

LOS FANTASMAS GÓTICOS EN LA NOCHE DE FRANCISCO TARIO

MARISOL NAVA HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE TLAXCALA, MÉXICO

Recibido: 30/08/2020

Aceptado: 12/12/2020

RESUMEN

La noche (1943) de Francisco Tario elude los modelos literarios usuales de su época y del contexto mexicano, en tanto adopta el estilo de la novela gótica europea; así, Tario parte de esta poética para crear un mundo propio, irónico y desencantado. Con base en esta premisa, analizamos los cuentos fantásticos en donde irrumpe el clásico personaje gótico: el fantasma, quien surge en “La noche de los cincuenta libros”, “La noche de Margaret Rose” y “La noche de *La Valse*”. Dichos cuentos exponen varios motivos góticos: lo nocturno, los espacios aislados (bosques, castillos, casonas, sótanos y catacumbas), singulares objetos (el cuadro como doble, el manuscrito execrable) y, por supuesto, los personajes fantasmagóricos con la traza del héroe sombrío y antisocial o la heroína débil, marcada con un destino aciago. No obstante, la urdimbre maniquea de la novela gótica se trasciende, pues estos espectrales personajes de Tario reflejan los recovecos y las honduras de la vida humana, así como lo absurdo y apocado de la existencia.

PALABRAS CLAVE: Francisco Tario, *La noche*, fantástico, gótico, fantasmas.

ABSTRACT

Francisco Tario's *The night* (*La noche*, 1943) eludes the usual literary models of his time and the Mexican context, adopting the style of the European gothic novel. Thus, Tario starts from this poetics to create an ironic and disenchanting world of his own. Based on this premise, we analyze the fantastic tales where the classic gothic character breaks out: the ghost, who emerges in "The Night of the Fifty Books", "Margaret Rose's Night" and "The night of *La Valse*". These tales expose various gothic motifs: the nocturnal, the isolated spaces (forests, castles, mansions, cellars and catacombs), singular objects (the painting as a double, the execrable manuscript) and, of course, the ghostly characters with the trace of the dark and antisocial hero or the weak heroine marked with an unfortunate fate. However, the manichean warp of the gothic novel is transcended, as these Tario's spectral characters reflect the nooks and depths of human life, as well as the absurdity and timidity of existence.

KEYWORDS: Francisco Tario, *The night*, fantastic, gothic, ghosts.



La literatura fantástica en México posee una larga tradición, quizá escurridiza y algo velada, pero rica y vasta al conformar un genuino corpus, donde se evidencia un perfecto manejo de estrategias discursivas y tematizaciones. El prólogo de María Elvira Bermúdez a sus *Cuentos fantásticos mexicanos* (1986) es esclarecedor al respecto, pues enuncia a los numerosos autores que, durante los siglos XVIII y XIX, incursionaron en el género. En nuestros días, la lista se incrementa, lo cual se evidencia en las siguientes antologías: *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, compilada por Ana María Morales (2008); *Tierras insólitas. Antología de cuento fantástico*, realizada por Luis Jorge Boone (2013); *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la ciudad de México (XIX-XXI)*, publicada en dos tomos y cuyos antologadores son Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte (2013) y *La tienda de los sueños. Un siglo de cuento fantástico mexicano*, elaborada por Alberto Chimal (2015). Por supuesto, varios autores destacan, sin

embargo, para Sara Poot Herrera (2003) “la obra de Tario, Dueñas y Dávila en su conjunto abren la dimensión de lo fantástico en la narrativa mexicana contemporánea” (pp.125-126). En concreto, quien colabora de forma sorprendente en esta ruta de discursos insólitos e historias sobrenaturales es el excepcional Francisco Tario (1911-1977), cuya narrativa seduce y desafía.

Un primer reto se halla en la cronología de sus obras: publicadas en períodos distantes entre sí y, algunas de ellas, reeditadas¹. Es el caso del volumen de cuentos con el cual Tario inaugura su trayectoria escritural: *La noche*, publicado en 1943, reeditado en 1958 bajo el título de *La noche del féretro y otros cuentos de la noche* y, posteriormente, integrado a sus *Cuentos completos* del 2003². La publicación de este libro, como lo expresa Humberto Rivas, debió ser un gran evento en el marco de la literatura nacional, mas no fue así (citado por González Dueñas, 1993, p.66); incluso, tras su publicación, solo se ocupan de él Alí Chumacero (1944) y José Luis Martínez (1943); para el resto de la crítica pasó desapercibido. No obstante, “*La noche*, *Aquí abajo*, *La puerta en el muro* y *Equinoccio* conforman [...] la primera y mejor época de la obra de Tario, que está a la altura de la literatura europea de su tiempo, es universal” (González Suárez, 2003, p.21).

La noche se construye con registros imperecederos y a la vez contemporáneos como toda la producción de Tario, la cual por sus atributos “se escapa, se diluye y se resiste a las clasificaciones, aun a las cronológicas” (Gutiérrez de Velasco, 1997, p.42). Lo trascendente de un texto literario radica en sus cualidades y, como lo observaremos en los cuentos a estudiar, estas se despliegan sin ataduras. Así, Francisco Tario con dicho libro “se inserta en un universo literario nuevo, e incursiona por caminos que exploran territorios ignotos para la producción vigente en ese tiempo” (Gesso Cabrera, 2003, p.215). Nuestro cuentista se separa del realismo imperante y, en palabras de Alejandro Toledo, se introduce en los ámbitos de la literatura fantástica (2014, p.86). Y no solo rompe con los moldes literarios dominantes, también fractura los esquemas al interior de sus relatos: en las estructuras, en su adhesión a determinadas tendencias, para luego desmitificarlas por medio de estrategias personalísimas que identifican su estilo y preocupaciones. Por eso, “Hay en este primer libro una obvia intención de sorprender, asombrar, escandalizar; Tario busca aquí la contundencia” (2004, p.53). A pesar de estas

1 *Aquí abajo* (1943), *La puerta en el muro* (1946), *Equinoccio* (1946, reeditado en 1989), *Yo de amores qué sabía* (1950), *Breve diario de un amor perdido* (1951), *Acapulco en el sueño* (1951), *Tapioca inn. Mansión para fantasmas* (1952) y *Una violeta de más* (1968, reeditado en 1990). Las obras póstumas: *El caballo asesinado* (1988) y *Jardín secreto* (1993).

