al texto en un espacio subversivo frente a nuestra “realidad”; donde lo monstruoso y lo siniestro ocupan un lugar central.

Palabras clave: Literatura fantástica, Francisco Tario, Incesto, Maternidad, Silencios narrativos.

Abstract: Taking into account the theoretical approaches made by Rosalba Campra (1991) and Rosemary Jackson (1986) about fantasy literature and its modes of discourse, this work aims to address the way in which Francisco Tario constructs the stories “El mico” and “Entre tus dedos helados”; in which, through an interesting use of narrative silences, the author manages to expose two topics that are quite controversial for society: unwanted motherhood and incest. This is also possible, thanks to the construction of rather peculiar narrator “self”, who build themselves in conjunction with their complex plots, and manage to make these sensitive issues manifest for the society in which they arise, making the text a subversive space in front of our “reality”; where the monstrous and the sinister take the center stage.

1. Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas, y estudiante avanzada de la Maestría en Ciencias Humanas opción Literatura Latinoamericana en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelAR. Forma parte, desde el año 2012, del “Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya” dirigido por Claudio Paolini e integró la Comisión Organizadora de las siete ediciones del Seminario y Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (Montevideo, 2014-2019 y 2021). Publicó un artículo en libro sobre Literatura brasileña editado por Elvira Blanco y editado en España (2012). También publicó un artículo, sendas reseñas y un relato de ciencia ficción en la revista *Tenso Diagonal* y también ha publicado un artículo en la revista *Quadrata*, editada por la Universidad Autónoma de Chihuahua. Ha impartido varias ponencias en eventos científicos y académicos en Uruguay, Chile y Perú.

Keywords: Fantastic literature, Francisco Tario, Incest, Maternity, Narrative silences.

Recibido: 18 de setiembre. *Aceptado:* 5 de diciembre.

Introducción

El presente trabajo pretende abordar la propuesta que realiza Francisco Tario en sus cuentos “El mico” y “Entre tus dedos helados”, en tanto en ellos se sirve de las licencias que otorga el discurso fantástico para presentar, y representar, asuntos que en alguna medida incomodan a la sociedad y suelen considerarse como “Tabú” (Freud, 1991), como lo son la maternidad no deseada y el incesto.

La configuración del discurso fantástico en “El mico” y en “Entre tus dedos helados”

En los cuentos de Francisco Tario, que serán estudiados a lo largo de este trabajo, se hace presente un uso del lenguaje que se estructura a partir de distintas modulaciones del silencio para su creación, pues, como plantea Rosalba Campra (1991), el silencio que no puede ser llenado es aquel del que se vale el cuento fantástico en tanto: “El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad” (52) en la medida que “el silencio dibuja espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos” (52) y, desde esos vacíos, que según Campra también se pueden presentar como la oscuridad o las tinieblas en los relatos, es forjado lo siniestro dentro estos textos. De esta forma se habilita la creación de una literatura que “amenaza con transgredir las normas sociales en tanto permite la articulación de temas tabú, que de otra manera son silenciados” (Jackson, 72), lo cual resulta paradójico ya que es “el silencio”, en estos casos, lo que permite que estos temas no sean “silenciados” dentro de los relatos.

Otro de los aspectos a tener en cuenta en “El mico” y en “Entre tus dedos helados”, es la forma en la que ambos discursos se crean desde la perspectiva de un narrador en primera persona, o “yo” narrador, que por momentos se distancia de sí mismo y no es capaz de reconocerse como resultado de las experiencias traumáticas que sufre, y que le impiden mostrarse por completo al apelar a los silencios narrativos. Estos personajes

“incompletos” son producto de tramas que oscilan entre un tiempo pasado y un tiempo presente, entre lo ocurrido, que no podemos comprobar fehacientemente, y lo recordado por el personaje, así como también entre lo dicho y lo no dicho, que a su vez habilita y promueve la metamorfosis de ambos narradores ya que, como lo plantea Paul Ricoeur en *Sí mismo como otro* (1996):

La persona, entendida como personaje del relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje. (147)

Lo cual se vincula también con la problemática presencia del doble en “Entre tus dedos helados”, relacionado con lo siniestro.

