

Iglesias Arellano, Mariana

Sueño, amor y muerte en “Entre tus dedos helados” de Francisco Tario: una lectura a raíz
de la teoría psicoanalítica

Literatura Mexicana, vol. XXIX, núm. 1, 2018, pp. 71-98

Instituto de Investigaciones Filológicas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358253653003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Sueño, amor y muerte en “Entre tus dedos helados” de Francisco Tario: una lectura a raíz de la teoría psicoanalítica

Dream, Love, and Death in “Entre tus dedos helados” by Francisco Tario: a Reading Rooted in Psychoanalytic Theory

MARIANA IGLESIAS ARELLANO

El Colegio de México

miglesias@colmex.mx

RESUMEN: El objetivo del presente trabajo es analizar uno de los cuentos más importantes de Francisco Tario: “Entre tus dedos helados”. Este cuento toma como elemento estructurador el mundo onírico con el fin de cuestionar la validez epistemológica de la realidad. Intentaré dar cuenta de la estructura del cuento y sus características principales guiando mi análisis a partir de tres conceptos de la teoría psicoanalítica: el deseo incestuoso, el incesto como tabú y la figura del doble.

PALABRAS CLAVE:
Francisco Tario;
psicoanálisis;
sueño;
incesto;
tabú;
el doble.

KEYWORDS:
Francisco Tario;
psychoanalysis;
dreams;
incest;
taboo;
the double.

ABSTRACT: This essay analyzes one of the most important short stories by Francisco Tario: “Entre tus dedos helados”. This short story is structured through the oneiric world in order to question the epistemological validity of reality. Therefore, I will try to analyze this short story’s structure and its general characteristics by using three concepts from psychoanalytic theory: incestuous desire, incest as taboo, and the figure of the double.

recepción: 05 agosto 2016.

aceptación: 23 mayo 2017.

El último libro que Francisco Tario imprimió en vida fue *Una violeta de más* (1968).¹ Su publicación es un manifiesto homenaje a su esposa Carmen Farell, fallecida un año antes, en 1967: "Para ti, mágico fantasma, las que fueron tus últimas lecturas".² Según la dedicatoria y el testimonio de algunas personas allegadas al escritor, este conjunto de cuentos fue el último que Carmen Farell leyó antes de su súbita muerte. Quizás por ello Francisco Tario consideraría importante la fijación del texto mediante su publicación. La presencia de la figura de Carmen es indiscutible en la mayoría de las obras de Tario, pero en esta última ocupa un lugar fundamental.³ De hecho, el germen de "Entre tus dedos helados", uno de los cuentos más conocidos de esta última colección —y el que nos ocupa en el presente trabajo— se puede rastrear en las cartas que el joven Francisco Peláez —en ese entonces sin su seudónimo artístico— escribió a su futura esposa, y que Alejandro Toledo ha conseguido rescatar y publicar recientemente (2014: 207-306).

La correspondencia se conforma por ochenta y tres cartas escritas entre 1930 y 1935. Mediante éstas se puede ver, como señala Toledo, los rudimentos de la pluma tariana, así como datos importantes que dan luz sobre la vida del autor y, en específico, acerca de su relación temprana con Carmen. Se relata, por ejemplo, cómo los jóvenes se conocieron por primera vez en un baile celebrado en el Centro Vasco, el viaje de Peláez para reunirse con su familia en el pueblo asturiano Llanes —junto con el dolor por haberse separado de la novia y los deseos constantes de volver

¹ El escritor publicó nueve libros en vida: *Aquí abajo* (1943), *La noche* (1943), *Equinoccio* (1946), *La puerta en el muro* (1946), *Yo de amores qué sabía* (1950), *Breve diario de un amor perdido* (1951), *Tapioca Inn* (1952), *Acapulco en el sueño* (1957) y *Una violeta de más* (1968). Las fechas dan cuenta de una disciplina de publicación más o menos constante, a excepción de los últimos dos libros.

² Utilizo la edición reciente de sus *Obras completas* publicada por el Fondo de Cultura Económica, 2015.

³ El título *Una violeta de más* hace referencia a las violetas con que Carmen acompañaba las cartas que enviaba a Tario durante la temporada que pasó el joven con su madre y hermanos en la comunidad asturiana de Llanes, entre julio de 1931 y febrero de 1932. Una de las cartas, escrita el 29 de septiembre de 1931, dice lo siguiente: "Esa violeta que vino en tu carta la tengo en un libro de poesías que se llama *Tabaré* y que leí en el barco. He tomado de ella el beso que me envías y también a éste lo guardo en el fondo de mi corazón" (Toledo 2014: 243).

a ella— o la primera vez que el joven decidió raparse la cabeza. Las cartas reflejan una personalidad inteligente, sumamente sensible, un tanto enfermiza y de temperamento fuerte, que por momentos encuentra difícil relacionarse con los demás y que se refugia en la figura de su amada ante cualquier situación de tristeza, apatía o depresión. Aun descartando la forma en que la interlocutora, evidentemente, determina el tono hipersensible de las cartas, el detalle con que el futuro escritor describe su estado de ánimo, así como sus vivencias cotidianas, nos dan muchas pistas sobre los motivos que, más tarde, desencadenaron en argumentos o propuestas creativas concretas.

En abril de 1931, el joven Peláez describe a Carmen las circunstancias de unos episodios febriles, junto con las imágenes alucinatorias que éstos producen.⁴ Hay una carta en que el joven detalla la alucinación vivida el día anterior:

Durante toda la noche, según creo, soñé sin cesar contigo. Aparecías y desaparecías y a ratos te reías de mí o me mirabas junto a la cama con una expresión de inmensa tristeza. Te veía andar por el cuarto o asomarte al balcón o sentarte en la misma silla donde suelo sentarme para escribirte. No sé por qué tus ojos verdes me preocupaban, a ratos me deslumbraban y a ratos agravaban mi tristeza. Entonces tú te sonreías y parecías sentir por mí una profunda lástima. Nos abrazábamos y llorábamos juntos (Toledo 2014: 220).

Para comprender cómo se relaciona este fragmento con “Entre tus dedos helados” me permitiré hacer un breve resumen del cuento. Tras largas

⁴ En una de las primeras cartas, del 9 de agosto de 1930, el joven escritor narra uno de sus primeros episodios febriles: “Tú me preguntaste hoy por teléfono que qué tenía y te dije que lo ignoraba, pero que sospechaba se trataba de algún achaque del estómago. Esto no fue más que una disculpa, porque ayer, Carmen, pasé las horas más angustiosas de cuantas llevo vividas. En cuanto llegué a mi cuarto, cerré con llave la puerta y me dejé caer en la cama. Después me quedé dormido. Cuando desperté, mi malestar fue peor todavía, pues me encontré con un vacío a mi alrededor sólo comparable al que debe ser el de la muerte; fue algo que no sabría explicarte y que tampoco tú podrías entender. [...] Llorando de esa forma pasé casi toda la tarde, igual que cuando nos sentimos enfermos y solos o despertamos alucinados de alguna horrible pesadilla”. El 9 de febrero de 1931 expresa una idea similar al hablar de una noche con fiebre: “Hago mal enfermo, tan malo que me desespero pronto. Estoy como en una prisión y la visión de mi cama me atormenta a toda hora, como un fantasma” (Toledo 2014: 210 y 214).

horas de estudio, un joven estudiante se queda dormido e inmediatamente empieza a soñar. En el sueño se ve sumergido en un bosque otoñal de atmósfera extraña. Después de caminar cierto tiempo se encuentra con un estanque y de éste salen tres policías. Los hombres cuestionan la presencia del joven en aquel lugar y, posteriormente, piden que los acompañe a declarar sobre el supuesto asesinato de una "estatua decapitada", del que el joven resulta uno de los principales sospechosos. Aunque clama inocencia inmediatamente, los policías lo encierran en espera de su confesión. El joven no puede despertar de ese sueño y comienza a dudar de si, más bien, es esa su realidad vigilante después de haber soñado una vida normal de un estudiante. A medida que avanza el relato, los procesos de sueño y vigilia se invierten y el joven vuelve a tener contacto con su vida de estudiante, pero ahora sólo en forma de vagos sueños. Finalmente, resulta que aquella mujer decapitada es su hermana, con la que parece haber sostenido una relación incestuosa. La culpa del joven lo somete y angustia pero, aun así, no puede despertar a esa otra realidad. Finalmente, el joven aparece de nuevo en su supuesta vida de estudiante, sólo que ahora como espíritu o fantasma y para asistir a su propia muerte.