2 Edición de la editorial Lectorum que utilizamos para este trabajo.

críticas elogiosas, *La noche* es uno de los libros a los que no se les ha hecho justicia³; poco se ha investigado y escrito sobre sus mecanismos y temas; en realidad, sigue siendo una obra abierta; en especial para la literatura fantástica mexicana, en tanto es un libro hito en el marco de la producción nacional (Torres, 1994, pp.99-100), un libro publicado “una década antes de que los escritores mexicanos comenzaran a explotar de forma sistemática el relato fantástico” (Poblete Alday, 2011, p.218).

Los atributos de esta obra se aprecian tanto en su discurso como en sus temas. En este sentido, Mario González Suárez señala: “Varios cuentos de *La noche* parecen la transcripción de signos que se leen en una pesadilla, por eso resultan inquietantes, ominosos y hasta insanos” (2003, p.17). Esto sucede porque, como lo hemos mencionado, Francisco Tario evita los modelos usuales de su época y del contexto nacional y adopta el estilo de la novela gótica europea propia del siglo XVIII; sin embargo, aunque establece fuertes vínculos con la narrativa gótica, crea un mundo aparte, en donde expone su sello inconfundiblemente irónico y desencantado. Por ello, la obra se apega, excepto en un punto, a lo preludiado por Rafael Llopis: “lo gótico tiende, de vez en cuando, a hacerse explícito de nuevo, a reaparecer en su pureza original. Naturalmente, la pureza original no se recupera nunca y cada nuevo *gothic revival*, tanto en la arquitectura como en las letras, aporta alguna novedad, algún cambio de significado y generalmente un descenso de calidad” (1974, p.356); por supuesto, esta última afirmación no aplica para la obra de Francisco Tario, pues si algo demuestra es la asimilación de lo gótico pero trasladado a un universo propio, cuyo resultado deviene increíblemente atractivo y objeto de este trabajo.

En este sentido, Federico Patán considera a Tario como uno de los doce autores mexicanos, quienes “han tocado lo gótico o pertenecen de lleno a él” (1999, p.124); afirmación relevante, mas poco esclarecedora, pues Patán no indica las obras erigidas con esta influencia. Algo similar sucede con otros críticos y estudiosos, quienes destacan su vínculo con lo gótico, pero sin abordar los tópicos específicos. Es el caso de Juan Ramón Vélez quien comenta respecto a los cuentos de *La noche*: “la tradición gótica, de la cual beben patentemente” (2008, p.70), mas sin ahondar en ello. Por tal motivo, en este trabajo nos centraremos en tres cuentos de *La noche*: los fantásticos y cuyos protagonistas son los clásicos de la narrativa gótica, en tanto presentan una condición fantasmal, es decir, “La noche de los cincuenta libros”, “La noche de Margaret Rose” y “La noche de *La Valse*”.

3 De hecho, toda la obra de Tario se ubica en este rubro. Mucho hay por hacer y decir sobre la obra de este magnífico escritor.

La narrativa gótica se inicia con Horacio Walpole (1717-1797) y su célebre novela *El castillo de Otranto* (1765), caracterizada por determinados espacios, personajes, situaciones y temas. Posteriormente, le suceden Matthew G. Lewis, Ann Radcliffe, H. P. Lovecraft y Edgar Allan Poe, quienes trabajaron dicha vertiente a su muy particular talante (Lorenzo, 1989a, p.5). De hecho, como lo indica el mismo Lovecraft en oposición a lo planteado por Llopis: “Los mejores relatos de horror actuales, al beneficiarse de la larga evolución del género, poseen una naturalidad, una convicción, una tersura artística y una intensidad de atractivo, muy superiores a las de las obras góticas de hace un siglo o más” (1998, p.87). Un ejemplo se halla en *La noche de Francisco Tario*.

Respecto a los motivos góticos, Norma Lazo propone los siguientes: “La novela gótica se desarrolla dentro de una ambientación oscura iluminada con velas, en castillos sombríos, bosques tenebrosos, escenografías medievales, calabozos, sótanos y criptas poblados por fantasmas, demonios y hermosas doncellas en apuros” (2004, p.54). María Negroni agrega otros tópicos: “el aislamiento, lo nocturno y la orfandad, el incesante descenso a los ritmos del inconsciente, la sospecha de un crimen fundante, la omnipresencia del agua y lo maternal, el coleccionismo y la manía del catálogo, la miniatura y la melancolía como “problema musical”. Pero, sobre todo, está la figura del artista, ese ser obsesivo y tenaz” (2009, p.11). Esta escenografía, personajes y tópicos, se complementan con la fascinación “por el misterio de la maldad humana, de las perversiones de los instintos y del carácter” (Ceserani, 1999, pp.129-130). Varios de estos tópicos serán evidentes en los cuentos elegidos de *La noche*.

