

**DEL PRELUDIO POLICIAL A LA CULMINACIÓN
FANTÁSTICA “LA SEMANA ESCARLATA”
DE FRANCISCO TARIO**

MARISOL NAVA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE TLAXCALA

*Existe una roja hebra
criminal en la madeja
incolora de la vida.
Arthur Conan Doyle*

El hecho

En 1952 se publica el segundo libro de cuentos de Francisco Tario, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* y, desde este momento, diversos críticos lo han enjuiciado de distinta y hasta contraria manera. Un año después de publicado, en 1953, Salvador Reyes Nevares, cabal defensor del libro, expone en el suplemento *México en la cultura de Novedades* lo bien escrito de sus páginas y lo considera una rareza en ese contexto de los años cincuenta, tanto por su propuesta fantástica como por su alta calidad (: 7). En contraparte, Mario González Suarez lo califica de “libro voluntarioso que sin dejar de ser original tiene algo de estrafalario y mucho de fallido. En el mejor de los casos podemos considerarlo el borrador de *Una violeta de más*” (: 23).

Ambas posturas, aunque entendibles, requieren de un sustento analítico mayor; pues es cierto, *Tapioca Inn.* posee algunos defectos, pero también meritorias virtudes. Por ello, nos sumamos a lo indi-

cado por dos de los más lúcidos críticos de Tario y de la presente obra, Vicente Francisco Torres y Alejandro Toledo. El primero lo califica de buen libro al exponer un proyecto definido encaminado a los tópicos fantásticos, aunque con algunos tropiezos (1994: 113-114). Asimismo, para Alejandro Toledo estos relatos despliegan un discurso sosegado, en el cual nuestro cuentista explora y se sumerge en lo banal o maravilloso de la vida, ámbitos atroces, donde “la posibilidad de convivir con fantasmas, el milagro de la resucitación, la vida eterna, la alteración de la realidad por nuestros sueños, son nuevas condenas para seres que no saben salir de su cotidianidad” (: 53).¹

Tapioca Inn. Mansión para fantasmas está conformado por nueve cuentos,² efectivamente todos extensos,³ en tanto cada uno presenta historias concatenadas donde surgen personajes y situaciones que preparan el escenario del conflicto que se va a tratar; después de algunos núcleos, esos personajes desaparecen y dejan su lugar a otros, quienes complementan esta historia. Así, cada cuento está integrado por varios episodios de carácter arborescente, todos afiliados a una raíz común, a una historia y preocupación dominante; cada personaje, acción y secuencia le otorga una coloración distinta a ese amplio cuadro narrativo, Cuyo resultado es una ficción de gran aliento, de trote calmo y de seductoras divagaciones estéticas-narrativas.

A continuación, nos ocuparemos de uno de los textos más perfectos, no sólo del libro, sino también de toda la producción

1 Otros críticos que tocan este aspecto de la obra de Francisco Tario son Cecilia Eudave: “La negación y desestabilización de identidad en el cuento ‘La noche de Margaret Rose’ de Francisco Tario”; Vladimiro Rivas Iturralde: “Lo fantástico en Francisco Tario” y Guillermo Samperio: “Tario: el corrosivo eterno”.

2 “La polka de los curitas”, “Aurora o Alveolo”, “Usted tiene la palabra”, “Ciclopropano”, “Música de cabaret”. “El terrón de azúcar”, “T.S.H”, “El mar, la luna y los banqueros” y “La semana escarlata”.

3 De hasta cuarenta páginas.

cuentística de Tario; su contundencia narrativa, al decir de Alejandro Toledo, solo puede compararse con la de relatos Como “La noche de Margaret Rose”⁴ y “Entre tus dedos helados”⁵ (: 56); nos referimos a “La semana escarlata”, narración estimada por Vicente Francisco Torres como un sólido puente hacia *Una violeta de más*, entre otras cualidades por su rotunda e insólita idea, por su pulcritud discursiva y por su dispendio imaginativo (1994: 115).

Texto complejo por los recursos estructurales y los ejes temáticos, “La semana escarlata” plantea un mundo de enigmas: al inicio de fuerte raigambre policiaca y hacia el final de evidente contextura fantástica. Y de ello surge nuestro interés, pues el cuento abraza confluencias entre lo policial y lo fantástico, al proponer en un mismo cosmos narrativo ambos discursos de recursos semejantes, pero de objetivos contrarios. Nuestro estudio considera el concepto de perspectivas esquematizadas que José Miguel Sardiñas toma de la teoría de la recepción y aplica a las primeras novelas de Adolfo Bioy Casares al tratar sobre el juego con las expectativas genéricas del lector; juego donde se sugieren “claves de lectura que en algún momento resultan falsas y deben ser reemplazadas por otras” (2004: 141).⁶