El fragmento de la carta que arriba expuse describe, precisamente, un momento en que el joven escritor, en parte debido a su estado febril, tiene dificultad para discernir entre sueño y vigilia. En sus cartas, el joven escritor expone cómo Carmen aparece y desaparece, rondando alrededor de su habitación, resaltando la nitidez con que la veía o, por decirlo de otra manera, la posibilidad de que no fuese un sueño: "Durante toda la noche, según creo, soñé sin cesar contigo" (437). En el cuento hay un pasaje importante en que se revela al lector —después de una serie de indicios previos— que el extraño crimen de la estatua decapitada se trata, más bien, de un incesto entre el joven y su hermana. El joven dentro del sueño se encuentra en su habitación en plena madrugada cuando, de pronto, alguien lo visita:

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 (Tario: 437).

El protagonista del cuento siente angustia pero no puede rechazar a aquella mujer que sigilosamente entra a su cuarto y solicita adentrarse también entre sus sábanas. El fragmento revela la facilidad con que las capas entre sueño y realidad se superponen. La hermana (se entiende, del estudiante) entra —así como Carmen en la carta de juventud— en la habitación del supuesto sueño, vulnerando el estatuto de realidad para, allí, revivir con el personaje uno de los eventos en que —en la otra “realidad” del estudiante— ella se introdujo en la cama del hermano: “Prorrumpí, en cambio, notando que alguien se había puesto a pasear en la planta alta: ‘¡Calla! ¿Qué suena?’ Sin inmutarse en absoluto, balbució: ‘Es papá’” (438).

El escenario donde sucede la súbita presencia de una figura femenina —tanto en la carta del joven escritor cuanto en el cuento “Entre tus dedos helados”— es la habitación, es decir, donde se lleva a cabo la transición del individuo entre la vigilia y el sueño. El estatuto ontológico de realidad —constantemente cuestionado en la literatura tariana— encuentra precisamente en el sueño una de sus principales fisuras y, por tanto, es uno de los grandes universos a explorar. En este sentido, mucho se ha dicho sobre la narrativa fantástica de Tario, pero los esfuerzos críticos no se han concentrado, a mi parecer, en desentrañar el papel que el sueño ocupa en la construcción de aquellas narrativas. Esther Seligson menciona en su famoso prólogo a la antología de cuentos, publicada en 1988, la obsesión de Tario por conocer y explorar todos los planos de la realidad. El “dilema” tariano, como ella lo llama, se sitúa siempre en el límite que hay entre elementos contrarios, límite que invita a cuestionar el estatuto ontológico de aquellos elementos: “no saber uno si realmente vive o está muerto, si es uno siempre el que es o cree ser, o el que los demás creen que uno es; si existe un límite entre lo que se ve y lo que se percibe, entre lo que se dice y se calla, el ruido y el silencio, la luz y lo oscuro, lo asible y lo inasible, lo fantástico y lo onírico, lo imaginario y lo sobrenatural” (9).

Tario cuestiona todo lo que percibimos a través de nuestros sentidos; por ello, el sentimiento general que transmiten sus cuentos es de incer-

tidumbre. Dentro de aquel esquema de contrarios, Seligson opone lo fantástico a lo onírico. Por otra parte, en una entrevista que José Luis Chiverto hizo al escritor, Tario responde que lo fantástico está "dentro de esta diaria realidad nuestra donde suele tener lugar lo inverosímil, lo maravilloso" (46). De acuerdo con esta sucinta definición, el espacio onírico cotidiano es precisamente el más adecuado para el nacimiento de lo inverosímil, lo que escapa de la lógica de aquello que codificamos como real. El mundo onírico, más que oponerse a lo fantástico, lo desata. Las ideas de Tario están muy cerca de lo que había expresado Julio Cortázar en relación con la literatura fantástica en su ensayo "Del sentimiento de lo fantástico". Para Cortázar no es que el mundo fantástico no pertenezca a la realidad; por el contrario, forma parte de las anomalías de la misma y si no podemos acceder a ese plano se debe únicamente a una intuición poco desarrollada (43).

En 1878 Friedrich Nietzsche encontraba una directa relación entre el mundo de los sueños y el desarrollo, por parte de la civilización, del mundo de los dioses, *espíritus* y, en último lugar, de la metafísica.⁵ Los sueños son un puente entre nuestra cotidianidad individual y aquello que escapa a la lógica de nuestra realidad visible. Mediante ellos, el individuo puede dar forma y comprender aquello que no corresponde a la lógica ordinaria. Lo que parece interesar, pues, a la literatura del siglo xx no es tanto mostrar aquello que *escapa a la realidad* (explorado por la literatura fantástica tradicional)⁶ sino, más bien, aquello que se esconde en los intersticios de

⁵ "En las épocas de cultura rudimentaria y primitiva el hombre creía que en el sueño conocía un *segundo mundo real*; este es el origen de toda metafísica. Sin el sueño no se habría hallado ningún pretexto para la escisión del mundo. También la escisión en alma y cuerpo guarda relación con la más antigua concepción del sueño, así como la hipótesis de una pseudocorporeidad del alma, esto es, el origen de toda creencia en *espíritus*, y probablemente también de la creencia en dioses" (45).

⁶ Para entender la concepción tradicional de "lo fantástico" me baso principalmente en las características que Rafael Olea (2004) propone, desde luego, en las coordenadas histórico temporales que él estudia. La primera es la irrupción de un acontecimiento que no se atiene a las leyes del mundo que se propone como el familiar desde una construcción realista. En cuanto a la construcción formal, hay dos características que Olea considera presentes en gran parte de los textos fantásticos: 1) la introducción del elemento extraordinario viene siempre precedida por diversos rasgos textuales, lo que Olea llama "índicios", los cuales "poseen un significado parcialmente invisible, que se completa durante el posterior desarrollo del texto"; y 2) la atenuación del discurso

la misma. De hecho, la propuesta de “Entre tus dedos helados” se parece mucho, como lo señaló en su momento Luz Elena Gutiérrez de Velasco (46), a lo que Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges proponían, en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, como los argumentos principales de “lo fantástico”: “argumentos en que aparecen fantasmas, los tres deseos, con personaje soñado, con metamorfosis, acciones paralelas que obran por analogía, tema de la inmortalidad, fantasías metafísicas...” (10-13).

Para Gutiérrez de Velasco el núcleo central de la literatura tariana lo ocupan los fantasmas y el sueño: “En los cuentos de Tario se unen los dos polos; se mezcla el sueño, la agonía y la realidad cotidiana a tal grado que los lectores pierden las pistas y ya no pueden discriminar qué espacio pertenece a lo onírico y cuál a ese mundo de la vida ‘real’ de los personajes” (50). Por su lado, Vázquez Guillén (124-132) ve una íntima relación entre el sueño y la muerte en la literatura tariana y Alejandro Toledo destaca también el carácter onírico y angustiante de ciertas obras: “Mas el sueño no es una segunda vida (como quería Nerval) sino el despertar a otros sueños... u otras pesadillas, y lo único definitivo es el caos” (2013: 74).⁷ Sería adecuado, pues, pensar el mundo del sueño como el escenario ideal para desarrollar una concepción personal de lo fantástico. De acuerdo con Iliana Olmedo, Tario “se vale de la implantación de un ambiente onírico o de extrañeza y lo lleva a lo fantástico, así cuestiona los alcances y facultades

gracias a las llamadas “modalizaciones” verbales (término de Todorov), lo que provoca una primera duda —nunca disipada— de que el elemento extraordinario realmente ha sucedido. Por último, mientras que lo fantástico tradicional parte de un mundo sólido fragmentado por la irrupción de un hecho sobrenatural, el cuento tariano asume ya la fragmentariedad propia del mundo real (26).