En primer lugar, como se vaticina desde el título del libro y de cada cuento, las historias se desarrollan en la noche, primer gran motivo gótico y denominador común en todos los relatos; por ello, “El título del mismo es un paratexto capital que nos informa acerca de la temática que va a abordarse. Tiene, por tanto, un carácter esencializador que va a acotarse y concretarse en cada uno de los quince relatos” (Vélez, 2008, p.61). De varias maneras y con distintas palabras, la noche surge como un escenario indispensable para los fantásticos sucesos que acaecen en cada cuento. En “La noche de los cincuenta libros”, el narrador intradieгético señala: “la noche se ilumina fantásticamente con el fulgor de una pequeña lámpara olvidada sobre la mesa” (Tario, 2003, p.64). Igualmente, la escena significativa de “La noche de Margaret Rose” se desarrolla en un ambiente sombrío: “De la obscuridad total de la noche emergen a ambos lados del camino aisladas luces muy débiles”

(p.87). “La noche de *La Valse*” confirma esta preeminencia de los ambientes nocturnos: “cuando cayó la noche íntegramente sobre la paz del campo, vi el firmamento torvo, desmesurado, mas una gran luna redonda que iluminaba mi ruta” (p.123). Estos ejemplos revelan la fascinación de Tario por ubicar a sus historias en ambientes nocturnos, donde el presagio deambula, donde la sorpresa y el desencanto irrumpen para modificar la vida de los personajes, instaurándose en el momento más relevante de los cuentos.

Asimismo, lo más memorable de la parafernalia gótica reside en los espacios: bosques lúgubres, paisajes desolados, ruinas, cementerios, castillos y casonas aisladas en cuyo interior se encuentran pasillos subterráneos, catacumbas, mazmorras y escaleras intrincadas, además de una serie de objetos decorativos como pesadas cortinas, tapices y cuadros animados. Dicha atmósfera se complementa con inusuales luces, música extraña, tormentas, relámpagos y vendavales. Por estos motivos temáticos, lo gótico pone en “nuestro ánimo el estremecimiento de lo sobrenatural o de lo aparentemente sobrenatural” (Patán, 1999, p.122).

En cuanto a espacios exteriores, en nuestro corpus el bosque adquiere primacía, sobre todo en “La noche de los cincuenta libros” y “La noche de Margaret Rose”. En el primero, Robertito, el narrador intradiegetico comenta: “¡No, no había en el mundo placer superior al que me proporcionaba la noción de que era un niño extraviado; un niño delicado y tierno, en mitad del bosque solitario, a merced de las fieras y los fantasmas!” (Tario, 2003, p.59); esta ensoñación se concreta en su solitaria adultez, momento en donde irrumpe lo fantástico gótico con la clásica noche tempestuosa: “Sigue lloviendo torrencialmente, y el viento que penetra por la ventana abierta cierra de golpe la puerta del aposento” (p.65). En “La noche de Margaret Rose” se describe el camino a la casa de la protagonista, lo cual implica un adentrarse en el bosque, tal como lo indica Mr. X, su narrador intradiegetico: “Durante diez minutos, más o menos, bordeamos la enorme huerta, bajo una imponente masa de fronda que el viento arrulla blandamente” (p.87).

En “La noche de *La Valse*”, el mar surge como otro espacio exterior con características góticas de fuerte influjo lovecraftiano⁴: “A mis pies, trágica y hambrienta, espantosamente dilatada, abríase la boca del mar. Sin ningún éxito busqué con la mirada la costa dura, el acantilado negro, la playa buena. Un círculo desesperante, sembrado de reflejos verdes, aclaró

4 Este mar, importante en toda la obra de Tario y como lo indica Esther Seligson, nos recuerda a “su pueblo de infancia, un sitio cercano a enormes acantilados que descienden verticalmente hacia el mar, un Llanes marcado por su prehistoria, donde aún hay pesados peñascos y fósiles, y es posible sentir la vibración de los druidas” (citado por González Dueñas, 1993, p.60).

definitivamente mi posición: mar adentro la ruinoso nave avanzaba, avanzaba, movida por extraña locura [...] en el caos de agua profunda” (pp.125-126). Este mar siniestramente personificado también aparece de soslayo en “La noche de los cincuenta libros”: “mi cuerpo se estrella contra el lomo de las olas, sumergiéndose en un embudo de espuma” (p.68). Bosque y mar colaboran en la soledad y el confinamiento de los personajes, favoreciendo su opresión y destino fantasmal.

Esta espacialización se complementa con la presencia de construcciones apartadas y solas; edificaciones trascendentes, en tanto “lo gótico prefiere lugares solitarios, donde sea fácil permitirse conductas anómalas respecto a eso que llamamos la normalidad, sin que intervenga, no de principio al menos, el entorno cuya función atribuida es el escandalizarse y en ocasiones el tomar medidas en contra de lo que considera excrescencias” (Patán, 1999, p.125). Estos espacios cerrados se representan, en nuestros cuentos, con castillos y casonas aisladas y, dentro de estas, sótanos y catacumbas.

En “La noche de los cincuenta libros”, Robertito recuerda el sótano como un lugar de castigo: “Mi padre acostumbraba a golpearme, encerrándome después en un sótano muy lúgubre, lleno de ratones. Allí me moría de miedo” (Tario, 2003, p.59), dicha sanción es frecuente en las novelas góticas. Posteriormente, este personaje construye una fortaleza con enormes murallones, donde lleva a cabo su plan de crear libros aberrantes para castigar a los hombres, quienes lo han marginado y en cuyo interior, la noche de la irrupción fantástica, se escuchan extraños sonidos y pasos imperturbables.