Francisco Tario, con “La semana escarlata”, transpone esos subgéneros literarios, transita por sus mecanismos, indaga sus similitudes y desentraña sus diferencias. Al inicio todo nos conduce a la suposición de un texto policial; el mismo título lo sugiere al evocar la inaugural obra de Arthur Conan Doyle, *Estudio en escarlata* (1886). Mas al avanzar la historia, el esquema se fractura, los tópicos se modifican y, palmo a palmo, lo fantástico emer-

4 En *La noche* (1943).

5 En *Una violeta de más* (1968).

6 Anteriormente, en “El juego de perspectivas en *La invención de Morel*, José Miguel Sardiñas ya había utilizado el concepto de perspectivas esquematizadas señalando sus fuentes en las teorías de Roman Ingarden y Wolfgang Iser (1997: 93-99).

ge como una sospecha, para al final triunfar con su fuerte dosis de ambigüedad e incertidumbre, echando por tierra nociones que al inicio pensamos que predominarían, como la razón, la lógica y las respuestas. Si, como indica Román Gubern, “la novela criminal clásica desacraliza la tradición del misterio con connotaciones sobrenaturales [...] y lo hace descender al plano racional” (2002: 207), este cuento de Tario invierte el proceso: lo fantástico destruye esa presumible racionalidad policiaca y la precipita al plano de lo insólito, anulando los razonamientos y las posibles soluciones.

Los engranajes policiacos desempeñan una función capital: configurar el escenario realista, tan ineludible para la manifestación de lo fantástico, pues como lo indica Ana María Morales: “lo fantástico solo puede surgir dentro de una obra en la que se ha codificado la realidad intratextual como realista o mimética y hace su aparición un fenómeno que puede ‘ser percibido (siempre por una instancia intratextual) como una manifestación que viola las leyes sobre las que se asienta el presupuesto de realidad de ese mundo textual”. (2004: 26-27); este efecto de realidad se consigue “acumulando detalles que por ser miméticos contribuyen a hacer sólido el mundo que se plantea como cotidiano dentro del texto” (: 30); de ahí la importancia de las puntuales y lentas descripciones, tanto de los espacios como de los personajes, que se incluyen en las narraciones fantásticas (: 32), tal cual lo observaremos en nuestro cuento. Así, la aparente historia policiaca, con sus esquemas, ya inamovibles ya fracturados, son sólo el preludio para uno de las más admirables relatos de Francisco Tario: universo ficticio erigido sin formulas, sin supuestos cumplidos ni previsiones certeras, mas sí evidenciando el asombro, el enigma y la culminación de lo fantástico.

El preludio policial

La historia de “La semana escarlata”, como la de casi todos los cuentos de Francisco Tario, se desarrolla en un mundo cosmopolita, con nulas referencias al ambiente y circunstancias nacionales y, en contraste, con una escenografía que se antoja europea; el entorno, los espacios y las acciones de los personajes lo demuestran: “Un parque privado. Suenan la música. [...] Lindos jardines, igual que en las estampas de Viena: farolitos, serpentinas, claras fuentes por entre los macizos y tropeles de mamarrachos haciendo cabriolas. [...] Un vals ” (Tario: 100). Este exquisito ambiente se complementa con las descripciones de lugares como la casa del profesor de música, Rómulo Pimentel, cuya traza se corresponde con la parafernalia ofrecida por las novelas góticas al presentar cuartos estrechos, raídas alfombras, oscuros ventanales y un portón infranqueable tras el cual se encierra el más inaudito misterio relacionado con los crímenes que asolan a la ciudad.

Además, siguiendo la estética del romanticismo, el relato expone un entorno solidarizado con las emociones e inquietudes de los personajes; por ello, cuando los crímenes y asesinatos se incrementan, el narrador declara: “Eran días lúgubres aquellos, los de la segunda semana escarlata, como si también el cielo con sus pesadas nubes de plomo pretendiera estrujar aún más los espíritus” (: 101), y cuando estos desaguizados al parecer se han detenido “un sol radiante, como en las primeras etapas del mundo, inundé de oro las avenidas, los parques y el interior de las casas” (: 107). En tonos luminosos u oscuros, el territorio de “La semana escarlata” deviene universal; óptima condición para el pretendido desarrollo de lo policiaco.