⁷ De hecho, Tario utiliza el nebuloso universo no sólo en la construcción de “Entre tus dedos helados”, sino también —ya sea directa o indirectamente— en muchas de sus creaciones. Tal es el caso de “La semana escarlata” (en *Tapioca Inn*, 1952), donde el personaje principal comete asesinatos mientras sueña o “El balcón” (en *Una violeta de más*, 1968), cuento que relata la historia de una madre e hijo, ambos fantasmas, que se sientan en un balcón inexistente para contar sueños. Hay también libros enteros, como es *La noche* (1943), construidos con las características de un entorno de pesadilla. Incluso, el sueño está presente en sus creaciones de corte más realista, como la novela *Aquí abajo* (1943) en que, de acuerdo con Francisco Aragón Díaz, se explora “el sueño y la posibilidad de un mundo misterioso paralelo al cotidiano” (13).

del realismo para tratar un tema" (64). El objetivo último es presentar un mundo realista, verosímil para, desde allí, lograr que el lector cuestione el mundo cotidiano que lo rodea.

Sólo 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. Así pues, un análisis que tome en cuenta las consecuencias estructurales y temáticas de construir un cuento tomando como base el espacio del sueño, en todas sus consecuencias, resulta una labor útil para comprender mejor la literatura tariana. En ese sentido, se podría considerar el psicoanálisis como posible lectura que ayudase a complementar el complejo universo onírico que el autor pretendía construir. El cuento que aquí se analiza, en efecto, puede explicarse tomando como guía tres conceptos fundamentales de la teoría psicoanalítica: el deseo reprimido, desarrollado principalmente en la primera obra de Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (1899), el incesto como tabú, cuya formulación aparece en la obra *Tótem y Tabú* (1913) y la figura del doble presentada en el ensayo "Das Unheimliche" (1919). El interés del presente trabajo es realizar, pues, una lectura de "Entre tus dedos helados" a partir de estos conceptos fundamentales en la teoría psicoanalítica.

"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" (Tario: 314). Así inicia el cuento "Entre tus dedos helados". El narrador parece comenzar el relato describiendo una situación no sólo verosímil, sino perfectamente compatible con el universo de cualquier lector real. Se podría decir que las primeras líneas presentan el elemento clave a partir del cual se desplegará la complejidad estructural del texto. El relato, en voz del propio personaje, continúa describiendo la naturaleza del sueño:

Caminaba yo por un espeso bosque durante una noche increíblemente estrellada. Debía ser el otoño, pues el viento era muy suave y tibio, y caía de los árboles gran cantidad de hojas. En realidad, las hojas eran tan abundantes que me impedían prácticamente avanzar, ya que mis pies se sumergían en ellas y quedaban temporalmente apresados. Tan luego arreciaba el viento, otras nuevas hojas se desprendían de las ramas, formando una densa cortina que yo me esforzaba por apartar (430).

El lector comienza a percibirse de que, en efecto, el contexto del sueño es bastante extraño. La exagerada cantidad de hojas, de “tan abundantes”, impiden el avance del protagonista. Su densidad no disminuye sino que aumenta “formando una densa cortina que yo me esforzaba por apartar”. Las hojas “despedían un fuerte olor a humedad, como si se tratara de hojas muy antiguas que llevasen allí una infinidad de años” (430). Ciertamente el sueño tiene características extraordinarias que, sin embargo, no dejan de inscribirse en lo posible dentro de cualquier universo onírico. El problema comienza cuando, en un momento de la narración, el protagonista duda de si lo que está viviendo es un sueño o, por el contrario, el despertar de un sueño previo —el de su vida familiar como estudiante— a su propia realidad: “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” (433). Si creímos como lectores que el cuento iba a presentar las circunstancias extrañas de cualquier sueño, aquí se duda del estatuto de “realidad” con que el protagonista codifica el mundo.⁸

El cuento está escrito en primera persona, es decir, desde la percepción del protagonista que vive una fuerte confusión epistemológica. Por ello, el mundo de confusión, ese laberinto que no distingue el sueño de la vigilia, se transmite al lector desde la perspectiva intersubjetiva del personaje

⁸ Ana María Del Gesso Cabrera considera que la estructura del sueño interminable “permite crear un universo misterioso que nos provoca fascinación y nos conmueve; se suspende lo lógico, lo inteligible para poder adentrarnos en un mundo posible, también existente, también construido, donde los límites se disipan y los territorios se permean” (217).

principal. Este fenómeno añade al cuento un grado extra de complejidad. Todo el cuento es narrado en pretérito imperfecto. Hay una instancia que desde un tiempo otro nos narra un recuerdo distante. Como se verá más adelante, el personaje muere. Entonces, ¿desde dónde nos cuenta el protagonista los sucesos? El cuento es la rememoración en retrospectiva de un sueño contado desde un espacio más allá de la muerte. Cuando el límite que divide el sueño y la vigilia se disipa, las posibilidades de creación se multiplican exponencialmente. Dos consideraciones: la primera es que conoceremos las circunstancias de un sueño doblemente degradado. El relato se construye a partir de los recuerdos del protagonista de un sueño que, en realidad, sólo puede durar unos cuantos segundos (primer grado de separación). Este protagonista, a su vez, reconstruye linealmente el sueño y lo adapta a la narración (segundo grado de separación). De allí se extrae, como segunda consideración, que el lector es víctima de la reconstrucción subjetiva de un sueño, desde la perspectiva del protagonista. Los sentimientos que se despierten en el lector serán, pues, aquellos que el protagonista quiere transmitir con la reconstrucción narrativa de dicho sueño. A partir de la premisa básica de la imposibilidad de identificar sueño y vigilia, Tario construye un relato que desafía la suspicacia de cualquier lector. A continuación intentaré demostrar cómo la estructura sueño-realidad-sueño se podría entender, en gran parte, a partir de la teoría psicoanalítica.

El deseo reprimido

La idea fundamental del análisis onírico en *La interpretación de los sueños* de Freud es la presentación del espacio del sueño como el lugar en que se lleva a cabo la expresión de aquellos deseos reprimidos en la infancia, momento del proceso vital en que "el principio de placer" se supera por el "principio de realidad".⁹ El adulto utiliza el sueño para materializar un deseo que no es posible manifestar en el estado de vigilia debido, en gran

⁹ "Los obstáculos impuestos por la realidad a la satisfacción inmediata de los deseos obligarían al aparato psíquico a adecuar su modo de acción a esas exigencias, sometiéndose al 'principio de realidad'. La acción se caracterizaría así por las normas de eficacia, juicio, elección y decisión, propias del llamado 'proceso secundario' prevalente

medida, a la censura que supone la moral de la sociedad civilizada. En la mayoría de los casos, los deseos reprimidos son aquellos que provienen de la satisfacción erótica.¹⁰ El universo del sueño de “Entre tus dedos helados” gira en torno a la resolución de un crimen. Hay una estatua de una mujer decapitada y el protagonista, sin ser consciente de los hechos —ni conocer nada del universo que se le presenta— es llevado allí para reconocer una insinuada culpabilidad:¹¹ “‘¿La reconoce usted?’ —me preguntó con voz muy ronca—. Era la estatua de una jovencita desnuda, que parecía decapitada. Comprendí al punto que se trataba de un horrendo crimen del cual yo debía resultar sospechoso” (Tario: 431). Con tan sólo verla, el protagonista reconoce que ha ocurrido un “horrendo crimen” y que él resulta sospechoso. Atribuir como “horrenda” esta imagen es un tanto exagerado. No sería extraño, pues, que —aún sin entender del todo la situación— alguna parte del protagonista tuviera ya una relación previa con la figura de la mujer decapitada o que ésta, a nivel subconsciente, le despertara las huellas de una herida que en el momento del sueño no logra descifrar. Si nos remitimos a los niveles del aparato psíquico de Freud, entonces esta “culpabilidad” pre-consciente del protagonista puede tener una razón estructural importante.