“La noche de Margaret Rose”, por su lado, inicia en unas catacumbas romanas donde los protagonistas se conocen; ahí, los guía un monje carmelita “por entre las fosas abiertas y los cráneos diseminados” (Tario, 2003, p.83). Este cuento continúa la configuración del espacio gótico, pues más adelante, cuando Margaret Rose invita a Mr. X a su casa, este la describe con una enorme huerta y exuberantes enredaderas que ocultan “una pequeña puerta ojival, empotrada en el espeso muro a manera de cripta” (p.87), indicio del sorpresivo desenlace. A continuación, Mr. X detalla el interior de esa casona: “Ascendemos a tuestas a lo largo de una empinada escalera de caracol que trepa hacia las tinieblas [...] Ya arriba, cruzamos un vasto corredor de piedra, que cubre raída alfombra escarlata. Otra puerta que franqueamos. Un pequeño recibidor, totalmente a oscuras, y una puerta más” (p.88). En dicha estancia, el hombre intuye cortinajes

pesados, percepción debida a los claroscuros alimentados por “el fulgor de las llamas” (p.90), luminosidad insólita y nebulosa, rematada en momentos por un “silencio desmesurado, sobrenatural [...] un silencio no semejante a ningún otro” (p.90). La espacialización de este relato es decisivamente gótica, en cuanto a distribución, ornato, iluminación y atmósfera y cuyo objetivo es confundir y ocultar el acontecimiento fantástico: Mr. X descubre su naturaleza fantasmagórica y Margaret Rose comprueba su ominosa habilidad para advertirlo.

En el caso de “La noche de *La Valse*” esta configuración espacial se traslada al vetusto barco, donde irrumpe la anagnórisis fantástica del pintor y narrador intradieгético: “logré introducirme en ella, notando de qué modo crujían sus huesos bajo mis pies descalzos [...] Nada que no fuese la presencia indiscutible del *yacht* decrepito, sin timón ni mástil, atrapado entre las garras de la playa” (p.124); es notable en esta descripción la personificación del mar y del barco, un recurso discursivo típico en la narrativa de Francisco Tario.

Esta caracterización gótica incluye otros motivos temáticos. El siniestro cuadro con la función de espejo o doble surge en “La noche de *La Valse*”, el cual sirve para recuperar la otrora existencia y vida de Tom, el pintor, como amante de su patrona: “Me impresionó sobremanera este especial detalle: la analogía —por no decir identidad— de esta obra extraña con otra concebida por mí ha tiempo y no realizada nunca” (p.123), mas hacia el final se revela el misterio, aflorando lo fantástico: “Reconocí mi obra: la flor entre los dedos; la cabellera húmeda; las esmeraldas de New York. Pero todo era lejano, lejano” (p.130).

Otro motivo es el de marcas y huellas de sangre por el piso y las alfombras; “La noche de los cincuenta libros” ofrece este singular y aterrador motivo: “De súbito, advierto un arroyo de sangre negruzca que se va extendiendo por la alfombra en dirección a la puerta...” (p.66) y cuyo origen se encuentra en el motivo del manuscrito abominable, en tanto ahí ha depositado Robertito su venganza, al crear repugnantes libros y personajes para atemorizar a quienes le han hecho daño y cuyo catálogo conforma un paradigmático ejemplo de la destreza e ímpetu narrativo de Francisco Tario, fragmento por demás memorable y multicitado:

Libros que paralizarán de terror a los hombres que tanto me odian; que les menguarán el apetito; que les espantarán el sueño; que trastornarán sus facultades y les emponzoñarán

la sangre. Libros que expondrán con precisión inigualable lo grotesco de la muerte, lo execrable de la enfermedad, lo risible de la religión, lo mugroso de la familia y lo nauseabundo del amor, de la piedad, del patriotismo y de cualquiera otra fe o mito [...] Exaltaré la lujuria, el satanismo, la herejía, el vandalismo, la gula, el sacrilegio [...] 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 las gargantas 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 las poseídas. Haré del mundo un antro fantasmal e irrespirable. (pp.62-63)

Este muestrario de escenas escatológicas, grotescas y horribles propias de la estirpe gótica se hiperboliza y transforma en fantástico, pues estos seres ficticios adquieren vida y, en un caso de metaficción angustiante, persiguen a su creador, hasta que, a punto de alcanzarlo, este se descubre muerto y rodeado de su familia. Por ello, se ratifica la importancia de la fortaleza para los propósitos del personaje: “los lugares confinados significan para el entorno fronteras de seguridad: dentro de ellas quedan sujetos a limitaciones muy frágiles aspectos de la conducta humana que no deseamos públicos” (Patán, 1999, p.127), tal como sucede con el protagonista de este relato y sus desquiciadas aspiraciones vengativas mediante la creación, las cuales hacia el final devienen ensoñaciones góticas de tenue naturaleza fantasmal.

En estos espacios y escenografía se desenvuelven los personajes, quienes igualmente se apegan al canon gótico. Una primera condición de estos es el viajar a un lugar distante, frecuentemente aislado, ignorando que ahí los

aguarda su insólito destino (Patán, 1999, pp.130-133). Este desplazamiento se advierte en “La noche de Margaret Rose” y en “La noche de *La Valse*”: en ambos cuentos los personajes masculinos inician un periplo; Mr. X por una invitación de Margaret Rose y el pintor por la búsqueda de un extraordinario cuadro del cual tiene noticia y cuya existencia desafía su mundo al ser una idea propia nunca plasmada. Ambos personajes desconocen el lugar y ahí se enfrentan a lo fantástico y a su sino: el primero se reconoce como un fantasma y el segundo recuerda su historia en otro tiempo y espacio, mediante una seductora imagen femenina y fantasmal. Otra modalidad de este desplazamiento se ubica en “La noche de los cincuenta libros”, pues el recorrido es interior, en tanto el protagonista se aleja de su hogar internamente con la intención de construir en otro ámbito una fortaleza para ahí activar su venganza contra los hombres; será en ese espacio alterno, donde se revele su muerte.