De esta forma, la estructura del discurso fantástico que presentan estos relatos, permite instalar de forma sutil temas y problemáticas que son demasiado sensibles para la sociedad, y que no podrían abordarse de la misma manera dentro de otro modo de discurso porque, como plantea Rosemary Jackson:

La narrativa fantástica confunde elementos de lo maravilloso y de lo mimético. Afirma que es real lo que está contando –para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista– y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que –en esos términos– es manifiestamente irreal. Arranca al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para meterlo en algo más extraño, en un mundo cuyas improbabilidades están más cerca del ámbito normalmente asociado con lo maravilloso. El narrador no entiende lo que está pasando, ni su interpretación, más que el protagonista; constantemente se cuestiona la naturaleza de lo que se ve y registra como “real”. Esta inestabilidad narrativa constituye el centro de lo fantástico como modo. (31)

Al romper con la estructura realista y jugar con los silencios, ubicando a su vez los acontecimientos en un espacio alternativo o “paraxial” (Jackson), y presentándolos a partir de la voz de un narrador protagonista “fragmentado” o “incompleto”, los relatos de Tario pueden abordar con total libertad los temas de la maternidad no deseada y el incesto, considerados tabú, sin que ello provoque alguna suerte de censura por parte de la sociedad en la que surgen o alguna especie de repulsión en los receptores, convirtiendo de esta manera al texto en un espacio subversivo.

El rechazo a la maternidad impuesta, lo monstruoso y la metamorfosis

El relato “El mico” presenta los extraños acontecimientos ocurridos al narrador de la historia tras la llegada imprevista de un ser inclasificable a su vida y que acabará por transformarla completamente.

El inicio de la narración se encuentra pautado por la presentación de un “yo” masculino realizando una actividad completamente verosímil, se afeitaba dentro del cuarto de baño cuando se produce la irrupción de lo fantástico, acontecimiento que él mismo califica desde un tiempo presente como “aquel hecho extravagante que tantas desventuras habría de acarrearle en el curso de los años” (137). Es seguido a esto que se comienza a reconstruir, con abundantes detalles, el estado previo a la intromisión de la criatura, para luego dar paso a la descripción de un parto inusual y con serias complicaciones, desde el que se instalará ya la semejanza entre ese ser y un ser humano: “«Parece un niño desvalido»” (138), para luego problematizar este planteo a partir de la introducción del conflicto que le genera al narrador la clasificación de esa criatura; que nunca se describe por completo pero que siempre acaba por tener una relación con la especie humana, como lo sugiere el siguiente pasaje que refiere a uno de los primeros intentos por saber de dónde pudo provenir: “Cabía, sí –y éste fue otro desatino mío–, sospechar del crimen de una mala madre, perpetrado dentro del propio edificio, con el propósito de deshacerse a tiempo de su mísero renacuajo, y el que, por una lamentable confusión de las tuberías, había ido a desembocar justamente en el seno de mi bañera” (140).

A medida que avanza la narración se nos van presentando los cambios que le produce al narrador la convivencia con ese “otro”, que fue acogido como un huésped en el hogar de este hombre que vivía en forma solitaria y sin preocupaciones en su apartamento, tal como lo deseaba según él mismo lo expresa. Por lo que la presencia de este intruso comienza a convertirse en un problema a partir del momento en que adquiere un comportamiento cada vez más humano: “Algo en él me desagradaba, no obstante, y era aquella tendencia suya a permanecer en cucullas en el fondo del tarro, observándome sin pestañear y con aire de no muy buena persona. El cristal le achataba el rostro, y entonces yo sentía como si un detestable ser, sin antecedentes precisos, explorase mi conciencia con no sé qué funestos propósitos” (143). Y más adelante agrega sobre la criatura:

Mostraba una precoz inteligencia y hasta una sutil picardía, que se me antojaron poco comunes en un ser humano de su edad. Aunque lo que hacía falta dilucidar, de momento, era si quien habitaba la pecera constituía efectivamente lo que se entiende por un ser humano. Ciertos indicios parecían confirmarlo así, en tanto que otras evidencias posteriores me hicieron ponerlo en duda. Pero, de un modo u otro, repito, al cabo de unas cuantas semanas todo el interior de mi casa fue volviendo a la normalidad. (143)

De todas formas, como se observa en estos pasajes del texto, lo que predomina constantemente en torno a las descripciones de la criatura es un sistemático silencio, provocado por la imposibilidad de definirla como algo en concreto ya que a su vez se encuentra en constante cambio o “evolución”.

