

48

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



FRANCISCO TARIO:

OTRO TIEMPO Y OTRO ESPACIO

793203

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

LAURA GABRIELA ORDIALES DE LA GARZA

MÉXICO, D. F.

2001





Universidad Nacional  
Autónoma de México

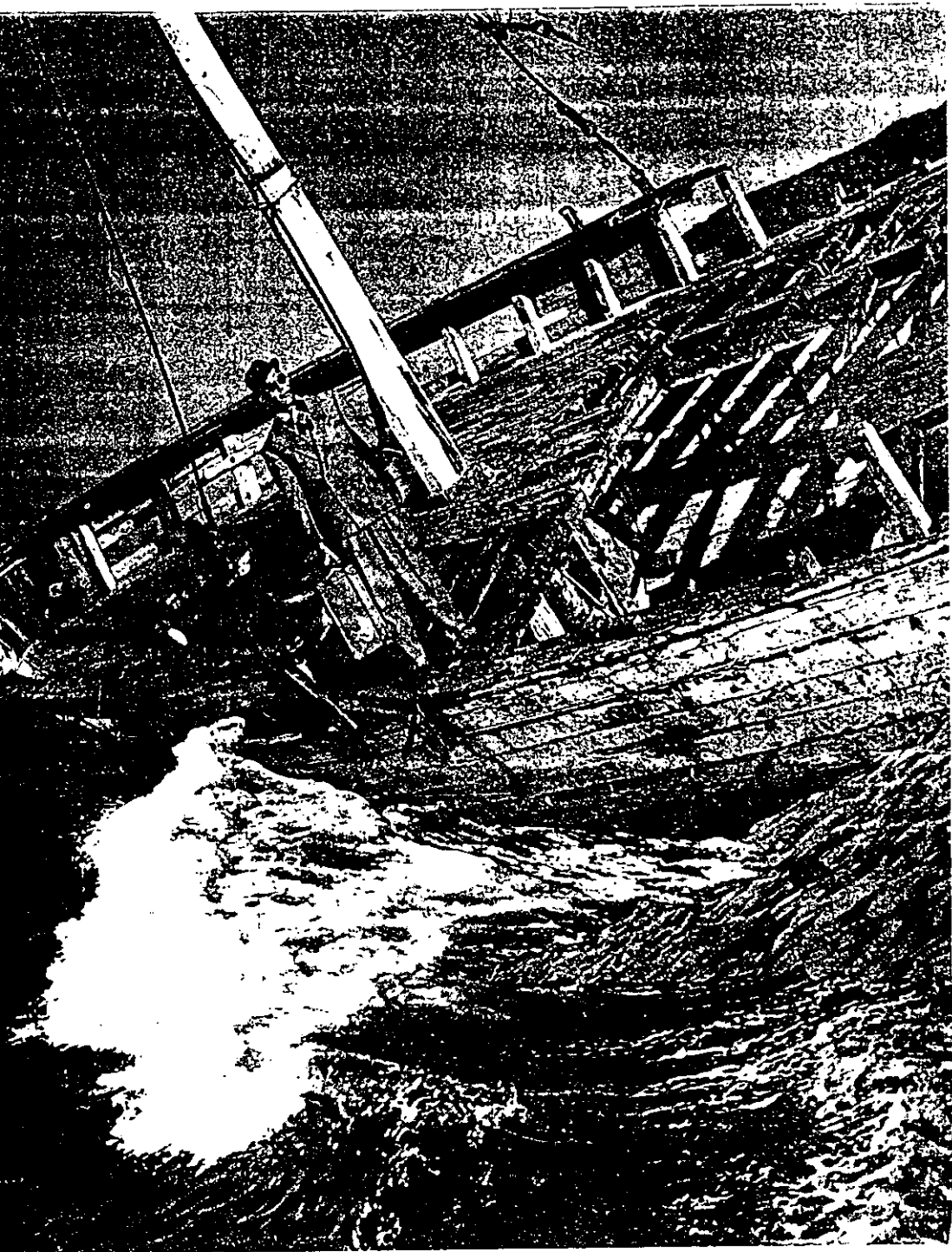


**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Adda Stella y Manuel,  
a quienes dedico, con todo amor, esta tesis.

A mis compañeros y amigos con quienes he compartido este tiempo: Adda, Sadie, Guadalupe y Manuel Ordiales, Patrick Villaumé, Trinidad Miguel Cruz, Gloria García Miguel, Elsa Torres, Cecilia Fuertes, Enrique Ruiz-Velasco, Julieta Valentina García, Laura González Durán, Luis Argudín, Judith Sabines, Mónica Zacarías, Silvia González de León, Alejandro Toledo, Georgina Tábora, Alfredo Torre, Silvia Maldonado, Pedro Serrano, Ana Teresa Fierro, Manuel Andrade, Lourdes Velázquez, Carlos López Beltrán, Liliane Hoth y Carlos Mapes. Y, aunque ya no estén, Julián Adame, Rina Bockmann y Álvaro Quijano.

Por sus valiosas observaciones: a Horacio López Suárez, Adriana de Teresa, Eduardo Casar, Miguel Ángel Castro y Pedro Serrano (otra vez).

A todos ellos, mi profundo agradecimiento.

## ÍNDICE

- 9      **Introducción**  
          Semblanza biográfica  
          Su obra  
          Propósito de este trabajo

### PRIMERA PARTE

- 27     **Lo fantástico**  
          Lo real y lo irreal  
          Irrupción de lo inadmisible  
          La revelación
- 36     **Lo grotesco**  
          Lenguaje del tiempo  
          Comicidad  
          Alegría del caos  
          Degradación  
          Fuerza liberadora  
          Aspiración a la unidad

### SEGUNDA PARTE

- 44     ***La noche***  
          Rebeldía  
          Juegos con el tiempo  
          La unidad proscrita  
          Un narrador no confiable  
          Tiempo lineal  
          Angustia existencial  
          La escritura como tema  
          Superioridad de la conciencia  
          Una conciencia errabunda
- 67     ***Tapioca Inn. Mansión para fantasmas***  
          Misterio a voces  
          La gracia del lenguaje  
          Juego de voces  
          Identidades múltiples

El sueño es una segunda vida  
Lo demasiado serio  
Escritura fragmentaria

- 92 *Una violeta de más*  
Metamorfosis  
La cantinela de la repetición  
A puerta cerrada  
Prolongación del instante  
La armonía  
*El amor*  
*Revelación del color*  
El sentimiento callado
- 116 Conclusiones
- 118 Bibliografía y hemerografía  
Del autor  
Crítica  
General

Fotografía de Lola Álvarez Bravo: Francisco Tario en Acapulco.  
Tomada del libro *Acapulco en el sueño* (1951).

## INTRODUCCIÓN

*Ni una vez ocurrida tu muerte sucederá en el mundo nada extraordinario.  
¿Qué especie de temores, pues, te detienen en vida?*

Este epígrafe es una sentencia de Francisco Tario, una declaración de descreimiento, de desamparo interminable, un golpe despiadado asestado a ese tú a quien se dirige. Lo extraordinario surge como única respuesta, como única vía de salvación entre la existencia y la muerte para una vida atormentada por la conciencia, "ese desgajamiento del alma".<sup>1</sup> "Ni una vez ocurrida tu muerte sucederá en el mundo nada extraordinario" destruye la creencia en un tiempo lineal, donde el futuro se proyecta como esperanza. Mas no para exaltar los valores de un tiempo circular, cíclico, sino para señalar la inmovilidad, el vacío como única certeza. Y la pregunta concluyente es casi una aporía: "¿Qué especie de temores, pues, te detienen en vida?" La vida como una negación, no a la muerte, sino a la vida misma; no al destino, sino al transcurrir; la muerte como una forma de detener el tiempo.

Estas líneas citadas orientan de alguna manera el tipo de introspección planteada por el autor a sus lectores y a sí mismo acerca del sentido de la existencia a lo largo de su obra. Francisco Tario emprende una reflexión que busca despojar los hechos, la realidad, el lenguaje mismo, de cualquier revestimiento que pudiera ocultar o disfrazar la soledad del hombre frente al mundo y a los enigmas del Tiempo. No se trata de un espíritu abatido, sino de una conciencia trágica que se debate entre la libertad y el destino, entre la sensualidad y la conciencia. Francisco Tario protagoniza una voluntad que elude siempre una solución única, definitiva, mejor

---

<sup>1</sup> "La actitud de preguntar supone la aparición de la conciencia; de la conciencia, ese desgajamiento del alma", dice María Zambrano, en *El hombre y lo divino*. 2a. reimp. México, FCE, 1993, p. 23.

muestra una realidad cuyo misterio se cifra en la confrontación continua de los opuestos, en el movimiento incesante.

Autor de cuentos de fantasmas, de objetos que cobran vida, de transmutaciones, de identidades perdidas, de fantasías oníricas, de sueños que invaden la realidad, Francisco Tario entra en el reino de la literatura fantástica en busca de lo insólito. Pero no fue la única ruta que su escritura tomó. Su apuesta como escritor trasciende los linderos de lo fantástico para hacer de la escritura un medio de conocimiento, una manera de desvelar los múltiples perfiles de la realidad, o de esa realidad-ficción que el autor, al entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo, logra crear, abriendo caminos ilimitados a la manifestación del tiempo y la realidad misma.

Francisco Tario es un escritor que gusta de sumergir a sus lectores en esa realidad en la que sólo ahondando en las profundidades del alma, en las regiones del sueño o de la conciencia, es posible acceder. Esa *realidad otra* que convive paralelamente a nuestra realidad "objetiva" y se revela quizás en los sueños o en esos instantes en que lo extraordinario irrumpe en la vida cotidiana. Una realidad otra donde nuestro ser se reconoce al margen del mundo conocido, más allá del Tiempo.

Hablo de un autor casi desconocido. La mayor parte de su obra fue escrita y publicada a principios de los cuarenta y principios de los cincuenta, un momento poco propicio en México para escuchar una voz tan apartada de los sucesos nacionales y tan descreída del futuro como la de Tario. Sin duda alguna ello influyó para que su obra no tuviera mayor resonancia y no fuera leída más que por unos cuantos, no obstante que quienes sí reconocieron en ella su originalidad son autores y críticos que ya desde los años cuarenta habían sobresalido, entre ellos, José Luis Martínez, quien afirmara, en 1943, que: "el creador de esa fantasmagoría de pesadilla puede ser muy pronto un extraordinario cuentista", y Octavio Paz, que lo



menciona entre el grupo de jóvenes cuentistas llamados "pequeños maestros".<sup>2</sup> En 1978 José Emilio Pacheco escribía: "Con Juan de la Cabada y Francisco Rojas González, Tario fue uno de los más célebres cuentistas anteriores a la aparición de Rulfo y Arreola".<sup>3</sup> Veinte años después, el autor aparece mencionado en las historias sobre la literatura nacional como pionero del cuento fantástico.<sup>4</sup> La publicación en 1988 de una antología de su obra, y la reimpresión, en 1990, de su último libro publicado en vida, despertaron el interés en el autor y alentaron la publicación de numerosos comentarios en suplementos culturales.<sup>5</sup> En los últimos años ha sido incluido en las antologías sobre cuento mexicano.<sup>6</sup> No obstante, Tario sigue siendo un autor poco conocido, y por ende tampoco ha sido valorado con justeza.

---

<sup>2</sup> José Luis Martínez, "La noche", en *Letras de México*, vol. I, año VII, no. 12, 15 de febrero, 1943. En 1946 comentó --aunque muy brevemente y en forma general-- sobre lo publicado por Tario hasta entonces: *Aquí abajo, La puerta en el muro y Equinoccio* (hace referencia a otra novela que en ese momento estaba escribiendo y una pieza teatral que tampoco había sido publicada); lo menciona también en su "Panorama de la literatura contemporánea 1910-1949". Esos textos fueron recogidos en *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949*. (1949) México, Conaculta, 1990, pp. 79 y 232-237.

Alí Chumacero reseñó su novela *Aquí abajo* el año de su publicación en la revista *Letras de México*, vol. III, año VIII, no. 13, 15 de enero de 1944, p. 3.

Celestino Gorostiza presenta a Tario, al reseñar *Aquí abajo*, como un "auténtico novelista", en *El Hijo Pródigo*, oct.-dic. 1943-enero-marzo 1944 (Revistas literarias mexicanas modernas, FCE, 1983, pp. 380-381).

Octavio Paz, "Cristianismo y revolución: José Revueltas" (1943), en *México en la obra de Octavio Paz. II Generaciones y semblanzas*. México, FCE, 1987, p. 571.

Salvador Reyes Nevares reseña *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, "Los cuentos de Tario", en *México en la Cultura*, no. 205, 22 de febrero, 1953.

Luis Leal lo incluye en su *Breve historia del cuento mexicano* (1956). *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*, núm. 2. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.

<sup>3</sup> *Proceso*, 16 de enero de 1978, p. 55. Agrega que en los sesenta "Ernesto Flores protestaba contra su olvido en la revista *Cóatl* de Guadalajara, y fue necesario que Edmundo Valadés lo redescubriera para los nuevos lectores en las páginas de *El Cuento*".

<sup>4</sup> Emmanuel Carballo, "Dos textos sobre Luis Leal"; Jaime Erasto Cortés, "Adeudos cuentísticos con Luis Leal"; Alfredo Pavón, "La herencia de Luis Leal"; en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. de Sara Poot Herrera. México, UNAM, 1996, pp. 75-81, 61-74 y 35-60. Carlos Miranda Ayala, "El cuento moderno mexicano hasta el final de los 80", en *Te lo cuento otra vez. (La ficción en México)*, núm. 3. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991, pp. 133-140.

<sup>5</sup> *Entre tus dedos helados y otros cuentos*. Selección de Alejandro Toledo. México, INBA-UAM, 1988. *Una violeta de más*. 2a. ed. México, Conaculta, 1990. Para las reseñas de estos libros véase "Bibliografía".

<sup>6</sup> Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Tomo I. 2a. ed. México, FCE, 1996. *Cuento mexicano moderno*. México, UNAM, 2000.

La inmerecida desatención de la crítica a la obra de Francisco Tario durante los años cuarenta no es un misterio. En primer lugar, se debe considerar el predominio de la narrativa realista y testimonial en nuestro país, aun después de haberse cerrado el ciclo de la novela de la Revolución (cuyo tema derivó en la novela indianista, indigenista, de denuncia social, etc.); esto es, una narrativa ideológicamente comprometida con la historia nacional, por razones históricas obvias. Esto obstaculizó en gran medida las condiciones para la existencia de una ficción innovadora cuyo tema se alejara de los sucesos históricos o las condiciones sociales. Imaginación, ludismo y subjetividad constituían un fenómeno anómalo.

Por otro lado, es preciso destacar el hecho de que en nuestro país no se le otorgó la misma importancia al cuento que a la novela. Éste era visto como un género secundario y menor, no obstante que es en el cuento donde pueden percibirse las primeras manifestaciones de búsqueda y cuestionamiento sobre las posibilidades y los mecanismos de la narración. Hay que tomar en cuenta que durante la Colonia el relato breve fue considerado no sólo un género menor, sino indigno y despreciable, y se prohibió la lectura de narraciones fantásticas. Durante la época romántica apareció lo que se llamó el relato "sobrenatural", pero éste se amparaba, como explica Monsiváis, "tras una 'perturbación' admitida: las leyendas, literatura infantil, conversación de adultos, continuación de la enseñanza religiosa por otros medios. [...] El requisito del cuento fantástico [era] que nunca lo [fuera] en extremo".<sup>7</sup>

Durante el modernismo subsistió el prejuicio contra el cuento: "se caracterizó a los realistas como novelistas y a los modernistas como poetas y cronistas",<sup>8</sup> no obstante la importante producción cuentística de poetas modernistas,<sup>9</sup> donde se encuentran los inicios del cuento fantástico mexicano y de la renovación de los recursos narratológicos. "El cuento modernista no sólo ofrece la producción más

---

<sup>7</sup> Carlos Monsiváis, *Lo fugitivo permanece. Veintiún cuentos mexicanos*. México, Aeroméxico, 1984, p. 13.

<sup>8</sup> Mario Martín, "El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia", en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal. Op. cit.*, p. 100.

<sup>9</sup> Como Manuel Gutiérrez Nájera o Amado Nervo.

abundante de toda la cuentística mexicana hasta su tiempo sino que, debido a que partía de una estética de la innovación, presenta una inexplorada riqueza ideológica y estética, así como una gran cantidad de experimentos narratológicos.”<sup>10</sup>

Es en el cuento donde se manifiesta más claramente el diálogo que se mantuvo en las décadas de los veinte y treinta entre las dos principales tendencias en pugna, nacionalista-realista, cosmopolitista-subjetivista, así como la convivencia de distintos modos de producción cultural.<sup>11</sup> Esto se observa en la *Breve historia del cuento mexicano* de Luis Leal (1956).<sup>12</sup>

Alfonso Reyes, Julio Torri, Jaime Torres Bodet o Bernardo Ortiz de Montellano se convierten en “enlaces imprescindibles entre el modernismo y la narrativa fantástica mexicana”.<sup>13</sup> De cualquier modo, la hegemonía de la narración testimonial durante los treinta interrumpió el desarrollo que pudo haber tenido la narración fantástica o

---

<sup>10</sup> Mario Martín señala como influencias del afán renovador a “Oscar Wilde, Flaubert, Huysmans, Sade, Gautier, Maupassant, Poe, Leopardi, Bourget, y se perciben tendencias novelísticas como finisecularismo, el espiritualismo, el decadentismo, el wagnerismo, el sadomasoquismo y la novela psicológica experimental de Paul Bourget. En lo ideológico está la presencia de filósofos que serán base del pensamiento de la modernidad como Schopenhauer, Nietzsche, William James, Bergson y corrientes de pensamiento como el vitalismo, el espiritualismo, el budismo, el taoísmo, etc.” (pp. 103-104). Entre las constantes que identifica en el cuento modernista están, en el nivel de la estructura interna: cuestionamiento de la figura conónica del autor y de la omnisciente voz autorial del realismo, la exigencia al lector de participación en un texto en proceso, ponderación de la intuición sobre la razón como método de aprehensión del cosmos y de transmisión del fenómeno estético, nuevas representaciones filosóficas y narrativas del tiempo, inclusión del erotismo como espacio narrativo, revaloración de las expresiones elementales del individuo y de las culturas primitivas, etc. En el nivel de la estructura externa: mezcla de géneros y subgéneros narrativos, ejercicios experimentales con el punto de vista, antinarratividad que distrae y sabotea la logicidad del relato, inauguración de lo fantástico como espacio literario, y lenguaje como objeto del deseo y como expresión lúdica.

<sup>11</sup> “El proceso de modernización particular de Hispanoamérica entre 1880 y 1940 --afirma Hugo Achugar-- supuso, a nivel sociocultural, distintos modos de representación imaginaria: el del modernismo, el del americanismo y el del regionalismo, y también el de un criollismo y el de un postmodernismo. Imaginarios, urbanos y rurales, nacionalistas y cosmopolitas, que no implicaron siempre y en todos los casos producciones y conductas culturales separadas.” (“El museo de la vanguardia”, prólogo a *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. (Antología). México, UNAM-El Equilibrista, 1996, pp. 14-15.

<sup>12</sup> *Op. cit.* En ella aparece Francisco Tario agrupado bajo el subtítulo de “El cuento fantástico” (“Expresionismo y otras tendencias”), junto con Octavio Barreda, Fernando Benítez, Rafael Bernal y Bernardo Ortiz de Montellano.

<sup>13</sup> Mario Martín, *op. cit.*, p. 99.

de carácter experimental.<sup>14</sup> Y si el cuento en general era visto como un género menor, el fantástico fue entendido como simple evasión de la realidad, o como ejercicio menor, inspirado por el surrealismo y los estudios de Freud. Para mediados de los cuarenta, en "Tres notas sobre Jorge Luis Borges", Villaurrutia lamentaba el desprecio que se tenía en México por la literatura de ficción:

...mientras otras literaturas hispanoamericanas, sin descontar la nuestra, fatigan sus pasos en el desierto de un realismo y de un naturalismo áridos y secos, monótonos e interminables, la literatura argentina presenta ante nuestros ojos, no un espejismo sino un verdadero oasis para nuestra sed de literatura de invención. En [los] libros de Jorge Luis Borges y de Adolfo Bioy Casares, como en otros libros argentinos actuales, la literatura de ficción recobra sus derechos que al menos aquí, en México, se le niegan. Porque lo cierto es que, entre nosotros, al autor que no aborda temas realistas y que no se ocupa de la realidad nuestra de cada día, se le acusa de deshumanizado, de purista, y aun de cosas peores.<sup>15</sup>

El Río de la Plata ha sido territorio privilegiado para la literatura fantástica, y ésta es "quizá la única --dice Julio Cortázar-- que admite ser calificada de escapista *stricto sensu* y sin intención peyorativa".<sup>16</sup>

Lo que me interesa señalar aquí es que la tendencia realista y los sucesos históricos continuaban permeando sobre todo, y aun en la década de los cincuenta, la crítica. En un recuento sobre la producción literaria entre los años 40 a 46, José Luis Martínez afirmaba:

Casi agotada hacia 1940 la función activa de las dos últimas tendencias literarias importantes (esteticismo y literatura de contenido social), los años más cercanos a nosotros han registrado una literatura que no ha visto surgir aún ninguna figura verdaderamente relevante entre los jóvenes y que ha preferido dedicarse, con indudable provecho, a las recapitulaciones de cuanto habíase

<sup>14</sup> Brushwood, John S., "Periodos literarios en el México del siglo XX: la transformación de la realidad", en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. México, UNAM, 1981, pp. 167-168.

<sup>15</sup> Xavier Villaurrutia, *Obras*. México, FCE, 1a. reimp. 1974, p. 887.

<sup>16</sup> "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", en *Obra crítica/3*. México, Alfaguara, 1994, p. 79.

proclamado en épocas más activas. Las direcciones de las letras contemporáneas inmediatas no ofrecen novedad apreciable respecto a las anteriores a 1940. En los casos significativos continúan, afinan y decantan tendencias ya existentes; en los casos más débiles, abusan de la repetición de temas y procedimientos cada vez más estériles.”<sup>17</sup>

Es evidente que, al abordar la obra de un autor sin perder de vista su contexto cultural, nos enfrentamos con esta primera dificultad: entender el enfoque desde el que ha sido narrada la historia y establecida la sucesión de periodos y de movimientos culturales.

El desarrollo que ha tenido la narrativa en nuestro país durante la segunda mitad del siglo XX nos obliga a mirar con otros ojos obras que por una u otra razón quedaron fuera del horizonte de los críticos o no merecieron nuevas impresiones.

Christopher Domínguez Michael llama “maestros modernos” a ese grupo de escritores que, liberados “lo mismo de las obligaciones holísticas que del combate por la ruptura [...] toman la pluma sin otro presupuesto que la narración de vidas en el mundo.”<sup>18</sup> Tal ejercicio, afirma, habría sido imposible “sin el ajuste de cuentas con el nacionalismo y la creciente defensa de la autonomía literaria que hicieron, en tres tiempos, los ateneístas, los Contemporáneos y el grupo de la revista *Taller*”.<sup>19</sup> Domínguez Michael incluye a Francisco Tario en este grupo de “maestros modernos”, la mayoría de ellos nacidos en los treinta --dos décadas después que Francisco Tario-- y cuya producción aparece en los cincuenta y sesenta.

En este sentido, temáticamente Tario es uno de los pioneros en introducir en México un ámbito poco explorado hasta entonces en la narrativa: el mundo interior

---

<sup>17</sup> *Literatura mexicana siglo XX, 1910-1949, op. cit.*, p. 107. Aunque, es justo hacer la aclaración, se trata de una cita donde hace una recapitulación. Antes ha analizado la producción de cada uno de los diferentes grupos, y de hecho hace mención de Francisco Tario, a quien agrupa, dentro de los “Escritores independientes”, con otros autores de la “narración fantástica”; además de la reseña ya mencionada. La cita de J.L. Martínez nos sirve para ejemplificar el peso de las famosas dos tendencias hegemónicas en la crítica, aun entre aquellos intelectuales atentos y sensibles a las nuevas manifestaciones.

<sup>18</sup> Christopher Domínguez, *op. cit.*, p. 1036.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 1038.

del hombre: la realidad del universo que nos rodea y de la existencia a través de la conciencia.

Es necesario considerar que cuando Tario publicó no había tenido lugar todavía la transformación de las condiciones de recepción de la obra literaria, de suerte que la mayoría de los críticos que comentaron su obra en el momento de su publicación, como José Luis Martínez y Alí Chumacero, repararon sobre todo en su originalidad y aislamiento dentro del contexto literario.

Sin duda alguna, la originalidad de su obra para sus contemporáneos difiere en muchos sentidos de la que encuentra en ella un lector actual, acostumbrado ya a una literatura que pacta con la imaginación y el mundo interior del hombre; familiarizado con los mecanismos y estrategias del cuento fantástico; con los juegos con el tiempo, las dobles identidades, los espejos, etc. La obra de Tario, sin embargo, sigue resultándonos inquietante. La manera en que conviven en su escritura lo trágico, lo fantástico, lo grotesco, el absurdo, el humor, producen en el lector sensaciones encontradas, confusión en una primera lectura, pero especialmente en el de los años cuarenta. Se trataba de lectores difícilmente dispuestos a escuchar una voz que pone en tela de juicio valores morales incuestionables; irreverente ante cualquier creencia; una voz que no se erige en guía, que no sostiene un punto de vista inamovible. antes bien, induce a la reflexión, busca sacudir las conciencias (incluida la suya). Una literatura así tenía que crear a sus lectores. No porque estas audacias fueran nuevas del todo, como vimos, sino porque Tario busca llevarlas hasta romper linderos.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Tal postura como escritor implicaba disolver "definitivamente ciertas concepciones heredadas de la segura sociedad decimonónica burguesa, al proponer el relativismo de toda producción artística y filosófica como algo propio de una civilización que sabía o había aprendido la historicidad de todo lo construido por el hombre y su eventual caducidad" (Hugo Achugar, *op. cit.*, p. 13).

Entre los años que van de 1940 a 1955 aparecen los cuentos de José Martínez Sotomayor, Efrén Hernández, José Revueltas, Juan José Arreola, Francisco Tario, Juan de la Cabada, Juan Rulfo, Edmundo Valadés y Carlos Fuentes, entre otros. Sin duda alguna, la calidad y originalidad de las obras de José Revueltas, Juan José Arreola y Juan Rulfo contribuyeron a que algunos autores, entre ellos, Efrén Hernández y Francisco Tario, quedaran olvidados, al menos por los editores y la mayoría de los críticos.

Para ahondar aún más en los motivos que habrían de volver a Tario un escritor marginado, hay que tomar en cuenta también los obstáculos que la misma obra plantea. Entre ellos, la desigualdad de niveles de calidad en cada una de sus obras. José Luis Martínez advirtió al reseñar su primer libro (*La noche*) que mientras algunos cuentos eran magníficos, en otros el autor recurría a "temas incansablemente reproducidos, clisés ya de una sensibilidad superada".<sup>21</sup> Miguel Donoso Pareja y Héctor Aguilar Camín hacen el mismo reproche al comentar su último libro (*Una violeta de más*).<sup>22</sup> "La caída --señala Alejandro Toledo-- quedará como característica de sus tres colecciones de relatos: habrá en estas páginas momentos en que el autor juega más y respeta menos."<sup>23</sup> Por otro lado, Tario parecía no tener una dirección definida como escritor. Da un salto brusco al pasar de lo fantástico a la novela realista, rayando en el naturalismo (*Aquí abajo*), después al aforismo, y con la misma audacia mezcla diversas formas narrativas en el siguiente (*La puerta en el muro*). "Fue un escritor hiperliterario, deudor voluntario de todas las tradiciones e irónico pergueñador de pastiches poco respetuosos".<sup>24</sup> Ciertamente, la obra de Francisco Tario podría afiliarse con los románticos europeos, con la literatura maldita, con los modernistas en México, con el realismo, el naturalismo, con sus contemporáneos en otras partes de Hispanoamérica, con los movimientos de vanguardia europeos, el impresionismo, surrealismo, expresionismo, existencialismo, absurdo. Quienes han comentado su obra han buscado siempre relacionarlo con otros escritores.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> José Luis Martínez, *Literatura mexicana siglo XX...*, op. cit., p. 233.

<sup>22</sup> Miguel Donoso Pareja, "Donde un caballo se sienta a tomar la copa en un sillón granate", en *El Día*, 14 de marzo, 1969, p. 9; Héctor Aguilar Camín, "Una violeta de más", en *El Día*, 25 de marzo, 1969, p. 11.

<sup>23</sup> "Francisco Tario: el fantasma en el espejo", *Casa del Tiempo*, vol. II, núms. 23-24, diciembre 2000-enero 2001, p. 81.

<sup>24</sup> José María Espinasa, "La literatura vista como una mansión para fantasmas", en *El tiempo escrito*. México, Ediciones Sin Nombre, 1995, pp. 19-42, p. 32.