En cuanto a la tipología de los personajes, uno de los más importantes de la novela gótica es el héroe malvado, sombrío, ambicioso y antisocial (Lovecraft, 1998, p.58) quien, a tono con su perturbado interior, adquiere un extravagante aspecto. Las descripciones que de sí mismo hace el narrador de “La noche de los cincuenta libros” lo ejemplifica: “esmirriado, granujiento y lastimoso. Tenía los pies y las manos desmesuradamente largos; el cuello, muy flaco; los ojos, vibrantes, metálicos; los hombros, cuadrados, pero huesosos, como los brazos de un perchero; la cabeza, pequeña, sinuosa. Mis cabellos eran ralos y crespos y mis dientes amarillos, si no negros. Mi voz, excesivamente chillona, irritaba a mis progenitores, a mis hermanos, a los profesores de la escuela y aun a mí mismo” (Tario, 2003, p.57).

En principio, estos personajes no son propiamente los “héroes malvados”; siguiendo lo postulado por Federico Patán, evidencian “el síndrome Frankenstein”, “es decir, una persona de inicio buena, a quien las reacciones de la sociedad van quitando la posibilidad de permanecer siendo buena” (1999, p.132). Una muestra idónea de este “síndrome Frankenstein” se reconoce en “La noche de los cincuenta libros”, en tanto el narrador describe los distintos maltratos perpetrados por su familia y demás gente hacia él: “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!” (Tario, 2003, p.61); y en efecto, lleva a cabo su resentida empresa por medio de los cincuenta libros malditos que, durante otros tantos años, escribe.

Por su parte, “La noche de Margaret Rose” y “La noche de *La Valse*” presentan personajes femeninos, cuya traza se corresponde con el

de la perfecta heroína gótica: mujer débil, marcada con un destino aciago, en tanto “es obligatorio que una representación de la inocencia llegue a tener tratos con las partes más oscuras e, incluso, se contamine de ellas” (Patán, 1999, pp.128-129). En el primer cuento, Margaret Rose Lane, desde su simbólico nombre, apela a la tradición gótica por su origen inglés. Esta mujer es lánguida, pálida y frágil y, lo más importante, dotada con una aptitud funesta sugerida, desde el principio del cuento, por medio de múltiples indicios, es decir, la posibilidad de ver y dialogar con los muertos; por eso, es significativa su desquiciada risa cuando está frente al fantasmal Mr. X:

Sus ojos rebasan las órbitas, sus brazos tiemblan convulsamente. No sé qué dentro de ella, como un pájaro endemoniado, comienza a despertar y manifestarse. Chasca los dientes, gime, contrae los músculos del cuello, trata de apartar la mesa con sus piernas rígidas, se endereza un poco, ríe, y, al cabo, lanza un pavoroso grito, increíblemente prolongado que recorre la estancia y después huye por la casa. (Tario, 2003, p.95)

En “La noche de *La Valse*” Tom, el pintor tras el rastro de un cuadro, descubrirá su historia, en otra época y situación: era un sirviente, enamorado de una enigmática mujer, de pronto materializada en el presente: “era una especie de virgen enferma o de deidad erótica —pensaba yo— triunfadora de todos los ardores posibles...” (p.127). Esta joven tendrá un fin adverso, revelado mediante un tipo de anagnórisis del pintor, quien recuerda su horripilante descomposición y muerte. Ambos personajes femeninos son débiles, acechados y alcanzados por su trágico destino.

Por supuesto, estos personajes se vinculan con el tradicional personaje gótico: el fantasma, ser aferrado a la vida aun cuando pertenezca a la muerte. Rosalba Campura analiza esta ambigüedad respecto a su naturaleza y esencia y los ubica en dos ejes temáticos: “las historias de fantasmas [...] presentan en su mayor parte una superposición del eje animado/inanimado con el eje concreto/no concreto” (2008, p.44), es decir, en palabras de Ignacio Padilla: “El fantasma es una aparición que para serlo debió antes ser lo opuesto: una desaparición, una desintegración, un abracadabra de disolvencia o resta. El fantasma es, en suma, la presencia de una ausencia” (2013, p.144). En el caso de Tario, hablar de fantasmas es hablar, como lo plantea Mario González Suárez, de “el elemento unificador de toda la obra de Tario, el actor de su cosmogonía, el beneficiario de su poética. Para Tario,

el fantasma es la cifra de uno mismo, es el Yo profundo que trasciende los avatares de la carne. Él no habla de almas sino de fantasmas porque estos tienen vicios e historia y no saben cómo dejar de ser quienes son. Somos fantasmas porque estamos ontológicamente solos, para descubrir que la muerte no es algo aterrador, sino ‘un dulce desvanecimiento’ ” (2003, p.23). Sin eludir sus indeterminados rasgos que lo ubican entre lo animado/inanimado y concreto/no concreto, los fantasmas de Francisco Tario, a diferencia de los clásicos de la novela gótica, no representan una otredad completamente monstruosa, malvada y dañina, más bien simbolizan una faz compleja de lo humano, en tanto poseen luces y sombras como lo evidencian nuestros cuentos, son esas “voces del Otro lado” (Roas, 2011, p.168), esos seres fantasmales que han atravesado los límites de lo real.