Para Daniel Zavala (2016) “la descripción del mico logra poner en situación de crisis las clasificaciones taxonómicas convencionales. Sin embargo, como se ha visto, hay algo de animal y de hombre en ese ser. Es decir, en definitiva hay algo de *monstruo* en él” (196).²

Posteriormente a ese estado en el que la casa “fue volviendo a la normalidad” y que la presencia del mico es asimilada porque “un orden nuevo, aunque cordial, ha venido a reemplazar a aquel otro, tal vez demasiado exclusivo, que imperaba en mi casa” (145), se produce una nueva fractura del orden establecido que acaba por desestabilizarlo todo al desencadenar la metamorfosis del narrador personaje. Al imponerse, a través de una simple palabra, una nueva condición que no fue deseada: la maternidad, la cual irrumpe luego de una extraña sensación de desasosiego en la noche y en el espacio más íntimo del narrador, su propia cama:

lo subí con cautela a mi cama y lo senté frente a mí. Pero aún habríamos de contemplarnos largo rato antes de que él prohiriese **aquella oscura palabra** –la única que profirió jamás– y que tan deplorables consecuencias habría de acarrearlos a los dos. Ocurrió, más o menos, así: sentado, como estaba, alzó hasta mí sus ojos, ensayó una penosa mueca de alegría e intentó llorar. Después alargó sus brazos en busca de los míos, y repitió dos veces, con una voz chillona que me exasperó: –¡Mamá! ¡Mamá!³ (146)

A partir de la enunciación de esa palabra se vuelven a desdibujar los límites que separan a la criatura de la especie humana, y como propone Gabriel Giorgi desde una perspectiva ecocrítica: “la distinción normativa –moderna y civilizatoria– entre lo humano y lo animal es desplazada por líneas de continuidad, contigüidad, pasaje y ambivalencia entre cuerpos humanos y animales” (29), produciéndose en el texto aquello que observa este autor en las estéticas narrativas que proponen la presencia de estas creaciones que podríamos considerar híbridas en tanto:

no hay distribución simple entre humano y animal (tampoco borradura de su diferencia), sino una multiplicación de zonas de vecindad y de intercambio que no se dejan capturar bajo los modelos previos de “vida animal” y “vida humana”. Se trata siempre de un umbral de relación entre cuerpos y entre especies (y que pone en cuestión la noción misma de “especie”) que se constituye en una materia estética. (35)

Como se ve a lo largo del relato, el mico no es del todo animal y tampoco es del todo humano, es una especie de “ser intermedio” e indefinido que se encuentra en el umbral, y tan pronto es aceptada por el narrador esta condición cambia la relación entre ambos:

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

2. La cursiva pertenece al original.

3. El resaltado es mío.

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 un sillón, renacuajo, planta o pájaro, dejó de ser lo que pretendía y ya no resultó grato mirarle. Había, pues, que cubrirlo. ¿Que vestirlo, tal vez? Y lo vestí. (147)

Lo que sigue a este momento clave en la narración es la transformación de ese “yo”, inicialmente masculino, que de pronto se ve forzado a asumir el rol de madre impuesto por esa otredad amenazante y demandante de cuidados.

El personaje, frente a los cambios que comienza a notar en sí mismo, introduce el concepto de metamorfosis y el de desdoblamiento, éste último a partir de la mención a su propia imagen deformada en el espejo que revela la idea de una nueva naturaleza, que puede ser analizada desde la perspectiva de la mutopoética que propone Marcelo Damonte (2019) la cual:

conlleva, asimismo, una segunda (o primera) connotación, la que deriva de *muto/mutare* (cambio), mudanza en la experiencia de la cosa o criatura (“creatura”, la cosa creada), expresión de un personaje, sujeto, territorio u organismo que experimenta una mutación de carácter, desvío de su ontología original. Connotación, esta de la transformación, que implica a su vez a un tercer sentido complementario de la metamorfosis, el de la mutopoética como traslado, como “traslación” (mudanza), y que puede afectar al hombre y a su cronotopo, al universo, mundo, territorio o geografía que aloja. Es este un desalojar, alojar y ser desalojado que se repite una y otra vez, una metamorfosis constante que hurga el campo de lo mutante en los términos antes mencionados. (31)