<sup>25</sup> José Luis Martínez menciona a Villiers de L'Isle Adam, a Barbey D'Aurevilly, a Schwob, a Huysman y al Marqués de Sade, y añade: "Más tarde he averiguado con decepción para mis suposiciones que Francisco Tario aún no los conoce y no tiene un gran interés por ellos" ("Dos notas sobre Francisco Tario", en *Literatura mexicana siglo XX...*, op. cit., p. 236). Ramón Xirau advierte su semejanza con Valle-Inclán, "sin barroquismo ni esperpentismo", dice ("La fantasía

Efectivamente, Tario no está aislado. Si bien no pertenece a una generación literaria, sí es parte de una "familia literaria" cuyos antecedentes se hallan en el romanticismo europeo, de donde surgen los principales rasgos que caracterizan a la literatura moderna de la cultura occidental. Pero más que señalar influencias, interesa la forma en que Tario toma esas rutas para crear una obra tan particular.

Se sabe que mantuvo contacto con algunos intelectuales y artistas, como José Luis Martínez, Juan Soriano, Lola Álvarez Bravo, Octavio Paz, etc. y estuvo atento siempre a la producción de sus contemporáneos, pero alejado de los círculos literarios de México. Fue un escritor solitario, al margen de las modas y los ismos. Su único compromiso como escritor fue el que estableciera con su mundo interior. Si hubiera que relacionarlo con otros autores, habría que pensar --guardando toda proporción--, en esos espíritus solitarios como Rimbaud, Lautremont, Nietzsche, Nerval, Artaud, Cioran, que han mostrado la faz oculta de la realidad, hombres sin pasaporte, "ciudadanos del mundo".

Un breve panorama de nuestra literatura hasta mediados de los cincuenta brinda elementos para delimitar las regiones que Tario no exploró en su ficción. No esclarece en cambio su complejidad. Sigue siendo un enigma aun para el lector contemporáneo. Cualquier tentativa de clasificación es destruida por ese espíritu demoledor que se encuentra en su obra contra la convención y la sistematización. Y sin embargo, su ambigüedad, su ironía, su rechazo del mundo moderno, su pesimismo, su aflicción, su virulento ataque contra lo establecido (y su marcada inclinación a la prosa poética y a la escritura fragmentaria), su búsqueda, en fin, son la expresión del escritor occidental del siglo XX. Sólo en el amplio contexto de los movimientos artísticos europeos del siglo XX puede ubicársele. Aunque, como ya se

---

española de Francisco Tario", en "La Cultura en México", *Siempre!*, núm. 365, 12 de feb., 1969, p. XIII). Alejandro Toledo señala la influencia de Dostoievsky (*loc. cit.*) y José Ma. Espinasa hace una comparación entre los aforismos de Tario (*Equinoccio*) y las greguerías de Ramón Gómez de la Serna (*El tiempo escrito, op. cit.*). Luzelena Gutiérrez encuentra en sus dos últimas obras la influencia de Borges y Cortázar ("Francisco Tario, ese desconocido", en *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*, núm. 14. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, pp. 41-53).



ha dicho, nunca se adhirió a movimiento intelectual o artístico alguno, ni siguió teorías estéticas o filosóficas que moldearan el surgimiento de su obra, refleja una conciencia, un modo de estar en el mundo, de vivirlo, de interrogarlo, de rechazarlo, que lo convierte en un escritor típico de la modernidad. El único rasgo del mundo moderno que le fue ajeno del todo, es el nacionalismo, ya fuera para afirmarlo o para negarlo. En el México de los años cuarenta, cuando la identidad nacional era una preocupación central en todos los órdenes, en política, literatura, pintura, danza, etc., el mundo cruel y melancólico de Tario, poblado de fantasmas burlones, se erige como expresión de un exiliado del mundo.

### **Semblanza biográfica**

Es indudable que la postura de Francisco Tario está relacionada con las circunstancias de su historia personal. Sus padres, originarios de Llanes, un pequeño puerto de pescadores al norte de Asturias, en la costa cantábrica, viajan a México en 1910. Un año después, en la ciudad de México, y en pleno movimiento armado, nace Francisco Tario, cuyo verdadero nombre es Francisco Peláez: "Lo de 'Tario' --dice el autor-- no tiene otra significación que la grata resonancia que produce esa voz metálica al unirla con el común Francisco".<sup>26</sup>

La familia Peláez regresó a España unos años más tarde. Tario pasó su primera infancia en México; la segunda, en Llanes. Y volvió a México alrededor de 1934; ya con su hermano Antonio Peláez, diez años menor que el escritor y destacado pintor

---

<sup>26</sup> Entrevista publicada en *Hombres, hechos, ideas... El Oriente de Asturias. Temas Llanes*, no. 5, 1971, pp. 43-48. El seudónimo está tomado de una voz tarasca que significa "lugar de ídolos". Salvador Espejo Solís, Luzelena Gutiérrez y Alejandro Toledo han señalado las implicaciones que tiene el uso de un seudónimo como máscara, no en el sentido de ocultación, como por lo común es visto, sino como manera de jugar con las dobles identidades. En el caso de Tario, más que una forma de disimulo, de engaño, la máscara adquiere el sentido medieval que define Bajtín, y que vale la pena citar: "La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 42.

que en la década de los sesenta perteneció a la generación que después se ha llamado de Ruptura. Al regresar a México, Francisco tenía 23 ó 24 años; había sido futbolista en España y comenzado a estudiar música. Durante los primeros años aquí dedicó muchas horas al piano, convencido de entregarse de lleno a esta actividad, pero pronto la lectura y la escritura ocuparon por entero su tiempo. Aquí descubrió su vocación de escritor. El puerto de Acapulco, donde se lanzó en la empresa de establecer un cine, fue el escenario donde escribió sus primeras obras y el sitio al que dedicó un libro, *Acapulco en el sueño* (1951), compuesto de aforismos que dan cuenta de sus profundas meditaciones sobre la existencia durante sus largas estancias en el puerto.<sup>27</sup>

Esther Seligson afirmó en una entrevista que Tario "Nunca se desprendió de sus raíces españolas".<sup>28</sup> Ciertamente, el pequeño puerto de pescadores asturianos, la casa paterna, el mar embravecido, la infancia, aparecerán en varias de sus obras como el paraíso --o el infierno-- infantil. También el puerto de Acapulco se reconocerá en sus textos, ese paraíso de juventud brillante y soporífero que lo arrancará de sus oscuras meditaciones existenciales para dar cabida a la luz, al color y a la sensualidad. "Soy el resultado de dos imágenes superpuestas --afirmó en 1971-- muy bien diferenciadas, aunque igualmente venturosas."<sup>29</sup>

Sus raíces españolas habrán de manifestarse también en esa visión que mezcla la más cruda y grotesca realidad con los más elevados sueños y ensueños del alma. Tario se inserta en la tradición española, escribe Ramón Xirau, una fantasía "de

---

<sup>27</sup> *Acapulco en el sueño* fue publicado por Joaquín Díez-Canedo y la Secretaría de Turismo en 1951, acompañado de fotografía de Lola Álvarez Bravo. Si bien se percibe en los textos iniciales, con datos geográficos y demográficos, la intención de promover turísticamente el puerto, pronto la pluma del escritor pasa de la descripción del paisaje a la perspectiva de la primera persona; lo importante es el filtro que interpreta el espacio, y el resultado es uno de los textos más líricos de Tario.

<sup>28</sup> Alejandro Toledo y Daniel González Dueñas publicaron en 1993 fragmentos de una serie de entrevistas que realizaron a familiares y amigos de Francisco Tario (Antonio Peláez, Rosenda Monteros, José Luis Martínez, Esther Seligson, Sergio Peláez y Humberto Rivas), así como fragmentos de la única entrevista concedida por el autor y publicada en *El Oriente de Asturias*, Llanes, en 1971. *Aperturas sobre el extrañamiento*. México, Conaculta, 1993.

<sup>29</sup> *El Oriente de Asturias*, op. cit.

carne y hueso”.<sup>30</sup> Su origen europeo estará presente, sobre todo, en su postura como escritor. Si insisto en relacionarlo con los movimientos artísticos europeos es especialmente en cuanto al sentimiento común a todos ellos de buscar otras formas de expresión y de conocimiento de la realidad. El descontento de Tario participa del desasosiego que los sucesos sociales y políticos provocaron en Europa con el avance del fascismo y el nacionalismo. Cuando Tario vuelve a México, en España estaba a punto de estallar la Guerra Civil, y cuando publica *La noche*, la segunda Guerra Mundial no había terminado. El volcarse hacia la interioridad y el cuestionamiento de toda la estructura social, de la civilización, de la realidad misma, así como la búsqueda de diferentes formas de expresión, debe entenderse también en este contexto histórico. Pero ni la historia de Francisco Peláez, ni la obra de Francisco Tario coinciden con la historia de una nación en particular, sino con el drama existencial del hombre en el mundo, y más específicamente, en el mundo moderno; con su soledad, con su desamparo. En ese sentido, si la literatura fantástica ha de ser vista como una forma de evasión, Tario es un escapista que se sumerge en las profundidades del alma humana para descubrir una realidad más amplia. En carta fechada en 1972, afirmó:

Cuando se habla de “literatura de evasión”, la gente sería tuerce el gesto con desprecio. Muy mal hecho, porque ello implica que aún no ha caído en la cuenta de que todo cuanto hacemos y proyectamos está encaminado a tal fin, ya se trate de colocar a un hombre en la luna o un producto en el mercado. Sí, decididamente, lo que nos está haciendo falta son bellas invenciones que sustituyan a las actuales, porque a pesar de todo, la vida se lo merece.<sup>31</sup>

Se sabe que la personalidad misma de Tario resultaba extravagante a quienes lo conocieron, y es parte del misterio que envuelve el hecho de que dejara de publicar.

---

<sup>30</sup> *Loc. cit.*

<sup>31</sup> Citado por Luzelena Gutiérrez de Velasco en “Francisco Tario, ese desconocido”, en *Ni cuento que los aguante. (La ficción en México)*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997, pp. 41-53.

Parafraseando a Alfonso Reyes, a veces un hecho de la vida puede transformar el porvenir previsible de una obra; el efecto puede ser positivo cuando determina nuevas orientaciones, pero negativo cuando va "desde la opacidad hasta la anulación". Tratándose de Tario, su silencio parecería ser una decisión voluntaria, que acaso se pudiera explicar --tanteando-- a través de su obra. En carta dirigida a Esther Seligson él mismo anota --fiel a su humor: "Me gustaría sentarme a escribir, sin orden ¡pero hay que fumar tanto!"<sup>32</sup> Su carácter complejo y extremoso, hosco y cordial, terriblemente bromista, sarcástico y melancólico, anárquico, demoledor --según sus amigos y familiares-- se expresa también en sus textos, pero, como dice Roland Barthes, "la muerte irrealiza la firma del autor y hace de la obra un mito: la verdad de las anécdotas se agota en vano tratando de alcanzar la verdad de los símbolos".<sup>33</sup> Otro misterio en su vida: Tario abandona el país definitivamente en la década de los sesenta, para residir en Madrid, hasta su muerte, ocurrida en 1977. No volvió a México, y, según Esther Seligson, viviría añorándolo.

Sólo en *Acapulco en el sueño* y *Aquí abajo* aparecen referencias topográficas explícitas sobre México, como ésta que cabe citar aquí:

No hay en el mundo mañanas más bellas que estas mañanas de México. Todo lo azul, y lo verde, y lo alegre, y lo diáfano y lo espléndido de la vida libre y sana se nos mete dentro. Diríase que respiramos en una gran selva, dorada por la luz del sol, pero cargada aún de nocturnos efluvios; que a través de nuestras venas se despeña un agua fresca y tumultuosa; que el viento que nos da en la frente trae por igual la resina de los montes y el salitre de las playas; que nuestra vista se aguza para ver más lejos que nadie, y que aquello que vemos, todo, todo, tiene un ritmo, una concordia, una vibración y un silencio incomparables. Un solo impulso nos domina: vivir, vivir apresurada y libremente, sin renuncias; no morir nunca para despertar al otro día y reanudar el placer interrumpido --que sólo podría aborrecerse la muerte por privarnos de esta luz; y de este juvenil ardor de la tierra; y de esta lluvia de colores.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> "Carta de Francisco Tario a Esther Seligson", en *Nitrato de Plata. Revista de Cine*, núm. 24.

<sup>33</sup> En *S/Z*. México, Siglo XXI Editores, 1980, p. 2.

<sup>34</sup> Francisco Tario, *Aquí abajo*.

## Su obra

La obra de Francisco Tario transitó, desde el inicio, por distintos géneros: en 1943 se dio a conocer como autor de cuento fantástico con *La noche* (Antigua Librería Robredo). Ese mismo año publicó la novela *Aquí abajo* (Antigua Librería Robredo), de corte realista, con manifiesta y hasta forzada preocupación por lo social. En 1946 apareció un extraño libro de aforismos, epigramas y prosas breves, *Equinoccio* (Antigua Librería Robredo), y un no menos desconcertante texto, *La puerta en el muro* (Antigua Librería Robredo), relato-mosaico de diferentes formas narrativas (diálogo, memorias, soliloquio). En 1950, *Yo de amores qué sabía* (Eds. Los Presentes), relato realista, de evocación; y al año siguiente, dos textos que se podrían clasificar como prosa poética: *Breve diario de un amor perdido* (Eds. Los Presentes) y *Acapulco en el sueño* (Joaquín Díez-Canedo/Secretaría de Turismo). Cierra este ciclo de producción con la publicación, en 1952, de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (Tezontle), donde vuelve al cuento de tipo fantástico. En 1968, después de dieciséis años de silencio, y cuando ya Tario residía nuevamente en España, publicó otro libro de cuentos, *Una violeta de más* (Joaquín Mortiz), última obra que entregó a la imprenta. Allí se encuentra el texto más difundido de Tario: "Entre tus dedos helados". Después de su muerte (1977) se descubrieron otros textos inéditos: tres obras de teatro (*El caballo asesinado*, *Terraza con jardín infernal* y *Una soga para Winnie* (UAM, 1988)), y una novela que quizás encierra el primer impulso de Tario de convertirse en escritor, *Jardín secreto* (Joaquín Mortiz, 1993).

A pesar de su diversidad, hay una búsqueda constante en su obra, siempre la misma: el espacio que le permitiera unir su imaginación desbordante y su descreimiento en el hombre, su amor por la vida y su obsesión por la muerte, el goce contemplativo y la angustia de la existencia, la risa y el llanto, la razón y el delirio; su tiempo interno y el tiempo del mundo exterior. "La literatura universal -- dice Octavio Paz-- sólo tiene dos temas: uno es el diálogo del hombre con el mundo;

el otro es el diálogo de los hombres con los hombres.”<sup>35</sup> El tema de Tario fue sin duda el diálogo del hombre con el mundo y con esa otra variante del mismo tema que es el Tiempo, el devenir de la existencia y de la conciencia en un mundo que se muestra ajeno al hombre. Su inquirir se plantea una y otra vez en sus obras derribando creencias, explorando oscuras pasiones del alma, ahondando en la conciencia, desbordando los límites humanos para acceder a una realidad que se oculta del mundo de las apariencias y revela lo que se ha llamado la irrealidad de la realidad.

Esa irrealidad es sostenida en su obra por un movimiento incesante que genera el enfrentamiento de los elementos contrarios que pone en escena, como si dos espíritus opuestos y análogos estuvieran presentes en su escritura, al punto de la catarsis, para dar paso a una melancolía continua, como el lamento de un exiliado, nostálgico de otro tiempo y otro espacio internos. Marcel Proust afirmó que:

Un libro es el producto de un yo muy diferente del que manifestamos en nuestras costumbres, en la vida social, en nuestros vicios. Para comprender a ese yo, debemos descender al fondo de nuestra alma y tratar de recrearlo con paciencia... El yo que produce las obras está oculto, para los amigos del artista, por el yo exterior, y acaso ese yo exterior valga menos que el de muchas personas.<sup>36</sup>

Esos otros yo, que habitan en otras dimensiones, en otros niveles de realidad, y que surgen en la obra, son los que conforman al escritor. Acaso, al igual que Marcel Proust en busca de la felicidad, Tario buscó en la disolución de límites la abolición del tiempo. Pero a diferencia del escritor francés, que encuentra en la escritura sus otros yo, Tario descubre que éstos son irreconciliables, que la naturaleza de los seres humanos es esencialmente misteriosa porque el tiempo se encarga de transformarla en un movimiento que nunca concluye. Es decir, que la realidad está hecha de muchos tiempos distintos; luces, matices que se enfrentan incesantemente.

---

<sup>35</sup> *México en la obra de Octavio Paz. II. Generaciones y semblanzas*. México, FCE, 1987, p. 601.

<sup>36</sup> Proust, citado por José Bianco, "En torno a Marcel Proust", *Plural*, núm. 2, noviembre de 1971.

### **Propósito de este trabajo**

Es indudable que la pregunta constante de Tario encontró su mejor expresión en el cuento, de ahí que se ha delimitado este estudio a su obra cuentística: *La noche* (1943), *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952) y *Una violeta de más* (1968). Considerando que los textos que se ocupan de su obra son en su mayoría de divulgación, y por lo tanto proporcionan un panorama general, o bien se abocan a algún de sus libros, este trabajo pretende ser una presentación, de donde se desprenden algunas reflexiones.

Por sus fechas de publicación, los libros abordados marcan tres etapas en su escritura, y por lo tanto permiten considerar una evolución. He querido ver en ellos los inicios de una ruptura con los moldes tradicionales de la literatura nacional. Una ruptura que responde a una verdadera necesidad de expresión de un espíritu desencantado de las formas gastadas; un espíritu consciente de la apuesta que estaba jugando, y que quizá pasó inadvertida para la crítica en su momento.

Como lo señalé al inicio, el valor de la obra de Francisco Tario habrá de encontrarse al margen de clasificaciones. No obstante, he considerado necesario adentrarme en el universo de Tario a través de dos conceptos principales: lo fantástico y lo grotesco. De ahí que en la primera parte de este trabajo se presenta una somera revisión teórica sobre estos conceptos. No pretendí ordenar los textos conforme a las clasificaciones establecidas por los estudiosos del tema, ni realizar un análisis desde la óptica de alguna definición de lo fantástico en específico. Me interesan las posibilidades que lo fantástico y lo grotesco ofrecen al autor en el sentido de que le permiten romper con las limitaciones que la literatura realista impone.

También ha guiado esta lectura un concepto adicional que se relaciona estrechamente con los dos anteriores, a saber, el tiempo. Éste ocupará un sitio importante en las reflexiones.

Se trata de una aproximación que aspira al diálogo, quizá para convertirse posteriormente en un estudio más profundo. Se pretende entender la fascinación que ejerce en el lector la obra de Francisco Tario y responder a las preguntas que me planteó su primera lectura.



## PRIMERA PARTE

### LO FANTÁSTICO<sup>37</sup>

Es imposible agrupar la amplia variedad de formas en que se manifiesta lo fantástico en literatura en un sólo género y definir sus rasgos esenciales sin caer en contradicciones. En general, puede decirse que los estudios contemporáneos sobre esta forma de expresión tan antigua y popular como desdeñada, precisamente por su filiación con la fantasía, toman como base los primeros intentos realizados por la crítica francesa (Vax, Caillois, Brion, Shneider, etc.) y el ya imprescindible análisis estructural de Todorov.<sup>38</sup> Todos subrayan lo absurdo que supondría una definición objetiva del término, ya que, lo fantástico, como dice Harry Belevan: "sólo irradia 'señales' y 'síntomas' [...] no posee un conjunto de elementos constitutivos de un sistema de significaciones que funcionaría a la manera de un lenguaje, en tanto no hay leyes específicas."<sup>39</sup>

El término de fantástico se ha aplicado indiscriminadamente a cualquier literatura que no dé prioridad a las representaciones realistas: mitos, leyendas, folclor y cuentos de hadas, alegorías utópicas, visiones de sueños, textos surrealistas, ciencia ficción, historias de horror, etc., pero lo que se ha llamado literatura fantástica presenta rasgos que la apartan de otras formas literarias donde la imaginación constituye su principal elemento. Algunos estudiosos sobre el "género" se han abocado a catalogar sus temas y motivos recurrentes, otros a definirlo por el efecto que produce en el lector, y otros a señalar sus características formales, pero en general todos han intentado delimitar lo fantástico por oposición a las formas literarias vecinas, cuyos límites resultan tan sutiles en ocasiones, que no

---

<sup>37</sup> Los textos en los que se apoya esta exposición son, principalmente: Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*. Barcelona, Anagrama, 1976; Rosemary Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*. 1a. reimp. Nueva York, Methuen, 1984, y Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premiá Edit., 1980.

<sup>38</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*

<sup>39</sup> Harry Belevan, *op. cit.*, pp. 27 y 28.

pueden hacerse afirmaciones tajantes. Por ejemplo, se le compara a menudo con el cuento de hadas o maravilloso.<sup>40</sup> En las últimas décadas se han ampliado y diversificado los enfoques de la reflexión hasta llegar al cuestionamiento mismo de la forma de operar de la ficción en toda la narrativa, donde la fantástica puede considerarse incluso como la "puesta en escena de la naturaleza misma de la ficción",<sup>41</sup> o como afirma Todorov: "la forma literaria más literaria, por artificial". Tanto Rosemary Jackson como Harry Belevan e Irene Bessièrè consideran que lo fantástico no constituye un género literario sino un modo o expresión, donde lo fantástico asume diferentes formas genéricas.

### Lo real y lo irreal

Quizás no fuera ocioso recordar que, como toda obra literaria, la narración fantástica no está aislada de su contexto social e histórico y por lo tanto, aunque aparece desde tiempos remotos, la concepción de lo fantástico se ha transformado dependiendo de la noción de realidad que detente una cultura. "Razón y fantástico -- dice Marcel Brion-- parecen establecerse, el uno con relación al otro, sobre posiciones antinómicas, pero sus relaciones difieren según el sentido que dan a la palabra razón, a la palabra naturaleza, a la palabra realidad, los diferentes medios de cultura".<sup>42</sup> Esto significa también que, a la par que el cuento en general, temas, elementos, atmósferas y recurso narrativos han cambiado. De ahí que su estudio, "supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el juego aparente de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y de lo imaginario comunitario".<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> "Sea como fuere --dice Todorov--, no es posible excluir de un análisis de lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño, géneros a los cuales se superpone" (*op. cit.*, p. 38). Todorov establece, además, subgéneros entre ellos, habla, por ejemplo, de lo maravilloso fantástico y lo maravilloso puro (*idem.*). La primera y más obvia diferencia con lo maravilloso es el hecho de que éste se declara desde el inicio como algo irreal, fuera de este mundo y de este tiempo.

<sup>41</sup> Víctor Antonio Bravo, *La irrupción y el límite*. México, UNAM, 1988, p. 7.

<sup>42</sup> Citado por Belevan, *op. cit.*, p. 53.

<sup>43</sup> I. Bessièrè, citada en Belevan, *op. cit.*, p. 52.

Es prácticamente imposible definir o aislar la esencia de lo fantástico, pero sí pueden señalarse ciertas características que interesan a mi propósito. La principal, y con la cual coinciden todos los críticos, es la ruptura que establece con la noción de realidad. Esta ruptura implica la aparición de lo insólito o sobrenatural dentro de la narración, que no necesariamente es sinónimo de fantasía, un concepto que tradicionalmente ha sido el opuesto de realidad, de razón, de congruencia. La fantasía implica reinos irreales, lo imposible, lo que no es de este mundo. En cambio, la forma en que opera la oposición realidad/fantasía en el relato moderno entraña a la realidad misma, en tanto se aparta de la realidad pero para volver a ella. De suerte que en la actualidad no puede ya confundirse lo fantástico con la fantasía. Como lo dice Marcel Brion:

Lo fantástico jamás es gratuito; jamás es, aun cuando las dos palabras tengan la misma raíz, el equivalente o pariente de la fantasía. La fantasía mantiene una inocencia que lo fantástico perdió en el momento en que pactó con [...] la incongruencia.<sup>44</sup>

En general, toda la literatura implica un cuestionamiento sobre ese territorio fuera del texto que llamamos realidad: "se subordina o se aparta de lo real para reflejarlo o interrogarlo, para ser su reproducción o para trocarlo en límite de sus propios territorios, de su propia realidad".<sup>45</sup> Pero en la literatura fantástica el cuestionamiento sobre la realidad se establece con la introducción de lo irreal en oposición a lo "real", una categoría que lo fantástico cuestiona mediante su diferencia. Es decir, lo fantástico viene a ser un modo de escritura que entra en diálogo con lo real e incorpora ese diálogo como parte de su estructura esencial.

Esto permite que la narrativa fantástica goce del privilegio de la libertad frente a las restricciones que deben observar los textos "realistas" en cuanto a unidades de tiempo, espacio y caracteres se refiere. Esto es, se desarrolla al margen de la cronología, la tridimensionalidad y las distinciones rígidas entre objetos animados e

---

<sup>44</sup> Citado en Belevan, *op. cit.*, p. 53.

<sup>45</sup> Víctor Antonio Bravo, *op. cit.*, p. 8.

inanimados, el uno y el otro, vida y muerte, razón y locura. Una libertad que le otorga al escritor la posibilidad no solamente de crear mundos ajenos, sino sobre todo, de trastocar valores, sensaciones, puntos de vista. Acaso podemos afirmar lo mismo de toda la literatura, aun cuando el autor pretenda reflejar lo más fielmente posible el mundo que nos rodea, las instituciones sociales, los acontecimientos históricos. En ello reside también la resistencia de la literatura fantástica a la definición y a la esquematización, ya que ésta se articula principalmente con los deseos y la imaginación, pero su materia es también el mundo real; se sirve de él para romper los límites que impone. Las libertades de que goza el autor operan a un tiempo entre la realidad y la fantasía.

### **Irrupción de lo inadmisibile**

Obviamente, como hemos dicho, los recursos, la atmósfera y el tratamiento de los temas han ido cambiando con la transformación de la sociedad, aunque ciertos elementos se mantienen como privativos del cuento fantástico, como es el juego con el tiempo, los sueños, las alucinaciones, la aparición de lo insólito, de lo sobrenatural. La creación de una atmósfera propicia al miedo y la aparición de fantasmas era indispensable en sus inicios, pero después los autores buscaron crear lo insólito en un ambiente cotidiano, familiar. Es cuando surge, como dice Bioy Casares "lo que podríamos llamar la tendencia realista en la literatura fantástica".<sup>46</sup>

Lo fantástico en una narración estaría definido por el momento en que ocurre el rompimiento con la realidad. El elemento sorpresa, que puede estar presente en cualquier narración, coincide, en la fantástica, con ese rompimiento de la realidad. Por eso Todorov afirma que lo fantástico es la incertidumbre que experimenta el lector frente a un acontecimiento sobrenatural o cuya explicación queda fuera de las leyes de la naturaleza y la razón. Lo fantástico ocupa, dice, el tiempo de esa incertidumbre. En el momento en que el lector elige una opción, el cuento se torna

---

<sup>46</sup> Adolfo Bioy Casares, prólogo a *Antología del cuento fantástico*. 3a. ed. Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1967, p. 9.

ya sea maravilloso o extraño --según sus clasificaciones.<sup>47</sup> Lo que interesa aquí es ese momento en que ocurre una especie de giro de 180 grados y la realidad misma se torna irreal. Es justamente esa sensación de extrañeza de la realidad, dice Caillois, lo propio de lo fantástico.<sup>48</sup> Esto significa hacer evidente los fundamentos que sostienen el orden cultural; es decir, lo fantástico es una violación de los supuestos dominantes porque subvierte las reglas y convenciones tomadas como norma: "Todo lo fantástico --dice Caillois-- es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana".<sup>49</sup> Se trata de una transgresión que implica incluso al lenguaje en tanto forma de apropiación de la realidad. Lo fantástico revela que la razón y la realidad son arbitrarias.

Ahora bien, que la realidad pueda volverse en un instante algo ajeno a nuestra propia naturaleza, es una preocupación constante en la obra de Tario. Responde a una necesidad de denunciar la inutilidad de nuestras formas de percibir la realidad y de desvelar, por ende, otro ámbito de la naturaleza humana que ha sido silenciado o ha permanecido oculto por el mundo de las apariencias. No obstante, la sola aparición de animales u objetos que hablan no provoca la sensación de extrañeza de la realidad (como ocurre con varios cuentos de Tario). No existen temas fantásticos en sí mismos. Un muñeco o una gallina que hablen no convierten al cuento en fantástico, como tampoco la aparición de fantasmas hacen un cuento gótico, o los crímenes, uno policiaco. Los temas se vuelven fantásticos dependiendo del tratamiento que se les dé. Un simple cambio de enfoque no conduce al lector necesariamente al rompimiento de las fronteras entre realidad e irrealidad. Lo mismo sucede con el lenguaje: no existe un lenguaje fantástico. Los elementos de los que parte son los de nuestra realidad cotidiana, "objetiva", familiar, y su lenguaje, el mismo con el que denotamos y describimos el mundo "real". Pero estos mismos

---

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p. 24.

<sup>48</sup> En Todorov, *op. cit.*, p. 31.