Freud divide el aparato psíquico en tres instancias. La más profunda y primitiva es el *Ello*. Corresponde a la forma más inconsciente del apa-

en la actividad vigil. La sublimación de los instintos reprimidos estaría en la base de la génesis de la cultura...” (Guimón: 16).

¹⁰ “Aquellos que acepten nuestra hipótesis de que la enigmática oscuridad y confusión de los sueños es debida principalmente a la existencia de una *censura*, no se extrañarán de ver entre los resultados de la interpretación onírica el de que la mayoría de los sueños de los adultos se revelan en el análisis como dependientes de deseos eróticos” (Freud 1985: 52).

¹¹ Digo “insinuada” porque en ningún momento se acusa al protagonista de manera explícita. Parece que el protagonista ha cometido un crimen, pero nunca se aclara del todo, ni el motivo del crimen, ni las intenciones por parte de los policías de culparlo directamente. En ese sentido, el cuento se acerca mucho a uno de los aspectos fundamentales de la literatura de Franz Kafka: la sensación, por parte de los protagonistas, de saber poco de su alrededor. En *El proceso* (1925) el protagonista nunca sabe por qué crimen está siendo procesado. En la novela *El castillo* (1926), por nombrar otro ejemplo, el protagonista es llamado para cumplir el trabajo de “agrimensor”, aunque nunca se le explica en qué consistirá su cargo y cómo lo llevará a cabo. Para una buena primera aproximación a la obra de F. Kafka, véase Izquierdo 1977.

rato psíquico y contiene la energía libidinal. Dado que el Ello se sitúa al fondo de la conciencia, éste debe crear a su vez una instancia que conecte el sujeto con la realidad superficial: el Yo. El Yo es en principio consciente pero, dentro de él, se introducen elementos inconscientes del Ello que se manifiestan en el sujeto de manera pre-consciente (cfr. Guiomón: cap. 1). La posición del Yo respecto del Ello justificaría que el protagonista no conociera el crimen pero que, de manera pre-consciente, estuviera familiarizado y pudiera, de esa manera, atribuirle calificativos como "horrendo".

De hecho, toda la estructura del sueño de "Entre tus dedos helados" —no sólo el elemento de culpabilidad inconsciente— se puede explicar a partir de la estructura del aparato psíquico expuesta por Freud. El protagonista lleva varias horas caminando por el bosque con olor a humedad repleto de hojas, "sin que el bosque variara en lo más mínimo", hasta que le "pareció ver la sombra de un alto edificio, con una sola ventana iluminada" (Tario: 430). El joven se encuentra con una docena de perros que lo persiguen, aunque a paso lento, pues también ellos quedan apresados entre la gran cantidad de hojas. Continúa hasta llegar a la orilla de un viejo estanque de "aguas inmóviles" (430). De pronto surgen tres hombres con impermeables: "No dejaban de mirarme y comprendí, por su aspecto, que debían ser policías. Tenían los semblantes muy graves, intensamente iluminados por la luz de la luna. Había un gran silencio alrededor y noté que los perros continuaban allí, a la expectativa" (431). Los policías —que se encargarán de resolver el insinuado crimen— salen de la profundidad del agua espesa e inmóvil e interlan al protagonista:

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". Apartó su mano del borde del estanque y sonrió sin ganas. Los demás le reunieron y cambiaron con él unas cuantas palabras en secreto. Cruzaron unas nubes por el cielo y nos quedamos repentinamente a oscuras. Pero tan luego apareció la luna aquel hombre dijo: "Si es así, baje usted y acompañenos" (431).

Es curioso que la respuesta del protagonista, “estoy simplemente soñando”, ocasione que los policías le pidan que “baje y los acompañe”. El protagonista baja por las profundidades del lago hasta llegar a un recinto iluminado, allí es donde los policías muestran la estatua decapitada. Se quedan un momento y después retoman el camino hacia la profundidad hasta llegar a una enorme puerta cerrada que resguarda la entrada del edificio alto con la ventana iluminada. Dentro, el protagonista camina hacia un biombo; detrás de él, adivina la presencia de un hombre:

Detrás del biombo había alguien, lo adiviné desde un principio. No es que propiamente lo hubiese visto, ni que lo hubiese oído, pero lo adiviné. De pronto, quien me observaba a través del biombo debió hacer algún movimiento, pues hizo un gran silencio y nadie se atrevió a moverse. El silencio se prolongaba más de lo debido. Era muy angustioso todo y sospeché que estaba por amanecer. Al fin se dejó oír la voz de un hombre muy apesadumbrado, que decía: “No, francamente no lo recuerdo”. Y en seguida: “Vigílenlo, no obstante” (432).

Si adaptamos la estructura del sueño al aparato psíquico podría pensarse entonces que el espacio del Yo consciente está figurado por el paso del bosque denso de hojas con olor a humedad. Después, en un progresivo camino hacia las profundidades del sujeto, se llegaría a un espacio intermedio, el del Yo pre-consciente. Aquí es cuando el protagonista tiene la oportunidad de ver la estatua decapitada y, aunque no la reconoce, una parte de él se da cuenta de que la mujer ha sido víctima del “horroroso crimen”. Finalmente, en el último estrato de profundidad, se llegaría al Ello, representado por el rincón, la cueva, donde los policías alojan al “prisionero”. En este espacio ya no hay censura alguna; por lo tanto, es allí donde se llevará a cabo la materialización del deseo incestuoso:

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 riesgo que corríamos—. Adiviné que se llevaba un dedo entre los labios, incitándome a callar. [...] Desdobló por una punta las sábanas y se fue introduciendo bajo ellas, acomodándose junto a mí. Jamás me había visto en un trance semejante y no supe, de momento, qué hacer o pensar ni de qué modo conducirme. Le eché un brazo

por el cuello y ella se estrechó contra mí. Todo ocurría misteriosamente, en mitad de un gran silencio (438).

En una etapa más tardía Freud introduce el “súper Yo” como la “fuerza represiva” manifiesta dentro del sueño que se opone “a la gratificación incondicional de los deseos. El ‘Super Yo’ es la norma interiorizada” (Guimón: 18). La norma interiorizada no sólo explica la censura que se lleva a cabo en la instancia intermedia del Yo —donde el asesinato se transfigura en una estatua decapitada—, sino que también justifica lo que sucede en la capa más profunda del Ello, cuando el sujeto, a pesar de estar ya en la materialización del incesto, sigue teniendo presente el sentimiento de culpa: “Entonces me abracé a ella con todas mis fuerzas repitiéndole que era muy desdichado, que la vida me parecía insopportable y que me sentía el ser más ruin de la tierra, a causa de aquel amor culpable” (Tario: 326). Si los deseos eróticos son los más reprimidos dentro de la sociedad, no resulta extraño que éstos sean los que más se sometan al proceso de censura y desfiguración propio del mundo onírico. Debajo de aquellos hay uno profundísimo, que se sitúa en las capas más recónditas del Ello y que, según Freud, es el eje vertebral de las desviaciones de los individuos. Me refiero, por supuesto, al incesto: “Freud descubre, en efecto, el deseo primero, el deseo escandaloso de incesto y de muerte cuyo recuerdo ha perdido todo hombre adulto y que, sin embargo, lo liga eternamente a su pasado” (Robert: 157). El cuento representa pues el sentimiento de culpa y, al mismo tiempo, la imposibilidad de librarse del deseo incestuoso.