Estos cambios en el carácter y en el entorno del personaje a los que refiere Damonte, están presentes en el texto de Tario de forma muy clara y se van haciendo más bruscos a medida que avanza el relato y se acentúan los cambios físicos y psicológicos. La preocupación constante por el bienestar de su huésped, los cuidados que se siente en la obligación de dispensarle y el abandono de todas aquellas cosas de las que disfrutaba son, en una primera instancia, los efectos de una maternidad impuesta, no deseada, que se configuró de forma violenta a través del quiebre que produjo la enunciación de la palabra “mamá”, que se asume aquí como un mandato que no puede evadirse: “Era algo independiente de mí, malvado, y contra lo cual parecía inútil resistirse” (151).⁴ Recién, luego de completa la transformación de este narrador personaje en un ser ¿del sexo femenino?, que alberga en su interior una nueva vida que, a causa del silencio de la narración fantástica, no sabemos cómo se produjo, es que se presenta un nuevo conflicto

4. Recuérdese también la función de la “palabra creadora” en el génesis bíblico.

en el relato. Ahora, el huésped, le resulta aborrecible. La presencia del otro se vuelve molesta para esta “madre” que alberga en sus entrañas una vida que fue producto de su deseo y no una imposición, lo cual también es percibido por la criatura:

Sabía 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)

Es en este contexto que el personaje decide ponerle fin a esta relación y pasa a planificar el asesinato de su inquilino, en tanto ahora lo percibe como una amenaza: “Lo que yo me proponía, simplemente, era liberarme de aquella angustia creciente, proteger mi nuevo estado y legalizar la situación de mi familia” (155).

A pesar de que la forma en la que acaba deshaciéndose de él no coincide con sus planes, sí lo hace con el modo en que se produjo el encuentro al inicio del relato. Al devolverlo a las aguas, casi en forma instantánea, se produce una especie de retroceso en los cambios físicos que había sufrido: “Me habían cedido las náuseas y noté que empezaba a crecerme el bigote” (157), como si el silencio volviera a poner todo nuevamente en orden dentro de ese espacio, ya que no se vuelve a realizar ninguna mención en cuanto al estado de gravidez. Es recién en el final del texto donde, nuevamente sin explicación alguna, se confirma la metamorfosis del yo narrador quien ahora es ¿madre?, por propia voluntad y de forma deseada: “Así continué durmiendo día tras día, risueñamente, inefablemente, sin preocuparme ya más por el hechicero. Y tres meses más tarde di a luz con toda felicidad” (159).

Este cierre abrupto, más allá de poder entenderse como una confirmación de lo acontecido durante la estadía del mico en su hogar, lo que hace es poner el foco en la diferencia que existe entre el deseo de ser madre y la imposición de serlo. Ya que, como se pudo observar anteriormente, el narrador nunca pudo aceptar al mico como algo propio, más allá de lo monstruoso de su existencia, como sí podríamos pensar que lo hará con el ser que gestó en su propio vientre.

La evasión del yo frente al tabú

En el relato “Entre tus dedos helados” se aborda el tema del incesto de una forma bastante particular, ya que el mismo no pareciera ser el centro de la historia, sino que aparece escondido en la trama, y tan solo se devela llegando casi al desenlace de la misma. Este ocultamiento de la relación incestuosa que mantienen los dos hermanos responde, en cierta medida, a la construcción, o reconstrucción, que realiza el narrador

personaje de su propia identidad en tanto “la identidad del personaje se construye en unión con la trama” (139) como lo propone Ricoeur. En este caso, la “falta de memoria”, o la imposibilidad para recordar lo ocurrido es lo que va provocando el desarrollo de los acontecimientos ya que la operación realizada al construirse a sí mismo, acaba por producir la creación de un doble que le permite alcanzar aquellos deseos que son prohibidos en tanto que, según la propuesta de Otto Rank:

El síntoma más destacado de las formas que adopta el doble es una poderosa conciencia de culpa que obliga al protagonista a no aceptar ya la responsabilidad de ciertas acciones de su yo, sino a descargarlas sobre otro yo, un doble [...] Esta personificación diferenciada de los instintos y deseos que alguna vez se sintieron como inaceptables, pero que pueden satisfacerse sin responsabilidades [...] Como demostró Freud, esta conciencia de la culpa, que tiene varias fuentes, mide, por un lado, la distancia entre el ideal del yo y la realidad lograda. (122)