<sup>49</sup> Citado en Todorov, *op. cit.*, p. 25.

elementos pueden constituir de pronto lo inexplicable; nuestro universo real se disloca; se pasa de lo conocido a lo desconocido, o para ser más precisos, lo conocido se vuelve desconocido. Estamos entonces, como dice Roger Caillois, “ante el escándalo de la razón”.<sup>50</sup>

En ese sentido, sí ha llegado a ser casi imprescindible en la actualidad que el cuento fantástico sea tan apegado a la realidad, tan realista como para que el extrañamiento se produzca, y se puedan atrapar esos instantes de la vida en que nuestra existencia se revela más allá del mundo conocido. Es decir, sí es un elemento importante la incertidumbre del lector. Dostoievsky afirmaba que los cuentos donde no tiene cabida una situación real, se vuelven un sinsentido, ya que rompen los límites de la posibilidad y el acuerdo entre el lector y el autor del texto. Lo fantástico, dice, debe apegarse tanto a lo real que casi lo creas.<sup>51</sup> Debe existir siempre la duda en la interpretación de los sucesos. Los cuentos que son tan increíbles como para introducir lo real, rompen esta convención. (Y Tario: “Ante todo convendría hacer notar que lo verdaderamente fantástico, para que nos convenza, nunca debe perder contacto con la llamada realidad, pues es dentro de esta diaria realidad nuestra donde suele tener lugar lo inverosímil, lo maravilloso”.<sup>52</sup> ) “Tanto la credulidad total --dice Todorov-- como la fe absoluta nos llevaría fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación.”<sup>53</sup>

También el miedo que provoca en el lector ha sido considerado por algunos autores, como Lovecraft,<sup>54</sup> una condición de lo fantástico. O el desasosiego y la angustia existencial, para Marcel Brion: lo fantástico “es una carencia, una cavidad, un vacío [que] es tanto más angustioso cuanto que es lo in formulable, lo indeterminable”.<sup>55</sup> Efectivamente, provocar inquietud en el lector o llevarlo a la vacilación, producto de la ambigüedad formal o temática, parece ser condición

---

<sup>50</sup> Citado en Belevan, p. 50.

<sup>51</sup> Citado en Jackson, p. 27.

<sup>52</sup> Entrevista en *El Oriente de Asturias*, op. cit.

<sup>53</sup> Op. cit., p. 28.

<sup>54</sup> H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*. México, Fontamar, 1995.

<sup>55</sup> Citado en Jackson, p. 22.

indispensable para que funcione lo fantástico, no obstante, definirlo por el efecto que causa en el lector llevaría a muchas contradicciones,<sup>56</sup> y la cuestión de la credulidad implicaría un estudio sobre la verosimilitud en toda la literatura. En “el arte no hay ni creencia ni incredulidad”, dice Borges.<sup>57</sup> Lo importante no es que el lector crea en el hecho insólito, sino que experimente la posibilidad de lo inverosímil. El relato fantástico, afirma Irene Bessièrè,

...no se especifica solamente por lo inverosímil, de por sí inasible e indefinible, sino por la yuxtaposición y las contradicciones de diversos verosímiles, es decir de las dubitaciones y de las fracturas de las convenciones comunitarias sometidas a examen.<sup>58</sup>

Lo fantástico tiene que ver con invertir los elementos de este mundo, recombinando sus características constitutivas en nuevas relaciones. Se trata de una exploración que sólo puede empezar desde dentro del orden cultural dominante:

...la poética del relato fantástico supone el registro de las premisas objetivas (religión, filosofía, esoterismo, magia) y su deconstrucción: no mediante una argumentación intelectual... sino mediante la definición de las mismas como un conjunto de sistemas de signos súbitamente inepto para decir y transformar, en el registro de la regulación y del orden, el acontecimiento ubicado en el corazón del drama fantástico.<sup>59</sup>

### La revelación

La literatura fantástica es quizás una de las formas más extremas de la ficción narrativa de poner en la picota los problemas del conocimiento que la filosofía intenta sistematizar y resolver. Sin dar nunca una respuesta definitiva, porque no es propositiva en el sentido de que presente la posibilidad de crear un mundo mejor, en

---

<sup>56</sup> Aunque Todorov sostiene que se refiere a una “función de lector implícita en el texto”, *op. cit.*, p. 30.

<sup>57</sup> Citado en Flora Botton, *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, 1983, p. 51.

<sup>58</sup> I. Bessièrè, en Belevan, *op. cit.*, p. 54.

<sup>59</sup> *Ibidem*, pp. 54-55.

contraposición al real, o la de realizar los deseos, lo aparentemente imposible, la literatura fantástica apunta a desvelar la esencia de las cosas, las fuerzas que mueven al mundo, el ser del hombre; a enfrentar y a fundir sin censuras los dos ámbitos de los que está hecha la realidad. Su universo abarca deseos, temores, locura, sueños, pensamiento, y, lo más importante, las propias herramientas del escritor para percibir y para describir la realidad: el lenguaje y el tiempo, con las cuales hace surgir *otra* realidad, y hacia las cuales dirige también su cuestionamiento.<sup>60</sup> Es decir, si la realidad es aprehendida a través del lenguaje y de la percepción del tiempo, que son, a su vez, los elementos de los que dispone el escritor para crear (la literatura es lenguaje y tiempo, dice Ricoeur), en la literatura fantástica el autor revela la arbitrariedad del lenguaje y la relatividad de nuestra percepción del tiempo para aprehender la realidad. Con los mismos elementos que él construye, destruye el orden habitual del mundo, pero además relativiza su propia percepción.

En este sentido, lo fantástico es denuncia y es revelación: evidencia las limitaciones de la percepción de nuestra realidad tangible, pero no proporciona respuestas, nunca. hay una afirmación concluyente, unificada, o una visión omnisciente que resuelva la oposición que plantea. En cambio, abre las puertas a un espacio, un territorio "otro" que es el opuesto de la realidad, una región que no tiene nombre ni explicación racional de su existencia, que contradice la "verdad", pero no la sustituye con otra, sino con verdades múltiples, contradictorias. La respuesta es la ambigüedad. Las oposiciones se multiplican y proponen otros significados latentes o realidades detrás de lo posible. Se trata de una dimensión que se ha llamado la otredad o la alteridad. La experiencia de lo "otro" significa, dice

---

<sup>60</sup> Mijaíl Bajtín considera que los autores fantásticos modernos (como Dostoievsky, Gogol, Poe, Jean Paul) son los descendientes directos de un género literario tradicional, la menipea. "Característico de la menipea --dice Bajtín-- son las violaciones de lo generalmente aceptado, del curso ordinario de los sucesos y de las normas establecidas de comportamiento y de la etiqueta, incluyendo [...] el verbal. El escándalo y las excentricidades destruyen la integridad épica y trágica del mundo; provocan una ruptura, un quebrantamiento del curso normal de los acontecimientos humanos, y también de la libertad del comportamiento humano para determinar normas y motivaciones." (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, citado en Jackson, *op. cit.*, p. 18).



Luis Villoro, "una manera distinta de captar la totalidad del mundo en torno [...pero también] el mundo en torno percibido se interpreta como 'signo' de algo [...] de una realidad pensada e imaginada que se revela en él".<sup>61</sup>

La narración fantástica abriga la conciencia de la dualidad del ser humano y su aspiración a la unidad, y busca también ese lazo de unión entre una y otra realidad a través de la ficción: lo fantástico aspira a ser el medio de acceso, privilegio de poetas, sacerdotes, magos, chamanes.

Habrà que explorar el mundo de los sueños, del inconsciente, del erotismo, de lo sobrenatural, pero también el de la blasfemia, del sacrilegio, lo grotesco, la locura, el mal; cualquier manifestación de la naturaleza para acceder a ese tiempo original, anterior a la historia. Habrà que buscar, en la dualidad de nuestra propia naturaleza, la alianza de los opuestos. "Hacer literatura fantástica --dice Tario-- es probar a descubrir en el hombre la capacidad que éste tiene para ser fabuloso o inmensamente grotesco."

---

<sup>61</sup> *La mezquita azul. Una experiencia de lo otro*. México, UAM, 1996, pp. 44-46.

## LO GROTESCO<sup>62</sup>

Lo grotesco, al igual que lo fantástico, ha tenido una presencia y un desarrollo importantes en la literatura moderna occidental a partir del romanticismo, y ha sido entendido con frecuencia como una de las manifestaciones de lo fantástico.<sup>63</sup> Efectivamente, lo grotesco puede inscribirse en lo fantástico, pero presenta rasgos que bien lo apartan de ese ámbito o bien le confieren cualidades que llegan a confrontarlo. Lo grotesco se opone, en cierta medida, al efecto que produce lo fantástico. Esto se observa especialmente en la obra de Tario. A la posibilidad de la unidad que plantea lo fantástico, Tario opone la excepción, la singularidad, la irregularidad, lo bizarro de la concepción grotesca del mundo. Como lo fantástico, tampoco en su obra el grotesco toma una dirección única. En la mayoría de los cuentos donde lo encontramos, corresponde al sentido que el romanticismo inauguró, pero en algunos casos se trata de un grotesco que revitaliza el sentido que tuvo en sus orígenes, y en otros, de un grotesco más bien existencialista. Por ello conviene detenerse en algunos elementos fundamentales que entraña este concepto.

Es imprescindible recordar que el término grotesco se acuñó durante el Renacimiento para designar un tipo de pintura ornamental descubierta en una gruta, que presentaba una mezcla insólita, fantástica y libre de formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí, sin fronteras entre esos tres reinos.<sup>64</sup> Sin embargo, lo que podríamos llamar el "lenguaje grotesco" tiene sus

---

<sup>62</sup> Este apartado sobre lo grotesco se basa en el estudio de Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 46.

<sup>63</sup> Es el caso, por ejemplo, de Schneegans, el representante más típico de la interpretación puramente satírica de lo grotesco. Sostiene que el grotesco "es la exageración de lo que no debe ser, que sobrepasa lo verosímil y se convierte en fantástico" (en Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p. 46).

<sup>64</sup> Las pinturas fueron descubiertas a finales del siglo XV en Roma, en los subterráneos de las Termas de Tito (M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 34 y 35). (*Grottesco* se deriva de *grotta*, gruta en italiano.) Según el *Diccionario de la Real Academia Española* (1984): "Ridículo y extravagante por la figura o por cualquiera otra cualidad [...] Irregular, grosero y de mal gusto".

orígenes en el “lenguaje carnavalesco” de la Edad Media, que encierra toda una concepción del mundo, profunda y compleja, y que se remonta hasta la mitología y el arte arcaico de todos los pueblos.<sup>65</sup>

### **Lenguaje del tiempo**

Unido desde sus inicios a los ritos celebratorios del cambio de estaciones, de los procesos agrícolas, es decir al ciclo de muerte y nacimiento, a la transformación, el lenguaje carnavalesco está íntimamente asociado al “lenguaje del tiempo”, es decir al movimiento, a la evolución. Esta concepción cíclica del tiempo incluye al cosmos y a todos los seres y las cosas del mundo. Se trata de una idea de la renovación universal: la muerte es renacimiento. Hay por lo tanto una oposición a toda perpetuación, “a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad”, más bien apunta al cambio, a un porvenir aún incompleto, siempre incompleto.

### **Comicidad**

Por otro lado, esta concepción del cosmos en movimiento perpetuo se une a una concepción dual del mundo y de la vida humana: la comicidad y la seriedad. Todas las ceremonias religiosas, las festividades agrícolas y de la vida cotidiana; la divinidad del mundo y del hombre, se representaban en su doble aspecto cómico y serio. El lenguaje carnavalesco celebra ese aspecto cómico del mundo, pero se trata de un humor, de una risa ambivalente: alegre y llena de alborozo, y también burlesca y sarcástica: niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. No es un humor satírico negativo, ni destinado únicamente a divertir, ligero y desprovisto de profundidad y fuerza; es una risa jocosa que expresa un mundo en plena evolución donde están incluidos los mismos burladores, los mismos que ríen: también ellos incompletos, también ellos renacen y se renuevan con la muerte y con la risa.

---

<sup>65</sup> A partir de la época clásica, el grotresco se desarrolló excluido del arte oficial (M. Bajtin, *op. cit.*, 35).

### **Alegría del caos**

Es importante señalar que el carnaval implica un momento de excepción, de suspensión provisional del ciclo de la naturaleza. Durante el carnaval, la lógica original de las cosas se subvierte temporalmente. Todo se presenta unido, no hay identidades definidas, porque se borra toda distancia entre los individuos: desaparecen las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas, tabúes, incluso la misma divinidad se confunde con los humanos. No hay distancias entre las cosas: entre cielo y tierra, entre lo alto y lo bajo; no hay por tanto inicio ni fin, la muerte es nacimiento: reina la alegría del caos inicial.

### **Degradación**

Si por un lado lo grotesco borra las distancias, por otro magnifica las diferencias entre los opuestos, porque se subrayan las transformaciones, la evolución, el proceso de renovación de todos los seres y las cosas. Las formas y símbolos de la lengua carnavalesca, dice Bajtín:

están impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas "al revés" y "contradictorias", de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la "rueda"), del frente y el revés, y por las diversas formas paródicas, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos.<sup>65</sup>

De ahí la exaltación del principio material y corporal de la vida, unido también a la idea de degradación, pero con un sentido positivo, de afirmación, de evolución. La exageración de las imágenes referentes a lo material y corporal tienen un carácter alegre y festivo: su centro son la fertilidad, el crecimiento, la superabundancia. Es decir, la degradación, la deformación, es, a la vez, afirmación y negación. También implica la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal,

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 16.

abstracto; es decir, rebajar, pero en el sentido de aproximar a la tierra, entrar en comunión con ella concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez; se mata y se da a luz algo superior.

### Fuerza liberadora

Tanto la concepción del tiempo como el sentido de la comicidad de este lenguaje popular se ha transformado, en ocasiones hasta convertirse en el sentido opuesto que tuvo en los inicios. No obstante, permanecen latentes en las imágenes de lo grotesco una concepción del tiempo como evolución y una concepción cómica del mundo que mantiene vivo uno de sus rasgos predominantes: la ambivalencia, aunque a veces señalando más el polo negativo que el positivo. Obviamente, el carácter celebratorio y universal del lenguaje carnalesco comienza a modificarse desde que abandona la plaza pública para entrar en la literatura, y la risa carnalesca, esencialmente ambivalente, pierde gran parte de su fuerza regeneradora.

Con el romanticismo hay una resurrección del grotesco, pero adquiere un nuevo sentido, ya que lo traslada a un ámbito donde no tenía cabida: "el individuo subjetivo, profundo, íntimo, complejo e inagotable". Lo grotesco se vuelve una forma de expresar una visión del mundo subjetiva e individual. Es un "grotesco de cámara [...] una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento".<sup>66</sup> Lo grotesco deja de ser entonces la visión vivida de la unidad y el carácter inagotable de la existencia. El principio de la risa --explica Bajtín-- subsiste, pero sufre una transformación muy importante, deja de ser jocosa y alegre y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo, y con ello el aspecto regenerador y positivo de la risa se reduce extremadamente. No se pierde del todo el carácter universal de la risa y el sentido de cosmovisión que posee,

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 39.

porque se glorifica su fuerza liberadora, pero no se alude a su fuerza regeneradora. De ahí que el universo adquiere un carácter de terrible y *ajeno* al hombre. "El mundo humano se transforma de pronto en mundo exterior, y lo acostumbrado y tranquilizador revela su aspecto terrible".<sup>67</sup> La belleza bizarra, dice Octavio Paz, no "es la regularidad clásica, sino la originalidad romántica: es irrepetible, no es eterna: es mortal. Pertenece al tiempo lineal: es la novedad de cada día. Su otro nombre es desdicha, conciencia de finitud. Lo grotesco, lo extraño, lo bizarro, lo original, lo singular, lo único, todos estos nombres de la estética romántica y simbolista, no son sino distintas maneras de decir la misma palabra: muerte".<sup>68</sup>

La corporización en el romanticismo es enteramente abstracta y espiritual. El tema de la locura, típico del grotesco, ya que permite observar al mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista moral, o sea por las ideas y juicios comunes, y que por lo tanto es una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la verdad oficial, adquiere en el romanticismo los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual.<sup>69</sup> La reconciliación con el mundo, cuando se produce, ocurre en un plano subjetivo y lírico.

El campo de la literatura realista de los tres últimos siglos --dice Bajtín-- está prácticamente cubierto de fragmentos embrionarios del realismo grotesco, fragmentos que a veces, a pesar de su aislamiento, son capaces de cobrar su vitalidad. En la mayoría de los casos se trata de imágenes grotescas que han perdido o debilitado su polo positivo, su relación con un universo en evolución. Pero subsiste la ambivalencia como rasgo fundamental. De una u otra forma la imagen

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>68</sup> *Obras completas. 1 La casa de la presencia*. 1a. reimp. México, FCE, 1995, p. 397.

<sup>69</sup> En la teoría romántica del grotesco, Schlegel lo considera "la mezcla fantástica de elementos heterogéneos de la realidad, la destrucción del orden y del régimen habituales del mundo, la libre excentricidad de las imágenes y la 'sucesión del entusiasmo y la ironía'" (Bajtín, *op. cit.* p. 43) y Jean-Paul se refiere a lo grotesco como "humor cruel", que no está dirigido contra acontecimientos negativos aislados de la realidad, sino contra toda la realidad, contra el mundo perfecto y acabado. "Gracias al humor cruel el mundo se convierte en algo exterior, terrible e injustificado, el suelo se mueve bajo nuestros pies, sentimos vértigo, porque no vemos nada estable a nuestro alrededor." (Bajtín, *op. cit.*, p. 44.)

grotesca continúa manifestando la misma actitud respecto al tiempo, como un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución, del comienzo y el fin de la metamorfosis.<sup>70</sup>

En el pensamiento moderno, aclara Bajtín, aparece lo grotesco por doquier, por un lado crea lo deforme y horrible y por el otro lo cómico y bufonesco. En general, la deformidad se convierte en aspecto esencial. "El siglo XX produce un nuevo y poderoso renacimiento de lo grotesco cuya línea evolutiva es muy complicada y contradictoria." En general puede decirse que se retoman las tradiciones bien del grotesco romántico --incluso bajo la influencia de existencialistas-- o bien del realismo grotesco y de la cultura popular.<sup>71</sup>

#### **Fantástico y grotesco: aspiración a la unidad**

Ahora bien, tanto lo fantástico como lo grotesco constituyen una concepción del mundo dual y también una forma de comunicarla, pero mientras en uno la oposición entraña la confrontación, en el otro significa unidad. Es decir, ambos expresan la convicción de que existe otra realidad y aspiran a desvelarla, pero en lo fantástico se trata de una realidad otra, paralela, trascendente, que está más allá del mundo de las apariencias, y lo grotesco en cambio desvanece cualquier frontera entre ellas y nos muestra que esa otra realidad se manifiesta en esta vida terrena y corporal, en la deformidad, en la incompletud: las realidades opuestas forman una unidad ambivalente: lo alto es lo bajo, la vida es la muerte. Esto es, lo fantástico funda su aspiración a la unidad en un plano abstracto, y lo grotesco, en el principio material y corporal.

Si lo fantástico busca atrapar esos instantes de la vida cotidiana por donde se cuela la manifestación del misterio, de lo sagrado, de ese más allá que se oculta, lo grotesco busca la excepción, la deformidad, lo imperfecto, como lo que nos revela

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 46 y 47.

nuestro verdadero ser. Si lo fantástico viola las leyes del tiempo para aspirar a nuestros orígenes sin tiempo, lo grotesco subraya el transcurso y la transformación, el devenir: el tiempo es degradación. Si lo fantástico rompe de un vuelco los límites entre realidad e irrealidad, lo grotesco muestra las diferentes formas de la transformación; es la degeneración de la forma en lo informe.

Lo fantástico accede a la otredad como la posibilidad del absoluto, la posibilidad de despojarnos de nuestra terrenalidad, de nuestra humanidad, de nuestra carnalidad. Anula uno de los contrarios porque hay un mundo verdadero. Lo grotesco en cambio descubre la vida en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. Al transferir al plano material y corporal lo elevado, espiritual, ideal y abstracto, accede a la unidad de los contrarios en la realidad nuestra de cada día, y desvela así nuestra naturaleza hecha de opuestos. Funde en la carnalidad esas dos realidades: lo alto y lo bajo, el cielo y la tierra, lo elevado y lo inferior, el espíritu y el cuerpo, lo bello y lo nauseabundo de los hombres.

Ambas formas son una denuncia en tanto evidencian nuestra ceguera para percibir el mundo como es, pero mientras lo fantástico transgrede nuestras propias herramientas como seres humanos para comprender la realidad, lo grotesco dirige su crítica más francamente contra la cultura, contra las convenciones sociales y contra el canon clásico de la belleza. La osadía inventiva de lo grotesco ayuda a liberarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo; comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y en consecuencia, admitir la posibilidad de un orden distinto del mundo.

En realidad, la función del grotesco es liberar al hombre de las formas de necesidad inhumanas en que se basan las ideas convencionales. El grotesco derriba esa necesidad y descubre su carácter relativo y limitado. La necesidad se presenta históricamente como algo serio, incondicional y perentorio. En realidad la idea de necesidad es algo relativo y versátil. La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la



vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades.<sup>72</sup>

En este sentido, y a pesar de sus diferencias, lo fantástico y lo grotesco entrañan la misma aspiración al absoluto. El grotesco tiende también de una u otra forma, "a retornar al país de la edad de oro de Saturno y contiene la *posibilidad viviente* de ese retorno".<sup>73</sup> Las formas de manifestar esa aspiración se contraponen o se combinan en el espacio excepcional de de ficción, provocando en el lector sensaciones encontradas.

No es casual que lo fantástico y lo grotesco se desarrollen a la par que la literatura realista, porque ambas son una variedad de las formas que adopta el realismo. El realismo es su elemento, pero lo trastocan, lo contradicen. Son la oposición a un orden establecido; significan un quebrantamiento del orden imperante. Una reacción que sólo puede surgir dentro de los sistemas cerrados, donde privan formas únicas o unitarias de ver, infiltrando, abriendo espacios donde la unidad ha sido asumida. Ambos modos franquean los límites de la unidad y la inmutabilidad ficticia (o engañosa) del mundo existente: uno apunta a la carencia; el otro a la unidad prohibida, y ambos son igualmente intolerables.

Un vago remordimiento --dice Béguin-- le advierte al hombre moderno que quizá ha tenido, que podría tener, con el mundo que habita, relaciones más profundas y más armoniosas. [...] Ciertos seres, en particular, traen al mundo esta nostalgia: los poetas son aquellos que, no contentos con expresar las voces interiores, tienen la terrible audacia de seguirlas hasta las más peligrosas aventuras.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*. 4a. reimp. México, FCE, 1996, p. 480.

## SEGUNDA PARTE

### LA NOCHE

Con la aparición en 1943 de *La noche*<sup>75</sup> (que consta de 15 relatos), Tario se abisma en el mundo de las oscuras pasiones del alma humana, en el mundo de la locura, de la crueldad, de los deseos, de los excesos. Su atención se dirige hacia seres u objetos marginados, hacia los impulsos reprimidos, las frustraciones, las contradicciones de la conciencia, las voces del sueño, todo aquello que se oculta del día. La luz que el sol nos brinda se identifica con la razón, con el entendimiento, con el conocimiento, con la claridad, pero la luz del día también deslumbra, enceguece, engaña a los ojos. La oscuridad de la noche en cambio, al borrar los contornos, al desdibujar las formas, nos permite acceder a la profundidad.

*La noche* es quizás el libro de cuentos más desencantado de los tres que abordamos. La separación que el autor establece entre el mundo interior de los personajes y el mundo exterior es tajante. No hay equilibrio posible, no hay armonía entre los contrarios, y si éstos se funden, muestran un rostro que contradice los principios de realidad, y por lo tanto atentan contra la armonía del mundo. La sociedad es representada como una multiplicidad de seres y objetos heterogéneos, repulsiva a la conciencia, adversa por completo a la propia esencia del hombre; ajena también a las leyes y los fenómenos de la naturaleza en general. Pero también la naturaleza y el cosmos entero muestran su faz oscura, más destructora y terrorífica que beneficiosa y amable. Hombre, naturaleza y sociedad conforman un universo desintegrado, caótico y ambivalente cuyo desequilibrio amenaza estallar en cualquier momento. La vida se presenta en este libro como una lucha constante

---

<sup>75</sup> Ya hemos dicho en la introducción que la aparición de esta obra fue celebrada por José Luis Martínez en *Letras de México, op. cit.*

contra ese todo amenazante a la existencia, trátase de la muerte, de fuerzas malignas, de la sociedad, o de la propia contradicción del hombre.

Narrados en primera persona, los personajes de estos cuentos son, en su mayoría, seres trágicos que se debaten ante la contradicción. Pero no se trata de héroes que aceptan finalmente la fatalidad ineludible. Tampoco buscan la conciliación de los términos contrarios, sino más bien la anulación de uno de ellos. Son varios los cuentos donde el conflicto se resuelve con el crimen, el suicidio o ambos.

A partir de este enfrentamiento que está en la base de todos los cuentos aquí reunidos, y que denuncia de entrada un pesimismo que apunta a la destrucción y al vacío, el autor desarrolla diferentes rutas, con una marcada tendencia a torcer su propio discurso, cuando no definitivamente lo rompe. Es decir, el autor pone en tela de juicio su propia postura, crea una especie de juego donde su mirada salta de uno a otro de los ámbitos opuestos. Se trata de un autor que no quiere definir verdades ni certezas, por el contrario, busca mostrar la ambivalencia, la relatividad de todo cuanto nos rodea, la "incompletud" de la vida misma; que se puede saltar de uno a otro lado sin cerrar nunca las esferas que nos envuelven, de suerte que siempre deja un resquicio por donde uno puede escabullirse.

### **Rebeldía**

He distinguido, por cuestiones prácticas, diferentes grupos de cuentos. En primer lugar están aquellos como "La noche de la gallina", "La noche del perro", "La noche del muñeco", "La noche del indio", e incluso "La noche de los cincuenta libros", donde los personajes narradores aparecen como víctimas de la sociedad. Se puede ver un interés por penetrar en la psicología de los personajes. En la mayoría de ellos, los narradores son objetos o animales, lo que le permite al autor, al trasladar el punto de enfoque, denunciar la arbitrariedad e incoherencia de las convenciones sociales y lo ridículo y absurdo que resulta nuestro mundo civilizado, ya que los narradores se expresan con el lenguaje del hombre, con sus creencias y normas. Se

mueven en un mundo donde las reglas del juego son las del mundo real. Estos cuentos son como el primer impulso de Tario de crear un mundo ficticio donde la sociedad pudiera mostrar su verdadero rostro, cruel, inhumano. No nos detendremos en ellos, porque, como lo señaló José Luis Martínez, representan los “momentos infelices de la obra”.<sup>76</sup>

Entre este grupo, “La noche de los cincuenta libros” resulta impactante, sin embargo, por tratarse de un personaje que decide escribir libros como armas de venganza contra la sociedad y después los personajes de sus libros se vuelven contra él. Hay una fusión entre la realidad y el sueño, aunque no alcanza a dar cabida al misterio. En general, es un cuento fallido por la insistente reiteración en la frustración del personaje, es decir en la psicología, en las causas que determinan el suceso. (Se percibe la influencia de la “revolución” causada por los descubrimientos de Freud, que se traduce en este caso en nuevas formas de percepción de la realidad, donde deseos y temores crean su propio mundo). En este cuento encontramos fragmentos que funcionan por sí solos, párrafos cargados de una vitalidad y una fuerza que no logra ser destruida por la trama; imágenes grotescas, muy plásticas, con una fuerza aplastante, que logran sacudir por sí mismas al lector:

Nutriré a los hombres de morfina, peste y hedor. Mas no conforme con eso, daré vida a los objetos, devolveré la razón a los muertos, y haré bullir en torno a los vivos una heterogénea muchedumbre de monstruos, carroñas e incongruencias: niños idiotas, con las cabezas como sandías; vírgenes desdentadas y sin cabello; parálíticos vesiánicos, con los falos de piedra; hermafroditas cubiertos de fístulas y tumores; mutilados de uniforme, con las arterias enredadas en los galones; sexagenarias encinta, con las ubres sanguinolentas; perros

---

<sup>76</sup> *Op. cit.* Tario no logra crear en estos cuentos el distanciamiento que quizás buscaba entre el lector y la realidad. Naturalmente, no podríamos considerarlos fantásticos porque, como hemos visto, la sola presencia de las oposiciones o de objetos parlantes no conduce necesariamente a la sensación de extrañeza, antes bien, descubre al lector desde el inicio los propósitos del escritor. El riesgo del autor entonces es caer en la obviedad, y a veces en el lugar común y en el sentimentalismo, como ciertamente ocurre con estos cuentos. El recurso no deja de ser una especie de máscara mal ajustada que el escritor emplea para manifestar su propio pensamiento; son cuentos donde su voz se siente forzada; predomina más el propósito de desvelar la incongruencia y la crueldad de las convenciones sociales. Más que el extrañamiento de la realidad o la irrupción del misterio, lo que afloran son frustraciones impuestas. Los personajes parecen gritar a voz en cuello lo que el escritor quiere decir.

biliosos y castrados; esqueletos que sangran [...] fetos que muerden; planetas que estallan [...] campanas que fenecen; sepulcros que gimen en la claridad helada de la noche... Vaciaré en las gargantas de los hombres el pus de los leprosos, el excremento de los tifosos [...]

Es un grito atormentado, negativo, insultante, pero lleno de verdad, de una verdad que se prefiere ignorar o cuya exageración hiere la conciencia porque destruye el equilibrio. Una verdad nacida no de la cordura, sino de la aflicción, del delirio. Al mismo tiempo es una denuncia que provoca un regocijo, porque comporta una libertad frente a las verdades establecidas, nacidas de la cordura. Una libertad que tiene también el encanto de la travesura y el juego. Párrafos, fragmentos como éste, encontramos en prácticamente todos estos cuentos, muy reveladores --casi sobra decirlo-- de las intenciones del escritor.