La primera sutil fractura discursiva propuesta por nuestra narración, respecto a la novela policial, es el narrador. En general, como lo señala Borges, la historia es referida por uno intradieгético y testigo, es decir, el amigo o el asistente del detective (1996a: 193); no obstante, “La semana escarlata” ofrece un narrador extradie-

gético y omnisciente. Además, esta voz narrativa adopta un peculiar tono discursivo: el periodístico. Esto atenúa su presumible sapiencia al permitirle encubrir datos y atesorar, los enigmas. De esta suerte, desde el inicio se evidencia la llama que alimentará el escándalo en torno a los crímenes ejecutados en aquella ciudad:

Fue a mediados del mes de marzo, un sábado en la mañana –frío, nublado–, cuando apareció en la página editorial del principal diario de la ciudad el artículo que diera nombre y apellido a aquel misteriosísimo periodo de siete días que desató en la población el mas grave estado de incertidumbre y alarma de que se tenía memoria. (Tario: 96)

El narrador da cuenta de diarios con perturbadores titulares, de noticias, de ediciones extras, de ansiosos voceadores y aún más anhelantes lectores; incluso, él mismo, como lo hemos señalado, asume el estilo periodístico en ciertos momentos para relatar algún atentado. La prensa funciona aquí como tamiz de todo: los crímenes, el miedo de la gente ante el asesino suelto, la exigencia de la población para desentrañar esa situación compleja, la burla, ante la incompetencia de la policía, la dichosa o desventurada pesquisa del detective y sus compañeros, así como el crítico estado emocional del criminal ante la ratificación de sus fechorías. La presumible objetividad del discurso periodístico enfatiza aún más el escenario realista-policial y, en consecuencia, acentúa la irrupción de lo fantástico; es un elemento en negativo, pues nunca habrá verdades, ni claridad sobre los crímenes; irónicamente este recurso subraya lo sobrenatural e incierto de la vida.

Sin embargo, el narrador extradiegético y el discurso periodístico no reorientan la expectativa genérica del lector, quien prevé estar ante un relato policial, dado que, según Colmeiro, “entendemos por novela policiaca toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente

de su método, objetivo o resultado” (citado en CorraI Peña: 116). Esta amplia definición se ajusta a la primera parte de nuestro texto, pues el *quid* es una serie de crímenes e infracciones cuya solución se deja en manos de la policía y del detective Galisteo. Aunque no existen fórmulas ni esquemas rígidos, en la novela policial hallamos ciertos elementos que configuran su esencia: el enigma, el crimen y la investigación con sus respectivos actantes, es decir, las víctimas, el asesino y el detective, tal como lo iremos observando en nuestro relato.

Este amplio cuento inicia con la descripción del desasosiego e incertidumbre vividos por la comunidad durante esa semana de atrocidades, del escalofrío que recorre las avenidas y del nombre dado a ese periodo, ya anunciado en el título del texto. A continuación se refiere la causa, el primer asesinato:

Cierto conocido profesionalista, de reconocidas buenas costumbres, había sido hallado muerto sobre su lecho con una atroz puñalada en el costado izquierdo. Mas el hecho que inquietaba a la policía era el siguiente: tanto la ventana de su alcoba –un tercer piso– como la puerta del propio cuarto aparecían herméticamente cerradas por dentro. (Tario: 97)

Con ello surgen tres de los principales componentes de la tradición policiaca: la víctima, quien presupone el delito, medular en dicha narrativa (Torres, 2003: 13); el escenario del crimen, en cuya elaboración se apela al tópico del cuarto cerrado, que parece desafiar toda lógica (Gubern: 211) y el enigma que se deberá solucionar. Tras este primer asesinato, sobrevienen varios más: una dama estrangulada, un niño sacrificado, un anciano muerto y enterrado en su jardín. El asunto se agrava, en tanto las víctimas y los atentados aumentan. Además, son de diversa índole; no sólo se trata de homicidios, sino también de casos excepcionales como el hallazgo de una docena y media de perros con el cráneo destrozado o el robo

de varios trajes a un afamado almacén. Todo coadyuva a la intensificación del misterio.

Ante este panorama, el inspector de la policía designa al detective Galisteo para aclarar estos acontecimientos. Según Gubern, las cualidades necesarias de todo detective son el observar y el deducir, asimismo, debe poseer conocimientos técnicos y abundante imaginación (: 225). Atributos presumibles en Galisteo: “Tratábase de un hombre alto, ponderado y active, gran experto en Criminología, de precisa inteligencia y aspecto por demás sombrío” (Tario: 99).

Ya en su nuevo cargo, el detective debe enfrentar un nuevo crimen sumado a los anteriores: la violación y el asesinato de Laura, una joven de diecinueve años. El narrador adopta el estilo de una nota roja para relatar lo sucedido a la muchacha, con el objetivo de juzgar “el macabro suceso por nuestros propios ojos” (: 99). Esta forma discursiva se marca con el uso de comillas; por cierto, éstas quedan abiertas como un *continuum* del tono periodístico ya indicado con antelación.