La culpa, ante el amor que el protagonista siente por su hermana, es lo que desencadena que la conciencia del personaje abandone su cuerpo físico y se traslade a otro plano en donde, tal vez con la intención de salvaguardarse a sí mismo, no recuerde lo acontecido. De esta forma podría explicarse el inicio del relato que traslada abruptamente al personaje y al lector a un mundo onírico, diferenciado de aquel creado en el primer párrafo del cuento:

Preparaba yo, por aquellos días, el último examen de mi carrera y, de ordinario, no me acostaba antes de las tres o las tres y media de la madrugada. Esta vez acababan de sonar las cuatro cuando me metí en la cama. Me sentía rendido por la fatiga y apagué la luz. Inmediatamente después me quedé dormido y empecé a soñar.

Caminaba yo por un espeso bosque durante una noche increíblemente estrellada. (314)

Este otro espacio, que comienza a configurarse a partir del segundo párrafo del relato, se presenta casi inverosímil, ya que los acontecimientos ocurridos en él escapan a las reglas de lo posible, pero, al ser propuesto como un sueño, logra mantener la armonía en la construcción del texto:

Entonces vi cómo de las aguas del estanque emergían los cuerpos de unos hombres, que me observaron con gran atención. [...] Uno de aquellos hombres –sin duda el jefe de ellos. Dio unos pasos hacia la orilla y, apoyándose en el borde del estanque, me preguntó quién era yo, qué buscaba en aquel lugar a semejante hora y de qué modo había conseguido penetrar allí. “Estoy soñando” –le respondí–. El hombre no pareció entender lo que yo decía y repetí con fuerza: “Estoy simplemente soñando”. (315)

Al saberse dormido, el narrador personaje no se asombra en lo más mínimo ante lo que experimenta y decide acompañar a estos hombres bajo las aguas del estanque, en donde acaba por encontrarse frente a la estatua decapitada de una jovencita desnuda. Este objeto produce en él una asociación que no pareciera tener sentido alguno:

“Comprendí al punto que se trataba de un horrendo crimen del cual yo debería resultar sospechoso” (316), pero que sin embargo es lo que desencadenará la búsqueda de la resolución del enigma que se esconde en el relato.

Sobre la existencia de estos dos planos que son presentados en el cuento, Mariana Iglesias (2017) plantea que:

Solo conocemos una parte del mundo real, el resto nos es vedado debido a una percepción limitada. Entender la realidad como parte de un sueño perpetuo es, por tanto, una posibilidad que explicaría aquellos intersticios ontológicos a los cuales todavía nuestra percepción no puede acceder. El cuento “Entre tus dedos helados” construye una especie de mundo desdoblado que pone en duda el carácter epistemológico de la realidad y asume, de entrada, su carácter fragmentario e inestable. (78)

A esto cabe agregar que el mundo desdoblado que presenta esta narración, responde al fragmentarismo del propio personaje horrorizado ante su accionar, de ahí que, él mismo ponga en duda el grado de “realidad” de ambos planos:

Estoy casi seguro de que pasé allí la noche entera, reflexionando. O no sé si, en realidad, me quedé dormido, porque, en un momento dado, comencé a dudar ya seriamente de si aquello que venía ocurriendo era un simple sueño o, por el contrario, lo que era un sueño era lo que yo trataba de recordar ahora. Sucedió así: me veía yo en mi cama, en la cama de mi casa, ya de día, profundamente dormido. Veía la lámpara de mi mesita de noche, el libro que había dejado sobre la alfombra, la ventana entreabierta. Alrededor de mi cama estaba toda mi familia, mientras el doctor me levantaba con cuidado un párpado y se asomaba a mirarlo. (318)

Luego de la situación planteada el relato continúa desarrollándose en ese espacio onírico, que podríamos denominar paraxial a partir de las características que presenta. Ese bosque espeso que funciona como frontera que impide abandonar el lugar, los altos muros ubicados alrededor del jardín, en el que los jardineros y el narrador intentan encontrar la cabeza perdida de la estatua, así como también el dormitorio en el que éste es encerrado bajo llave, configuran una especie de claustro que guarda una seria relación con el inconsciente del personaje, en donde será posible el reencuentro con su hermana y la concreción del deseo. Sobre este asunto Jackson propone que:

En una cultura secularizada, el deseo de lo otro no se desplaza hacia regiones alternativas del cielo y el infierno; sino que se dirige hacia las zonas ausentes de este mundo; transformándolas en “otra” cosa, diferente de la familiar y confortable. En lugar de un orden alternativo, crea la “otredad”, este mundo re-emplazado y dislocado [...] Esta zona paraxial sirve para representar la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente “real” (objeto) ni enteramente “irreal” (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos. (17)

Es por eso que solamente allí podrá llegar a develarse lo ocurrido.