### **Juegos con el tiempo**

En este mismo libro aparecen dos cuentos donde efectivamente irrumpe el misterio de lo fantástico: "La noche de Margaret Rose" (tal vez el mejor cuento de este libro) y "La noche de 'Le Valse'". Resumimos brevemente la trama:

En "La noche de Margaret Rose" un hombre acude a una misteriosa invitación a jugar ajedrez con una mujer a quien había conocido casualmente en un viaje de placer muchos años antes. Durante el trayecto en tren, el narrador da saltos al pasado para informar al lector de lo poco que él sabía sobre la mujer y lo misteriosa (a la manera del cuento gótico) que le resultó en sus escasos encuentros. Paulatinamente va introduciéndose en una atmósfera sombría y misteriosa que anuncia la aparición de un hecho sobrenatural. En el momento de encontrarse con ella, el hombre descubre que está ante un ser que muestra una naturaleza doble: por un lado, una mujer extravagante a quien las huellas del tiempo han causado un notorio deterioro físico y psíquico; por otro, una naturaleza infantil, etérea, fantasmal, ajena a cuanto la rodea. Las elucubraciones del narrador y las descripciones que hace de la mujer durante sus partidas de ajedrez convencen al

lector de que el enigma se resolverá mediante una explicación racional (la locura de la mujer), pero el narrador recuerda, ya casi amaneciendo, y entre las risas histéricas de la mujer, que por momentos se truecan en gritos de horror, que algunos años antes había sabido de la muerte de Margaret Rose, con lo que el lector confirma que se trata de un hecho sobrenatural. Lo increíble al final del cuento, y esto es lo insólito, es que el propio narrador, un hombre completamente cuerdo y racional, en quien el lector ha confiado plenamente, muestra su verdadera identidad: “y yo descubro, alarmado, que no soy ya sino un melancólico y horripilante fantasma”.

En “La noche de ‘Le Valse’”, un pintor pretende recuperar una obra pictórica, el retrato de una mujer abandonado en un buque atracado en un muelle de un pequeño puerto de pescadores. Mientras el hombre examina el cuadro, el buque comienza inexplicablemente a navegar. Los elementos de la naturaleza, el mar, el sol, el viento, la luz, etc., que al inicio del cuento han sido beneficiosos para el personaje, se tornan poco a poco en fuerzas aterradoras que amenazan su vida y anuncian un desenlace funesto. Aparece el fantasma, la mujer del cuadro, y a través de un macabro diálogo amoroso, el pintor comienza a recordar su “verdadera” identidad, que se funde con la del autor del retrato, esclavo de la mujer, amante y asesino, en el momento de repetir el acto criminal, clavar el cuchillo en el cuerpo de la mujer, para darse muerte después.

En ambos cuentos ocurre un hecho insólito que permite que haga su aparición lo fantástico, es el momento del “vaciamiento” de la ficción en la realidad, el momento en que la línea demarcatoria entre realidad e irrealidad se rompe; no hay explicación lógica, hay misterio. Narrados en primera persona, se trata de personajes muy confiables, honorables, juiciosos, maduros, objetivos, cultos, etc. El cuento se inicia *in media res*, es decir, hay algunos saltos hacia el pasado que van conformando un enigma; una atmósfera aparentemente muy normal que se va enrareciendo, previniendo al lector de la aparición de lo sobrenatural, y el rompimiento con la realidad ocurre al final del cuento, de manera que cualquier interpretación es tarea del lector.

“Margaret Rose” es un cuento más complejo porque está tejido con humor e ironía. Utiliza los recursos típicos del género fantástico clásico (un narrador muy confiable, descripciones detalladas y precisas, una atmósfera que predispone al lector al horror, etc.) pero hace también una parodia del género, y no por ello deja de funcionar lo fantástico, aun incluso cuando al final se percibe una especie de guiño que el autor hace al lector. Es importante destacar que el humor funciona aquí como una manera de desacralizar lo literario. El autor puede jugar con el lector a cambiar la perspectiva del hecho narrado.

Flora Botton ha afirmado que el humor deshace lo fantástico: “Lo insólito puede dar lugar a lo cómico o a lo fantástico, pero no a las dos cosas a la vez”.<sup>77</sup> La sola aparición de un fantasma que él mismo se reconoce “melancólico y horripilante” significaría disolver el misterio, pero ello no ocurre en este cuento. No obstante el humor, el autor ha introducido cuestiones fundamentales de la existencia que quedan sin respuesta, o cuya solución es aún más confusa. Dos argumentos se entretajan: el primero consiste en descifrar el enigma que representa la mujer y su invitación; y el segundo, oculto, referido a las paradojas del tiempo y a la identidad de ambos personajes.<sup>78</sup> Este segundo argumento se va deslizado entre los intersticios de la narración a través de las reflexiones del narrador sobre el transcurso del tiempo y el espacio durante el trayecto en tren a su cita. Ambos argumentos quedan sin respuesta al final; o más bien la respuesta se diluye en la ambigüedad, en la paradoja. El resquebrajamiento que operó lo fantástico no se restituye, queda una rajadura, una herida en la realidad. La parodia es también una forma de revitalizar viejas estrategias.

---

<sup>77</sup> Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 53.

<sup>78</sup> Borges ha dicho que el “cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin” (*Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Comp. Lauro Zavala. 2a. reimp. México, UNAM, 1997, p. 40). Ricardo Piglia amplía esta opinión para diferenciar el cuento clásico del moderno. El clásico dice, “narra en primer plano la historia 1 [...] y construye en secreto la historia 2 [...] El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1 [...] El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (*Teorías del Cuento I. op. cit.*, p. 56).

La respuesta que el autor dé al misterio puede ser una broma o una ironía, pero el problema de tipo metafísico que plantea persiste. Mediante la parodia el autor introduce el humor desde el inicio del cuento, y demuestra que los mismos recursos del cuento clásico de terror pueden tomar otro giro, de suerte que humor y fantástico están presentes ambos en el discurso paródico. Aunque reconocemos, con Flora Botton-Burlá, el riesgo de que el humor deshaga lo fantástico, porque el enigma puede perderse antes de terminar de plantearse. El secreto está, aquí sí, en lograr el equilibrio entre los discursos que maneja el autor, y que corren paralelos con la trama, de modo que aunque al final el humor desvanece, por ejemplo, el sentimiento de terror que en determinado momento comenzó a ganar terreno, éste se convierte en misterio, y resulta que el lector se ha confiado y se ha aliado nada menos que con un fantasma; el mismo lector puede ser un fantasma sin saberlo. Éste es uno de los mejores cuentos de *La noche*. Por la forma de plantear el enigma, por la intensidad de la atmósfera y por la manera en que se unen todos los elementos hasta llegar a un desenlace que replantea toda la historia, mantiene al lector alerta y a la vez hechizado.

En "Le Valse", dos argumentos se unen al final. Sólo que aquí el enigma del cuadro sí tiene una respuesta: el encuentro del hombre con su destino; pero es una respuesta que descubre el segundo argumento, más misterioso todavía: el tiempo es cíclico. ¿Habría sido todo una alucinación del personaje? Quedan preguntas abiertas, resquicios.

En estos dos cuentos hay una fusión de tiempos-espacios. En "Margaret Rose" se trata de dos tiempos y dos espacios paralelos donde no se sabe cuál es el "real", porque si bien no puede haber una franca comunicación entre los dos mundos, sus límites no están del todo cerrados. Hay rajaduras por donde se cuelan avisos, visiones del otro lado. Se trata de dos tiempos que crean dos espacios distintos que de pronto pueden unirse. El tiempo no designa solamente un espacio, tampoco corre linealmente, ni en círculo, sino en distintas direcciones a través de los diferentes espacios.



El caso de "Le Valse" es distinto, allí el retrato de la mujer es como el elemento mágico que opera la disolución de la cronología. Es un tiempo que en su marcha arrastra sucesos y seres que vuelven a cobrar vida. Un tiempo circular donde el hombre está atrapado (por algunos indicios el lector sabe que el presente se ubica a mediados del siglo XX, y que el retrato y la mujer pertenecen a otro tiempo anterior). No existen tiempos ni identidades únicos, un acto se repite *ad infinitum*, un hombre es muchos hombres. El tiempo que retorna trae no la vida, no la liberación, sino la repetición del horror y la muerte. El eterno retorno es una pesadilla, una "infinitud prisionera de la repetición".<sup>79</sup>

Con "La noche de Margaret Rose" encontramos por primera vez un fantasma, que poco a poco habrán de convertirse en las obras de Tario en compañeros del lector. Pero ya desde este debut tienden a contradecir la función que han tenido en la fantasía y los cuentos tradicionales. Son fantasmas que no pretenden asustar al lector. Son seres extravagantes pero "buenas gentes", bonachones, cuando no desconcertados ellos mismos de serlo. Tario no busca comunicar temor al lector, sino confrontarlo con las cosas del hombre, alejarlo de lo superfluo, de lo cotidiano; burlarse de las pequeñas cosas "serias" de la vida y acercar a las cosas profundas con humor. Sus fantasmas sirven para introducir el misterio, pero después se truecan en espantapájaros que ahuyentan el temor, es decir desnudan de miedo el misterio. Incluso el fantasma de "Le Valse", aunque no precisamente bonachón, es un fantasma atrapado él también en el tiempo, él también horrorizado de la seducción que ejerce el tiempo cíclico.

También nos encontramos con un tema al que habrá de recurrir mucho Tario: la locura. En "Margaret Rose" las risas histéricas de la mujer son el detonador de la incompatibilidad de los mundos que habitan los dos personajes. Se trata de una locura muy a la manera romántica, una locura que ostenta los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual. Su risa es maligna, infernal, como de un ser

---

<sup>79</sup> Zambrano, *op. cit.*, p. 172.

poseído por “otro”, un espíritu inhumano, desconocido. Pero está mezclada con una locura que a partir de Freud nos revela también un espacio (el inconsciente) que determina nuestra voluntad y nuestros actos, es decir un espacio que anula nuestra libertad. (La bruja y la loca, identificadas como una en la Edad Media son parte de nuestra realidad cotidiana):

Ríe ahora más escandalosamente, examinándose de arriba abajo.  
Ríe, y aquella catarata de risa que amenaza con no terminar nunca le ha sonrojado levemente las mejillas y llenado de lágrimas los ojos. Ríe, y en la lóbrega intimidad de la estancia aquella boca abierta, crispada, se ilumina intermitentemente con el fulgor de las llamas. Ríe, ríe, mientras me apresto a salir...

### La unidad proscrita

“La noche del féretro”, “La noche del traje gris” y “La noche del loco” conforman otro grupo de cuentos. Cabe hacer aquí la comparación con el primer grupo, cuyos narradores son objetos también. El recurso para crear el rompimiento con la realidad sería el mismo, no obstante, aquí el autor no se esconde (no se esconde el escritor, aparece el autor implicado, es decir otra voz).<sup>80</sup> El autor no pretende ser una gallina o un muñeco --o un indio-- maltratados por la sociedad; es un féretro o un traje gris en cuyo discurso se desliza otro discurso, el del autor implicado: en el lamento del féretro porque en lugar de una “muchacha fresca y esbelta” le colocan a “un hombre gordo, pestilente y rubio”; en el suicidio del traje gris después de arrojar al vacío las prendas femeninas que no puede poseer; o en la alegría del loco que exhuma un cadáver para fotografiarse por fin con una mujer, va la risa del autor de su propio juego. Es un discurso doble que lleva hasta sus últimas consecuencias.

---

<sup>80</sup> Aquí cabría la aclaración de que al hablar de “autor” haremos una diferencia entre el escritor de carne y hueso y el “autor implicado”, una noción tomada de Paul Ricoeur dentro del contexto de la comunicación entre la obra y el lector. Las técnicas por las que una obra “*se hace comunicable* [...] dice Ricoeur] son reconocibles en la propia obra [...] y el único tipo de autor cuya autoridad está en juego no es el autor real, objeto de biografía, sino el *autor implicado*” (*Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México, Siglo XXI, 1996, p. 869). Por más disfraces que el autor adopte, nunca podrá elegir la “repentina desaparición”. Siempre estará presente el autor que se comunica con el lector, esos otros Yo de que habla Proust, esos Yo indeterminados que son la escritura misma.

No se trata sólo de dos realidades opuestas, o de frustraciones que afloran, sino de la unión de dos contrarios que, en el mundo de la cordura y las buenas costumbres, deben permanecer separados: el deseo y la muerte; la carne y el espíritu. Aquí el autor no habla de lo grotesco; crea imágenes grotescas. El propio José Luis Martínez advirtió al autor de las consecuencias que esto podía traerle:

Esa complacida morbosidad por lo grotesco, esa insistencia sexual tan cruda y obsesionante, esa persecución de lo extravagante y enfermizamente refinado, puede responder a lecturas que no han sabido equilibrarse [...] experiencias más vigiladas, harían a Francisco Tario precavido en los excesos de sus cuentos, excesos sobre todo morbosos y sexuales, cuyo encuentro le alejará sin duda muchas simpatías.<sup>81</sup>

En estos cuentos, no es la sociedad la que lleva al desquiciamiento de los personajes; no es el misterio que irrumpen o fuerzas ocultas que se apoderan de los personajes, es la vida que se manifiesta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio; es el deseo encarnado en un traje o féretro, y se abre paso a raja tabla burlándose de la norma moral.

En "La noche del féretro" la burla va dirigida contra la ceremonia luctuosa, esa celebración cuyo propósito es hacernos olvidar nuestra naturaleza. La comicidad acompaña a la seriedad y solemnidad de que está imbuido el rito sagrado, cuyo propósito es apartar lo terrenal disociando el cuerpo del espíritu. Hay aquí una especie de propuesta traviesa de liberación de lo sagrado, aunque sea temporalmente, en la ficción: exalta lo grotesco de la muerte: degrada el espíritu al cuerpo, y despoja al cadáver de lo sagrado. La risa funciona aquí como un correctivo de la gravedad unilateral de las pretensiones espirituales. La muerte se ríe de los cultos sublimes. El féretro es como el bufón frente al ceremonial serio: dos pulsos laten en un mismo cuerpo, uno deseante y el otro sin vida: sexo y mortaja:

Y soñé. Soñé con dulces muertas blancas, cuyos muslos temblaban sobre mi piel... con ricos sepulcros de mármol, muy ventilados y

---

<sup>81</sup> *Letras de México, op. cit.*

alegres... Soñé, y las imágenes sibaríticas me hicieron tanto mal, que cuando abrí los ojos y vi penetrar el sol por las vidrieras me sentí exhausto, vacío, postrado, como deben sentirse los hombres después de una óptima noche de continuos placeres.

En "La noche del traje gris", un inocente y bien portado traje de gala rebasa todos sus límites –hasta matar a un hombre para posesionarse de su cuerpo–, con tal de disfrutar de los placeres carnales que le están permitidos a su dueño pero vedados a él. En el caso del féretro y del traje, éstos son carnales pero no sagrados, lo que le permite al autor llevar su discurso hasta lo inaudito: no se le puede pedir a los objetos que sean "morales":

me apodero de los vestiditos de las mujeres galantes, saliendo a toda prisa de la alcoba. En el pasillo, una dama al verme, se desmaya, exhibiendo sus ligas violeta. Más adelante un botones se estrella, en su pánico, contra el muro. Cruzo el vestíbulo, como un endemoniado. Salgo a la calle. Me precipito contra un transeúnte que lleva a cuestras un contrabajo y desaparezco en un taxi. Huyo, huyo, ahora sí, con la sangre envenenada de deseo.

Sin embargo, el deseo también lleva a situaciones inauditas a un "ser humano" en "La noche del loco"; un personaje de un "refinamiento enfermizo", que se describe a sí mismo tan grotesco, tan carnal y tan amoral como el féretro o el traje gris, con lo que, en lugar de una identificación con el lector, se logra el desconcierto, la sospecha desde el inicio. Del malestar se pasa a la risa e inmediatamente vuelve el malestar:

sigo adelante por entre las sepulturas. Una voluptuosidad inaudita me invade. Hierve la sangre en mis venas, y visiones realmente lascivas desfilan ante mis ojos. Parece que entro a un cabaret.

Salta el féretro en pedazos, salpicándome la lengua de una substancia ácida y muy fría. Adivino, más que distingo, una figura femenina, vestida de baile, inmóvil sobre un canapé. Me inclino hacia ella dulcemente, seductoramente, igual que los galanes en el teatro.

No hay en estas imágenes precisamente esa fuerza regeneradora, engendradora de vida de la que habla Bajtín al referirse al grotesco carnavalesco, pero sí hay una comicidad alegre, licenciosa, una libertad gozosa por borrar las fronteras entre la vida y la muerte, entre lo serio y lo cómico, lo sublime y lo terrenal, por poner en tela de juicio la moral y la forma de mirar el mundo. Al diluir las fronteras, lo grotesco remarca sus diferencias. El deseo carnal adquiere un lugar de primer personaje; lo alto y lo bajo no se funden, mantienen sus diferencias, pero unidos. Un instante los separa: la vida, que puede ser una eternidad.

Lo grotesco se acentúa al tratar lo carnal, el deseo, como imágenes de lo sublime; es decir, dentro de los patrones del canon clásico de la belleza, que busca en la perfección del cuerpo y los sentimientos, en el equilibrio, lo sublime del ser humano, aquello que lo acerca a los dioses, a lo intangible, a la infinitud. El autor trueca, dentro de la convención, los valores.

### **Un narrador no confiable**

El desconcierto que producen en el lector estas imágenes grotescas va en aumento mientras se avanza en la lectura porque no aparece ningún personaje con quien el lector pueda identificarse, o algún indicio de la postura del autor, antes bien la incongruencia y la risa jocosa se intensifican hasta el escándalo.

Lo que ocurre con estos personajes es que, como lectores, nos enfrentamos a lo que Wayne Booth llama un narrador "no confiable": ... "un relato en el que no se deja discernir la voz del autor implicado --dice Booth-- [...] en el que resulta imposible identificar a los narradores dignos de confianza, crea una visión imprecisa que hunde a los propios lectores en la confusión".<sup>82</sup> Booth --como lo explica Paul Ricoeur-- se muestra más bien reticente a aceptar este tipo de estrategias por el peligro implícito de que "la persuasión [un recurso del escritor siempre presente], ceda el puesto a la seducción de la perversidad". No obstante, Paul Ricoeur aduce

---

<sup>82</sup> Citado en Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 873.

en favor del narrador no confiable la libertad y la responsabilidad del lector, en quien recae la función de juzgar:

incluso la más perniciosa, la más perversa empresa de seducción -- dice Ricoeur-- (aquella, por ejemplo, que confiera reconocimiento al envilecimiento de la mujer, a la crueldad y a la tortura, a la discriminación racial, incluso la que favorece la rotura de un compromiso, la burla, en una palabra, el relativismo ético, con exclusión de todo cambio de valor, así como de cualquier fortalecimiento de los valores) puede, en definitiva, revestir, en el plano de lo imaginario, una función *ética*: la de la *distanciación*.<sup>83</sup>

En el caso de estos cuentos, sí aparece el autor implicado, no está oculto, sólo que no encarna en un personaje. Es una voz también desconcertante, ambigua, que se desliza en el discurso del narrador: la ironía. Es interesante en este sentido el comentario de José Luis Martínez respecto de "La noche del loco":

Un cuento como "La noche del loco" es sospechoso de tan perfecto. Si le fuera dado escribir a un loco, sólo un loco podría expresar con tal incongruente rigor esa pesadilla, esos imposibles saltos asociativos, esa morbosidad invasora y repelente. Y como Francisco Tario sin duda es más o menos una persona normal, su cuento [...] es decididamente magnífico por la asombrosa capacidad imaginativa que patentiza.<sup>84</sup>

La risa alegre y licenciosa del autor implicado habría que interpretarse, aquí sí, como la risa carnalesca, en tanto tiene lugar en un espacio que no es el cotidiano. Es la libertad temporal que otorga el espacio excepcional de la ficción.

Entre la risa jocosa y la ironía del autor implicado se cuela la ironía del escritor, que también se ríe de su propio discurso llevado a los extremos. Baste un ejemplo de "La noche del loco":

---

<sup>83</sup> *Idem.*

<sup>84</sup> *Op. cit.*, p. 233.

--"Debe ser un excelente padre de familia" --pienso involuntariamente.  
Y esta insensata idea, unida al color bestial de sus calcetines a cuadros, me hace sollozar.

Este recurso de Tario de dejar caer aquí y allá algunas frases que arrancan al lector del espacio de la ficción, para establecer una comunicación directa, una complicidad entre escritor y lector, habrá de aparecer con más frecuencia en sus siguientes libros, y quizás podríamos decir que representa al narrador confiable, el único, por desconfiable que sea. Se trata de una ironía que hace sobre su propio discurso donde el lector está invitado a ser abiertamente el complemento indispensable del ironista.

No se construye en estos cuentos un enigma, o una trama que busque en el final su conclusión. Lo importante es hasta dónde puede llegar lo insólito, que está dado desde el inicio. Importa más el efecto que la verosimilitud. Es una manera de dramatizar la realidad. No hay una conclusión que desvele el argumento secreto, éste corre paralelamente con la historia.<sup>85</sup>

Huelga decir que es en "La noche del loco" donde el autor resuelve con mayor éxito lo que se plantea. Los otros dos textos, siendo magníficos, tienen momentos débiles, especialmente cuando se trata de las reflexiones de los objetos sobre los humanos.

### Tiempo lineal

Otro sentido por completo toma el grotesco en "La noche del buque naufrago". Más que imágenes grotescas referidas a la oposición entre lo material y carnal y lo espiritual y abstracto, encontramos aquí una concepción grotesca del poder de destrucción del tiempo, del proceso de degradación entre ambos principios, de una manera más existencialista que carnavalesca. Otra vez nos topamos con un objeto narrador, el buque, que horrorizado, no del destino que le aguarda sino del

---

<sup>85</sup> El cuento moderno, dice Piglia, "cuenta dos historias como si fueran una". *Loc. cit.*

espectáculo del tránsito al destino, decide suicidarse durante una travesía por el Atlántico, llevando un mundo de hombres a cuestras: "No ansié nunca ser inmortal, porque ello presupone el hastío. Tampoco temí jamás a la muerte. En cambio, me llenó siempre de cruel espanto la vejez."

Hay dos grandes cuerpos en uno: el buque, que aquí sí es un narrador confiable, con quien el lector puede identificarse y por quien se deja conducir (aquí el recurso funcionaría a la manera de una alegoría); y el otro gran cuerpo que son los hombres, seres minúsculos ante el gran espectáculo de la naturaleza; seres ajenos por completo a su destino, ocupados en nimiedades y pequeños placeres superfluos que les proporciona el viaje:

Sonaba la orquesta adentro. Se bebía champagne, cerveza helada y kirsch. Se comía caviar, cerezas en compota y galletas sodas. Bailaban los pasajeros, uno que otro tripulante y el capitán. Los marineros cantaban sobre la popa, acompañados de un acordeón.

La subjetividad del personaje-narrador, el único consciente de su propio destino y del de los hombres que arrastra, se transforma de pronto en mundo exterior, y lo acostumbrado y tranquilizador revela su aspecto terrible. Los fenómenos de la naturaleza aparecen como deformaciones aterradoras, contrarias a los dulces o ingenuos sueños de esas víctimas del transcurrir del tiempo que son los hombres.

Lo grotesco aquí opera en dos sentido. Por un lado exhibe las imágenes de la evolución, pero acentuando su polo negativo: la degradación. Es decir, subraya el tránsito entre la vida y la muerte (en las reflexiones del buque), donde la alegría de la relatividad de lo existente y de la transformación está ausente por completo. Por otro lado se presenta la anulación de la distancia entre la vida y la muerte (en los pasajeros) que subraya la ceguera del hombre.



El suicidio del buque encarna una conciencia del ser para la muerte, y sobre todo, para la degradación paulatina. La salvación se da en un nivel subjetivo. El buque no muere, renace en otro mundo:

Y otro mundo más noble, infinitamente más bello, salió a mi encuentro. Un mundo húmedo, susurrante y pleno. Un mundo de fosforescencias extrañas [...] Un mundo de floraciones perpetuas; de miradas inalterables; de paz y regocijo continuos.

Tampoco hay aquí enigma o argumento secreto que aflore. Hay la creación de una atmósfera, la exteriorización de la conciencia. El juego de contrastes con el tiempo de una conciencia atormentada y un presente que ignora al destino.

### **Angustia existencial**

Muchas semejanzas muestra “La noche del buque náufrago” con otro grupo de cuentos donde se ubican “Mi noche” y “La noche del hombre”, también con una franca postura existencialista. “Mi noche” se inicia unos minutos antes de que el personaje, un escritor ante la página en blanco (¿el mismo Tario escribiendo *La noche?*) coloque el revólver sobre la sien y el lápiz en la mano para describir su viaje por la “nada” hasta el momento en que vuelve a escuchar una voz que confirma su suicidio fallido.

Estamos lejos ya del misterio que habita sus cuentos fantásticos, de la comicidad de lo grotesco. El suicidio del personaje encarna la angustia existencial del hombre, la desesperanza producida por el espectáculo del mundo. La reconciliación entre el tiempo interior, subjetivo, del personaje, y el tiempo exterior, del mundo que gira y gira hacia la nada, parece imposible:

ante todo es menester abismarse en sí mismo, no extraviarse ni durante una décima de segundo en cuanto ocurre en el exterior. Dentro, dentro, en el interior es donde va a ocurrir algo. Donde va a quebrarse algo, o a estallar, o a huir, o a permanecer. He aquí lo interesante, lo divinamente encantador. Fuera, todo lo miro confuso, diluido, vertiginoso; dentro de mí, en cambio, un resplandor saludable ilumina los alrededores. Y es ahí precisamente donde mi oído, mi

olfato, mi tacto y mi poder sexual deben reunirse con toda la atención y los ojos posibles.

No obstante, se opera la reconciliación del personaje con la vida a través de la muerte, que se torna en su aliada. Es decir, al final se retoma el sentido de renovación que puede tener la muerte: ¡“Dulce, dulce Muerte, ahora sí te reconozco!” (hay una especie de morbosidad y regodeo casi erótico con la muerte). Se busca resolver la oposición con la eliminación de uno de los opuestos, pero se da la reconciliación; se rompe la dualidad yo y el mundo exterior y afloran los sentimientos de unidad, plenitud y realidad. Es un tocar fondo para resurgir un hombre nuevo, en armonía con la naturaleza.

En “La noche del turista”, al igual que en “Mi noche”, nos encontramos con un cuento que en cierta forma se escapa de *La noche*. Se ajustaría más a un relato autobiográfico que a un cuento propiamente dicho. El narrador, un escritor que habita en la costa (¿Acapulco?, ¿el mismo personaje de “Mi noche?”), relata su encuentro, “tras la noche hueca”, con la mañana, con la luz del día, con los elementos de la naturaleza. Hay el contraste entre la noche, la conciencia, el insomnio, la oscuridad, la nada, y la luz del día bienhechora, los colores, la naturaleza, el mar, la piel del hombre, las sensaciones. Para reforzar la oposición entre los pensamientos atormentados del narrador surge su encuentro con un personaje que encarna el opuesto a una vida en armonía con la naturaleza: un burócrata ciudadano que por primera vez en su vida pisa una playa; un hombre que, quizás advertido de su próxima muerte, decide cumplir su último deseo: conocer el mar. Como la vida no se anda con sentimentalismos, el burócrata muere al amanecer del día siguiente, cuando se disponía, invitado por el narrador, a ir de pesca (lista la bolsita de sandwiches y el sombrero de paja).

Entretejido con las meditaciones del narrador sobre la existencia y la angustia de la escritura, comienza a desarrollarse lo que sería la historia primera, que

en su final, no desvela un argumento oculto, porque éste ha estado presente, pero cifra su respuesta:

me he puesto a trabajar en vano, pretendiendo detener el ritmo de mis percepciones; esforzándome, a la par, por adoptar ese estado de serenidad absoluta y aislamiento, indispensable para iniciar un párrafo. Ni el silencio, ni la vecindad espléndida de la Naturaleza, ni la apacible sombra del árbol, ni el café o el té estimulantes, ni el dolor de tantas cosas vividas, resultaron lo suficientemente sólidas. [...] Y yo dejé la pluma de mi martirio, las cuartillas sobre la mesa, bajé a la playa y me abandoné esta vez a la embriaguez del ocio.

Este relato no está exento de una ironía cruel, pero se trata de una ironía que al final abarca al propio narrador, como parte de la humanidad, de esta vida cruel, irónica. Al final la vida, la naturaleza, muestra su superioridad al narrador. “La naturaleza posee, ante todo, *la ironía* [...] se ríe de nuestros miserables gozos y de nuestra gozosa miseria”, dice Albert Béguin.<sup>86</sup>

Con un desenlace trágico, el cuento es como un respiro en este libro: está la aceptación de la alegre y cruel relatividad de las cosas: la naturaleza deja ver su faz bienhechora, es la aliada del hombre. El conflicto está en la esencia del hombre. La sensualidad comienza en las obras de Tario, no a quitarle espacio a la conciencia, pero sí a reclamar un lugar de primer nivel, o más bien la sensualidad se convierte en respuesta a la muerte. Al trágico destino del hombre se opone el presente.