Con este evento inicia la segunda semana escarlata y propiamente la investigación de Galisteo, cuyos itinerarios vuelven a fracturar el esquema policiaco al advertirse una averiguación documental y no de observación y escrutinio directo: “Galisteo y sus secuaces trabajaban noche y día, bajo unas lámparas amarillas que les protegían la vista. Examinaban papeles, huellas y más papeles de nuevo” (: 101). El desentrañar la incógnita por medio de una racionalidad excepcional basada en la observación del cadáver y del escenario del crimen no existe, como un vaticinio de la auténtica propuesta del relato. Esto se corrobora cuando el detective recibe una carta, donde el asesino confiesa sus crímenes y declara su identidad: “el profesor de mística Rómulo Pimentel, de 58 años, soltero, hipocondríaco” (: 99) y, por cierto, tío de la delinquida Laura.

Por lo común, en una narración policial el asesino, semejante al detective, ostenta rasgos particulares: se muestra como una

persona respetable (Schoenberg: 82), actúa más de una ocasión (: 79) y, siguiendo lo postulado por: S. S. Van Dine: “El culpable debe ser identificado por medio de una serie de deducciones, no por accidente, por casualidad o por confesión espontánea” (citado en Bravo: 181). Hasta el momento, Rómulo Pimentel encarna dos requisitos: es un honrado profesor de música y la actuación criminal suma varios casos; no obstante, en la carta él mismo se ha declarado culpable; esta denuncia, considerada por Galisteo como pueril, echaría por tierra la lectura policial.

Hacia el final de la misiva, el tío de Laura cita al detective en su casa, quien, sin titubear, asiste al encuentro; en esa entrevista afloran dos magnas incertidumbres: la evidente enfermedad de Pimentel (dicho aspecto lo descartaría como el violento y sanguinario criminal) y el hecho de que niegue haber enviado esa carta, a pesar de estar firmada con su nombre. El enigma resurge con todo su desafiante brillo y el esquema policial recobra bríos, traslucidos en una serie de preguntas en torno al suceso: ¿a quién escribió la carta?, ¿con qué propósito?, ¿quién es el asesino?

Ante la negación del profesor de música, Galisteo proporciona su única muestra de destreza racional y capacidad de observación: “Por fortuna –reflexionaba–, conservaba el trozo de papel, propiedad del profesor, y sobre el cual Pimentel durante su explosiva visita a Galisteo había asentado sus generales. El papel, con su correspondiente membrete, era justa y alentadoramente el mismo que en la actualidad le mostraba” (Tario: 105). Esta incuestionable pista resulta engañosa: el profesor vuelve a negar la acusación; ni es el autor de la carta, ni es el asesino. Por tanto, la ambigua confesión escrita encierra otro misterio, a pesar de su supuesta y casi probada autoría.

Ante lo insoluble del caso, el detective opta por emplazar tres policías en las afueras de la casa del profesor, con lo cual éste queda recluido entre paredes. La medida al parecer da un resultado positivo: durante tres noches no acontece ningún delito y la

ciudad va recuperando su quebrantada quietud. Esto confirma la culpabilidad de Pimentel y, por ende, Galisteo recobra el estatuto del detective al configurarse, en este momento, como lo apunta Borges, como el sujeto que descubre el misterio “por obra de la inteligencia, por una operación intelectual” (1996a: 193). El detective acaricia el triunfo y el reconocimiento, aunque la experiencia le aconseja esperar unos días más: al paso de ellos la victoria será indiscutible. El único recelo es el visible decaimiento físico del profesor Pimentel, quien parece devastado por una secreta y misteriosa enfermedad. Por lo demás, el caso parece resuelto: el tío de Laura era el ejecutor de tan macabros sucesos.

Mas esta quimera se desmorona cuando los diarios anuncian un nuevo homicidio: “El temible monstruo vuelve a hacer de las suyas y con mayor lujo de crueldad, si cabe. Desconocida arrojada a una atarjea y machacada después con un rastrillo. Su estado de mutilación impide toda identificación al respecto” (Tario: 107). El asunto deviene inexplicable, pues el profesor de música ha sido eficazmente vigilado por los policías, quienes han mantenido una atención férrea en éste y en su casa; a esto se suma el patético estado de salud de Pimentel, cuyo aspecto parece, no el de un brutal delincuente, sino el de un apesadumbrado moribundo.