Uno de los momentos clave para comprender esta idea de la evasión del yo frente al tabú se hace presente en el momento en que el narrador personaje recibe en sus manos un álbum de fotos. En el cual se presenta, según él mismo lo reconoce, la historia del crimen: “Los retratos aparecían muy bien ordenados como colocados allí por una mano maestra. En el primero de todos se veía a un niño y una niña, de pocos meses, en brazos de su madre. Después, a estos mismos niños lanzándose una pelota o sentados sobre el césped del parque, mientras un caballero muy alto los contemplaba sonriente” (320) y agrega posteriormente: “No fue sino hasta mucho más adelante que empecé a darme cuenta de que había en todo aquello algo en extremo comprometedor para mí, ya que aquel joven, que sostenía, riendo, la sombrilla de su hermana, era justamente yo. Se me antojó tan descabellada la coincidencia, que me eché a reír con ganas” (320). Lo que resulta más interesante en este momento de la narración es la imposibilidad del yo de reconocerse a sí mismo o a su propia familia y, a pesar de que plantee que “Se iba adivinando el secreto” (320), él continúa sin recordar, o asumir, lo que realmente ocurrió; como si al establecer una distancia entre ese yo, que se hace presente en las fotografías y él mismo, pudiera borrar el crimen o, al menos, no ser considerado culpable por los policías que constantemente intentan hacerlo recordar.

En este punto del relato se puede apreciar claramente la forma en la que los silencios de la narración se articulan sutilmente para ir aludiendo, y develando indirectamente, la relación oculta que mantenían el protagonista y su hermana.

El enigma acaba por salir a la luz recién en un tercer plano, que se construye en la narración especialmente para ese propósito al declinar el plano onírico ubicado en el bosque, y al perder su “vitalidad” la naturaleza y los animales que se encontraban allí como carceleros del yo:

Así ocurrió una madrugada, en que se hizo, de pronto, el silencio, un silencio nada acostumbrado en la casa. Consideré que era el momento oportuno para bajar sin temor al estanque, y ya me disponía a abandonar mi cama cuando sentí que alguien abría muy sigilosamente la puerta y a continuación la cerraba con llave. Mi habitación estaba a oscuras, pero supe al punto de quién se trataba. No tuve ni la menor duda. Atravesaba ella mi cuarto pisando suavemente sobre la alfombra, deslizándose sin ruido sobre ella, como a través de una infinidad de años. “¿Eres tú?” –pregunté, por preguntar, muerto de miedo, a sabiendas del tremendo riesgo que corríamos–. Adiviné que se llevaba un dedo a los labios incitándome a callar. Quiso saber enseguida si, por tratarse de un caso excepcional, podría hacerle el honor de admitirla a mi lado. (324)

La oscuridad y el silencio son los que permiten finalmente el encuentro entre estos hermanos, en un tiempo que aparece detenido, como se observa claramente en el pasaje citado, que habilita la irrupción del “verdadero” acontecimiento fantástico en la historia.

Él logra sentir a su hermana, pero no la ve, la adivina en su pensamiento y no es capaz de describirla sino hasta luego de admitir ante ella el miedo que le provoca la situación comprometedoras en la que se encuentra, así como las consecuencias de ser descubierto. Es por esta razón que el narrador la construye como un ser sobrenatural a partir de otorgarle características que podrían llegar a considerarse monstruosas:

Tenía unos ojos luminosos y profundos, como los de un gato, y temí, por un instante, que le fuera posible ver en la oscuridad. Sentía, cada vez más próximo a mí, algo tan sutil y acogedor que habría sido algo embriagador, y si no me decidí a encender la luz fue por el temor que me inspiraba el comprobar con mis propios ojos cuanto, desde hacía rato, venían dejándome ver mis pensamientos. [...] Bien visto, aquella noche, parecía una criatura que hubiese perdido el juicio y ya no pensé en otra cosa que en deshacerme de ella cuanto antes, no fuera a abrirse, por sorpresa, la puerta y apareciese alguien de la familia. (326)