Va el sol perfilándose, dorándose, esparciéndose; primero es sólo un círculo caliginoso y quieto; más tarde, una masa informe; por fin, una explosión de lumbre [...] Cierro los ojos. No pienso. Miro, miro hacia adentro y todo en mi interior se va volviendo fresco, saludable, flexible. La juventud me es devuelta a grandes tragos y, mis percepciones, por tanto, son mucho más intensas: más ronco el batir de las olas, más infatigable la circulación de mi sangre, más lejana la lejanía de la Nada.

---

<sup>86</sup> Albert Béguin, *op. cit.*, p. 148.

Con estos dos últimos cuentos se cierra el libro de *La noche* y se abren también nuevas rutas. En adelante Tario no volverá a recurrir a la estrategia de objetos parlantes; buscará otros recursos literarios y ahondará en las distintas maneras de percibir el tiempo y el espacio para explorar el mundo de las contradicciones.

### **La escritura como tema**

La escritura como tema aparece en varios cuentos de este libro ("La noche de los cincuenta libros", "La noche del hombre", "Mi noche"). El autor revela sus dudas; la escritura está entremezclada con la realidad del cuento y con la vida misma. El relato del encuentro del narrador con el turista da respuesta a sus reflexiones como escritor y se convierte en la materia del relato uno. Del espacio interior del narrador, se pasa a la realidad exterior, de la tragedia a la sensualidad, y el relato se construye casi como un diálogo entre narrador y lector: "Y yo dejé la pluma de mi martirio, las cuartillas sobre la mesa [...] y me abandoné esta vez a la embriaguez del ocio."

Si bien es verdad que los cuentos de *La noche* revelan a un escritor particularmente desencantado, es innegable su intención de exorcizar ese desencanto, y por supuesto de exorcizar también los moldes tradicionales, rígidos del cuento clásico, donde el escritor se erige, a través del narrador, como un ser omnisciente cuya verdad ha de ser comunicada a sus lectores. La escritura en Tario es una forma de transmitir no una verdad, sino una experiencia, nos quiere hacer partícipes de ella. De ahí su intención de confundir al lector y de armar un juego de significados confrontados. De ahí sus guiños, sus risas, sus frases intercaladas en el discurso de los personajes. Sus cuentos son, como dice Bajtín refiriéndose a las obras de Hoffmann y Sterne, "más poderosas, profundas y alegres que su propia concepción subjetiva y filosófica del mundo". Si bien prevalece el enfrentamiento entre la subjetividad y el mundo exterior, con un sentido pesimista; que busca ser demoledor, implacable contra las conciencias; que su ironía se inclina a la crueldad, y su humor, a lo negro y hasta morboso; también es cierto que estos dos elementos mitigan la virulencia de sus ataques y truecan constantemente el tono del discurso.

“La ironía es capacidad de jugar, de volar por los aires, de hacer malabarismos con los contenidos, ya sea para negarlos o para recrearlos”, dice Jankélévitch, y “nos libra de nuestros terrores o nos priva de nuestras creencias, [es] el espíritu de distensión que alterna con lo serio, con lo trágico, que destruye falsas evidencias y conduce a la *aporía*”.<sup>87</sup>

### **Superioridad de la conciencia**

Es necesario hacer hincapié en la insistencia en estos cuentos --que no aparece en los otros dos libros-- de representar la ciudad y la vida citadina como una maraña compleja de objetos de la más diversa índole y de seres humanos ocupados (y preocupados) en las más disímiles cuanto superfluas actividades, con lo que crea cuadros de imágenes grotescas, a la manera expresionista (la subjetividad del personaje se vuelca sobre la realidad exterior), de un mundo apabullante:

Cruzamos calles silenciosa y lóbregas, pobladas de perros chorreantes y prostitutas; avenidas iluminadas y alegres donde la gente paseaba con lentitud, bajo los paraguas negros; una plazoleta muy triste en la cual tocaba una banda y los militares lucían sus uniformes nuevos; edificios de ladrillo, tenebrosos, en cuyos interiores adivinaba yo parejas de hombres y mujeres estrujándose frenéticamente... (“La noche del féetro”)

Fuera, el estruendo, lo espantosamente desgarrador de una muchedumbre inocente que se agita y se ahoga entre las fachadas de los edificios sucios triturando las vidrieras, derribando las puertas, volteando los párpados, convulsionando los dedos, haciendo estallar sus pulmones en gritos que pueden ser de alegría. Y arriba, una pizarra redonda; una esfera bollada, pintada con tiza; falanges de insectos que guiñan el ojo o se sumergen; y una cosa intangible, fétida, muy poco angelical, que no es viento, ni fuego, ni lluvia, ni risa. Una cosa enorme, infecta, ventruda, como un gusano infinito con miríadas de patas que lo ensombrece todo e incita las monstruosidades más abyectas, para después sojuzgar y condenar impunemente a las pobres víctimas irresponsables (“Mi noche”).

---

<sup>87</sup> *La ironía*. Madrid, Taurus, 1982, p. 17.

Es una mirada que quiere ser abarcadora, totalizadora de la realidad, que quiere tragarse literalmente el mundo. Se trata de una de las direcciones de la visión irónica. El ironista observa el universo desde arriba. Al totalizar demuestra la insuficiencia del mundo ante la superioridad de la conciencia. Es el yo abstracto "que mira a los demás hombres desde arriba, y éstos se presentan para él como limitados y vulgares, por cuanto el derecho, la moralidad, etc., siguen siendo para ellos fijos, obligatorios y esencialmente válidos".<sup>88</sup> Podemos encontrar ejemplos en casi todos estos cuentos:

Nada sobre la Tierra permanecía oculto para mí: la inmensidad azul o negra de los océanos; la bienvenida alegre de las ciudades blancas; la línea recta y excitante de las costas tropicales; los acantilados, con sus cavernas de monstruos; las bahías aceitosas y grises de los mares africanos; las cordilleras más altas --peladas unas, otras azules de misterio--; los amaneceres radiantes; los crepúsculos lánguidos, las tempestades, la inercia, el estruendo; la piedad y la gula, la lujuria y las auroras boreales ("La noche del buque naufrago").

¡Oh, los hombres, los hombres, los hombres! Los tropiezo a cientos, todos absurdamente iguales; todos me desesperan. Unos son policías y portan amenazadoramente una linterna en la mano. Otros van borrachos y eructan, apestando el aire puro. Otros deben ser millonarios y abordan sus tumbas con ruedas. Otros son músicos, gigolós, reverendos, ministros... ("La noche del traje gris").

En el nivel de la estructura, esta insistencia en imágenes grotescas tiende a sobreponerse, en muchos casos, a la trama del cuento, para convertir la confrontación en el suceso mismo, como ocurre por ejemplo en "La noche del buque naufrago" o en "Mi noche". Esto es, en cierta medida se desvanece el género cuentístico y se impone la perspectiva de la primera persona para convertir el mundo que la circunda en irrealidad.

---

<sup>88</sup> G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*. Vol. I. Barcelona, Eds. Península, 1989, p. 63.

### Una conciencia errabunda

El escritor se deja llevar por la descripción de atmósferas o por las divagaciones de la conciencia hasta el delirio --otra forma de franquear límites--, y se convierte en una abstracción, en una conciencia errabunda, liberada del suceso. De ahí también la tendencia de Tario a la prosa poética. La subjetividad del personaje se vuelca sobre el espectáculo del mundo, o son los estímulos visuales y sonoros de la realidad tangible, del mundo sensible, que se filtran a través de la subjetividad y adquieren el ritmo interior de la conciencia, del alma. La trama pase a un segundo término. No es el suceso narrado lo importante, sino la experiencia interior, la carga de imágenes visuales y sonoras. Por otro lado, su constante utilización de adjetivos contrarios obligan al lector un movimiento constante, un ritmo tal que el lector olvida que está leyendo un cuento:

Ruedan los soles, las olas, las cabezas, las vidas. Ruedan las ruedas y nunca se cansan de rodar. Ruedan los cubos, saltando sobre sus aristas; ruedan los órganos viriles sobre los vientres de la mujer; ruedan en las llanuras enormes las ruedas del ferrocarril diabólico, saltando sobre los abismos hambrientos; rueda la luz en la atmósfera, las tinieblas en la luz; rueda la serpiente en la vertiente, el feto en la matriz, el puñal en la mano homicida, la crin en el aire azulado; rueda la muerte dentro del corazón humano. El tiempo nunca concluye ("Mi noche").

El ritmo de Tario oscila siempre entre los opuestos: ligereza, densidad; contención y dispersión. José Luis Martínez hace notar el empleo de adjetivos inusitados en la obra de Tario: "Cierta eficaz adjetivación, perceptible aquí y allá en estos cuentos, y caracterizada por el uso de un adjetivo de naturaleza contraria a su correspondiente sustantivo, puede llevarnos a suponer un contacto con Jorge Luis Borges".<sup>89</sup> En realidad, se trata más bien de coincidencias:

---

<sup>89</sup> *Letras de México, op. cit.*

Concisión y sorpresa --dice Paz--, esa doble operación verbal en cuyo seno la lógica más estricta produce una demostración de la irrealidad del mundo o del tiempo, son virtudes que asociamos ahora al estilo de Borges pero que Borges no inventó. En la naturaleza misma del español latían, implícitas, esas posibilidades que su escritura ha hecho visibles y palpables. El escritor hace algo mejor que inventar: descubre...<sup>90</sup>

La alianza que Tario busca entre la realidad y el tiempo habrá de hacerse patente en la mayoría de sus obras de una u otra manera (como se verá más adelante) pero cabría anticipar que la música siempre está presente, cuando no definitivamente se integra a su prosa. "En las obras de un gran artista --dice Schlegel-- alienta con frecuencia el espíritu de otro arte."<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> *Fundación y disidencia. Obras completas. Tomo 3, op. cit., pp. 55-56.*

<sup>91</sup> *Fragmentos. México, UNAM, 1958, p. 53.*



## TAPIOCA INN. MANSIÓN PARA FANTASMAS

*Vosotros deberíais aprender a reír, mis jóvenes amigos, si es que, por otro lado, queréis continuar siendo pesimistas; quizás a consecuencia de ello, como reidores, mandéis alguna vez al diablo todo el consuelismo metafísico.*

Friedrich Nietzsche<sup>92</sup>

Entre la aparición de *La noche y Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952) transcurrieron nueve años, durante los cuales Tario publicó otros textos que se apartaban de sus búsquedas en la narración fantástica: *Aquí abajo, Equinoccio, Yo de amores qué sabía, Breve diario de un amor perdido, La puerta en el muro y Acapulco en el sueño*. Alejandro Toledo comenta que para entonces, el único lector atento, a excepción de José Luis Martínez, es el mismo Tario, y agrega:

Hay en este punto escasos testimonios críticos de una literatura que ya había alcanzado cierta madurez, y este mismo silencio que lo rodea le da acaso un espacio de libertad. Tario puede seguir sus búsquedas secretas. Ha visitado múltiples registros; cada libro es distinto del anterior, aunque de algún modo lo contenga. Relaciona y concentra. Suma diversas voces, explora.<sup>93</sup>

Vuelve Tario, con *Tapioca Inn* (compuesto de nueve cuentos) al mundo de lo fantástico y de las posibilidades del lenguaje del sueño para penetrar en los misterios del tiempo y el espacio, pero esta vez lo aborda desde otra perspectiva: el humor.

---

<sup>92</sup> "Ensayo de autocrítica", en *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 36.

<sup>93</sup> "Francisco Tario: el fantasma en el espejo", *Casa del Tiempo*, núms. 23 y 24, *op. cit.*, p. 88.

Curiosamente, en la bibliografía sobre Tario este libro ha sido el que menos atención ha recibido. Salvador Reyes Nevares escribió, en 1952, que lo consideraba el libro “más notable de cuentos que se haya publicado en México” durante ese año, y lo equipara al *Confabulario* de Juan José Arreola y *El diosero* de Fernando Rojas González,<sup>94</sup> pero ninguno de sus textos fue incluido en la antología que se publicó en 1988. Salvador Espejo Solís comentó ese año que *Tapioca Inn* es “un penúltimo pero fallido retorno al cuento fantástico,”<sup>95</sup> sin proporcionar mayor explicación. Quizás este libro no satisface las expectativas de quienes se acercan a la obra de Tario en busca del cuento fantástico perfecto. Y sin embargo, es un libro definitivo en su producción, como veremos. Allí encontramos algunos de sus mejores cuentos y la mejor expresión de su “raro dominio del humorismo verbal”.<sup>96</sup>

De los múltiples caminos que se había trazado con *La noche*, Francisco Tario había desarrollado ya el discurso amoroso, el realismo sórdido, el relato intimista y el fragmento. En este último había encontrado expresión su imaginación desbordante y su vena humorística. Quedaba pendiente la narración fantástica, donde ya había demostrado sus grandes capacidades. Sorprende el giro que toma el humor del autor en *Tapioca Inn*. Ahora explota todos los recursos y las vertientes de la risa. Si *La noche* nos presenta una conciencia atormentada ante un mundo exterior amenazante, *Tapioca Inn* despliega una conciencia irónica alegre y juguetona. El primero es un libro de oscuridad, *Tapioca Inn* es de luz, expuesto al sol. El texto de Nietzsche que sirve de epígrafe al libro lo establece desde el inicio: “Soy luz ¡ah si fuera noche!/ pero el estar rodeado de luz/ es mi soledad.”

---

<sup>94</sup> “Los cuentos de Francisco Tario”, *México en la Cultura*, núm. 205, 22 de febrero, 1953. En 1952 Isidoro Enríquez Calleja reseñó el libro, pero no se encuentra en la Hemeroteca Nacional (“Tapioca Inn”, *México en la Cultura*, núm 175, 13 de julio, 1953). Alejandro Toledo se refiere a él en “Francisco Tario: el fantasma en el espejo”, *op. cit.*

<sup>95</sup> “El hilo del murmullo. Francisco Tario y la literatura mexicana”, en *Tiempo Libre*, diciembre 14, 1988, p. 7. Alejandro Toledo, quien realizó la selección, concuerda con esa apreciación (véase 98). No obstante, le dedica ya un espacio en su último texto sobre Tario, “Francisco Tario: el fantasma en el espejo”, *op. cit.*

<sup>96</sup> Del texto que aparece en la solapa de la primera y única edición de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (México, Tezontle, 1952), y que probablemente fue escrito por José Luis Martínez.

## Misterio a voces

La sociedad hace su aparición en *Tapioca Inn*, no como un bloque enfrentado a la interioridad del personaje, como ocurre en *La noche*, se trata ahora de un ojo que se inclina al microscopio para observar el movimiento de ese pequeño mundo de hombres, esos seres felices que pueblan el planeta y se entregan a las actividades "serias" del mundo cotidiano, que insensiblemente los va sustrayendo de la conciencia de su destino, hasta que una gota de misterio se introduce en sus vidas.

El tendero, el ministro, el banquero, el científico, el ama de casa, los hombres de negocios, el padre de familia, los pasajeros de un trasatlántico, la prensa, las masas, esos "corazones de oro puro", se topan un buen día con resucitados, transmutaciones, asesinatos en serie, dobles personalidades, etc. "Cuando un hombre rutinario y goloso --dice el narrador de "La polka de los curitas"-- repara un buen día en que la fantasía y algo más existen, se revela de improviso como un envidiable orate o un poeta de lo más elevado".

Se trata de sucesos que afectan a toda una comunidad, que viene a ser, en la mayoría de estos relatos, la principal protagonista. Más que el desarrollo de una trama, importa borrar los límites entre la imaginación y la realidad. Son varios los cuentos donde lo extraordinario ocurre al inicio, trasladando de golpe al lector al reino de lo increíble. Lo sorprendente sin embargo, es que el mundo que nos presenta no es el de las hadas del cuento maravilloso, sino la realidad nuestra de cada día. El enigma con frecuencia pasa a un segundo término, y en ocasiones no se resuelve satisfactoriamente, pero el rompimiento inicial con la realidad permite al autor dirigir libremente su objetivo. "El buen cuentista es un boxeador muy astuto -- dice Julio Cortázar--, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario."<sup>97</sup> El lector se somete dócilmente a la imaginación del autor desde el

---

<sup>97</sup> "Paseo por el cuento", en *Textos de estética y teoría del arte. Antología* (comp. Adolfo Sánchez Vázquez). México, UNAM, 1978, p. 331.

primer cuento de *Tapioca Inn*, y dominan su atención otros elementos significativos: el lenguaje, los caracteres, las situaciones.

Tal es el caso, por ejemplo, de "La polka de los curitas", que se inicia cuando uno de los habitantes de un pueblo comienza a escuchar en su interior una polka, hasta que desaparece. El hecho insólito pasa a formar parte del dominio público y acaba por convertirse en una epidemia: "el paciente escuchaba durante diez días exactamente la polka y a continuación desaparecía", para reaparecer después en el Tibet, de donde enviaba telegramas. O en "Usted tiene la palabra", un personaje importante del pueblo, el ministro, fallece a consecuencia "de un traspíe en la bañera", y resucita en pleno velorio: sale del féretro "como quien se apea de un furgón o un automóvil [...] sacudiéndose los pantalones". En "TSH", la lectura de un libro sobre fantasmas lleva a un hombre de negocios a obsesionarse de tal manera que acaba por convencerse de ser un fantasma asesino. O "El terrón de azúcar", donde un hombre logra burlar al tiempo y se convierte en motivo de múltiples entrevistas y anuncios publicitarios de artículos de belleza. Ninguno de estos textos nos brinda una explicación razonable de los enigmas que plantea, pero nos traslada, como por encantamiento, a un mundo, el nuestro, que de pronto se vuelve esencialmente jocoso.<sup>98</sup> Se trata de un grotesco cómico y bufonesco que recupera la fuerza liberadora de la risa. La fiesta alrededor de un féretro; el viejecillo de quinientos años chillando como un niño, o el hombre de negocios lanzándose contra los muros para traspasarlos, son imágenes grotescas que hacen estallar la carcajada.

Todos los cuentos de *Tapioca Inn* son una parodia, ya sea de la vida del cotidiano, del cuento gótico, de los autores de lo fantástico o de los mismos temas

---

<sup>98</sup> Alejandro Toledo considera estos textos simples "divertimentos" porque no llegan a alcanzar, "el fulgor interior" de otros textos de Tario: "La ingenuidad es una careta, un arma de doble filo. *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* ha sido acusado como uno de los libros menos logrados de su autor. Ese deliberado ambiente de carnaval en que transitan los personajes ha contribuido a confirmar tal lectura. En algunos casos el riesgo es malamente sorteado, pero sólo en esa atmósfera enrarecida --que ahora llamarían carnavalesca-- se podía resolver la escritura", en "Francisco Tario: el fantasma en el espejo", *op. cit.*, p. 78.

que maneja el autor, e incluso llega a mofarse de sí mismo: "Cierta escritor de trascendencia afirma que los fantasmas existen. Más aún, que los fantasmas atisban. Que aquí o allá, donde usted lo prefiera, hay siempre un fantasma atisbando."<sup>99</sup>

La escritura de Tario se define principalmente por la construcción de atmósferas, es uno de sus principales recursos para llevar al lector a un ambiente morboso y disponerlo a romper los límites entre lo posible y lo imposible, pero el autor está consciente de que la sola creación de un ambiente propicio, como en la literatura gótica, no produce ya efecto en el lector moderno. Por otra parte, como ya se dijo, su intención nunca es crear terror ante el misterio, por lo que con frecuencia sus mismos fantasmas se muestran espantados. En *Tapioca Inn* la parodia del cuento gótico se mezcla con la parodia del cuento clásico para niños y con la parodia del cotidiano, a la manera de "El fantasma de Canterville", de Wilde. Si bien en el autor irlandés los fantasmas se aparecen a los seres más dispuestos a la vida práctica del mundo moderno (los norteamericanos) que al misterio y a lo oculto, en *Tapioca Inn* el misterio se muestra a las criaturas más cándidas, más aptas para la superchería que para lo verdaderamente extraordinario. El desprecio de la ironía por la ingenuidad se mezcla con el tierno encanto de la candidez.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Según Mijaíl Bajtín, los lenguajes ajenos, "al ser representados, pueden ser objeto de una 'estilización parodial de los estratos de donde provienen', y muchas veces esta parodia se interrumpe y en ella incide 'la palabra autoral directa (por lo general patética o sentimental/idílica) que plasma directamente (es decir, sin refracción) las intenciones semánticas y valorativas del autor'. Pero cuando la voz autoral es crítica, la palabra ajena es representada y refracta la intención paródica. La lengua común es objeto de un manejo del autor con distintos grados de distanciamiento y de exageración con respecto a ella. Cuando la palabra del narrador es convergente con la del personaje su discurso no es paródico. Cuando es divergente se dan distintos grados de parodia: se estiliza, se ridiculiza, se contradice, etc., el discurso original." (Citado en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. 8a. ed. 2a. reimp. México, Edit. Porrúa, 2000, p. 391.

<sup>100</sup> Entre las muchas voces que pueblan sus textos, donde se mezclan referencias literarias, creencias populares, lenguaje coloquial, aparecen a cada momento intercaladas las frases que tienen el típico tono de los cuentos para niños: "Más he aquí que una tarde muy tibia trajo el cartero una misteriosísima carta", "Los fumadores fumaban más que de costumbre; y tarareaban", "A nuestro hombre le dolía la cabeza", "El médico, un hombre muy dado a las magdalenas". Con esto crea una atmósfera de ensueño, de cuento de hadas, sin tiempo ni espacio determinados, aunque lo que está puesto en la picota sea el pan nuestro de cada día, la estupidez o la fragilidad humanas. El mismo

Al trasladar el misterio y la tragedia al ámbito de la parodia y la comicidad, Tario da rienda suelta a su inigualable talento lúdico y a su humor despiadado. Explota todas las posibilidades de la risa para provocar el distanciamiento entre el lector y la realidad. Los dos elementos que conforman el aspecto dual del mundo y de la vida humana, seriedad y comicidad, se enfrentan o borran libremente sus fronteras. La burla, el chascarillo, el ocio, la incoherencia, la parodia, celebran lo cómico que tiene el mundo y los seres humanos, y a la vez convierten nuestro mundo tangible, creíble, en mera ficción, en un absurdo. Se trata, claro está, de una risa ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero también burlona y sarcástica. Celebra la vida, pero degrada las pretensiones del espíritu, libera y oculta. "La risa destruye el orden de reglas y leyes --dice Maurice Blanchot-- rompe las apariencias que se resisten al relámpago, deja que se descomponga, como un caos insignificante, el sistema de las cosas verosímiles, por encima del que aparece, temible objeto de la risa, el absurdo, lo raro, lo demasiado humano."<sup>101</sup> Entre esos dos extremos se mueve el humor lúdico que maneja el autor en este libro, impidiendo que el lector se detenga en uno u otro. La vida es así, parece decirnos Tario, luz y oscuridad; nada es estable, nada es inmutable, sólo el cambio permanece.

### La gracia del lenguaje

El principal medio de que se sirve el autor para provocar la hilaridad es el lenguaje familiar. Se deleita jugando con oposiciones derivadas directamente de la ambivalencia del lenguaje. Con frecuencia se toman literalmente expresiones que

---

juego de repeticiones, de palabras sin sentido, de risas sin motivo, nos remite a los juegos infantiles. Y muchos de sus personajes tienen tal candidez y frescura que se vuelven inolvidables. El carácter de cuento maravilloso y de fantasmas también está dado por las descripciones del paisaje, con ese lenguaje "pulido y limpio [...] a veces refinadamente elegante y sabiamente intencionado" (Reyes Nevares, *loc. cit.*) que ya había sido reconocido, y con el empleo constante de esa figura retórica que consiste en emplear un adjetivo de naturaleza contraria al sustantivo que califica: "Las nubes lo entretenían, tan ecuestres, cabalgando indecorosamente sobre el horizonte", "A través de la verdosa niebla, destacábase un sol enfermizo, bilioso y desganado. Las aguas eran también pesadas, indolentes, viscosas".

<sup>101</sup> *Falsos pasos*. Valencia, Pre-textos, 1977, p. 217.

por lo general se emplean en sentido figurado, es decir, pierden su carácter metafórico. Y en algunos casos es a partir de ahí que ocurre lo insólito, como en “La polka de los curitas”, que se desarrolla a partir de una metáfora tomada en sentido literal: “la música transporta a otras esferas”. O el comentario en un velorio: “pero si parece que le estoy viendo”, opera el milagro de la resucitación, y de la risa.

Para Tario cualquier frase convencional de la vida diaria puede cambiar la realidad. La palabra es mágica; no sólo nombra: transforma. Y sus significados son múltiples. La palabra común es el vehículo que transfiere al mundo intangible de los fantasmas, a las profundidades del pensamiento o a los abismos de la locura.

Lo que está en juego finalmente, son las posibilidades que ofrece la ambivalencia del lenguaje, su lógica, su poder. Es el lenguaje lo que pone en peligro la coherencia del mundo. Esto tiene un sentido doble: por un lado se señala la incapacidad del lenguaje para expresar la realidad, su alejamiento de aquello que nombra, y por otro amplía su(s) significado(s), y su poder. Mediante el humor, el lenguaje pierde su seriedad y crea un mundo esencialmente jocosos. Es el juego de la lógica al revés, pero un juego que exige en todo momento la presencia de su contraparte: “únicamente desde la lógica como horizonte de cordura se puede entender --se puede encontrar la ‘gracia’-- de un lenguaje demencial”, dice Lewis Carroll.<sup>102</sup>

Dentro de ese mundo que de improvviso se ha convertido en el mundo de los *otros*, los personajes se convierten en caricaturas, una de las infinitas formas y manifestaciones de la risa, una síntesis de lo ingenuo y de lo grotesco que nos lleva a lo cómico o a lo trágico. Es asombrosa la capacidad de Tario para crear con una sola frase una caricatura. No se detiene en describir a sus personajes, los deja hablar, es su propio lenguaje (el de los personajes) lo que los define. Abundan los diálogos, las frases coloquiales, los dichos, los contra sentidos. Es la palabra la que construye la realidad, y por lo tanto su ambivalencia, sus contradicciones y su “incompletud”.

---

<sup>102</sup> *El juego de la lógica*. México, Alianza Editorial, 1977, p. 17.

## Juego de voces

La utilización de diversas formas narrativas marca una diferencia tajante con *La noche*, donde la mayoría de los cuentos están narrados en primera persona.<sup>103</sup> En *Tapioca Inn* encontramos la narración en tercera persona, en primera persona, diálogo, dialogo interior, diálogo en estilo indirecto, el diario e incluso escritura fragmentaria, y con frecuencia combinadas en un mismo texto. Esto le confiere la agilidad y el dinamismo que una visión opuesta a todo lo previsto y perfecto requiere. Incluso llega a crear contrastes tan violentos, que provoca un cierto malestar en el lector, como en “La semana escarlata” o en “Cicloprofano”, que se verán más adelante.

Esto es importante, porque si bien está claro que tales audacias responden a las necesidades de cada texto, también manifiestan, en conjunto, un propósito deliberado del autor de hacer partícipe al lector de esa experiencia de extremar las posibilidades que los propios recursos literarios ofrecen para crear el rompimiento con la realidad. Recordemos que en *La noche* el autor se sirve de la estrategia de animales y objetos parlantes para provocar la sensación de extrañamiento. “Los escritores de lo increíble, de lo absurdo, de lo ficticio --dice Maurice Blanchot--, saben que la necesidad, la verosimilitud, lo natural, se originan de un ordenamiento totalmente interior, del empleo de recursos puramente literarios, de una creación cuyas claves se hallan en las capacidades del lenguaje.”<sup>104</sup>

Cada cuento de este libro está ordenado según sus propias leyes: el narrador se oculta para dar paso al monólogo del personaje o interviene en sus diálogos. Como si el mundo estuviera poblado de voces errabundas que se entrecruzan o se alejan. No que el narrador desaparezca, sino que crea un juego más complejo entre su voz y la de los personajes. En la mayoría de los cuentos hay un narrador omnisciente que describe, de manera aparentemente realista, las situaciones, el paisaje, los

---

<sup>103</sup> Dos textos de *La noche* están en forma de diálogo, y no fueron comentados: “La noche de los genios raros” y “La noche del vals y el nocturno”.

<sup>104</sup> *Falsos pasos, op. cit.*, p. 243.



diálogos y hasta el pensamiento, los sueños y el sentir de los personajes. Es un narrador que atisba detrás de los visillos como fantasma burlón, que ridiculiza a sus personajes, y en su guiar al lector a través de su mirada irónica, va retirándose para dejarlos “hablar”, para que el lector escuche directamente las conversaciones que, a medida que avanza el relato, se convierten en frases sueltas de la muchedumbre, como en “La polka de los curitas”:

--Claudio, Claudio, no te escondas, que no estoy hoy para bromas.  
--Pero, habráse visto, ¿y dónde podrá haberse metido Mercedes?  
--Aurelia, por favor: la sopa. Hace media hora que esperamos.  
¡Aurelia! ¿No me oyes? ¿O es que se ha vuelto usted sorda?  
--Pues como le venía diciendo... ¡Jesús, pero si vengo sola!

O en “Usted tiene la palabra”:

--Lo destituirán, indudablemente.  
--Es el ser más grosero que pueda darse.  
--Otros ministros son peores. Yo se lo digo.  
--Si la culpa es nuestra. Después de lo del baño...  
--Pero bailemos, qué remedio nos queda. Bailemos hasta que nos caigamos muertos.  
  