Tras esta ostensible prueba de incompetencia, el Inspector despide a Galisteo. La prensa se complace en puntualizar, con lujo de detalles, el vergonzoso desacierto; el escándalo crece y, en anónimos pasquines pegados en los muros de la ciudad, se exige la renuncia del Inspector. Aun cuando se intenta censurar a la prensa, ésta continúa divulgando los nuevos homicidios, violaciones y fechorías. El criminal, sin control, perturba a la ciudad. La solución está muy lejos de encontrarse, no así el enigma, que prospera con declaraciones como la siguiente: “una mujer enloquecida de espanto fue detenida sobre el andén de la estación ferroviaria al asegurar que en el interior de un vagón se hallaba

el feroz asesino. Y al aportar datos, describía con minuciosidad asombrosa al desdichado profesor Pimentel” (: 109).

El detective, humillado, confundido y desterrado de los telones policíacos, no logra desentrañar la misteriosa situación del maestro de música: su enfermedad y actual agonía le daban la razón al Inspector para haberlo despedido, en tanto le era imposible al profesor siquiera dar un paso, menos todavía cometer un crimen; no obstante, todo apunta a éste como el presunto culpable. La ambivalencia en la personalidad y situación de los personajes, como indica Alejandra López Guevara, alimenta la lectura policial: “Una característica de la literatura policiaca es la existencia de una doble vida en algunos personajes o personajes con características polarizadas” (: 113), situación advertida en el escindido Rómulo Pimentel.

Por su parte, la pesquisa de los colegas de Galisteo no brinda ningún fruto; el conflicto sigue vigente y por eso el detective decide visitar al profesor. El encuentro modifica el rumbo de la historia: Pimentel le entrega al detective un escrito y éste “sabía clara y categóricamente- que en aquel puñado de hojas se ocultaba la única clave secreta de los tremendos sucesos” (Tario: 113). El ansioso Galisteo apremia la lectura y, tras revisar el documento, concluye que el tío de la desdicha Laura se encuentra loco o afiebrado y, por ende, lo absuelve de sus supuestas atrocidades. Esta vertiginosa deducción nos produce recelo, sobre todo porque desconocemos lo escrito en aquellas páginas. El relato juega, por breves momentos, con esta ignorancia del lector, quien anhela saber lo plasmado en el escrito; sin embargo, el narrador lo oculta y, por si fuera poco, recrudece nuestra desazón lectora cuando relata como el detective prende fuego a esas hojas. La transitoria secuencia de frustración termina en seguida: mientras Galisteo quema las hojas, el narrador nos reporta el contenido textual de aquel documento intitulado “Relación de extraños e inexplicables sucesos en la vida del profesor Rómulo Pimentel”. El hecho

demuestra la habilidad narrativa de Francisco Tario, ya que en la historia el personaje destruye las hojas, pero en el discurso el narrador, en una muestra de su evidente superioridad y omnisciencia, nos proporciona el contenido de ese recóndito texto y clave de lectura para la siguiente parte del cuento.

La culminación fantástica

Las memorias del profesor Rómulo Pimentel inician el 7 de marzo, cuando su rutinaria vida adquiere insólitos matices. Esta modalidad discursiva se apega al canon policiaco, donde son frecuentes las extensas confesiones emanadas del cliente al exponer su problema, del criminal al relatar sus atrocidades y motivos o del detective al explicar la solución del caso (Gubern: 25). En este sentido, Todorov propone un dualismo fundamental en la estructura de las narraciones policiacas, donde había un juego entre dos historias: la del crimen (por lo general, la primera) y la de la investigación (en segundo término) (citado en Kerr: 203). De esta forma, las memorias de Pimentel configuran esta segunda historia al pretender explicarlos crímenes.

Asimismo, este discurso a manera de diario, circunscrito a un narrador personaje, también es una modalidad predilecta del discurso fantástico, en tanto un narrador intradiegetico puede mentir o distorsionar alguna circunstancia, incrementando la ambigüedad sobre el acontecimiento. En “La semana escarlata” encontramos la historia de los crímenes, ya analizada en el apartado precedente, y la historia de su posible explicación por medio de las memorias del profesor de música. Este escrito configura el puente entre la lectura policial y la fantástica al referir sus atrocidades, según lo postulado por el paradigma policiaco, mas al no consignar las causas ni explicaciones de dichos crímenes, también da cabida a lo fantástico.

El problema registrado en los escritos del profesor de música es la ruptura de límites entre dos territorios distintos e inconexos: la realidad y el sueño. Como propone Víctor Antonio Bravo, la alteridad implica la presencia de dos ámbitos diferentes e interrelacionados, aunque con una frontera que los separa; de este modo, “lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo” (: 33). En este tenor, el sueño y la vigilia dejan de ser dos zonas distintas al infringirse el límite entre ellas y es cuando uno puede ser generado o modificado por el otro (Bravo: 143). El conflicto del correlato vigilia-sueño en “La semana escarlata” se introduce cuando Pimentel cuenta en sus memorias como se han hecho realidad sus sueños; por supuesto, éstos se relacionan con los asesinatos antes comentados. El crimen y el sueño se producen en un momentáneo estado de extravío (Torres 2003: 29), constituyendo una poderosa circunstancia para lo fantástico.