Al presentar a su hermana como “una criatura que hubiese perdido el juicio” (326), y proponerla siempre como la encargada de tomar la iniciativa, el narrador intenta salvaguardar su integridad, en tanto en ningún momento asume su responsabilidad frente a lo ocurrido. Esto se ve incrementado posteriormente cuando la caracteriza como: “una criatura diabólica de quién podía esperarse todo” (326), o cuando dice: “descubrí plenamente su maldad, la perversa pasión que la dominaba y sus infernales propósitos” (327), evadiendo de esta forma su culpa y desplazándola hacia “el otro”, a quien también responsabiliza de ser el artífice de ese mundo onírico y todo lo que ocurre en él.

Finalmente, el encuentro aparece interrumpido por una nueva traslación del yo hacia el plano en el que está durmiendo en su cama rodeado de su familia, mientras su madre le implora que despierte, pero “el verdadero despertar” se produce nuevamente en el espacio paraxial; donde se confirma, a partir de la cinta que encontró entre sus sábanas, que el encuentro con su hermana efectivamente ocurrió. Es en este momento en que se asume la consumación del deseo y lo que, en cierta forma, provoca la muerte de ese “yo” que se encontraba dormido para que solamente continúe la existencia de éste, que como doble, es capaz de satisfacer sus deseos sin tener que asumir las responsabilidades que ello conlleva. Razón por la cual el relato se cierra con los dos hermanos pudiendo estar juntos: “Y la envolví entre mis brazos, notando que la noche se echaba encima” (330). De este modo, a partir de los silencios de la trama, se logra la exposición de la relación incestuosa y se la habilita a continuar en un plano indeterminado que, de todas formas, como se aprecia hacia el final del relato, tiene su origen disparador en el plano presentado en el primer párrafo del cuento.

Conclusión

Como se ha podido observar, en los cuentos “El mico” y en “Entre tus dedos helados”, Francisco Tario se vale de la configuración de un discurso narrativo, basado en

la indeterminación y los silencios textuales propios del modo fantástico, para realizar un acercamiento a aquellos temas que son considerados “Tabú”, o que no son vistos con buenos ojos dentro del mundo “real” en el que vivimos.

En la medida que, los peculiares “yoes” narradores que se van construyendo a sí mismos en unión a sus tramas tan complejas, logran hacer manifiestos algunos asuntos sensibles para la sociedad en la que surgen, convierten al texto en un espacio subversivo frente a nuestra “realidad”; donde lo monstruoso y lo siniestro ocupan un lugar privilegiado para develarlos. Por esta razón es que se entiende que la maternidad no deseada sea presentada desde un “yo” masculino que se metamorfosea, como se pudo ver anteriormente, mientras que la relación incestuosa planteada en el otro relato solamente pueda continuarse en ese espacio paraxial, que fue creado para tal fin.

Bibliografía citada

- Campra, Rosalba. “Los silencios del texto en la literatura fantástica.” *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Edición de Enriqueta Morillas. Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 49-73.
- Damonte, Marcelo. *Tarik Carson. Una teoría de la amenaza*. Tenso Diagonal, 2019.
- Freud, Sigmund. “Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos.” 1913. *Obras completas Vol. XIII*. Traducido por José Luis Etcheverry. Amorrortu, 1991, pp. 1-164.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia, 2014.
- Iglesias, Mariana. “Sueño, amor y muerte en «Entre tus dedos helados» de Francisco Tario: una lectura a raíz de la teoría psicoanalítica.” *Literatura mexicana* vol. 29, N° 1, México, ene./jun. 2018, pp. 71-98.
www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462018000100071&lng=es&nrm=iso
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Traducido por Cecilia Absatz. Catálogos, 1986.
- Rank, Otto. *El doble*. Traducido por Floreal Mazía. Orion, 1976.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Traducido por Agustín Neira Calvo. Siglo Veintiuno, 1996.

Tario, Francisco. "El mico." *Cuentos completos. Tomo II*. Lectorum, 2003, pp. 137-59.

---. "Entre tus dedos helados." *Cuentos completos. Tomo II*. Lectorum, 2003, pp. 314-330.

Zavala, Daniel. "Francisco Tario: El mico, los monstruos." *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, Nº 4.1, 2016, pp. 189-207.

revistes.uab.cat/brumal/article/view/v4-n1-medina/132-pdf-es