--Vámonos. Algo sucederá cuando menos se piense.  
--Sí, va a suceder algo. ¿Se ha detenido usted a observar las nubes?  
--¿Qué nubes?... ¡Ah, sí espantosas! Dice usted perfectamente: vámonos.  
--No baile usted, se lo ruego. Recuerde que en la habitación de al lado hay un féretro.  
--Lo que me extraña son sus deudos. ¿Ha visto por ahí a alguno?  
--Que yo recuerde no resucitó nadie.  
--Resucitó Lázaro. ¡Y eso, quién sabe!  
--Es verdad, Lázaro. Entonces...

Al final de estos cuentos, el lector se queda con la sensación de que la vida está hecha sólo de palabras repetidas mil veces que flotan en el aire. El lenguaje pierde su utilidad y se convierte en una cosa más de las que componen este mundo, sin orden ni concierto. En el final de “La polka de los curitas” el narrador describe una escena donde el viento barre las cartas que van llegando al pueblo ya deshabitado,

lo que produce en el lector la imagen de que lo que va y viene son palabras que nunca llegan a su destino:

Y las cartas, ya innumerables, que el ferrocarril arrojaba sobre la pradera, amontonábanse extrañamente como si una compacta y singular nevada hubiese caído por aquellos rumbos. Durante los días de sol y bonanza, las cartas aparecían tranquilas y pastoriles, reclinadas con amor sobre la hierba. En ocasiones, opuestamente, soplabá el viento. Entonces las cartas revoloteaban un poquito a ras de tierra, se estremecían, ascendían de súbito, giraban como los caballos en el circo y emprendían el vuelo tomando rumbos distintos. Cuando el viento procedía del sur, las cartas tomaban hacia el litoral y se perdían entre las espumas. Pero en caso contrario, volaban hacia la montaña y se enredaban en los árboles o en los riscos e incluso alcanzaban a llegar a pueblos remotos, remotísimos, donde los niños les disparaban con sus tiragomas.

Otras veces son sólo voces, gritos que dejan abierto a la ambigüedad el desenlace ("TSH"):

--¡Isabel! ¡Isabel! ¡Isabeel, ya basta!  
Pero Isabel no aparecía.  
--¡Isabeeel! ¡Isabeeel... sal, que ya terminó el juego!

El mejor ejemplo de este juego de voces sueltas y de la manera en que Tario es capaz de delinear con una sola frase a un personaje es "El mar, la luna y los banqueros", extraordinario cuento. Éste describe lo que ocurre entre los pasajeros de primera clase de un trasatlántico que no logra llegar a su destino. Entran los diálogos de la gran variedad de viajeros (el banquero, el reverendo, los enamorados, el gringo borracho): reflexiones filosóficas, sobre el tiempo, la muerte, el amor, ora culinarias o sobre el clima, para crear, a la manera de una obra de teatro (se trataría de una farsa), distintas escenas y ambientes:

--Por lo que toca a mí, el mareo me sienta perfectamente --dijo-- y puedo asegurarle a usted que me embarco exclusivamente con este objeto. Por ejemplo, ahora mismo --y aquí un terrífico tumbo--

me siento encantado de la vida y con un apetito como no recuerdo otro desde la última Pascua Florida.

--Es el peor temporal que recuerdo. Aunque mañana estaremos todos en casita y lo habremos olvidado.

--¿Radica usted en Hamburgo?

--Yo, en Copenhague. ¿Y usted?

--Yo voy a Neuchatel, afortunadamente.

--Porque la amo, la amaré siempre con un amor distinto a todo lo establecido. ¿Por qué ha de ser necesariamente la última noche? ¿Por qué el hombre no dispone de algún medio para rebelarse y triunfar del tiempo? ¿O es que siempre, fatal e inevitablemente, hemos de ser esclavos del tiempo?

--¡Jack, Jack, repórtate! ¡Jaaack!

--¡La vida escapa, amigo mío!

De la atmósfera de ensueño en que transcurre el viaje, se pasa de pronto --ante la sospecha de que el puerto de Hamburgo, el destino del trasatlántico, ha desaparecido, y no hay tierra firme donde anclar-- a una situación límite en que el lenguaje se torna delirante. Están aquellos que se aferran a las leyes:

--¿Se están burlando?

--¡Exigiremos una explicación! Recogeré firmas.

--¡La policía! ¡Haga usted el favor de avisar ahora mismo a la policía! Esto es lo que les hace falta.

--Si mi mujer da hoy a luz, pongo por caso ¿quién se hace responsable?

O aquellos reformadores sociales cuya hora había llegado:

--¡A palacio! ¡Muera el tirano!

--¡Pues que vivan los bosquimanos y muera la Reina!

O los que al fin se liberaban de las ataduras:

--Al agua con los relojes. ¡A ellos!

--Pellizcos, no: se lo suplico.

--Pues a mí me encantan los pellizcos y lo pellizcaré a usted, caballero, cuantas veces quiera.

Son frases sueltas surgidas de una muchedumbre confusa, las cuales, en un contexto donde la ética, la geografía, el amor, el arte, la posesión privada, son meros delirios del hombre, no sólo resultan jocosas, sino patéticas: muestran al hombre atado a referentes culturales que han demostrado ya su inutilidad. Pero se aferra a través de la palabra, como si las palabras, al perder su relación con aquello que nombran, se volvieran mágicas, como conjuros:

--¡Y yo! ¡También yo la conocí personalmente!

--¿A quién conoció usted, permítame?

--¡A Sara! ¡A Sara Bernhardt, lo sostengo!

--Que pase usted muy buenas noches, cristiano. ¿Ya se enteró de que Lázaro el de María ha resucitado?

--¿Puede, puede --y qué voz tan angustiada--, puede desde algún punto de vista, Mr. Beecher, aceptarse que esto sea Hamburgo?  
El interrogado miró: era un peine.

Los personajes van deshumanizándose y el lenguaje, ese único lazo del hombre con el mundo, comienza también a perder sus rasgos:

--¿Eh?

--Sí, no.

--No, sí. Como usted quiera.

Era un lenguaje deslavado y tedioso, poco menos que ininteligible, compuesto aparentemente por vocales. Un verbo exótico y empalagoso como si hablaran desde un embudo cien o doscientas bocas desdentadas.

--¡Amón! ¡Amón! ¡Una lona de amón! --por Cristo; las jotas ya no las pronunciaba nadie.

Paulatinamente el ambiente se torna denso y grotesco. Aquí lo grotesco está en la degradación del lenguaje. Al borrarse la distancia entre la palabra y lo nombrado, al romperse la comunicación con el mundo tangible, surge la alianza del lenguaje con las zonas oscuras del alma. Lo humano, lo demasiado humano que deja traslucir la risa.

El banquero Mr. Beecher, que de tanto en tanto aparece como guía del lector, se encuentra perdido en la soledad de esas voces informes. Y al final, la sirena del buque que llega por fin a puerto, es la sirena de una ambulancia que lo traslada de uno a otro hospital psiquiátrico. El paso de las cabinas del trasatlántico a los cuartos del hospital psiquiátrico es tan imperceptible, que el lector cae en la cuenta de que Mr. Beecher es un alienado hasta que llega a la última frase del cuento, y la carcajada se vuelve mueca: “y se fue ajustando con toda calma el cuello ilusoriamente almidonado de su linda, flamante e inmaculada camisita de fuerza”.

Tario es tajante cuando se trata del dolor, el dolor se da así, de golpe, en seco. Irrumpe en la vida al igual que el instante fantástico, o como la risa que estalla.

### Identidades múltiples

Los juegos con la identidad de los personajes y del narrador están presentes en toda la obra de Francisco Tario. Como hemos visto, él mismo juega con los múltiples rostros que se descubre. Las cosas y los seres no son lo que parecen, o son otra cosa más que no se ve. El lenguaje nos engaña también o nos hace jugarretas.

“Aureola o alveolo”, uno de los mejores cuentos de toda la producción de Tario, desarrolla el tema de las identidades combinando la parodia del cuento gótico y lo fantástico. Es un texto perfectamente bien construido. Un científico noruego tras las huellas de un fantasma y un irlandés experto en el tema, coinciden, por una equivocación de la agencia de arrendamientos, en un chalet donde años antes ocurrió un macabro suceso, el crimen de un conocido pintor.

En este caso son pocos los diálogos intercalados en la narración, éstos van narrados en estilo indirecto, pero con tal agilidad y fluidez que se establece un juego entre tres voces, el narrador y los dos personajes:

Oh, no, artista, no; que lo librara el cielo. Porque Mr. Joergensen estaría al tanto de la historia aquélla. Que sí, hombre, la historia del pintor de Wicklow, asesinado por un paranoico en la planta alta del edificio. ¡Extraordinario! ¿Conque también él estaba enterado? ¿Y a

pesar de ello... ¡Cómo, pero qué le estaba diciendo! ¡Imposible! Qué alegría. Sí, que se estrecharan la mano [...]

De pronto el narrador está con el otro personaje:

Y así hoy Mr. MacGrath, con aquella voz melíflua e ininterrumpida, habíale ido señalando las depresiones y los repliegues, las marismas y los altozanos, los remansos y las turbulencias de aquel otro reino geográfico, infrarrojo y alucinante. Tal ocurría en el aspecto teórico, porque en cuanto a los enredijos prácticos --y aquí sonrió Mr. Joergensen--, Mr. MacGrath se mostraba algo más discreto. [...]

O bien se intercalan en la narración diálogos interiores de los protagonistas, preguntas y respuestas que el propio personaje se hace respecto de la identidad del otro, al punto de que el narrador acaba casi por mimetizarse con los personajes:

...¿Y si también él estuviera loco? ¿Existía algún impedimento? ¿Qué era la razón, a fin de cuentas? ¿Y la paranoia? ¿Qué era la salud, la risa, la vida? [...] ¿A alguien podía ocurrírsele que las mañanas sean una cosa y las noches otra, absolutamente distinta? ¿Por el color, acaso? Efectivamente; se vestiría. Y se vistió. Y comenzó a merodear por el cuarto. Pero, qué tontería: ¿no razonaba? He ahí el mandato psíquico del cerebro y de un modo simultáneo la obediencia servil de sus músculos. Por ejemplo, ahora: se acostaría. Y se acostó. Qué bienestar el suyo. Y se dormiría. Se durmió, en el acto.

Cuando, como en este caso, el enigma se cifra en la identidad de los dos personajes protagonistas --que se han vuelto sospechosos de pertenecer a "aquel mundo abstracto, esquivo y veleidoso de los fantasmas"--, la eficacia de este recurso adquiere proporciones mayores y exige del lector una atención especial. Ya que, además, a medida que van sucediendo los acontecimientos: sueños dentro del sueño, recorridos nocturnos por el chalet, desavenencias entre los personajes, etc., éstos comienzan a intercambiar sus humores: el alegre y platicador irlandés se vuelve sombrío y apenas si despega los labios, y el danés adquiere un "grave aire altanero, superficial y vano". El narrador, por su parte, también adopta una postura

distinta. Si al inicio tenía la capacidad de meterse hasta en los sueños de los personajes, ahora actúa como alguien que cuenta una película procurando despertar la curiosidad del escucha: incluye los elementos que entran en escena, e incluso llega a quedar fuera de la pantalla, describe pero oculta:

De sus subsecuentes pasos, bajo la espesísima enramada, no pudo saberse en un buen tiempo. Únicamente allá, al emerger de un túnel de ramas, tuvimos noción de que el noruego caminaba.

Esta combinación de procedimientos en que interviene el diálogo directo e indirecto, la descripción minuciosa de lo que ve el ojo y al mismo tiempo de lo que se intuye que ocurre, más la posibilidad de seguir los acontecimientos desde la óptica de uno u otro personaje con toda libertad pero nunca simultáneamente, obliga al lector a un movimiento constante --que llega a adquirir un ritmo vertiginoso-- y a mantenerse alerta en todo momento a las acrobacias del narrador. Todos estos elementos, aunados al finísimo humor, están perfectamente bien tejidos y hacen de "Aureola o alveolo" un cuento inolvidable.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Luzelena Gutiérrez ha visto en este cuento un punto de contacto con "las narraciones de Borges basadas en la personalidad laberíntica, que se desprende y refleja al contrario". Advierte, además, que Borges y su cuentística están presentes entre las líneas de Tario "por los nombres extranjeros; por los espacios lejanos, geográficamente, del ámbito mexicano; por el gusto por los enigmas que no se resuelven y que se magnifican". Es indudable que Tario debió de conocer los cuentos de Borges así como *La antología de la literatura fantástica* que preparó con Bioy Casares en 1940, y es muy probable que también sus cuentos. Sin embargo, los temas del doble, de sueños que se filtran en la realidad, de transmutaciones, etc. están presentes en la literatura fantástica desde el romanticismo, lo mismo que las soluciones ambiguas. Podemos encontrar puntos de contacto entre un escritor y otro, pero lo importante es eso que lo aparta de los demás y que define su singularidad. En cuanto a las referencias geográficas, cabría señalar que en la mayoría de los textos de Tario están ausentes por completo, lo que contribuye a crear en los lectores el distanciamiento con la realidad. Por otro lado, en Borges las referencias geográficas e históricas no son sólo un recurso para crear un efecto, sino que constituyen su propio universo imaginario. Donde sí me parece que claramente hay una parodia a la obra de Borges es en "El terrón de azúcar" (el viejecillo que logra burlar al tiempo). Allí está por supuesto, la leyenda de Drácula, *El retrato de Doñan Gray* y "El inmortal" de Borges, tanto por el tema como por el estilo en que es narrado el origen de aquel "terrón de azúcar" matusalémico: "Ciertos investigadores afirmaban que Monsier Boissy era oriundo de la India, nacido con toda probabilidad en las márgenes del lago Pichola, durante la Revolución francesa. Opuestamente otros rebatían semejante hipótesis, asegurando que ciertos manuscritos encontrados en Baviera revelaban la existencia de una familia poderosa [...] había peleado bravamente a las órdenes del gran estratega conde Traun durante la ocupación de Praga en el siglo XVIII"...

No menos sorprendente es el desenlace: los dos personajes eran fantasmas, antiguos asesino y victimado, pero las identidades se intercambian en el momento de cometerse nuevamente el crimen. El noruego mata al irlandés, y cuando el cadáver entra al río, el homicida descubre que se ha dado muerte él mismo, y entre las aguas "horrendas y frías como los mismos riosos de Noruega", logra ver sobre la ribera al que años antes fue la víctima, "el gran Charles MacGrath [...] con su expresión de costumbre. Y limpiándose las uñas".

### El sueño es una segunda vida

Otro excelente texto donde está el juego de la doble identidad es "La semana escarlata", pero aquí el autor se plantea un nuevo reto, combinar lo fantástico, la parodia y la trama policiaca, y también distintas formas narrativas.

Nuevamente nos encontramos con el asunto de la fractura entre los planos del sueño y la realidad: el asesino comete los crímenes durante el sueño. Lo más interesante aquí es la exposición que hace el asesino, en forma de diario --que entrega al detective-- de la alucinante pesadilla de su transformación: de un respetable maestro de piano a un inmundo homicida en serie. Esa delirante confesión nos recuerda, por su intensidad y expresividad, a *Aurelia* de Gérard de Nerval, donde "la vigilia escribe al dictado las memorias del sueño".<sup>106</sup> Anota el personaje de "La semana escarlata":

Ha sido ésta la jornada más espantosa de mi vida. [...] ¿Qué debo hacer, ahora sí? ¿Adónde debo ir? ¿A quién recurriré? ¿Contra quién puedo clamar? Solo, en mitad de este infierno que me consume, escasamente acierto a escribir. Mas escribir es hoy por hoy mi único consuelo, mi única compañía, el único sentido de esta horrible y atroz vida mía.

Al igual que en el texto de Nerval, el doble lo atrapa en sueños, hasta el punto de que el personaje difícilmente alcanza a deslindar esa segunda vida de sueño de la

---

<sup>106</sup> Xavier Villaurrutia, "El romanticismo y el sueño", prólogo a *Aurelia* de Gérard de Nerval. México, Premiá Editora, 1984, p. 11.



vigilia, razón de locura, bien de mal, y sus crímenes se suceden uno tras otro: “Ya no clasificaré mis sueños, sino mis crímenes”.

También la forma en que *el otro* se apodera de la vida del personaje nos remite a *El doble* de Dostoievski, a ese delirio paranoico que convierte al alienado en un pobre diablo. En sueños, el protagonista de “La semana escarlata” es rebajado y humillado por su doble hasta quedar convertido en un ser despreciable, sin voluntad. Para Tario, es nuestra propia humanidad lo que nos humilla, lo que nos degrada.

Por otro lado, entre el detective y el homicida se establece una relación interesante, “algo semejante a un delicado estado hipnótico” hace sentir al detective “íntima y espontáneamente ligado” a la vida del asesino, que nos recuerda también a *Crimen y castigo*.<sup>107</sup> El final de “La semana escarlata” es completamente inesperado: detective y asesino se enfrentan en un sueño donde sus identidades se confunden, y ambos pierden la vida.

Este cuento es otro ejemplo de mezcla de diferentes formas narrativas, ahora llevado al extremo para provocar el giro abrupto, al grado que se siente como si fueran dos obras en una. Al inicio del cuento, el narrador con humor e ironía relata las andadas del asesino y la actuación de la policía y la prensa, como una crónica policiaca que hace escarnio del sentimentalismo y el drama romántico. La atención del lector entonces se centra en el fenómeno público, pero una vez que asesino y detective entran en contacto, la comunidad queda apenas como escenario desdibujado, y humor e ironía desaparecen casi por completo. Se quiebra el ritmo del relato y el tono. De la mirada exterior, distanciada del suceso, se pasa a la profundidad del drama interior, cuya intensidad magnetiza al lector.

---

<sup>107</sup> La presencia de Dostoievski en las obras de Tario ha sido señalada ya por Alejandro Toledo: “Si tomamos en cuenta la información de que Francisco Tario apreciaba principalmente la obra de Dostoievski (ya que bajo esa influencia escribió *Los Vermovov*), podría suponerse que su territorio genérico fue, antes que otra cosa, una suerte de realismo desquiciado”. “Francisco Tario: el fantasma en el espejo”, *op. cit.* p. 81. *Los Vermovov* era el título de una novela que Tario escribió y destruyó antes de publicar *La noche. Idem*.

Obviamente no se puede sostener en un discurso delirante la distancia que crean el humor y la ironía, que están ligados de alguna manera con la "objetividad", quien ironiza se aleja o se ausenta. "Sentido del buen humor --dice Tario en *Equinoccio*--, es por ejemplo, colocarse una mano en la frente para poder mirar más lejos".

Ese punto en que las miradas interior y exterior deben unirse, constituye uno de los momentos débiles en las búsquedas extremas de Tario. (Volveremos a esto.)

### **Lo demasiado serio**

Hasta ahora el autor ha creado una especie de géneros híbridos con el cuento fantástico, ya sea que esté presente lo gótico, lo policiaco, el cuento de hadas o la parodia, y en todos ellos está el humor, pero en "Cicloprofano" desarrolla una especie de fantástico realista donde el extrañamiento de la realidad llega hasta la negrura, hasta el sin sentido de la vida.

El argumento es el siguiente: un solterón extravagante y descreído de los beneficios de la ciencia despierta de una operación de apendicitis y se encuentra usurpando de pronto la vida de un padre de familia común y corriente, y sólo en sueños logra comunicarse con su verdadera identidad.

Es extraordinaria la forma en que el autor logra aquí que lo cotidiano se vuelva verdaderamente grotesco por ajeno, ese extrañamiento de lo familiar que vuelve la vida irrespirable. No hablo de grotesco en el sentido de deformidad corporal o de degradación, sino en un sentido más bien existencialista. No que la vida no valga nada, no, es que la vida es vomitiva. El protagonista percibe que algo le falta, que más allá, en la esfera del mundo invisible, está su verdadero ser, oculto por una cotidianeidad que desprecia y le provoca un horror tal que lo lleva al suicidio.

Nuevamente aquí, como en "La semana escarlata", el tema de la doble identidad se establece con esa segunda vida del sueño, solo que el personaje está atrapado ahora en la vigilia, de hecho se descubre un intruso, representando un papel que no es el suyo por más intentos que haga de integrarse a la realidad. Enfermo de

melancolía, ve pasar entre brumas la vida, como un espectador de su propia desgracia:

Acaso lo único que alcanzara a distraerle era pasear por los jardines, de madrugada, cuando aún no se levantaba la niebla. Era un jardín solitario, espesísimo, donde sus pasos resonaban tan dulcemente como el agua en una fuente o la lluvia sobre un estanque. [...] Entre él y aquel sollozante reino entablábase una comunicación inefable; una amistad naciente, deliciosa. En ocasiones lo invadía la nostalgia. Mas, ¿qué suerte de nostalgia? [...] ¿Qué especial consuelo buscaba, pues, entre aquellos árboles? ¿Qué era aquello indispensable y básico de lo cual al parecer había prescindido su espíritu?

Para el lector no hay enigma que resolver, no hay incertidumbre tampoco, hay una verdad que consume: la vida es un fardo demasiado pesado.<sup>108</sup> Por contraste, lo otro, lo intangible, es ligereza. Se puede decir que el autor buscó llevar al relato fantástico la atmósfera sórdida de su novela *Aquí abajo*. Nos encontramos con un cambio demasiado brusco de tono y de ritmo, como si quisiera trasladar el tiempo dilatado de la novela al cuento. No en balde nos recuerda al personaje de la novela *Jardín secreto*.<sup>109</sup>

En conjunto, *Tapioca Inn* es una celebración a la risa, una invitación al abandono de los límites personales, y "Cicloprofano" funciona como la bofetada que acaba con la risa.

---

<sup>108</sup> Quizás debido a este cuento Alejandro Toledo escribió, a propósito de *Tapioca Inn*: "Todo este conjunto es una investigación en lo atrocemente banal o atrocemente maravilloso que puede ser la vida de los hombres. La fantasía se da no como un milagro sino como una condena, es el reflejo del alma y, por tanto, en él se manifiesta su grisura. 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. Hasta la posibilidad más extrema se ve agobiada por el fardo de lo cotidiano." ("Francisco Tario: el fantasma en el espejo", *op. cit.*, p. 93.) Difiero por completo de esta opinión tratándose del conjunto de los textos que hemos comentado, sólo para "Cicloprofano" le concedo razón en parte. Pero sí aclararía que no se trata de "seres que no saben salir de su cotidianidad", como si Tario pretendiera darnos consejos. En ninguno de sus textos hay moraleja. Comunica una experiencia, una interpretación de la vida.

<sup>109</sup> Novela que se publicó póstumamente (1993). José María Espinasa les dedica un espacio importante a estas dos novelas en su ensayo "La literatura vista como una mansión para fantasmas", *op. cit.*

En aquellos cuentos donde las reflexiones del protagonista y la atmósfera importan más que el suceso, el ritmo lírico de la prosa otorga al texto una fuerza que se integra a la estructura misma del relato, tiene un efecto casi narcótico. Resalta, por otro lado, la agilidad que adquieren en general los cuentos en que los diálogos y el humor ocupan un espacio importante. La unión de estos dos tonos para crear giros sorprendidos no siempre se resuelve favorablemente. "Tario paga el precio de lo *inverosímil* --dice Daniel González Dueñas--, de los hilos dramáticos demasiado forzados, de la estupefacción [...] al ir variando el enfoque, de la molestia surgida cuando en pleno transcurso se varía el género o incluso el estilo"<sup>110</sup>

Este rompimiento de los tiempos propios de cada forma narrativa se relaciona, como ya se vio, con la exploración que hace el autor de los recursos literarios, pero además está íntimamente relacionado con dos impulsos opuestos que se debaten dentro del escritor: la contención y la dilatación, que de una u otra manera se manifiestan en toda su obra. Tario fue "un escritor-estero --dice José María Espinasa-- hecho de aguas, sabores y humores, con anhelo de movimiento pero en reposo, enfrentándose a sí mismo, una y otra vez, en un nudo de corrientes adversas".<sup>111</sup> La presencia de esos dos impulsos que hay en la escritura de Tario de constreñir y desdoblar el lenguaje al mismo tiempo constituye uno de esos puntos medulares que nos permiten comprender los grandes hallazgos del autor y los momentos de caída. Es necesario por ello detenernos en esa otra forma narrativa que practicó Francisco Tario, el aforismo, ya que, además, en *Tapioca Inn* incluyó un conjunto de aforismos o pequeños cuentos breves bajo el título de "Música de cabaret".

---

<sup>110</sup> Citado en Salvador Espejo Solís, "El hilo del murmullo", *op. cit.*, p. 7. Aunque González Dueñas está hablando de sus obras de teatro, ocurre lo mismo con algunos cuentos.

<sup>111</sup> "La literatura vista como una mansión para fantasmas", *op. cit.*, p. 21.

## Escritura fragmentaria

Se había dicho, al abordar *La noche*, que la escritura de Tario se construía en gran medida de fragmentos, que incluso en sus cuentos menos logrados había que rescatar párrafos que por sí mismos constituían cuentos breves o simplemente imágenes cargadas de una concisión conceptual y una intensidad lírica que lo apartaban radicalmente de nuestra historia literaria.<sup>112</sup> Posteriormente, con la aparición de *Equinoccio*, (1946), “una obra maestra del aforismo en México”, escribe Espinasa, se confirmó la necesidad de Tario de la expresión concentrada: “su escritura buscaba un grado de concentración inmediata y permanente que tenía poco que ver con la arquitectura de la novela, del teatro o del cuento, ya que en cada frase se sentía la tensión del arranque a la vez que la furia del final”.<sup>113</sup>

El aforismo, la nota impresionista, el apunte y todas las formas narrativas que se resisten a la lógica del discurso, a las reglas y artificios que supone una exposición continua y coherente, representan la fragmentariedad de la vida. Dice Roberto Juarroz:

La escritura fragmentaria pretende responder a la naturaleza misma de la vida y del mundo interior del hombre. Fragmentar alude, aun etimológicamente, a ruptura, partición, fractura, quiebra. El pensar y la realidad no constituyen fluencias homogéneas, sino crispados procesos donde priman las intermitencias, los saltos y los sobresaltos.<sup>114</sup>

La obra de Tario es una constante meditación sobre el tiempo, un diálogo siempre inconcluso. Los contrarios que pone en escena entre el Yo y el mundo, la seriedad y la comicidad, lo grotesco y lo sublime, lo visible y lo invisible, el tiempo y el espacio, se anulan uno a otro incansablemente para llevar a la confusión o al asombro, al

---

<sup>112</sup> Andrés de Luna dice que Tario encuentra constantemente “un aforismo y lo desliza entre sus personajes”, “Francisco Tario: *Entre tus dedos helados y otros cuentos*. Tierra de fantasmas”, *Sábado, Supl. de Uno más Uno*, México, D.F., 1o. de octubre 1988, p. 11.

<sup>113</sup> “Francisco Tario y el aforismo. (Algunas hipótesis)”, en *Casa del Tiempo*, núms. 23 y 24, diciembre 2000-enero 2001, p. 67.

<sup>114</sup> Roberto Juarroz, “Antonio Porchia: el apogeo del aforismo”, *Revista de la Universidad Nacional de México*, vol. XXXVIII, nueva época, núm. 16, agosto 1982, p.2.

movimiento perpetuo, a un cambio nunca satisfecho. No puede haber síntesis de los contrarios, porque entonces la oposición se diluye; o si falta uno de los dos elementos, la contradicción se volatiliza, el movimiento se detiene. Por eso su escritura está hecha de contrastes. No hay una verdad única. Si el autor vislumbra una certeza, busca inmediatamente su contrario. La tensión da paso a la distensión; la seriedad, al humor; la tragedia, a la ironía; la luz, a la oscuridad. Las cosas no son sino en relación a su contrario. La palabra define, da cuerpo a las cosas, a los pensamientos, a las sensaciones, pero si no hay enfrentamiento, las cosas no son, no hay movimiento: la realidad es inasible en el reposo. Por eso su escritura está atada al tiempo: al cambio, al sobresalto, al ritmo que imponen los astros o al fluir del pensamiento y de la imaginación.

En la escritura fragmentaria, en la brevedad, en la concisión, el autor busca el instante, “la fidelidad al relámpago”, la disolución de límites entre el lenguaje y el pensamiento. No cabe duda, dice Maurice Blanchot, de que una forma tal del habla “señala su rechazo del sistema, su pasión por la ausencia de acabamiento, su pertenencia a un pensamiento que sería el de la *Versuch* y el del *Versucher*, que está ligada a la movilidad de la búsqueda, al pensamiento viajero (el de un hombre que piensa al caminar y de acuerdo con la verdad de la marcha)”,<sup>115</sup> con el ritmo que sus pasos imprimen al pensamiento:

Las puntas de nuestros zapatos, que tan estrecha relación deben guardar con nuestro apesadumbrado espíritu (*Equinoccio*).

Vuelto sobre sí mismo, el lenguaje se cuestiona a sí mismo, porque más que exponer el pensamiento, el fragmento supone el pensamiento; es, en su concisión y en su contradicción también, el pensamiento y algo más. Ese algo más que se rebela a la sistematización o a cualquier posible explicación:

Todo el placer tiene un límite --- que es el término de cualquier placer sin límites (*Equinoccio*).

---

<sup>115</sup> *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires, Ediciones Calden, 1973, p. 42.