El estudiante está atrapado porque su mente está inmersa en los entresijos más profundos de la conciencia. Y no sólo eso, sino que el fuerte sentimiento de culpa le impide despertar. ¿Cómo explicar ahora la relación que guardan las dos realidades? Lo que determina la calidad del cuento es la capacidad de mostrar la estructura del mundo onírico, pero también —como dije arriba— la forma en que se confunde el estatuto de realidad vigilante con el mundo onírico. Aunque el segundo tiene más características fantásticas que la realidad primera, el mundo del estudiante, al asentarse sobre un código realista, resulta aún más aterrador, pues, ¿qué pasa si los códigos se alteran y resulta que aquello que presenta nuestra cotidianidad es más bien la codificación onírica más enigmática? La cul-

pabilidad que el protagonista siente por haber cometido incesto permite la reconstrucción de las capas del inconsciente en el espacio del sueño. El beso queda encerrado en los muros que el “principio de realidad” impone pero, a pesar de ello, el protagonista sucumbe ante la fuerza del deseo incestuoso, que se rige por el “principio de placer”. El resultado es un sujeto encerrado en un limbo del que no puede salir. La tergiversación de la realidad, por tanto, no es más que una forma de cubrir un deseo totalmente prohibido por la sociedad: el deseo de cometer incesto.

El incesto como tabú

Freud dedica su obra *Totem y tabú* (1912) a analizar el complejo fenómeno antropológico de la prohibición del incesto. Estudiando a los “pobladores primordiales de Australia”, el filósofo observa que el incesto es la única norma que se mantiene en cada una de las tribus: “Casi en todos los lugares donde rige el tótem existe también la norma de *que miembros del mismo tótem no entren en vínculos sexuales recíprocos, vale decir, no tengan permitido casarse entre sí*. Es la exogamia, conectada con el tótem” (Freud 1980a: 13). Después de una profunda revisión bibliográfica, Freud observa que una de las razones bajo la cual los estudiosos fundamentan la presencia de esta prohibición es la existencia de un repudio natural hacia parientes del sexo opuesto, repudio que se gestó por el hecho de haber crecido en un mismo entorno.¹² Él refuta esta razón acudiendo al estudio psicoanalítico: “El psicoanálisis nos ha enseñado que la primera elección de objeto sexual en el varoncito es incestuosa, recae sobre los objetos prohibidos, madre y hermana; y también nos ha permitido tomar conocimiento de los caminos por los cuales él se libera, cuando crece, de la atracción del incesto” (26).

¹² “¿De dónde proviene, en su última resolución, el horror al incesto, que debe discernirse como la raíz de la exogamia? Es evidente que para explicar el horror al incesto no basta con invocar una repugnancia instintiva hacia el comercio sexual entre parientes consanguíneos, o sea, el hecho mismo del horror al incesto; en efecto, la experiencia social demuestra que el incesto, a despecho de ese instinto, no es un suceso raro aun en nuestra sociedad de hoy, y la experiencia histórica nos da noticia de casos en que el matrimonio incestuoso entre personas privilegiadas fue elevado a la condición de un precepto” (Freud 1980a: 124).

Es un sentimiento natural, propio del varón pequeño, sentir una atracción hacia los objetos prohibidos (yo diría "sujetos prohibidos"), es decir, la madre y hermana. Ahora bien, en el cuento de Tario es ella quien provoca la concreción del incesto. La atracción es mutua, lo cual dificulta muchísimo el control del deseo erótico. Cuando esta atracción permanece se puede convertir en un comportamiento neurótico: "el neurótico representa para nosotros, por lo común, una pieza del infantilismo psíquico; no ha conseguido librarse de las constelaciones pueriles de la psicosexualidad, o bien ha regresado a ellas (inhibición del desarrollo y regresión)" (26). El cuento, en mi lectura propuesta, narra el comportamiento neurótico de un hombre que no ha sabido superar la atracción que siente hacia su hermana. Freud dice que la enfermedad neurótica en los adultos se genera, precisamente, porque las fijaciones incestuosas de la libido siguen ocupando un papel principal en la vida anímica inconsciente de los pacientes. Gracias al proceso de represión que se lleva a cabo cuando el "principio de realidad" se antepone al "principio de placer", parece, en un estadio consciente, que el deseo incestuoso ha sido superado. Sin embargo, éste permanece en las zonas más profundas del inconsciente, y el individuo sólo percibe los efectos angustiantes, sin saber la razón que los desata. El protagonista reconoce la belleza de la estatua que está presenciando, pero al momento que le muestran la escultura sumergida no puede adivinar que se trata de su hermana, pues al estar precisamente en el estadio pre-consciente, su mente hace las modificaciones necesarias para prevenir que el hecho traumático llegue a las capas más superficiales de la conciencia. Por ello, el objeto del deseo está, de alguna manera, incompleto. La estatua está decapitada para que el protagonista no tenga oportunidad de observar el rostro y reconocer a la mujer.

Pero hay algo más. Más adelante, los policías le enseñan el álbum de fotografías de la infancia. En el primero de los retratos "se veía a un niño y una niña, de pocos meses, en brazos de su madre" (Tario: 319). Si ambos nacieron al mismo tiempo significa que no sólo eran hermanos, sino que había un lazo aún más íntimo: los dos eran gemelos, "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" (320). Desde

el punto de vista psicoanalítico, se unen aquí dos problemas: el narcisismo y la relación incestuosa.¹³ La culpa por parte del protagonista no es sólo tener deseos hacia su propia hermana, sino que, en el fondo, éste también es un deseo hacia su propio yo y, en extensión, hacia su madre. De hecho, hay un punto en la narración en que las realidades se superponen y el beso que el protagonista da a la hermana se convierte en un beso hacia la madre: “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” (328).

Volviendo al estudio de Freud, la manera en que esta prohibición toma forma en los clanes totémicos australianos es bajo la figura del “tabú”. Freud explica que el significado de “tabú” sigue dos direcciones contrapuestas:

Por una parte, nos dice “sagrado”, “santificado”, y, por otra, “ominoso”, “peligroso”, “prohibido”, “impuro”. Lo opuesto al tabú se llama en lengua polinesia “moa”: lo acostumbrado, lo asequible a todos. Así, adhiere al tabú algo como el concepto de una reserva; el tabú se expresa también esencialmente en prohibiciones y limitaciones. Nuestra expresión compuesta “horror sagrado” equivaldría en muchos casos al sentido del tabú (1980a: 27).

El incesto tiene la ambivalencia propia del tabú pues, por un lado, representa lo sagrado de la consanguinidad y, por otro, incorpora la prohibición de perpetrar esa consagración.¹⁴ Hay un vaivén entre deseo y rechazo,

¹³ José Guimón identifica en la obra de Sigmund Freud dos tipos de narcisismo: uno primario y otro secundario. El primario tiene que ver con un “autoerotismo” y, el segundo, con la traslación del deseo de la madre a la relación erótica con otro sujeto. En el caso del protagonista del cuento ocurren simultáneamente los dos tipos de deseo. “En 1914, en una de sus más importantes obras, ‘Introducción al narcisismo’, [Freud] distinguió entre un narcisismo primario (que se desarrolla con el Yo tras el autoerotismo) y un narcisismo secundario que es un repliegue sobre el Yo de las investiduras que primitivamente se habían depositado en el objeto. [...] En ese trabajo Freud explicó que el ser humano realiza a veces una elección amorosa ‘narcisista’, cuando se toma a sí mismo (elección narcisista) o a personas semejantes (elección homosexual) como objeto. Por el contrario, realiza una elección de objeto por ‘apuntalamiento’ cuando busca objetos a partir del modelo de la mujer que le crió” (25).