Lo onírico en la poética de Tario, como es sabido, es de capital importancia. Según lo argumenta Vicente Francisco Torres, fue “el territorio ideal para nuestro autor porque allí todo es posible [...] Y aquí tendríamos que recordar ‘La semana escarlata’ donde el sueño actúa y/ tiene consecuencias sobre la realidad” (1994: 117). Luzelena Gutiérrez de Velasco indica el procedimiento discursivo ‘dominante en cuentos con dicha temática, es decir, la denominada “puesta en abismo”’: “dentro de un relato marco introduce uno o varios sueños, que van modificando el transcurso narrativo, y también se intercalan e interpenetran los personajes y las situaciones narrativas” (: 50); esto se observa en nuestro cuento, “donde el asesino sueña sus crímenes y éstos se convierten en realidad [...] dando lugar a la pesadilla inacabable que dobla al asesino soñador” (Gutiérrez de Velasco: 51).

La certeza de la transgresión sueño-vigilia se introduce con ciertas pruebas que encuentra el profesor de música al despertar.

Este objeto mediador, como lo denomina Remo Ceserani, “es un objeto que, con su inserción concreta en el texto, se convierte en testimonio inequívoco del hecho de que el personaje-protagonista ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo” (: 108). Tradición precedente del texto citado por Borges sobre “La flor de Coleridge”,⁷ en “La Semana escarlata” los objetos mediadores van desde un inofensivo golpe en la sien izquierda de Pimentel, pasando por sus botas sucias de barreo o su cartera vacía, hasta el intento de violación hacia Laura, el apuñalar a un hombre, estrangular a una mujer y asesinar a un niño y a su propia sobrina, además de la carta, también redactada en un sueño, donde se autodelata. Significativamente, dicho personaje califica todo ello de “infames emociones, infames flores e infame sueño” (Tarie: 127).

Estas memorias, recaban no sólo las pruebas de los crímenes consumados por el tío de Laura; también explican algunos misterios fundamentales de la primera parte de la narración, los cuales nos habían conducido a la expectativa genérica de un texto policial; nos referimos, en concreto, al motivo del cuarto cerrado tocante al primer homicidio, enigma aclarado por este escrito: el hombre trepó por las paredes, entre por la ventana, apuñalo al caballero y, al salir otra vez por la ventana, ésta se cerró, pudiendo descender sin mayor problema y sin dejar ninguna huella.

Pimentel, con una inmensa angustia, va relatando sus sueños-crímenes. El sueño y la vigilia lo tienen apresado, al grado de ya no deslindar donde termina uno y donde comienza la otra. La única solución es evitar dormir, de este modo, si no duerme, no sueña y, por tanto, no cometerá más crímenes; mas la tentativa

7 Literalmente, el texto de Coleridge indica: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encentrara esa flor en su mano ¿entonces, qué?” (Citado en Borges 1996b: 17).

le ocasiona el raro padecimiento que día a día lo debilita más, situación enfatizada en la primera sección del cuento.

Esta infracción de los límites entre el sueño y la vigilia implica cierto desdoblamiento del profesor de música, pues el personaje en ningún momento sale de su recámara, sin embargo su otro yo comete los crímenes: “Conmigo mismo -¡con el!- me encierro en mi escritorio dedicado a reflexionar durante horas enteras. Yo soy el asesino; soy él, a quien todos buscan” (Tario: 125).

Dicha situación, como es frecuente en los relatos fantásticos, se va preparando desde las primeras secuencias a través de indicios. De esta manera, cuando se narra el asesinato de Laura se revela que su tío duerme, también cuando éste se muestra ansioso de ser custodiado por los policías o cuando estos observan que “la luz en su cuarto no se apagaba ni por un momento durante la noche” (Tario: 107). Estos indicios asimismo preparan el sorpresivo final, a comentar más adelante:

Fue un proceso fugaz, pero muy curioso éste, mediante el cual sintióse [Galisteo] íntima y espontáneamente ligado a la vida de aquel hombre, cuya, simple mención deprimía o exaltaba su ánimo. Fatales y enigmáticos yugos atábanlo de pies y manos a su cabecera de enfermo, advirtiéndole que una secreta e inevitable amistad establecíase gradualmente entre ambos. (: 110)

El inexplicable sentimiento de filiación también es percibido por el profesor, quien llega a considerarse, junto con el detective, dignos de la mayor conmiseración y lástima.