La antítesis, la oposición, la contradicción y la paradoja son formas de la profundidad --dice Roberto Juarroz--, y llevan a la renuncia a cualquier posible explicación de fondo y a la convicción de que el absurdo es otra forma del sentido, tal vez la única válida. Esa profundidad que abarca el fragmento implica la simultaneidad, no la alternativa, su duración es el instante. Por eso la escritura fragmentaria "es irremplazable y linda con la poesía, como lo más cercano al silencio":<sup>116</sup>

Y un río inmenso, de aguas profundas, quebradizas y verdes, que tras recorrer zonas inexploradas me lleva al regazo de una mujer pensativa que recoge conchas entre las piedras (*Equinoccio*).

La desconfianza de Tario en el discurso desdoblado y su "incomodidad ante sus propios hallazgos"<sup>117</sup> expresan esa lucha que el escritor entabla con el lenguaje en su afán por descifrar el universo y encontrarle un sentido a través de la palabra. Aún así, después de los aforismos de *Equinoccio*, Tario prosiguió sus búsquedas en el discurso desdoblado: quiso narrar el tiempo.

Es evidente que se trata de un escritor atormentado. Su insatisfacción con el lenguaje se manifiesta aun en los casos en que no se presente deliberadamente. El incógnito, dice Maurice Blanchot, "nunca es total: cualquier frase intrascendente es una confesión de la desesperación que hay en el fondo del lenguaje".<sup>118</sup> Esta angustia se hace más explícita, además de *Equinoccio*, en *La puerta en el muro* (1946), texto compuesto de fragmentos que por momentos constituyen un relato inacabado, diálogos inconclusos, monólogo, cuestionamientos sobre la escritura, frases pensadas al ritmo de la imaginación y de la conciencia. En su totalidad, *La puerta en el muro* representa el enfrentamiento de Tario al acto mismo de escribir. El narrador recorre con la mirada la calle vacía y empolvada, y van apareciendo las

<sup>116</sup> Roberto Juarroz, "Antonio Porchia: el apogeo del aforismo", *op. cit.*, p. 2

<sup>117</sup> Salvador Espejo Solís, prólogo a *Equinoccio*. 2a. ed. México, Cuadernos del Nigromante, 1989.

<sup>118</sup> "Sobre la angustia en el lenguaje", en *Falsos pasos*, *op. cit.*, p. 15.

imágenes que constituyen un relato. Recorrer la calle es visitar esas regiones ignotas donde el sentimiento, la imaginación y el pensamiento se dan cita, pero vuelve constantemente el muro a interrumpir la escritura. “Hay un sistema o técnica de la novela que consiste en escribirlas simplemente, sin mirar al muro o a la mujer amada. Y a continuación destruirlas”, escribe en *Equinoccio*.

Tario busca atrapar el tiempo que fluye como río apacible, y a la vez el instante del grito que suspende todo movimiento, que condensa la tensión, que hace estallar límites. En ese punto se cifra el destino de su escritura. Por eso *Equinoccio* y *La puerta en el muro* son libros clave para entender sus búsquedas, y quizá también su silencio.

No resulta extraño que la escritura fragmentaria sea con frecuencia también el espacio de la ironía, imágenes instantáneas que descubren un vasto campo de juego intelectual, acrobacias fantásticas donde el lenguaje condensa una más significativa realidad.

“Música de cabaret” reúne textos que son una especie de cuento instantáneo, de imágenes relámpago: la paradoja, la antítesis, el absurdo, no necesitan explicación. Basten algunos ejemplos:

¡Qué deprimente escena la noche aquella en que el molino devoró de una sola dentellada al molinero! Qué lamentables consecuencias. Durante todo el tiempo que duró la guerra, y un mes después, los panecillos de la ciudad sangraban a cada mordisco y por las tardes eran como gatitos, con todo y sus pequeñísimos maullidos.

El botón le saltó del chaleco; rodó un buen trecho por el pasillo, descendió las escaleras, atravesó el vestíbulo y se perdió en la calle.

Por aquel botón supo la policía que el asesino se burlaba espantosamente de ellos.

El edificio resultó un poco atrevido, sin duda.

Absolutamente todas las ventanas miraban, no al exterior, sino al interior del edificio.

Durante la noche dejaba su dentadura en un vaso de agua hervida, sobre una mesita de caoba. Pues una noche, sigilosamente, la dentadura bajó al comedor y se acabó todos los bizcochos.



--¿Y qué tal que estirásemos un poco las piernas?

--La idea --subrayó el otro-- me parece magnífica.

Y los dos caballeros estiraron las piernas --que eran de goma-- y las pusieron después a secar en un árbol.

--¡Abrázame! --prorrumpió ella, con los ojos en blanco y refiriéndose al hermoso novio, que no se decidía.

Y un árbol fue y la abrazó de tal manera que sus dientes, sus pechos y sus lindos talones rosados se transformaron en bellotas.

## UNA VIOLETA DE MÁS

Después de diecisiete años de silencio, Francisco Tario publicó su tercer libro de cuentos en 1968. Sería la última obra que publicara en vida. A finales de la década de los sesenta, las condiciones de recepción de la obra literaria eran otras ya, y *Una violeta de más* fue elogiada en diversos suplementos culturales.<sup>119</sup> No obstante, el universo fantasmagórico de Tario seguía siendo una anomalía en nuestro contexto literario. El autor se apartaba ahora de cualesquiera de las "diversas modalidades de narrativa introspectiva, intelectualizada o fantástica".<sup>120</sup> En 1968 nadie se hubiera atrevido a escribir sobre fantasmas echando mano de la imaginación romántica. Francisco Tario sigue siendo un escritor secreto.

En *Una violeta de más* el autor se muestra más atento a la estructura del cuento, más sutil con los giros sorpresivos, más equilibrado con los contrastes, y se puede decir que hasta más amoroso con sus personajes. En la última etapa de su producción cuentística, dice Luzelena Gutiérrez:

ensaya y vuelve a ensayar diversos procedimientos para crear la atmósfera fantástica, repite temas, finales y técnicas para ir alcanzando una cada vez más depurada versión del cuento fantástico.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Comentaron esta obra: Héctor Aguilar Camín ("*Una violeta de más*", *El Día*, 25 de marzo, 1969, p. 11); Miguel Donoso Pareja ("Donde un caballo se sienta a tomar la copa en un sillón granate", *El Día*, 14 de marzo, 1969, p. 9); Sergio Gómez Montero ("Un cuentista entre nosotros", *El Día*, 13 de feb., 1969, p. 11); Manuel Mejía Valera ("*Una violeta de más*", *El Día*, 22 de abril, 1969, p. 14); Raúl Villaseñor ("*Una violeta de más*", "El Heraldo Cultural", *El Heraldo de México*, 16 de feb., 1969, p. 15); Ramón Xirau ("La fantasía española de Francisco Tario", "La Cultura en México", *Siempre!*, 12 de feb., 1969, p. XIII) y Francisco Zendejas, "Yet...", *Excelsior*, 7 de feb., 1969, p. 33A).

<sup>120</sup> Alberto Paredes, "El caso Tario", en *Casa del Tiempo*, vol. VIII, núm. 79, sept.-oct. 1988, p. 80.

<sup>121</sup> *Op. cit.*, p. 47.

*Una violeta de más* no difiere mucho de los anteriores libros que hemos comentado en cuanto a temas e intenciones del autor de abrir puertas a la percepción, sin embargo, es completamente distinto. El humor, la ironía, lo grotesco y lo fantástico están presentes, pero su mirada sobre la vida y sobre la propia ficción es otra. Como si la vida, incomprensible e inasible, se hubiera vuelto más tangible, más querida, más de uno. Nuestra humanidad es grotesca, pero lo es porque oculta el dolor, y ante el dolor, también la vida ofrece innumerables caminos. Otro ritmo, otros tonos nos conducen en *Una violeta de más* al extrañamiento de la realidad, al absurdo, a lo jocoso y a lo maravilloso de nuestra fugaz existencia. En once de los dieciséis cuentos que componen el libro, predomina la nostalgia y una melancolía dulce, fantasmal, que "atrapa al lector en una red de invisibles hilos muy elásticos [...] como si en el transcurso de la lectura no se hubiese percatado de una muy fina lluvia y, al final, se encontrara empapado".<sup>122</sup>

El mundo de *Una violeta de más* es habitado por fantasmas, no los muertos que en *Tapioca Inn* juegan despreocupadamente con los vivos, aquí los personajes son fantasmas apegados de una u otra forma a sus espacios vitales, sombras a las que el sueño o la memoria da sustancia. O es el hábito de una casa, o de una banca, o un grillo saltarín el receptáculo de las almas que vagan entregadas a la contemplación en los jardines. Y en contraste con ese sutilísimo mundo inefable de los fantasmas, los cinco cuentos restantes ahondan en la grotesca realidad del cotidiano, con humor y tristeza a la vez.

Lo que más sorprende de este libro de cuentos, habiendo analizado los anteriores, es la manera en que Tario nos brinda una interpretación de la vida sometida siempre a las oscilaciones de nuestra percepción del tiempo. El autor ahonda en los matices, en los medios tonos, que al intensificarse llegan a transformar la realidad, o bien se detiene en el detalle nimio, secretas

---

<sup>122</sup> Esther Seligson, prólogo a *Entre tus dedos y otros cuentos*, op. cit., p. 10.

curiosidades que cifran el destino de una vida. Están presentes los contrastes, pero éstos se hacen patentes paulatinamente. Ya no está el ataque frontal o el horror macabro de *La noche*, el vuelco abrupto, o los cambios de ritmo forzados de *Tapioca Inn*. El extrañamiento de la realidad se da gradualmente, dilatando el tiempo, magnificando un sentimiento, ahondando suavemente en los opuestos, con una aceptación dulce y dolorosa del vaivén al que nos somete el tiempo. La imaginación deslumbrante de Tario teje ahora tramas más complejas, rozando las fibras más profundas del alma. Y la muerte, siempre presente, ya no es el verdugo que nos amenaza con burlas a toda hora, sino una presencia que acompaña. "Su imaginación se había vuelto más intrincada y fascinante --escribe José Luis Martínez-- y el tiempo le había dado una segura y cálida densidad."<sup>123</sup>

Apegado más a las exigencias del cuento, Tario no se pierde siguiendo otra anécdota ni se deja llevar por el humor o el absurdo, se concentra en el suceso o en la creación de una atmósfera, pero siempre con una dirección bien definida. Y su prosa, siempre pulcra, muestra una plena confianza en el discurso desdoblado, con gran riqueza de imágenes visuales y auditivas. La poesía surge entre las redes con las que el lenguaje ordinario construye la trama; a cada momento irrumpe el estremecimiento de un ritmo, la llamada de una cadencia.

Francisco Tario hace de cada uno de sus libros una nueva experiencia que transforma su visión de sí mismo y del mundo que lo rodea; interroga y da respuesta a la realidad explorando nuevas posibilidades de la ficción. No porque busque una voz propia, sino porque la somete a la prueba de distintas expresiones: a la elasticidad de los espacios, a los múltiples significados del lenguaje, al color, a la magia del sueño.

En *Una violeta de más* arriesga el discurso amoroso al ámbito fantástico en "Como a finales de septiembre", y explora las posibilidades de lo grotesco y de lo fantástico desde la mirada del niño o del joven, como en "Ortodoncia", "Un huerto

---

<sup>123</sup> "Francisco Tario", en *El trato con los escritores y otros estudios*. México, UAM, 1993, p. 324.

frente al mar” y “Entre tus dedos helados”, cuatro relatos que se cuentan entre los mejores de toda su producción. Combina el humor y la melancolía creando nuevas experiencias con imperceptibles modulaciones. Siempre hay mundos paralelos que invitan a ser visitados. Cualquier hecho intrascendente puede convertirse en condena o en liberación en esa especie de aislamiento interior en que se encuentran sus personajes. Ahí donde a escala macroscópica no pasa nada, ocurren multitud de cosas, innumerables y diminutos acontecimientos maravillosos o abominables crímenes:

Hay infinidad de casas --dice el narrador de “Asesinato en do sostenido mayor”-- a las que nunca acude lo portentoso, y en las que nadie repara hasta que, un buen día, alguien amanece degollado en su cama, o suspendido de un árbol, o inmerso en las verdes aguas del estanque. Repentinamente, entonces, el mobiliario, el follaje, la chimenea de ladrillo en el tejado y hasta las estatuillas de bronce o los balcones entornados, ofrecen al espectador un flamante y escandaloso enigma.

### **Metamorfosis**

Así, “Un inefable rumor” irrumpe a medianoche en la humilde preocupación de los días laborables de un jefe de ventas de artículos para caballeros. Ese “sutilísimo e inclasificable” rumor, algo que en determinado momento pudo ser sólo una curiosa aventura, va adquiriendo tales proporciones que acaba por elevarse al nivel de angustia existencial, esa angustia que emana del mismísimo centro del alma. El personaje va perdiendo poco a poco su calidad de humano realizando todo tipo de acrobacias: “avanzó en cucullas hasta el muro y aplicó el oído”, “trepó a la cama, se arrastró como un reptil sobre ella y descendió por el lado opuesto”, “Tropezó y volvió a tropezar; cayó y se incorporó, altivo; gateó”,

giró y giró, y de tan arrebatada manera lo hizo, que a quien persiguió, de hecho, fue a su propia ira. Nunca le dio alcance, por supuesto, y decidió regresar a la cama; pero, al tantear en la oscuridad, descubrió con espanto que su cama había desaparecido. [...] Tuvo la

nauseabunda impresión de que, sin proponérselo, había logrado escalar hasta el techo, por cuya superficie gateaba ahora.

Por su parte, el “incomprensible, enigmático y tenaz” rumor va humanizándose: “el adversario [...], envalentonado, descendía otro poco y lo provocaba abiertamente incitándolo a defenderse, para después ascender de nuevo y alejarse”, “El rumor, cada vez más astuto, había evadido el paraguas y se limpiaba las uñas sobre la almohada”.

El encuentro con un mundo mágico arranca al personaje “de las mezquinas contingencias profesionales que le habían llevado a aquella ciudad. La alegría del buen vestir y sus últimas novedades acabaron por tenerle sin cuidado”. Se abren otros horizontes, por lo que a la mañana siguiente, el alma del personaje sale del hotel metamorfoseada en grillo saltarín. Por supuesto que el final es ambiguo, puede verse como un suicidio, único recurso que encuentra el personaje para derribar el muro que lo ahoga. Pero de que salva su alma de la esclavitud del cotidiano, no cabe duda. La metamorfosis, escribe María Zambrano, “es la forma en que todo lo viviente evita el padecer. Y todos los embriagados de vida, apetentes de ser más u otra cosa que hombres, han soñado atravesar el mundo metamorfoseándose”.<sup>124</sup>

En “Ortodoncia” un joven de dieciséis años relata el rompimiento del orden familiar por el cambio de dentadura del padre, que se ve obligado a estrenar una a cada rato. El suceso, motivo de burlas entre la madre y los hijos, de risas contenidas que explotan con cualquier gesto del padre, acaba por orillar al hombre al suicidio. El final no deja de ser una bofetada que suspende en seco la carcajada. El drama se va gestando gradualmente entretejido con el humor. Incluso se hace explícito desde el inicio: “nadie había dejado de notar el gran drama que se desarrollaba en su alma y que ya empezaba a trascender al exterior”. Los contrastes entre el humor del narrador, tan fresco, tan adolescente, y la solemnidad y los malos humores del padre están presentes

---

<sup>124</sup> *Op. cit.*, p. 47

todo el tiempo, marcando el movimiento de los sentimientos, pero el lector es atrapado por el humor y la ironía inocentes del narrador:

Ya era atándose los zapatos, o pidiendo el desayuno, o contestando simplemente el teléfono, el armatoste comenzaba a oscilar, le dificultaba el uso de la palabra y por fin rodaba por tierra, con un sonido tan peculiar que llegó a hacerse casi indispensable en la casa. Bastaba, en ocasiones, un estornudo o el deseo de que pasásemos buena noche, para que el aparato dental saliera proyectado, ante el asombro de todos. Otros ensayos posteriores tampoco dieron el resultado apetecido, pues hubo incluso algunos que le modificaron la expresión de su rostro, transformándolo en un hombre cruel o vanidoso, o bien en un ser enteramente impersonal que chupara sin cesar un caramelo.

...en un caso, por ejemplo, parecía recomendable que se dejara crecer el bigote, en otros, por el contrario, el bigote resultaba improcedente, dando la impresión de que no era sólo el bigote lo que mi padre exhibía, sino también el propio cepillo de dientes, que por una rara omisión hubiese olvidado en la boca.

Pocos textos escribió Tario desde la perspectiva de un niño o adolescente,<sup>125</sup> y en todos ellos el distanciamiento de la realidad se crea gracias a una mirada fresca, desentendida de la solemnidad, que se limita a describir lo que ocurre a su alrededor con inocencia y malicia a la vez, pero siempre con sinceridad. En cierto nivel se puede decir que "Ortodoncia" es también el relato de la pérdida de la inocencia, porque el personaje era cómplice de las burlas de la madre. Una complicidad que se rompe al final: "todavía hoy se me [saltan] de rabia las lágrimas cada vez que amanece un día nublado o que sorprende a mi madre, sentada en un rincón de la sala, suspirando y comiendo avellanas e inquiriendo de todo el mundo en la casa, en un tono que no deja de ser burlón: --¡Adivina! ¡Adivina qué me recuerda esto!

---

<sup>125</sup> Además de "Ortodoncia", *Yo de amores qué sabía* (relato que se publicó como plaquette, y al que Toledo dedica un amplio espacio en "Francisco Tario: el fantasma en el espejo", *op. cit.*), la primera parte de la novela *Jardín secreto*, y en *Una violeta de más*: "Un huerto frente al mar" y "Entre tus dedos helados".

“Ragú de ternera” es otro texto donde la exageración llega hasta lo grotesco, en este caso por deformación moral: un vegetariano, una “persona cordial y pacífica”, estimado en todas partes como “un hombre honesto y caritativo”, amanece un buen día con el antojo de un ragú de ternera que lo lleva a convertirse en caníbal (y no está por demás la aclaración de que Francisco Tario fue de los primeros en México que se volvieron naturistas<sup>126</sup>). Lo increíble es la manera en que el propio antropófago narra a un médico la forma en que su deseo por la carne se va volviendo irrefrenable: “Llegaron a temblarme de emoción las piernas frente a las vitrinas de embuchados, con aquellas carnes amoratadas y tersas, que colgaban en desafiantes manojos”, y trastorna su vida laboral y familiar:

en más de una ocasión, con un salchichón bajo el brazo, como un delincuente, escapaba a toda prisa hasta el parque y, a salvo de cualquier mirada indiscreta, me sentaba en el rincón más apartado, desenvolvía mi tesoro y lo saboreaba a mis anchas. Pero rara vez conseguía terminarlo, pues, de improviso, el recuerdo de otra pieza aún más suculenta me helaba la sangre en las venas.

De la apetitosa imagen de las vacas pastando y los rollizos brazos de su mujer, llega a los parques, que son para el narrador, “un despliegue de mesas óptimamente servidas de las que se desprendía un subyugante olor”. “Lo deforme no es lo otro, como podría parecer en un primer acercamiento --dice Espinasa--: lo deforme, simple y llanamente, funda la existencia.”<sup>127</sup> Entre lo “normal” y lo grotesco hay una membrana transparente, lo uno se ve a través de lo otro. ¿Con qué vara se mide el acto criminal de comerse a un lechón o a un bebé al horno? “Todo es posible [en Tario] mientras no se pierda el estilo”:<sup>128</sup>

El bebé se resistía y no cesaba de llorar. En cambio, probó a sonreír con malicia cuando le coloqué en la boca un espárrago, que empezó a chupar ávidamente. Terminada mi labor, abrí el horno. [...] Muy pronto se esparció por la casa un olor grato y penetrante

<sup>126</sup> José Emilio Pacheco, *loc. cit.*

<sup>127</sup> “La imagen en el espejo”, en *Casa del Tiempo*, vol. VIII, núm. 79, sept.-oct. 1988, p. 78.

<sup>128</sup> *Idem.*



[...] Había empezado a dorarse y el aroma del laurel invadía ya las habitaciones. [...] Fue muy sensacional el momento en que deposité el asado sobre la mesa, pues, a través de los cristales de la ventana, penetraban los últimos rayos del sol, y todo se volvió, de pronto, más dorado y opíparo, más incitante. Me serví una copa de vino y la fui bebiendo a pequeños sorbos. A continuación tomé el cuchillo y procedí con el mayor cuidado a cortar la primera rebanada.

El humor va tejido en la narración de principio a fin con naturalidad. El mismo lector se sorprende de deleitarse con las descripciones del caníbal, cuya exageración va aumentando la tensión. Recordemos cómo se pierde el humor en "La semana escarlata", aunque adquiera otras intensidades. Allí la profundización en uno de los opuestos lleva al delirio: se rompe el juego de contrastes con un cambio brusco de ritmo. La estrategia aquí es otra, la tensión y el humor hiperbólico aumentan poco a poco. Lo increíble del cuento no es que el hombre se convierta en caníbal, ya que desde el inicio el lector sabe quién es --el narrador hace su confesión a un médico con la esperanza de salvarse, desde el punto de vista clínico, de la horca--. Lo increíble es que el lector entra a la interioridad del caníbal y se convierte en cómplice. El final es insospechable: el paciente (el caníbal) resulta ser un simple detective tras el homicida: el médico. Y son las breves intervenciones de éste, las que van poco a poco delatando su verdadera identidad.

Es un cuento policiaco perfecto, las claves se deslizan discretamente en el transcurso de la narración, y el detective logra engañar también al lector. La distancia entre la "normalidad" y la deformación moral se borra gradualmente, con el mismo código, sin escándalo, sin sorpresas. El mundo, como frente a un espejo, nos devuelve otra imagen.

Esto mismo ocurre en "El mico", cuento ampliamente comentado<sup>129</sup> que relata la grotesca transformación de un hombre en ama de casa y madre abnegada,

---

<sup>129</sup> Victoria Riviello Vidrio, "Lo estrambótico y lo cotidiano en 'El mico', de Francisco Tarío, en *Casa del Tiempo, op. cit.*, pp. 71-77, y en *Francisco Tarío. La experiencia de la fantasía*. Tesina para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas. UNAM, FFyL, 1989.

proporcionando un material valiosísimo al psicoanálisis (no a las feministas, que no sé en realidad qué opinarían). Se inicia con un hecho que nos sitúa de entrada en la fantasía: un neurótico soltero empedernido rescata del grifo un diminuto ser, una especie de renacuajo que llega a dominar y transformar su tiempo, sus sueños y su propia identidad. Instalados en el extrañamiento, un suceso de la vida real, una palabra incluso, resulta insólita: el grito de un niño que clama por su madre puede ser conmovedor, pero cuando ese niño es nacido de un grifo, el resultado es patético:

Un extraño compromiso parecía haberse sellado entre él y yo merced a aquella estúpida palabra [¡Mamá! ¡Mamá!], que sería menester olvidar a toda costa. Al más intrascendente descuido, al menor asomo de egoísmo por mi parte, surgía dentro de mí la negra sombra del remordimiento, semejante, debo suponer, al de una verdadera madre que antepone a sus deberes más elementales ciertos miserables caprichos, impropios de su misión.

La imagen de aquel hombre realizando las actividades "propias" de una madre llega a ser tan grotesca, que se ha dicho que es un cuento de horror.<sup>130</sup> Pero si dijéramos que el protagonista es mujer, y el renacuajo un bebé, nada nos sorprendería de las descripciones, excepto el distanciamiento y la cruel sinceridad con la que esa "madre" describe la llegada de aquel ser, sus actividades cotidianas y la manera en que se libra de él arrojándolo al inodoro:

la música y la lectura habían empezado a abrumarme y he de confesar que por aquel tiempo, fueron interesándome cada vez menos. Por una u otra razón permanecía distraído, ajeno a lo que escuchaba o leía, como si todo aquel mundo apasionante no tuviese ya nada en común conmigo. O era una ligera erupción de la piel, que había creído notar en la cabeza de la criatura, o eran las compras de la mañana siguiente, o los nuevos precios del mercado; algo, sin

---

Luzelena Gutiérrez encuentra que este cuento "se subordina la invención cortazariana" y lo compara con "Carta a una señorita en París", *loc. cit.*

<sup>130</sup> Vladimiro Rivas Iturralde lo considera "un cuento de horror fallido", por la "violación del principio de causalidad, que produce incredulidad permanente". "Lo fantástico en Francisco Tario", en *Temas y Variaciones de Literatura* (UAM), segundo semestre de 1995, p. 16.

excepción, ocupaba por entero mis pensamientos. Había empezado a dormir mal [...] Mis sueños solían ser estrambóticos y se referían invariablemente a grandes catástrofes domésticas de las que era yo el infortunado protagonista.

El autor llega más lejos aun, borra las diferencias hasta el grado de que el hombre queda encinta:

Mi sensibilidad se aguzaba y bastaba la más leve contrariedad para que me considerase el ser más infeliz del planeta. [...] Aborrecí un día mi pipa y dejé de fumar. Me afeité el bigote. El tedio y la melancolía rara vez me abandonaron y comprendí que me encontraba seriamente enfermo. Posiblemente estuviese encinta.

Tario ha trasladado ya lo grotesco a la vida diaria. No son los momentos de excepción, las revelaciones fantásticas o los equívocos con el lenguaje donde momentáneamente descubrimos nuestro ser. Y no es sólo el devenir lo que nos degrada. Cualquier suceso intrascendente precipita el enfrentamiento con nuestra verdadera condición e invalida las pretensiones de elevar nuestra humanidad al rango de lo sublime. Un cambio de dentadura, un apetito incontrolable o un murmullo indescifrable transforman nuestro rostro. Lo grotesco es nuestra propia fragilidad o nuestra imbecilidad para ver. Y no es necesaria la presencia de lo sobrenatural, falsas pistas, para que lo grotesco o lo maravilloso se revelen. El mismo transcurrir del tiempo nos depara sorpresas, incluso el tiempo más desierto está atravesado por débiles tensiones, escalofríos imperceptibles que adquieren una especie de apasionada intensidad y transforman nuestra mirada.

### **La cantinela de la repetición**

"La vuelta a Francia" --cuento de un humor extraordinario-- se desarrolla en un asilo para enfermos mentales, y relata lo que ocurre durante el festival anual, ocasión en que los pensionados podían exhibir sus habilidades a los familiares. Los contrastes se dan por la confrontación entre dos mundos que constantemente se unen y se

apartan. Sutiles detalles convierten los actos en motivo de hilaridad, como los tenistas que avientan pelotas al aire sin percatarse del contrincante, los equilibristas cuyo número fenomenal consistía en sostenerse diez minutos en una sola pierna, o el domador cuyas bestias eran dos damas de la alta sociedad disfrazadas de cebras.

Es la percepción del tiempo lo que rompe el límite que los separa. Los de adentro han perdido la medida del tiempo ordinario; la repetición del acto confiere sentido a su quehacer. Pero la repetición funda la monotonía y rompe con la lógica y la coherencia para los de afuera, los espectadores. El inicio de un nuevo acto los llena de expectación, y cuando se vuelve repetición los invade la monotonía y el tedio, que los arranca del hecho festivo y los devuelve a la seriedad del cotidiano:

Ante exhibiciones tan soporíferas, el malestar se hizo más patente [...] Cambiaban sin cesar de postura, pellizcaban con rabia a los niños y muchos de ellos habían abierto el periódico y lo ojeaban con malhumor. [...] Quizá no les resultara grato --ni, por supuesto, encomiable-- festejar a aquella suerte de espantapájaros dando saltos y cabriolas, y aceptar con naturalidad, al mismo tiempo, que quien así provocaba la hilaridad de todos era, ni más ni menos, que su propio padre.

Un suceso no previsto logra en determinado momento suspender todo movimiento: "un espeluznante chillido", que todos suponen sale de una viejecita esquizofrénica a la que no se le permitió salir de su cuarto:

pero la viejecita continuaba impertérrita, balancéandose en su mecedora y, al parecer, muy atenta a lo que venía ocurriendo en el jardín. El grito volvió a repetirse --era como el aullido de un lobo--, y hasta por la mente del más zafio cruzó la imagen de algo inhumano y deforme, que nadie acertó a descifrar, sin embargo. De inmediato, se vio a un doctor atravesar el jardín y entrar velozmente en el edificio. Corrió un escalofrío general y como un mal presagio, pero la banda siguió tocando. A poco, el doctor apareció de nuevo, muy pálido aunque sonriente, y se restableció la normalidad.

También el lector espera que de aquel grito sobrevenga lo fantástico: falsa pista, lo portentoso es la monotonía, que hace de nuestro quehacer, algo inútil. Cierra el

festival un número especial, la Vuelta a Francia, que es presentado por un solitario ciclista que aparece y desaparece por la calzada repitiendo el mismo circuito y “pedaleando vigorosamente”, levantando gritos de júbilo:

el corredor no sólo alcanzaba velocidades casi inverosímiles, sino que, a sabiendas de que marchaba en cabeza, se permitía intercalar cierta suerte de arabescos que hacían las delicias del público, ya soltándose de pies y manos y agitando en el aire su gorra, ya llevando el mando con los pies, mientras cruzaba, sonriente, los brazos. Y eran tales su destreza y su poder de persuasión, que el público podía seguir, paso a paso, los distintos accidentes del terreno y hasta admirar el paisaje francés.

Hasta convertirse en fantasma, porque al cabo de medio siglo y “en ciertas noches de luna llena [...] se ve aún cruzar el jardín solitario la sombra amarillo canario del esforzado ciclista”.