¹⁴ “Esta prohibición implícita es la que convierte el objeto sagrado y resguardado en un verdadero objeto de deseo: El tabú es una prohibición antiquísima, impuesta desde afuera (por alguna autoridad) y dirigida a las más intensas apetencias de los seres

pues al mismo tiempo que se sabe la perpetración del pecado, se desea aún más al sujeto de perpetración: “¡Te odio! ¡Te odio y te odiaré siempre! ¡Esto es un terrible pecado!” Y prometió ella: ‘Pues aunque así sea, quiero tenerte conmigo por una eternidad de años’’ (Tario: 327). El problema es que el sujeto es plenamente consciente de la prohibición, pero el deseo de perpetración se mantiene siempre en el profundo inconsciente.¹⁵ El protagonista no es capaz de reconocer algo que forma parte de sus más íntimos deseos. El efecto en la construcción del texto es la escisión de la realidad. Freud afirma que la censura que rige los sueños es la que “vigila la comunicación entre dos instancias psíquicas”. El objetivo del análisis onírico es descubrir “la fuente verdadera y psíquicamente importante situada en la vida diurna” (Freud 1980b: 20). La segunda realidad es la fuente que explica mejor las circunstancias de la vida diurna. Si el segundo sueño es el mundo de vigilia, entonces se entiende la razón por la cual el estudiante no puede despertar: el sentimiento de haber cometido un “horrendo crimen”, el incesto. El lector se enfrenta pues a un desdoblamiento de la realidad. Del Gesso habla de un juego entre dos mundos irreconciliables:

el real y el otro, el extraño, el de los sueños, el de las “irrealidades”. Esta dualidad provoca titubeos, ambigüedades, desdoblamientos que se van trenzando y van construyendo la historia encabalgada en dos universos distintos, separados, pero que se tocan, se imbrican, se compenetran dando una continuidad ágil y sorprendente a la lectura. Es un vaivén fluido de la vida a la muerte, a la no vida. Todo se trastoca, la vida está en la muerte y en la muerte hay otra vida vivida (¿o soñada?) (218).

Es imposible confirmar la primacía de una realidad sobre la otra. Más bien, como dice Del Gesso, hay una presencia dual, desdoblada, en la que

humanos. El placer de violarlo subsiste en lo inconsciente de ellos; los hombres que obedecen al tabú tienen una actitud ambivalente hacia aquello sobre lo cual el tabú recae” (Guimón: 42).

¹⁵ “A consecuencia de la represión sobrevenida, que se conecta con un olvido —amnesia—, los motivos de la prohibición devenida consciente permanecen desconocidos, y es inevitable que fracasen todos los intentos de destruirla intelectualmente, pues no hallarán por dónde atacarla. La prohibición debe su intensidad —su carácter obsesivo— justamente al nexo con su contraparte inconsciente, el placer no ahogado que persiste en lo escondido” (Guimón: 38).

dos universos separados se tocan y se modifican mutuamente. Lo más interesante es que, a pesar de ser mundos separados, uno influye enormemente en el desarrollo del otro. Hay dos realidades narradas y un personaje que se desdobra para ocupar el lugar y sufrir las consecuencias de cada uno de los mundos. Estos mundos, como se verá más adelante, son tan interdependientes que sólo hace falta que el personaje muera en el mundo onírico para que el mundo codificado como “real y concreto” desaparezca.

La figura de “el doble”

En otoño de 1919 Freud escribió un ensayo titulado *Das Unheimliche*, traducido en la versión española como “Lo ominoso”. En él, Freud revisa la evolución filológica de la palabra “unheimlich” para concluir que en ella se concentran dos significados excluyentes: lo familiar y lo extraño.¹⁶ De esta forma define “lo ominoso” como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. ¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?” (1980c: 220). Para responder, Freud inicia su análisis buscando el significado del motivo del doble. En un principio, encuentra tres variaciones de este motivo: 1) “la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas”, 2) “la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio” y 3) “el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los hombres a lo largo de varias generaciones sucesivas” (234). La razón del sentimiento de lo ominoso —que provoca la figura del doble— radica en el problema de la desviación narcisista, es decir, la obsesiva auto-observación del yo y su interacción con la realidad.¹⁷ Adelante anuncia otras posibilidades que se derivan de la figura del “doble” y que también provocan el efecto de lo ominoso:

¹⁶ “La palabrita *heimlich*, entre los múltiples matices de su significado, muestra también uno en que coincide con su opuesto *unheimlich*” (Freud 1980c: 251-252).

¹⁷ Esto se enlazaría directamente con lo expuesto en el apartado anterior. Lo ominoso se desarrolla también por el hecho mismo de que el protagonista está enamorado de su hermana gemela.

La representación del doble no necesariamente es sepultada junto con ese narcisismo inicial; en efecto, puede cobrar un nuevo contenido a partir de los posteriores estadios de desarrollo del yo. En el interior de éste se forma poco a poco una instancia particular que puede contraponerse al resto del yo, que sirve a la observación de sí y a la autocrítica, desempeña el trabajo de la censura psíquica y se vuelve notoria para nuestra conciencia como "conciencia moral". [...] El hecho de que exista una instancia así, que puede tratar como objeto al resto del yo; vale decir, el hecho de que el ser humano sea capaz de observación de sí, posibilita llenar la antigua representación del doble con un nuevo contenido y atribuirle diversas cosas, principalmente todo aquello que aparece ante la autocrítica como perteneciente al viejo narcisismo superado de la época primordial (236).

Bajo esta ampliación del espectro del motivo del doble se pueden incluir todas aquellas reflexiones que deriven de la división interna del yo, del desdoblamiento del sujeto y, en consecuencia, de la fragmentación de la realidad. Si se retoma el análisis anterior del deseo reprimido como lucha interior del sujeto contra su propio "principio de placer", entonces la derivación del doble que propone Freud se adecua al desdoblamiento de realidades que vertebría el universo de "Entre tus dedos helados".¹⁸

Francisco Tario fue capaz de elaborar un cuento en que se desarrollan dos realidades que transcurren paralelamente contaminándose la una de la otra. En un principio, el lector piensa que se narra el simple sueño de un estudiante. El problema sucede cuando el personaje inmerso en el sueño sospecha del estatuto onírico del mismo. La duda se acentúa cuando ocurre la contaminación de una realidad en otra. En el aparente sueño, los policías le piden que duerma: "Procure dormir bien, porque mañana será un día muy agitado". Uno por uno me desearon buenas noches y les sentí bajar en silencio después de haber cerrado con llave la puerta" (Tario: 433). El personaje cree haberse quedado despierto toda la noche reflexio-

¹⁸ De hecho, incluso si se aceptaran las tres primeras gradaciones como justificación, se puede intuir que la figura del "doble" deja de ser la materialización de una duplicación material de un sujeto para convertirse en una reflexión interior sobre el efecto del desdoblamiento en la realidad misma, antaño aprehensible epistemológicamente. Cfr. el análisis que hace Luján Martínez (2010) de la figura del doble como construcción literaria en Borges y Cortázar, dos autores en clara consonancia con el autor aquí estudiado.

nando hasta que, de pronto, irrumpió una imagen de él profundamente dormido en su cama y con todos los familiares presentes a su alrededor: “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” (433). La escena continúa con este aparente recuerdo hasta que una voz familiar —la de un policía— lo interrumpe:

Se oían pasar los carroajes y alguien revolviendo algo en la cocina. Una voz ronca y muy conocida prorrumpió cerca de mí: “Recuerde. Haga memoria”. Me senté en la cama. Ya estaban allí de nuevo los policías. Se habían sentado a mi lado y no cesaban de repetir lo mismo: “Recuerde. Es conveniente que haga memoria”. Habían abierto un gran álbum, que me mostraban ahora. Pero se habían estrechado tanto contra mí y se mantenían tan apiñados, que no me permitían moverme (433).