Así, en “La noche de los cincuenta libros”, Robertito aporta varios indicios de su naturaleza fantasmal: “Donde yo habito no hay estaciones y la Naturaleza es un limbo. El agua no moja; la llama no quema; el ruido no se percibe; la electricidad no alumbrá. De noche todo es negro, impenetrable, pero yo veo. De día todo es blanco, lechoso, intangible” (Tario, 2003, p.63). Hacia el final, en un admirable anuncio del tan difundido cuento “Entre tus dedos helados”, el narrador se ostenta consciente y hasta dichoso aún después de haber sido declarado muerto. De acuerdo a la clasificación de David Roas, este cuento ejemplifica a la perfección a aquellas “narraciones en las que las voces del otro lado nos narran sus andanzas como monstruos terribles, perfectamente instalados (y a veces satisfechos) en su nueva situación” (2011, p.170). Robertito es un personaje construido con elementos corpóreos y grotescos emplazados en lo hiperbólico y, por tanto, distante de la clásica imagen etérea y fantasmal; no obstante, se ubica en ese sutil umbral de lo fantasmagórico y fantástico, sin duda, es un personaje *sui generis*.

Un ejemplo más canónico, respecto al fantasma, se sitúa en “La noche de Margaret Rose”. Similar al cuento anterior, el narrador concede finos indicios de su naturaleza fantasmal: “una desazón agudísima, completamente indescifrable, vasa apoderando de mí a cada minuto que transcurre. Una sensación por demás extraña, ni de incomodidad o angustia, ni de ansiedad o sobresalto, ni de pavor o desconfianza, sino propiamente de vacío, de inestabilidad o ausencia, como si mi personalidad, pongo por caso, fuese anulada gradualmente por otra personalidad intrusa que ocupara su lugar. Bien como al despertar de un sueño, bien como al entrar en él...” (p.89). Estas sugerencias y silencios se concretan en las últimas líneas, cuando Mr. X anuncia: “Y yo descubro, alarmado, que no soy ya sino un melancólico y

horripilante fantasma” (p.96). Como lo ha indicado Vladimiro Rivas Iturralde, este “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” (1995, p.14). Acorde a la propuesta de David Roas, este cuento pertenece a los “relatos que revelan el desconsuelo o la perplejidad del personaje ante su nuevo estado” (2011, p.170).

Finalmente, en “La noche de *La Valse*” la mujer que irrumpe en el destartalado barco y dialoga con el pintor para suscitar sus recuerdos, personifica este umbral: “la mujer blanca proseguía allí quieta, reclinada, mirando al corazón del agua muy de cerca. Su vestido impalpable —de humo— dejaba palpitante y libre el cuerpo frágil; los cabellos escurriánsele hasta los pechos, y en las manos tenía un lirio” (Tario, 2003, p.126). Al final del cuento, esta aparición fantasmal cumple su objetivo: motivar la anagnórisis del pintor respecto a su vida pasada y, en esa medida, revela su naturaleza fantástica: “Pero su cuerpo se hizo de hielo. Los ojos demasiado extáticos. La carne horripilante” (p.130).

Los fantasmas de Francisco Tario (Robertito, Mr. X, la mujer) surgen y se reconocen gracias a la existencia de un otro (la familia, Margaret Rose, Tom) y adquieren rasgos propios, en tanto ostentan un aspecto firme y fuerte, casi corpóreo y vital; sin embargo, dicha caracterización no impide distinguir su esencia fantástica, gótica y fantasmal. Como lo indica Regina Freyman Valenzuela: “Los protagonistas de los relatos retan a la muerte y reconocen en ella su destino, que aceptan voluntariamente, pero renuncian a desaparecer, a perder la individualidad; por ello, convertidos en fantasmas, se resignarán al mismo infierno si es el precio de la libertad” (2011, p.58). Por todo ello, estos personajes fantasmagóricos son memorables, pues aunque se apegan a una tradición literaria (lo gótico) también develan singularidad: traslucen pasiones humanas, con claroscuros y epifanías: “la del fantasma es, sin lugar a dudas, la más recurrente y elaborada en la narrativa de Tario. Esto no sólo porque el espectro sea un ingrediente clásico del relato fantástico, sino sobre todo porque su ambigüedad lo vuelve símbolo de la poética del autor” (Poblete Alday, 2011, p.228).

Estos tópicos y motivos góticos se complementan con otros temas. Uno de los más importantes es la conducta transgresora de los personajes, en tanto rompen conscientemente con lo establecido, según el contexto de cada cuento. Robertito, de “La noche de los cincuenta libros”, lo expone en varios momentos, como sucede en su grotesco actuar con su pequeña hermana: “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 de mi pericia” (Tario, 2003, p.61). Por otra vía, Mr. X de “La noche de Margaret Rose” ilustra lo transgresor: convocado por una joven mujer que hace mucho tiempo no ve y, sin ningún tipo de cuestionamiento, asiste a una cita, con la sugerencia del hombre maduro seducido por la mujer joven y viceversa. En el caso de “La noche de *La Valse*”, la transgresión surge por la relación erótica entre el sirviente de color y la mujer blanca:

—Así me decías: “mi ama”. Y yo sobre tu catre rojo, en la caverna de la noche sin fin, dejaba caer sobre mi vientre tus ojos blancos, tus dientes blancos, tus garras abiertas, tu sudor caliente...

—No recuerdo nada.