Las memorias de Pimentel intentan explicar los hechos, pero lo sobrenatural del asunto las descalifica y para Galisteo la razón debe imperar por encima de cualquier supuesto; por eso, su conclusión es la locura o la enfermedad del personaje y, por tanto, le desea una muerte rápida y tranquila.

Mas lo fantástico ha ido ganando terreno y sólo le resta aflorar con todo su ímpetu. De esta suerte, tras la rápida conclusión, el

detective se duerme y, de pronto, se descubre sumergido en un sueño: Pimentel conduce un auto, él va dentro, siente un inusitado peligro, llegan a una choza, donde se encuentra otra vez al profesor; ambos personajes se miran; Galisteo halla una escopeta, con la cual anhela matar a Pimentel, pero éste huye y desaparece, hasta que el detective le llama por su nombre: Y cosa extraña, el eco le devuelve otro grito que le huela la sangre en el cuerpo.

-¡Galisteoooo! ¡Galisteo!

Es un juego diabólico que, no comprende. Mas reparando de pronto que está dormido, sonríe. "Debería despertar, pues esto me parece demasiado inaudito." Pero corre y grita, poseído de una rara soledad. –

iPimentel, soy yo, responda!

Y responde el eco:

-iSoy yo... Galisteo! (Tario: 132-133)

El sueño es revelador, pues anteriormente el profesor de música había tenido uno semejante: veía una choza, dentro un hombre sentado y con una penetrante mirada, en eso, él descubría la escopeta y le disparaba a ese individuo. Este tipo de doble establecido entre Pimentel y Galisteo, por medio del mundo onírico, se traslucía en los indicios ya antes anunciados.

El sueño del detective continúa en la última secuencia narrativa: el profesor es devorado por miles de hormigas, las cuales también arrasan a Galisteo, quien antes planea dispararle al profesor, ambos forcejean y caen al vacío: "Primeramente sus rostros golpean contra las rocas, después contra unos resacos arbustos, por fin, contra algo blando y frío que pudiera ser una cascada o una arboleda. Y el fin, siempre tan natural e incomprensible" (Tario: 134). Este final, simple e indescifrable, es la muerte, no onírica sino real, de ambos personajes e instaura al sueño como el gran invicto al arrastrar a su caótico mundo, en primer lugar, a Pimentel y después al detective, espejos deformados, opuestos y,

al mismo tiempo, complementarios uno de otro, quedando, por eso mismo, prisioneros en ese mundo, donde el sueño y la muerte se fusionan. En cuentos como “La noche de los cincuenta libros” o “Entre tus dedos helados” también el sueño termina transgrediendo y aniquilando a la realidad, lo cual demuestra que el tema es uno de los preferidos de Francisco Tario, y constituye una parte relevante de su poética.

Este desenlace destruye la lectura policiaca, pues el caso no se explica; por lo mismo, no existe ninguna solución con recursos realistas ni lógicos. En este marco de explicaciones o ambigüedades, entenderíamos lo indicado por Todorov:

La novela policial con enigmas se relaciona con lo fantástico, pero es, al mismo tiempo su opuesto: en los textos fantásticos, nos inclinamos, de todos modos, por la explicación sobrenatural, en tanto que la novela policial, una vez concluida, no deja duda alguna en cuanto a la ausencia de acontecimientos sobrenaturales. (: 43).

“La semana escarlata” deja una magna incertidumbre, nada lógico ni racional predomina, sino la sospecha de lo a veces inasible e inexplicable del mundo de los personajes.

Corolario

Hablando sobre la novela policiaca, Lukeics, en una premonición formidable sobre relatos como “La semana escarlata”, señaló:

Mientras las primeras narraciones de esta índole, como las de la época de Conan Doyle, se apoyaban en una ideología de la seguridad y eran la glorificación de la omnisciencia de los personajes encargados de velar por la seguridad de la vida burguesa, en las novelas policiacas actuales privan la angustia, la inseguridad de la existencia, la posibilidad de que el espanto irrumpa en cualquier momento en esta vida que transcurre

aparentemente fuera de todo peligro, y que solo por una feliz casualidad puede estar protegida. (Citado en Torres 2003: 18)

Este sutil deslinde podría convertir a una obra policial en fantástica. Tal es el caso de nuestro cuento, cuya historia comienza con los recursos clásicos de la narrativa policiaca, para poco a poco adentrarse en las estrategias y temas propios de lo fantástico.