En el universo representado con código realista se oyen elementos que automáticamente remiten al mundo de la cotidianidad: “Se oían pasar los carroajes y alguien revolviendo algo en la cocina”. Cualquier lector apostaría a que ese es el universo codificado como el “real” del protagonista. Aun así, ¿cómo es posible entonces que una voz lo interne de nuevo en el sueño? Tario representa muy bien la contaminación que suele haber cuando, dentro de un sueño, algo de la realidad se introduce y termina por hacernos despertar. Mientras el estudiante acostumbra sus oídos a la realidad que sucede alrededor de su cama, los policías lo despiertan a otra que parece ser, ahora, la correspondiente al estado de vigilia.

El filósofo francés Maurice Blanchot dedicó en su obra *El espacio literario* (1955) una valiosa reflexión en torno a la peculiar anatomía de los sueños y su significación filosófica. Para él, una de las consecuencias fundamentales del acto de soñar es la conversión del sujeto en su doble:

Sin duda, la fuerza de la existencia vigilante y la fidelidad del dormir, y aún más, la interpretación que da un sentido a esta apariencia de sentido, defienden los marcos y las formas de una realidad personal: lo que se convierte en lo otro se reencarna en otra persona, y el doble todavía es alguien. El soñador cree saber que sueña y que duerme, precisamente en el momento en que se afirma la fisura entre los dos: sueña que sueña, y esta huida fuera del sueño que lo hace

caer en el sueño que es caída eterna en el mismo sueño, esta repetición en la que se pierde cada vez más la verdad personal que quisiera salvarse, como el retorno de los mismos sueños, como el hostigamiento inefable de una realidad que siempre se escapa y a la que no se puede escapar, todo esto es *un sueño de la noche*, un sueño donde la forma del sueño se convierte en su único contenido (237).

Reproduzco la larga cita porque me parece que, sin saberlo, Blanchot describe la propuesta estructural de "Entre tus dedos helados". El filósofo francés marca una contraposición entre la "existencia vigilante" y la "fidelidad del dormir". La realización de la *presencia* del que sueña sólo es posible cuando se confirma una fisura entre éste y su otro, el vigilante. Este nuevo sujeto, que tiene existencia sólo en el universo del sueño, *cae eternamente* en las profundidades del mismo sueño del que no puede escapar. Por último, la reflexión de Blanchot concluye en la afirmación del sueño como "único contenido". ¿No es eso, en esencia, el tema principal de "Entre tus dedos helados"? Tario presenta un universo en el que resulta imposible ver la realidad fuera del sueño. Así, soñar se presenta como la única actividad posible eternamente repetible: "Allí [en el sueño] todo es semejante, cada figura es otra, es semejante a la otra, e incluso a otra, y ésta a otra. Se busca el modelo original, quisiéramos ser remitidos a un punto de partida, a una revelación inicial, pero no la hay: el sueño es lo semejante que remite eternamente a lo semejante" (237).

La repetición de la realidad en el sueño —y del sueño en la realidad— explicaría, por tanto, la transposición de los mundos que sucede cuando las fotografías del álbum —que sirven como pruebas del aparente homicidio y son, a su vez, "representaciones" de una realidad propuesta— repiten el recuerdo de la relación del personaje con su hermana; un recuerdo que, a su vez, conecta la segunda realidad onírica con el mundo cotidiano del estudiante ahora enfermo.¹⁹ Cuando los policías muestran el álbum al personaje, éste, como ya se dijo, no reconoce ninguna de las imágenes:

¹⁹ "El factor de la repetición de lo igual como fuente del sentimiento ominoso acaso no sea aceptado por todas las personas. Según mis observaciones, bajo ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias se produce inequívocamente un sentimiento de esa índole, que, además, recuerda al desvalimiento de muchos estados oníricos" (Freud 1980c: 236).

Los retratos parecían muy bien ordenados y 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. [...] 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 (Tario: 434).

El personaje se reconoce a sí mismo en las fotografías pero, aun así, no es capaz de descifrar cómo se relacionan éstas con el crimen: "Se iba adivinando el secreto, aunque yo seguía sin descifrar lo esencial" (434). El presunto culpable sigue pasando las páginas y cuando llega a la última espera conocer el desciframiento del crimen, sin que esto suceda: "Supuse que en la página siguiente estaría el retrato definitivo, aquel que explicaría, por fin, el enigma. Pero no fue como me esperaba, puesto que la página estaba vacía y el enigma, por tanto, seguía en pie" (435). Después de mostrarle el álbum, los policías piden que el personaje inicie la búsqueda de la cabeza de la estatua. Él dedica todos sus esfuerzos a esta búsqueda hasta que, después de mucho tiempo, los jardineros (que le habían sido otorgados como ayudantes) y los perros desisten de la labor. El día en que cesan las actividades y la ventana iluminada se apaga es cuando la hermana se introduce en la pequeña habitación. Con ella dentro de sus sábanas comienza el personaje a recordar la infancia a su lado: "La recordaba sudorosa y ágil, sofocada, recorriendo a gran velocidad las calzadas del parque, montada en su bicicleta. O columpiándose alocadamente, sin dejar de reír y gritar, exigiéndome que la lanzara con más fuerza, que la impulsara más rabiosamente, hasta que lograse alcanzar con los pies la punta de aquella rama" (439). El lector, mas no el personaje, se percata inmediatamente del paralelismo entre los recuerdos y las fotografías del álbum. De hecho el personaje continúa sumido en sus pensamientos y, sin saberlo, descifra el enigma que días antes había deseado, con gran ahínco, resolver:

Entonces ella, cogiéndome de un brazo, me había pedido que la acompañara, pues deseaba bajar al jardín para cortar unas flores. Yo había accedido, gustoso,

pero aún no habíamos llegado a la escalera, cuando se detuvo de pronto y, sin pensarlo demasiado, me besó largamente en la boca, determinando que aquella noche no consiguiera yo dormir un sueño, al tratar de olvidar y recordar al mismo tiempo lo que pasó por mi cuerpo en tan extraños instantes. Comenzaba ya a clarear el día cuando me senté en la cama con una sensación de horror que ni yo mismo alcancé a explicarme (439).

Esa "sensación de horror", que no alcanzó explicar, es el sentimiento de culpa por el beso que recuerda haber cometido, y que repetirá con su hermana momentos después, en la cama de su habitación, en el espacio del Ello profundo: "Me besaba y me besaba en las tinieblas" (440). Cuando el lector había asumido el estatuto de vigilia del extraño mundo, de nuevo las realidades paralelas se unifican equiparando su constitución ontológica: "Esto me contrarió en sumo grado al comprobar que estaba nuevamente soñando y que era víctima, una vez más, de otra ignominiosa burla" (440). ¿Por qué se considera objeto de burla? Las realidades oníricas se desdoblán hasta el punto de plantear la posibilidad de una realidad —magna pero también maligna— que contenga todas las anteriores. El protagonista por fin despierta pero, para su desgracia, no es en la cama en que se durmió después de largas horas de estudio, sino en aquella situada en el cuarto más profundo del alto edificio: "Y desperté. Continuaban allí los policías, los perros, la ventana iluminada. Nada había cambiado, por lo visto, ni siquiera aquel diluvio de hojas que proseguía de los árboles" (440).

De pronto parece que tanto los jardineros cuanto los perros vuelven a su trabajo rutinario, como si, dentro del sueño, el personaje hubiera soñado que la búsqueda se había acabado. El lector piensa que la incursión de la hermana en la cama ha sido producto de un "sueño dentro del sueño", pero aparece una prueba física del encuentro: "Había cesado el viento, y el cielo era azul y luminoso. Una sola cosa me preocupaba gravemente ese día: aquella cinta color de rosa que había amanecido entre mis sábanas y que ahora apretaba con susto en un bolsillo" (440). Aquí el objeto testimonial comprueba la llegada de la mujer a la cama del protagonista. Una vez que se materializa, por fin, el deseo incestuoso —en la segunda realidad onírica— el orden queda restablecido: "Había cesado el viento, y el cielo era azul y luminoso". Poco después de que aparece la cinta color

rosa sucede la transposición de las dos realidades. Se anuncia la muerte del estudiante y, al mismo tiempo, el personaje de la otra realidad se cuela al mundo “cotidiano-real”. Las dos realidades se superponen:

No supe. El doctor anunciaba en aquel momento. “¡Ha muerto!” Y el policía exclamó, muy pálido, echando a correr de pronta hacia la casa: “¡Algo muy grave está sucediendo!” Mi habitación se hallaba atestada de familiares y amigos, que apartaron con malestar la vista del lecho y se quedaron mirando pensativamente el muro (440).