“¿Qué más quieres de mí?” —me repetías. Y yo, diez veces durante la misma noche, te gritaba sin verte: ¡Quiero tus muslos negros! ¡Tus muslos negros como dos grúas! (p.129)

Estas acciones infractoras se complementan con el desequilibrio psicológico de los personajes, quienes evidencian trastornos en su comportamiento, fracturando los esquemas de cordura. Así, Robertito relata sus sádicas y patológicas actitudes: introvertido, solitario, cruel con las mariposas y aves, insolente con su hermanita e incluso violento consigo mismo, pues se muerde los puños hasta sangrarse y todo porque odia “un atroz insulto que repetían a diario en casa y en la escuela cuantos me conocían: —¡Histérico! ¡Histérico! ¡Histérico!” (p.58). En “La noche de Margaret Rose”, la revelación del hecho fantástico es antecedido por una conducta rayana a la locura, la cual se evidencia en Margaret Rose y en su desquiciada risa, aunque también el narrador lo experimenta, por eso comenta: “Debió ser un rapto de locura mutua” (p.94).

En el fondo, estas acciones transgresoras ocultan cierta desolación existencial, pues los protagonistas se descubren en complejas historias y ambientes, en donde el sueño, el sinsentido y la muerte son las únicas escapatorias. En “La noche de los cincuenta libros”, Robertito resume el maltrato y soledad que vive: “Esa cruel palabra, ese insensato insulto decidió mi destino. Esa palabra, y el horror que inspiraba yo a la gente. También debió

influir un tanto los pésimos tratos que me daba mi familia” (p.59). Algo similar sucede en “La noche de Margaret Rose” en quien se enfatiza esta desolación: “Criatura inconsolable, infinitamente desdichada, víctima tal vez de algún tormento monstruoso y secreto, Margaret Rose vacía su alma en mi alma; y yo, progresivamente, sin esperanza, inevitablemente, como un moribundo en su sopor, voy abandonándome al éxtasis, a cierta especie de ebriedad espiritual –no sabemos si inconsciente o tácita– y a un desmoronamiento físico, típicamente agónico” (p.93). Finalmente, este pesimismo encuentra un ejemplo terrible en el final de “La noche de *La Valse*” en tanto Tom acepta su destino: “Y yo busqué el suicidio lento, sudoroso, de la médula que se derrite gota a gota sobre la sangre palpitante” (p.130).

Estas conductas anormales, turbulencias psicológicas y desolación existencial encubren la intención social del género gótico (Patán, 1999, p.122) y con ello llegamos a la esencia de este discurso narrativo: “la literatura gótica es transgresora de los (sic) buenas costumbres que las estructuras sociales prefieren como reflejo de sí mismas [...] La parte oculta de nosotros y de nuestro medio brota a la superficie en la literatura gótica y nos hace conscientes de su existencia” (p.123). El objetivo de este desafío es cuestionar a la sociedad y su doble moral (p.131). De esta manera, “muy en la vena romántica que lo alimenta bajo la superficie, el gótico mexicano explora el significado de las entregas absolutas” (p.131). Estas entregas incondicionales se comprueban en nuestros cuentos. “La noche de Margaret Rose” explora un tipo de entrega sutilmente erótico-amorosa: Mr. X acude a la cita de la joven mujer, atraído por su imagen seductora e indescifrable, pero desconociendo casi todo de ella, salvo que estaba casada. Por el contrario, “La noche de *La Valse*” recurre a una explícita entrega amorosa y erótica: el pintor, sin ningún reparo, va tras su pasado, tras su amor y tras su fin, donde descubre la entrega absoluta de su amada en el pasado: “¿Qué hay allá, dime, que no haya podido ofrecerte yo? ¿Lechos más blandos? ¿Besos más hondos? ¿Opio más lento? ¿Muslos más febriles? Continuó en el mismo tono: –Yo soy en cambio la misma. Ni un dios ni un pez me han poseído. ¡Conservo tu frenesí aquí dentro!” (Tario, 2003, p.127); en este cuento, el boyante erotismo articula toda la trama, lo cual se refleja desde la descripción femenina de la fantasmal mujer: “Andaba aún por la adolescencia y, de sus muslos exaltados por la leve tela, emanaba ese algo de las frutas maduras que impulsa al hombre a precipitarse sobre ellas y empaparse en su jugo” (p.127). En estos relatos, el amor y el erotismo existen, pero unidos a la muerte. Por último, en “La noche de los cincuenta libros” la entrega absoluta es hacia la creación, en tanto

Robertito expone un frenesí escritural y creativo; al respecto Humberto Rivas señala: “En el fondo, es la historia de una vocación, y el pretexto para enjuiciar las instituciones sociales y las convenciones que las edifican” (citado por González Dueñas, 1993, p.67).

Como se ha analizado, en *La noche* abundan los referentes de la poética gótica: espacios, atmósferas, situaciones, personajes e intención. No obstante, al inicio hemos indicado que Francisco Tario, a partir de estos registros góticos, crea un mundo personal, con matices específicos. Así y, a manera de conclusión, observamos que, en cuanto a la configuración de los espacios y atmósferas, los cuentos son fieles a la novela gótica; casi siempre mantienen ese nivel de construcción espacial; no hallamos cambios drásticos, respecto a esta tradición. Por el contrario, sus personajes ofrecen una disposición distinta a la clásica: no se trata de la pareja varón malvado/fémica débil; por lo regular, son historias en donde se enfatiza a un solo actante y, cuando se incorpora a una pareja, no asume estos visos; situación explicada por su origen: “objetos, animales, fantasmas y seres marginales conscientes de sus límites –y por ello ansiosos de ir más allá–” (Toledo, 2004, p.27). Este aspecto se vincula con el núcleo narrativo del castigo, tan usado en las obras góticas: al proponer a protagonistas malvados, el género buscaba en el desenlace una sanción ejemplar a sus atrocidades, por lo general el dolor y la muerte; sin embargo, los textos de Tario, al echar abajo esta estructura, modifican este aspecto. Es cierto, los personajes transgreden y viven inmersos en entregas absolutas, pero al ser espejos de lo humano, seres complejos en situaciones extremas, esta punición desaparece; por eso no son reprendidos, pues no tienen culpa, son personajes descubriendo lo irónico de la vida, en tanto esta brinda la muerte misma.