Alejandro Toledo tendría razón cuando argumenta que *Tapio-ca Inn. Mansión para fantasmas* “puede ser comprendido como la síntesis de dos actitudes que llevaron a Francisco Tario a la escritura: el territorio fantástico a la manera de *La noche*, o la novela realista al modo de *Aquí abajo*” (: 54). “La semana escarlata” resulta deslumbrante por varias razones: el impecable estilo, el juego con las expectativas genéricas del lector, quien al inicio observa el esquema clásico de la novela policial, para después intuir el derrumbe de este paradigma y hacia el final ser copartícipe de una sorpresiva irrupción fantástica y, por último, y no lo podríamos olvidar, el tono irónico y mordaz tan característico de la obra de Tario, cuyo ejemplo más notable y magistral lo advertimos en las últimas líneas del relato, cuando el narrador comenta la situación de la ciudad tras la muerte del asesino Pimentel y del detective Galisteo: “Por lo demás, la ciudad vive su vida —tediosa, lóbrega, inútil—, mas sin sobresaltos” (Tario: 134) y, precisamente, los sobresaltos discursivos y genéricos caracterizan a este admirable cuento.

La obra de Francisco Tario siempre motiva algunas reflexiones: la vida nada sería sin sorpresas, sin inquietudes, sin esos atrevimientos a veces dolorosos, por mementos insostenibles, en ocasiones inexplicables. En esta apuesta por el sobresalto, el sueño y la muerte son la contraparte del espejo, la otra faz de la moneda vital. Eso propone “La semana escarlata”, eso formula el mundo narrativo de Tario: una rotunda negación al vacío, al aburrimiento y a la insignificancia; una categórica incitación a la

plenitud, al desafío y al ímpetu de la incertidumbre, de lo insólito y del estremecimiento de una historia vivida con intensidad.

Referencias

Borges, Jorge Luis

1996a “El cuento policial”. En su libro: *Borges, oral. Obras Completas*. IV. Barcelona: Emecé. 189-197.

1996b “La flor de Coleridge”. En su libro: *Otras inquisiciones. Obras completas*. \ [L Barcelona: Emecé. 17-19.

Bravo, Víctor Antonio

1988 *La irrupción y el límite*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ceserani, Remo

1999 *Lo fantástico*. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor.

Enclave, Cecilia

2006 “La negación y desestabilización de identidad en el cuento ‘La noche de Margaret Rose’ de Francisco Tario”. *Hydra* (Lima) 1: 13-15.

González Suarez, Mario

2003 “En compañía de un solitario”. En: *Francisco Tario. Cuentos completos*. I. México: Lectorum. 9-29.

Gubern, Román

2002 “La razón y los monstruos”. En su libro: *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama. 206-243.

Gutiérrez de Velasco, Luz Elena

1997 “Francisco Tario, ese desconocido”. En: *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*. Ed. Alfredo Pavón. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala. 41-53.

Kerr, Lucille

1989 “The Buenos Aires Affair: Un caso de repetición criminal”. *Texto Crítico* (Xalapa) 16-17: 201-232.

Lopez Guevara, Alejandra

2006 “Desvío y ruptura del género policíaco en la obra de Rubem Fonseca”. En: *Literatura Hispanoamericana: Fronteras e intersticios*. Ed. Joel Dávila Gutiérrez. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala / Instituto Tlaxcalteca de la Cultura / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Siena editores. 109-121.

Morales, Ana María

2004 “Transgresiones y legalidades (Lo fantástico en el umbral)”. En *Odiseas de lo fantástico*. Eds. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica. 25-37.

Reyes Nevares, Salvador

1953 "Los cuentos de Francisco Tario". *México en la cultura de Novedades*. 22 de febrero, 205: 7.

Rivas Iturralde, Vladimiro

1995 "Lo fantástico en Francisco Tario". *Tema y variaciones de literatura*: 6: 11- 17.

Samperio, Guillermo

2005 "Tario: el corrosivo eterno". *Archipliélagos. Revista cultural de Nuestra América* 13.48: 29-80.

Sardiñas, José Miguel

1997 "El juego de perspectivas en *La invención de Morel*". Casa de las Américas 209. 98-99.

2004 "*El sueño de los héroes*, de Bioy Casares: lo policial y lo fantástico". En: *Odiseas de lo fantástico*. Eds. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. - México: Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica. 141—152.

Schoenberg, Judith

1976 "El ¿quién fue?, o la malignidad del azar". *Texto crítico* (Xalapa) 4. 78-88

Tario, Francisco

2004 *Cuentos completos*. México: Lectorum.

Todorov, Tzvetan

1994 *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Ediciones de Coyoacán.

Toledo, Alejandro

2004 *El fantasma en el espejo*. México: Ediciones Sin Nombre/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Torres, Vicente Francisco

1994 *La otra literatura mexicana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 2003 Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana. México: Conaculta.