Mientras a lo largo del relato los dos personajes se desarrollan paralelamente en sus respectivas realidades, aquí el personaje que estaba en el mundo “onírico” entra al mundo cotidiano del estudiante y, desesperadamente, intenta comunicar a todos los presentes en el lecho de muerte que todo forma parte de un sueño terrible: “¡Son ustedes unos incautos! ¿O acaso no se han dado cuenta de que estoy simplemente dormido?” (440). Finalmente la vida del estudiante se esfuma en un eterno dormir, mientras que el personaje que exploró los recovecos más profundos de la conciencia se fuga con la hermana hacia los confines eternos de la noche y la muerte.

Retomo el concepto freudiano de represión. El problema del individuo es su eterna lucha interna entre el “principio de placer” y “el principio de realidad”. El individuo nace con ciertos deseos que no son posibles en un mundo social organizado. Hay un sujeto y una constante autocrítica por parte de la “consciencia moral”, lo que coloquialmente identificamos como voz interior. Este eterno conflicto entre las instancias del aparato psíquico es, según Freud, el nuevo estatuto del doble en el hombre moderno. Francisco Tario, de una manera extraordinaria, ha podido plasmar la lucha interna que lleva a cabo dentro de sí el estudiante, y que termina desencadenando un verdadero desdoblamiento de la realidad. La lucha es tan grande que acaba por dividir su cuerpo de su propia conciencia. Aunque hasta ahora he dividido al protagonista en dos personajes situados en dos realidades, en realidad la voz narrativa es siempre la misma, lo que cambia es el estado de realidad en el que ésta se sitúa. La conciencia del estudiante se encuentra en una lucha interna tal que provoca, literalmen-

te, la escisión de la unidad individual y la consecuente aparición de una realidad otra.

Freud explica, siguiendo el estudio de 1914 de O. Rank, que el doble tenía en su origen “una seguridad contra el ocultamiento del yo, una ‘enérgica desmentida del poder de la muerte’”. Es decir, el hombre, perturbado por la idea de morir, se duplicaba a sí mismo para “defenderse del aniquilamiento”. La figura, con el tiempo, deviene un detonador angustiante, puesto que la presencia del doble deja de ser un “seguro de supervivencia” y se convierte en el “anunciador de la muerte” (1980c: 235). Siguiendo esta idea, se podría decir que la estructura del cuento, el desdoblamiento de la realidad, el estudiante y su conciencia —su doble—, sólo podían resolverse con el inevitable devenir de la muerte: “‘¡Abrázame!’ —balbució ella, con un suspiro de alivio. Y la envolví entre mis brazos, notando que la noche se echaba encima” (Tario: 442).

Bibliografía

- ARAGÓN DÍAZ, FRANCISCO. *Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario*. Tesis, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- BIOY CASARES, ADOLFO, JORGE LUIS BORGES y SILVINA OCAMPO (comps.). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- BLANCHOT, MAURICE. *El espacio literario*. Vicky Palant y Jorge Jinkis (trads.). Madrid: Editora Nacional, 2002.
- CHIVERTO, JOSÉ LUIS. “Francisco Tario y su literatura fantástica”, en *Casa del Tiempo, Época III*. Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 23-24 (2000-2001): 45-49.
- CORTÁZAR, JULIO. “Del sentimiento de lo fantástico”, en *La vuelta al día en 80 mundos*. México: Siglo XXI, 1967. 43-47.
- DEL GESSO CABRERA, ANA MARÍA. “El mundo de las ‘irrealidades’ de Francisco Tario”, en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.). *Lo fantástico y sus fronteras*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003. 215-221.
- FREUD, SIGMUND. *Obras completas*, t. 18: Tótem y tabú, y otras obras (1913-1914). José Luis Etcheverry (trad.). Buenos Aires: Amorrortu, 1980a.
- FREUD, SIGMUND. *La interpretación de los sueños*. 11a. ed. Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.). Madrid: Alianza, 1980b.
- FREUD, SIGMUND. *Obras completas*, t. 17: “Lo ominoso”. José Luis Etcheverry (trad.). Buenos Aires: Amorrortu, 1980c. 215-252.
- FREUD, SIGMUND. *La interpretación de los sueños*. t. 1. Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.). México: Planeta, 1985.
- GUIMÓN, JOSÉ. *Psicoanálisis y literatura*. Barcelona: Kairós, 1993.

- GUTIÉRREZ DE VELASCO, LUZ ELENA. "Francisco Tario, ese desconocido", en *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997.
- IZQUIERDO, LUIS. *Conocer a Kafka y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1977.
- LUJÁN MARTÍNEZ, HORACIO. "'Lo ominoso' en la ética como construcción literaria de sí mismo (Sobre Borges y Cortázar en torno de la noción de 'figuras éticas')", en *Acta Poética*. Universidad Nacional Autónoma de México, 31, núm. 2 (2010): 211-245.
- MORALES, ANA MARÍA. "Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)", en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.). *Odiseas de lo fantástico*. México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004. 25-37.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Humano, demasiado humano*. Madrid: Akal, 2001.
- OLEA FRANCO, RAFAEL. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárbara, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México, 2004.
- OLMEDO, ILLANA. "La realidad dual de Francisco Tario", en *Casa del Tiempo*, Época III. Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 23-24 (2000-2001): 62-65.
- ROBERT, MARTHE. *La revolución psicoanalítica: la vida y la obra de Freud*. Julieta Campos (trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- SELIGSON, ESTHER. "...y el vivir nunca es silencioso", prólogo a Francisco Tario. "Entre tus dedos helados" y otros cuentos. Alejandro Toledo (comp.). México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- TARIO, FRANCISCO. *Obras completas, t. I: Cuentos*. Ed. y pról. de Alejandro Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- TOLEDO, ALEJANDRO (comp.). *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006 (Fondo Editorial Tierra Adentro).
- TOLEDO, ALEJANDRO. "Francisco Tario, entre monstruos y fantasmas", en *Casa del Tiempo*. Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 49 (2011): 41-44.
- TOLEDO, ALEJANDRO. "Francisco Tario, entre la risa y el espanto", en *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura*. México, vol. 35 (2013): 73-74.
- TOLEDO, ALEJANDRO. *Universo Francisco Tario*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014 (La Cabra Ediciones).
- VÁZQUEZ GUILLÉN, MARÍA BERTHA. *Francisco Tario, perfiles de un solitario*. Tesis, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

MARIANA IGLESIAS ARELLANO

Maestra en Estudios comparativos de literatura, arte y pensamiento por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Doctoranda en Literatura Hispánica en El Colegio de México. Becaria de Conacyt y Fundación Sasakawa (Beca SYLFF).

Sus principales líneas de investigación son la narrativa y poesía contemporáneas, así como la poesía española del siglo xx.

Entre sus principales publicaciones se encuentran: *Forms of Modernity: "Don Quixote" and Modern Theories of the novel*. University of Toronto Press, Toronto, 2011. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 63 (2015): 174-177; traducción de Antonio Marichalar, "Spanish Chronicle. Garcilaso y Bécquer" [The Criterion, XVI, 62, 1936], en Antonio Marichalar, *Aire del tiempo. Crónicas en The Criterion y La Nación de Buenos Aires*, Domingo Ródenas (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2015; Transcripción de la correspondencia entre Guillermo de Torre y Eduardo Mallea, dentro de la colaboración con el proyecto de investigación "Historia y análisis del ensayo literario en España, 1923-1975", dirigido por el profesor Domingo Ródenas de Moya, de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.