Este mundo ficcional creado por Tario se construye con base en una estrategia narrativa que, por sí sola, merece un estudio aparte: la ironía. Gracias a este mecanismo, los narradores evidencian el desaliento, la infelicidad y el vacío; aunado a esto, sorpresivamente se nos descubren como lúcidos fantasmas o como seres solitarios, marginados y con un destino azaroso. Los personajes de Tario viven, sueñan, aman, crean, transgreden y mueren con dolor, pero con una sonrisa en el rostro. Imagen irónica usual en la producción literaria de Francisco Tario.

De esta forma, la tipología maniquea de la novela gótica es trascendida en estos cuentos, en tanto sus personajes son reflejos de la vida humana, con sus recovecos y honduras y, en el fondo, problematizan lo absurdo y apocado de la existencia. Hacia el final, lo predominante es

el desencanto; todos los personajes viven decepcionados de su mundo e imposibilitados para ser felices, salvo por algunas irónicas situaciones, pues no hallan a la mujer amada, el cariño de los otros, el sentido de la existencia y, en oposición, se enfrentan al rechazo, a la desolación y a la muerte, la cual pareciera, respecto a la vida, más satisfactoria. Por todo ello, la obra de Francisco Tario, y los textos aquí analizados lo demuestran, “prefieren, antes que continuar con una tradición, crearla por sí mismos, aunque tal atrevimiento implique múltiples tanteos y no pocas dificultades” (Martínez, 1992, p.235). Estos cuentos edifican un mundo fantasmagórico que solo nuestro cuentista pudo heredar, reconstruir e innovar.

REFERENCIAS

- Álvarez Rivera, A. (2018).** Escribir la pesadilla: Dávila y Tario, entre lo fantástico y el terror. Dos ejemplos en la literatura mexicana del Medio Siglo. *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*, 6. <https://doi.org/10.13023/naeh.2018.04>
- Campra, R. (2008).** *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. España: Editorial Renacimiento.
- Ceserani, R. (1999).** *Lo fantástico*. Madrid, España: Visor.
- Chumacero, A. (1944).** Aquí abajo. *Letras de México*, 8(13), p.3
- Freyman, R. (2011).** La transformación del espíritu entre los dedos de Francisco Tario. *La Colmena*, (71), 58-62. <https://biblat.unam.mx/pt/revista/la-colmena/articulo/la-transformacion-del-espiritu-entre-los-dedos-de-francisco-tario>
- Gesso, A. M. (2003).** El mundo de las ‘irrealidades’ de Francisco Tario. En A. Morales, J. Sardiñas y L. Zamudio (Eds.), *Lo fantástico y sus fronteras* (pp. 215-222). México: BUAP.
- González, D. y Toledo, A. (1993).** Francisco Tario: Retrato a voces. En *Aperturas sobre el extrañamiento*. México: CNCA.
- González, M. (2003).** En compañía de un solitario. En *Cuentos completos*. Tomo I. México: Lectorum.
- Gutiérrez de Velasco, L. (1997).** Francisco Tario, ese desconocido. En L. Alberto y A. Pavón (Eds.), *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*. México: UAT.
- Lazo, N. (2004).** *El horror en el cine y en la literatura*. México: Editorial Paidós.

- Lorenzo, J. (1989a).** El fantasma de Francisco Tario. *El universal y la cultura*, 73(227).
- Lorenzo, J. (1989b).** Fuera de cuadro. *El universal y la cultura*, 74(387).
- Llopis, R. (1974).** *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid, España: Ediciones Júcar.
- Lovecraft, H. P. (1998).** *El horror en la literatura*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Martínez, J. L. (1943).** Dos notas sobre Francisco Tario. En *Literatura Mexicana Siglo XX (1910-1949)* (pp. 227-232). México: CNCA.
- Negroni, M. (2009).** *Galería fantástica*. México: Siglo XXI.
- Padilla, I. (2013).** *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. México: Editorial Taurus.
- Patán, F. (1999).** Una rosa para Amelia (Cuentos góticos mexicanos). En *Cuento y figura (La ficción en México)*. México: UAT.
- Poblete, P. (2011).** Sombras, fantasmas y monstruos en la obra de Francisco Tario. *The Korean Journal of Hispanic Studies*, 4(21), 217-237. <https://doi.org/10.18217/kjhs.4..201111.217>
- Poot, S. (2003).** Fantastic-hitos mexicanos. Breve apunte bibliográfico. En A. Morales, J. Sardiñas y L. Zamudio (Eds.), *Lo fantástico y sus fronteras* (pp. 123-139). México: BUAP.
- Rivas, V. (1995).** Lo fantástico en Francisco Tario. *Tema y variaciones de literatura*, (6), 11-17. <http://hdl.handle.net/11191/1383>
- Roas, D. (2011).** *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, España: Páginas de espuma.
- Tario, F. (2003).** *Cuentos completos. Tomo I-II*. México: Lectorum.
- Toledo, A. (2004).** *El fantasma en el espejo*. México: Ediciones Sin Nombre; Conaculta.
- Toledo, A. (2014).** *Universo Francisco Tario*. México: La cabra ediciones; Conaculta.
- Torres, V. F. (1994).** *La otra literatura mexicana*. México: UAM.
- Vélez, J.R. (2008).** Cuentos lívidos y crueles: *La noche*, de Francisco Tario. *Anuario de Letras Hispánicas, Glosas hispánicas*, 1, 59-70. <http://hdl.handle.net/10391/801>