Entre el asilo, esa “diminuta jaula suspendida en el vacío”, y la vida de los de afuera, las diferencias se borran fácilmente. La rutina del cotidiano nos arrulla y nos sumerge en la monotonía haciéndonos olvidar el paso del tiempo, incluso la muerte. (“El tiempo nos conduce irremisiblemente a la muerte, pero también nos sustrae de nuestro destino.”<sup>131</sup>) Cualquier novedad nos llena de expectación, como una nueva aventura, hasta que se convierte en rutina. Por contraste, un grito interrumpe y deja en suspenso la vida, es un *impasse* en el devenir que sobrecoge, un prelude del horror de la tragedia, el sentir indecible del alma, “un instante que suspenderá la dulce continuación del [...devenir] y cortará la cantinela de las repeticiones que nos arulla”,<sup>132</sup> dice Jankélévitch. En “La Vuelta a Francia”, no es la irrupción del instante lo portentoso, sino la repetición de los actos, la duración del presente que envuelve y se prolonga más allá de la vida, como si no existiera la muerte.

---

<sup>131</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 11.

<sup>132</sup> Vladimir Jankélévitch, *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Madrid, Taurus, 1989, p. 59.

## A puerta cerrada

En *Una violeta de más* "todo es posible menos morir".<sup>133</sup> Con excepción de "Ortodoncia", el morir significa en estos cuentos un tránsito a otros espacios de existencia, se puede desaparecer de este mundo, pero no morir, el instante final nunca llega. Como en "Asesinato en do sostenido mayor", parodia de los cuentos policíacos: una mujer se deshace de su marido por despecho cuando descubre que la engaña con una rubia con la que se reúne en París todas las noches a través de un espejo. La coartada es perfecta, le cierra la puerta: rompe todos los espejos de la casa para que nunca más regrese. Intentan resolver el enigma la policía, "un tropel de desvelados, a cuál más sospechoso"; detectives de "sorprendentes bigotes y reconocida experiencia", y por último, los autores de novelas fantásticas:

otra especie de hombres de ojos pálidos y aturcidos, con claro aspecto de asesinados y muy aficionados a las galletas. Mas sus viejas y gastadas teorías fueron la irrisión de todos. Se habló de jóvenes tiburones alados disfrazados de doncellas; de raros hongos venenosos que proliferan en las ensaladas; de oscuros crímenes geométricos, basados en populares teoremas.

Pero las galletas se terminan y no se llega a descifrar el enigma, y la confesión de la "perversa y glacial asesina" nunca convence a los mediocres. Quedaba la posibilidad de lo extraordinario: ¿volvería el desaparecido? "Lúgubre, imperceptiblemente, pero sonrió. Después se contempló en un espejo --el único diminuto espejo que conservaba para polvearse-- y volvió a sonreír."

La puerta cerrada es una imagen que aparece con frecuencia en toda la obra de Francisco Tario. Es la cancelación total, el horror. Ante una puerta cerrada desaparece la posibilidad, no queda nada más que el tormento. A veces el sueño, al igual que la memoria, abre puertas, y otras veces las cierra, como en el relato "Entre tus dedos helados". Este cuento ha sido el más antologado de Francisco Tario y el último que escribió. Cabría preguntarse por qué razón, siendo que tiene

---

<sup>133</sup> José María Espinasa, "La imagen en el espejo", *op. cit.*

cuentos estupendos en los tres libros, es precisamente éste su carta de presentación.

Es efectivamente un cuento de "turbadora belleza",<sup>134</sup> donde encontramos combinados muchos de los recursos del autor para llevar a sus lectores a esos terrenos donde la realidad y la irrealidad dejan de enfrentarse. Tario ha explotado diversos caminos para entrar al mundo de lo otro y ha depurado los hilos que atan y desatan una mirada inamovible. "Entre tus dedos helados" es el relato, en pasado, de un joven que se interna en un sueño del que no logra salir. En el sueño se sueña sumido en otro sueño profundo. Queda formalmente preso, porque está implicado en un crimen hasta que restituya la cabeza de la estatua decapitada que yace en el fondo de un estanque. Su realidad es soñada dentro del sueño. Y en el sueño, un álbum de fotografías y otros sueños que se suceden dentro del sueño le van despertando el recuerdo de otra vida no vivida: el amor adolescente por una hermana que nunca existió, el incesto, la separación, el suicidio de la hermana, el secreto nunca confesado y un espantoso crimen que en realidad nunca cometió. El lector es atrapado por una compleja trama de identidades y tiempos distintos, de sueños y recuerdos que se confunden y cuyos significados se revelan y se desvanecen, para sumirse en el misterio. ¿Cómo escapar de ese sueño perverso?

"Entre tus dedos helados" es también la historia de dos vidas posibles que se unen y se distancian a cada momento: la de un estudiante de medicina que yace en la cama rodeado por su familia, y la historia de un "amor culpable", acaso imaginado. En ambas el personaje se entrega a su destino: en una muere; en la otra se une eternamente con la hermana que nunca tuvo. Tiempos y espacios se entrecruzan, realidad e irrealidad, y el personaje encuentra su ser más allá de sí mismo, en un destino infinito donde seducción y horror se dan la mano.

---

<sup>134</sup> José Luis Martínez, "Francisco Tario", *El trato con los escritores y otros estudios*, op. cit., p. 324.

El humor, y la ironía, que le ha permitido al autor volver a las atmósferas góticas, desaparece cuando se trata de la fantasía onírica. El ambiente fantasmal y el tono mórbido, románticamente enfermizo, que con frecuencia dominan en sus textos, se unen a la imagen surrealista para crear un texto de extraña belleza e intensidad.

vi cómo de las aguas del estanque emergían los cuerpos de unos hombres, que me observaron con gran atención. Eran tres. Llevaban puestos sus impermeables y se mantenían muy quietos, con el agua a la cintura. Uno de ellos sostenía en la mano una vela encendida, mientras otro anotaba algo en su libreta.

Caminábamos ya bajo las aguas, pisando sobre una superficie blanda, cubierta de limo. [...] Entonces llegaron a un rincón del estanque donde el hombre que sostenía la vela se inclinó para levantar una sábana que ocultaba algo. [...] Era la estatua de una jovencita desnuda, que aparecía decapitada. [...] No sé desde qué tiempo estaría allí la estatua, pues toda ella aparecía recubierta de limo, como una estatua verde. Sin duda debía haber sido en su tiempo una bella jovencita, pese a que le faltaba el rostro. Sus dos pequeños senos parecían aún más verdes que el resto y en torno a ellos evolucionaba incesantemente gran cantidad de peces.

Los oscuros enigmas que se multiplican, la frescura del narrador, la sensualidad de las imágenes, crean un juego de contrastes armoniosamente orquestado.

### **Prolongación del instante**

Para Tario las cosas y los seres no mueren, sólo se hacen invisibles para revelarse por instantes, en minúsculos fragmentos de tiempo, que pueden prolongarse eternamente en el espacio. En *Una violeta de más* Tario da respuesta a los enigmas que se plantea en *La noche*, no espoleando al lector con virulentos ataques, no mediante el humor jocoso y liberador de *Tapioca Inn*, sino instaurando un orden distinto donde esos instantes en que lo invisible se hace visible pueden prolongarse eternamente. "¿Cómo hacer --dice Roberto Juarroz-- para no traicionar esos



instantes de epifanía, al prolongarlos o extenderlos forzosamente, como si fueran una sustancia elástica?”<sup>135</sup>

Tario se propone en este libro atrapar esas intensidades sometiéndolas a la duración, traduciendo el tiempo en espacio. Los mejores ejemplos son la serie de siete cuentos cuyos personajes, todos ellos fantasmas, viven una especie de eternidad, el tiempo queda detenido: el exilio de los fantasmas ingleses (“El éxodo”); la viejecita sentada en el patio de su casa que ya sólo ve cómo transcurren los aniversarios, muertes y nacimientos de su descendencia dentro de ese patio, hasta quedar convertida en fantasma (“La mujer en el patio”); el pescador solitario que busca a su perro eternamente (“El hombre del perro amarillo”); la madre y el hijo deforme que desde el balcón contemplan el bosque día a tras día (“El balcón”); la mujer asesinada que vuelve a la banca de su jardín a disfrutar por fin de la calma (“La banca vacía”); o el aristócrata inglés que regresa a habitar su castillo una vez que su hija se ha transformado en yegua (“Fuera de programa”). Todos “seres sometidos al reino de las sombras o al abandono”,<sup>136</sup> instalados en un tiempo estable, inmóvil, donde sólo el paisaje deviene, que recibe el calor y el color de la vida, como una eternidad absoluta, sin gritos, ni misterios, ni horror; una duración indefinida. “Desde hacía años había entrado en posesión del tiempo, de la inmensa tristeza. Era su bienestar.”

Como una “llovizna que empapa”, estos textos sumen al lector en esa suavidad del estar ahí, sin sucesos, sin vaivenes, sin prisas, sin temor a la muerte, como simples testigos de la vida. No hay acción, los seres se deslizan del espacio viviente al mundo de las sombras. Queda la melancolía. Destaca entre ellos “La banca vacía”, donde la mujer asesinada no sólo vive una dichosa quietud mediante el recuerdo de lo vivido, sino que confronta sus secretos anhelos en vida y las preguntas que se hace ahora sobre la duración de esa calma eterna:

---

<sup>135</sup> “Fragmentos verticales”, en *Poesía vertical 1983-1993*. Buenos Aires, Emecé Edits., 1993, p. 115.

<sup>136</sup> Andrés de Luna, *loc. cit.*

Y solía dolerse ella --¿más cómo oponerse a ello?-- de que su vida, que era tan breve y tan bella, se viese turbada a toda hora por tanta y tan insistente presencia. Resultaba inútil vivir, era como una desaforada lucha entre algo que escondía su pensamiento y algo que quedaba oculto entre las flores. Lo había advertido hacia tiempo, mas solamente hasta hoy conseguía explicárselo. Sólo hasta hoy, desde su silenciosa muerte, desde aquel inmóvil silencio y aquella inmovilidad sin fin, donde no había nada que esperar porque todo cuanto podría esperarse se había cumplido, disponía de una quietud propicia para detener su pensamiento donde le convenía y por tanto tiempo como fuera necesario.

La esperanza no existe cuando el destino se ha cumplido, pero el recuerdo abre el abanico de la posibilidad. Allí donde el pensamiento se detiene, funda su propio orden y su destino. En este caso el destino del personaje no se había cumplido, una "sensación de caer y dehojarse" le advertía "que dejaba de existir constantemente", y que la clave de su estar eternamente se encontraba en su vida anterior, que era el pensamiento de alguien lo que sostenía su sombra y que por lo tanto su felicidad dependía de la duración de ese pensamiento: "morir es en el fondo faltar a una cita"<sup>137</sup> :

"Me han olvidado" --suspiró. [...] Se sintió lejana y confundida, infinitamente olvidada, pero dichosa. Le habría gustado quedarse, por cierto. Recordaba ahora, echando atrás la cabeza y riendo sin cesar mientras esto ocurría, una carta que no había escrito. Después pensó que debería sentarse en la banca. Y así lo hizo. Pero la banca permaneció vacía.

## La armonía

### *El amor*

El tiempo, eso invisible a lo que Tario interroga incansablemente y que adopta distintos disfraces desde su primer libro, adquiere una concreción sorprendente en "Como a finales de septiembre", cuento donde todos los elementos están

---

<sup>137</sup> José María Espinasa, "La imagen en el espejo", *op. cit.*

armoniosamente unidos al movimiento, y se corresponden con el asunto que trata: el amor.

La primera ocasión en que Tario abordó el tema del amor fue en un relato realista que se publicó como plaquette en 1950, *Yo de amores qué sabía*, que narra, desde la perspectiva de un niño, el final de su niñez, que coincide con su alejamiento de la casa paterna y el abandono de la madre a causa de un amor secreto. "Para Francisco Tario --escribe Alejandro Toledo a propósito de este texto-- lo que define al amor es el abandono y la soledad, pero traducidos en una necesidad de movimiento [...] Todo ocurre bajo el signo del movimiento": el viaje en tren, el abandono, la huida, "el golpeteo de las olas en los acantilados".<sup>138</sup>

Posteriormente, en 1951, Tario publicó *Breve diario de un amor perdido*. En forma de escritura fragmentaria, el autor desarrolla el discurso amoroso describiendo día con día el desgarramiento de la separación de los amantes. En *Breve diario de un amor perdido*, escribe José María Espinasa, Tario:

Consigue la difícil mirada lírica, sin melodrama y sin resentimiento, sobre la derrota amorosa. No el lamento sino la descripción y la nostalgia, el sentido de la vida a través de la *vida elegida* (más real) de la literatura. Alcanza en ese cuento un rango poético desprovisto de desplantes visuales; la anécdota, tan importante en él, se relega a la pura continuidad de los días, esa numeración que establece el correr del tiempo. El transcurso, como manera en que se manifiesta el tiempo en ningún texto está más presente que aquí, sin sorpresas argumentales o golpes de ingenio. El tiempo de verdad *pasa*, y se pierde, como el amor, a la manera proustiana. En la frase corta, impresionista, que da por sentada una visión del mundo sin necesidad de hacerla explícita, Tario aprehende la unidad más allá de la estructura, recupera en el instante un absoluto que en la totalidad es imposible.<sup>139</sup>

Hasta la publicación de *Una violeta de más*, Tario no había abordado este tema en sus cuentos fantásticos. ¿Acaso porque el amor es un secreto que consume?

---

<sup>138</sup> "Francisco Tario: el fantasma en el espejo", *op. cit.*, p. 87.

<sup>139</sup> "La literatura vista como una mansión para fantasmas", *op. cit.*, pp. 27-28.

Nietzsche escribió en algún lugar que se escribe de aquello que ya ha muerto en el corazón.

“Como a finales de septiembre” es un texto muy lírico donde la anécdota se desdibuja para dar mayor peso a la reflexión y a la creación de una atmósfera. El asunto es muy sencillo: la imposibilidad del amor, más exactamente la imposibilidad de adueñarse del amor. En este cuento el amor es imposible porque se trata de un amor de verano, y el verano está a punto de terminar; imposible porque sólo existe en presencia de un tercero (el marido de la mujer), e imposible porque el hombre que narra esta pasión y la mujer no son más que producto de un sueño, el sueño del otro hombre, el tercero. “El amor es una percepción privilegiada --escribe Octavio Paz--, la más total y lúcida, no sólo de la irrealidad del mundo sino de la nuestra: correremos tras de sombras pero nosotros también somos sombras.”<sup>140</sup>

Lo maravilloso aquí, además de ese final completamente sorpresivo, es que todo ocurre, al igual que en *Yo de amores que sabía* y en *Breve diario de un amor perdido* “bajo el signo del movimiento”. De hecho nunca ocurre nada en el exterior, los personajes están sentados a una mesa, entregados a la contemplación. El amor permanece como un secreto, se vive en silencio, aunque a cada momento está a punto de estallar la confesión:

sabía que aquél era el momento propicio, el elegido, para que un hombre expresara su amor y su dolor, toda la inmensidad de su tristeza, aunque este infortunio implicara hoy una secreta culpa, un delito con el que había que contar, no importa que la estación terminara, que el hombre muriera de amor y que hubiese comenzado ya el baile.

Es el ojo del narrador que mira y registra el movimiento a su alrededor: el viento que agita “en el aire los velos de las mujeres, llenando como de sombras o pájaros la terraza”, el color rosado del sol sobre el mar; o es el olfato que percibe los perfumes que se desprenden de las mujeres al bailar; o el oído que escucha la música y el mar

---

<sup>140</sup> “La máscara y la transparencia”, *México en la obra de Octavio Paz. II Generaciones y semblanzas*. México, FCE, 1987, p. 596.

tratando de expresar lo que la música no dice, lo que estructura el relato. La acción es el transcurrir del tiempo que se manifiesta en el mundo sensible. El relato se inicia al caer la tarde, cuando el cielo “anaranjado y alto como estaba, descendía y se poblaba de infinitas luces”, y termina cuando “un rayo del sol naciente” ilumina el brazo del hombre que sueña. El movimiento de las velas que “volvían perezosamente”, “los velos de las mujeres [que] continuaban flotando en el aire”, o las velas encendidas, van marcando el paso lánguido de las horas, y por contraste, la tensión del “quise decirle”, “me habría vuelto hacia ella y le habría preguntado”, “habría ansiado proferir en aquel momento”, o “quise entonces volverme hacia la mujer amada”, rompe a cada momento esa especie de inacción en que aparentemente están sumidos los personajes.

Ante la conciencia del fin del verano, el hombre reconoce la profundidad de su amor, que el sentido de su vida depende de ese amor. Después esa profundidad se vuelve aún más intensa cuando gradualmente descubre que su amor no tiene sentido sin la presencia del tercero, que su amor y por lo tanto su existencia no han sido más que un verano, y finalmente un sueño que, ya amaneciendo, llega a su fin, porque en ese instante percibe la mano del soñador apagando el despertador. La revelación del amor desata, como en cadena, otras revelaciones. Al final el hombre descubre la fascinación del presente, convertida simultáneamente en nostalgia:

ni ella ni yo existíamos, no existiríamos jamás, ni habíamos existido nunca, salvo aquellos breves días del verano que hoy tocaba a su fin [...] no quedaba siquiera la esperanza de una fortuita cita, la posibilidad de una memoria en común [...] de aquella existencia fugaz que él nos otorgara [...] ni tan sólo la gratitud por aquel inolvidable verano nos sería dado expresarle.

El encuentro amoroso, tan breve como el sueño de otro, desdibuja la barrera entre lo posible y lo imposible. En él se expresan todos los misterios de lo irreversible del tiempo, y el estrecho parentesco entre el amor y la existencia, entre el amor y la muerte. El amor en Tario abre un espacio que rompe con el tiempo lánguido de los

días, y condensa la fascinación del instante. El instante en que el ser existe por primera vez. El presente se muestra como la única certeza de vida. “Que el amor justifique la muerte, lo pienso. A despecho de la vida --tan breve. Y del propio amor --tan relámpago. Y de la muerte --tan larga” (*Breve diario de un amor perdido*).

La manifestación del tiempo en el mundo de las formas plásticas, en la luz y el color, crea un presente de plenitud. La vida, y sus cosas, el amor y la muerte, se condensan en la brevedad. Es en la instantaneidad donde aparece la unidad y la profundidad de la existencia.

### *Revelación del color*

También en “Un huerto frente al mar” la historia es muy sencilla, y no hay en realidad una trama, son imágenes que van tejiendo una red de alianzas donde se cifra el destino de un niño o adolescente que vive a la orilla del mar con su madre y sus hermanos. Aparentemente el enigma es la ausencia del padre. Náufrago o simplemente desaparecido desde hace dos años, el padre envía una carta (¿o la escribe el niño?) cuyo contenido nunca es revelado y donde equivocadamente el lector cree encontrará la respuesta del paradero del padre, que permanece como un secreto nunca dicho entre el niño y la madre. El niño intenta leerle a la madre la carta, pero siempre se interponen las actividades de la vida diaria en el huerto, como es lavar y tender la ropa: “Ya estaba el huerto cubierto de ropa, y yo trataba...”, o “Mi madre prosiguió tendiendo la ropa y mirando de cuando en cuando a lo alto, cuidando acaso de que aquellas nubes se esparcieran en dirección noroeste y la ropa no fuera a mojarse”, o “No quedaba ya gran cosa de ropa, pero mi madre seguía tendiendo, cambiando de lugar las sábanas y exprimiéndolas al sol”.

El secreto está amorosamente protegido por esa misteriosa actividad de tender las sábanas al sol, como si la vida en tierra, y el tiempo mismo, el transcurso de los días, el cambio de estaciones, estuvieran presididos por esa actividad interminable de lavar la ropa, de tender la ropa, de doblarla: “Aquel año había salido demasiada ropa y el tiempo continuaba incierto, engañoso”.

El verdadero misterio está en esas imágenes en cuyo interior se anudan los profundos lazos del niño con la madre (con la tierra), o aquello que los separa, lo indecible que sólo puede ser transmitido mediante lo visible. Tario escribe a colores, dice Ramón Xirau, "en esto me parece acercarse a Miró".<sup>141</sup> Es en el mundo sensible, en lo que el ojo percibe, donde se hacen visibles los sentimientos, los lazos secretos, las cosas invisibles:

estaba allí la botella, chorreando agua de mar. Entonces mi madre cogió la botella y la miró al trasluz. Y no sé cómo al reflejarse el sol en ella, cómo al llenarse la botella de sol, el sol se volvía verde de pronto y empezaba a gotear en la tierra [...] El verde sol seguía derramándose y pronto la botella quedó vacía. Esto nos entristeció a los dos. Después posó la botella en el suelo y se la quedó mirando otro rato, como esforzándose por leer en ella cierta invisible escritura que a mí se me escapaba.

Por contraste, con el padre lo une aquello que la madre no sabe mirar: el mar, la libertad, y el riesgo:

Cuando soplaban el sur, el mar aparecía muy blanco, como un mar de ilusión, y mi padre permanecía en silencio, mordiendo con calma su pipa. Pasaban nubes, se plateaba el sol, y el mar repentinamente se volvía negro. Había pasado su vida en el mar y jamás se cansó de mirarlo.

El diálogo es mínimo, todo ocurre en el silencio, en la mirada. El lenguaje de las imágenes hacen enmudecer, hacen surgir la inutilidad de toda habla. Por eso la carta nunca es leída. Es la belleza externa, el color, el aroma, lo que revela el misterio. La blancura del mar o de las sábanas tendidas al sol, o "el olor del mar [que] penetraba en la cama, escurriéndose entre las sábanas [que] se endurecían un poco y crujían como las velas de un barco", cifran el destino del niño: el mar.

Por supuesto que no se trata de explicar el significado de los símbolos, que pueden ser múltiples. La intención del autor es cautivar al lector con esa sucesión

---

<sup>141</sup> Loc. cit.

de imágenes que condensan la profundidad de la vida, y que no puede ser transmitida más que por la orquestación armoniosa de los elementos, aunque esté presente la contradicción. “La armonía de los contrarios --dice María Zambrano-- son las nupcias en que no sólo se manifiesta lo que de positivo tenía cada contrario, sino en que surge algo nuevo, no habido.”<sup>142</sup>

El mundo sensual tiene el poder, la magia, de alterar a cada instante el aspecto del mundo. El pensamiento se deja llevar por la mirada, por el color, por el aspecto externo de los objetos. En sus semejanzas y diferencias se establecen las correspondencias entre las cosas. La solución al enigma es otro enigma, más misterioso aún. El espacio y el tiempo se convierten en lugares de revelación del ser y de la realidad desconocida.

### **El sentimiento callado**

La ironía del autor ha adquirido otros matices en *Una violeta de más*. Aquel tono despectivo y rebelde del que observa desde las alturas, hastiado del grotesco espectáculo del mundo (presente en *La noche*), se ha convertido en nostalgia. El autor sigue manteniendo una distancia, pero se sitúa al nivel del hombre. En lugar de la sátira descarnada, de la revelación violenta, busca la intensidad del sentimiento y del pensamiento. La unidad se muestra así, no mediante la fusión escandalosa de los contrarios, sino en la red de correspondencias con el universo entero. Lo maravilloso, lo extraordinario, surge aquí, en este mundo terreno.

Los personajes de *Una violeta de más* se han humanizado (aunque no en todos los casos, como vimos). No son caricaturas o títeres. En cuentos como “Entre tus dedos helados”, “Ortodoncia”, “Un huerto frente al mar” o “Como a finales de septiembre”, el autor se sitúa al nivel de sus personajes. El enfrentamiento con la contradicción ineludible ocurre como consecuencia del suceso, y éste transforma al personaje. Son seres trágicos, no cómicos. La risa muestra, más que el desprecio, el

---

<sup>142</sup> *Op. cit.*, p. 185.



dolor. Si en *Tapioca Inn* priva la voz, el diálogo, en *Una violeta de más* domina el silencio, lo no confesado, el recuerdo, el sentimiento callado. La transformación se da en voz baja.

Tario había dejado entrever en los relatos realistas de *La noche* ("La noche del turista" o "Mi noche") que el hombre encuentra respuestas más allá de sí mismo, al vincularse con el universo, pero no con la belleza y profundidad que alcanza en su último libro. Lo grotesco y lo fantástico surgen, sin malabarismos aparentes, de las sutiles variaciones de nuestra percepción del tiempo.

## CONCLUSIONES

En este trabajo he pretendido hacer una presentación general de la obra cuentística de Francisco Tario, un autor que fue injustamente marginado de la literatura nacional y que, no obstante el rescate que se ha hecho de su obra en los últimos veinte años, continúa siendo un escritor poco conocido. Por ello hemos proporcionado en la introducción una visión general del contexto en el que se publicaron sus obras y una breve semblanza biográfica.

La somera revisión teórica de los conceptos de lo fantástico y lo grotesco me permitió abordar los principales cauces de la obra cuentística del autor, ya que son los rasgos más sobresalientes. A partir del rompimiento con la realidad que implican lo grotesco y lo fantástico, se señalaron las estrategias narrativas empleadas por el autor en cada uno de sus libros, y los distintos matices que tomaron esos dos conceptos. La ironía y el humor también adquieren diferentes tonalidades. En general, cada obra del autor ofrece una visión distinta de la realidad. En *La noche* destaca el enfrentamiento del hombre ante el mundo y la angustia existencial; en *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, la comicidad, el absurdo y el juego verbal, y en *Una violeta de más*, la nostalgia y el reconocimiento de las correspondencias del hombre con la totalidad. Estas diferencias no son tajantes: la parodia, el humor, la ironía, la melancolía, la sensualidad, la angustia existencial y la contradicción están presentes en los tres libros. A veces se observan posturas diametralmente opuestas en una misma obra. El autor se muestra como un perseguidor que hace de cada libro una nueva aventura, una experiencia donde se plantea nuevos retos para profundizar en el misterio de la vida y de la ficción. Cada libro es un cuestionamiento que transforma al autor o muestra los rasgos de los múltiples rostros que él mismo se descubre. No descifra enigmas, los hace visibles,

aunque para ello deba recorrer las zonas más oscuras del alma o metamorfosearse para engañar a la muerte.

Francisco Tario interrogó incansablemente al tiempo, y lo recorrió sin ahorrar abismo alguno. Después de someterlo a las múltiples variaciones de la percepción, acepta su máscara en la luz y en las correspondencias.

Tras el aparente pesimismo de sus textos más oscuros, se encuentra un llamado a la risa y al juego, a la sensualidad y la extravagancia. Golpea la conciencia para mejor celebrar la vida, con sus incontables contradicciones.

Francisco Tario hace del cuento un espacio donde la conciencia y la imaginación instauran otro orden, que se agrega a la realidad para ampliarla.

Dentro de la literatura mexicana Tario continuará siendo un enigma, de otro tiempo y otro espacio. Intentó, en *Aquí abajo*, integrar sus búsquedas personales a la literatura nacional, pero lo suyo era imaginar aventuras extraordinarias para no ser de este mundo, y al mismo tiempo, arraigar en la esencia del hombre.

No pretendí agotar las posibilidades de estudio que la obra de Francisco Tario ofrece, antes bien, abrir vías de análisis. En ese sentido, sería sumamente interesante una aproximación a su obra considerando los tiempos propios de cada una de las formas literarias que practicó: cuento fantástico, relato realista, novela, aforismo y teatro; o un estudio sobre las diversas manifestaciones de la ironía.

Consideré innecesario detenerme en cada uno de sus cuentos, que en total suman cuarenta, pero de una u otra manera están incluidos en las reflexiones que presento a lo largo del trabajo.

## BIBLIOGRAFÍA

### Del autor

#### Cuento

- La noche*. México, Antigua Librería Robredo, 1943.  
*Yo de amores qué sabía*. México, Ediciones Los Presentes, 1950.  
*Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*. Tezontle, 1952.  
*Una violeta de más*. México, Joaquín Mortiz, 1968.

#### Novela

- Aquí abajo*. México, Antigua Librería Robredo, 1943.  
*Jardín secreto*. México, Joaquín Mortiz, 1993.

#### Teatro

- El caballo asesinado, Terraza con jardín infernal y Una soga para Winnie*. México, UAM, 1988. (Colec. Molinos de Viento.)

#### Varia

- Equinoccio*. México, Antigua Librería Robredo, 1946.  
*La puerta en el muro*. México, (sin pie de imprenta pero con el logo de la Antigua Librería Robredo), 1946.  
*Breve diario de un amor perdido*. México, Ediciones Los Presentes, 1951.  
*Acapulco en el sueño* (con fotografías de Lola Álvarez Bravo). México, Joaquín Díez-Canedo, Secretaría de Turismo, 1951.

#### Otras ediciones

- La noche del féretro y otros cuentos de la noche*. México, Edit. Novaro, 1958.  
*Equinoccio*. Prólogo de Salvador Espejo Solís. México, Cuadernos del Nigromante, 1989.  
*Entre tus dedos helados y otros cuentos*. Selección de Alejandro Toledo, con prólogo de Esther Seligson. México, INBA-UAM, 1988.  
*Una violeta de más*. México, Conaculta, 1990. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, núm 36.)  
*Acapulco en el sueño*. México, Fundación Cultural Televisa, 1993.

#### Crítica

- ESPINASA, José María, "La literatura vista como una mansión para fantasmas", en *El tiempo escrito*. México, Ediciones Sin Nombre, 1995, pp. 19-42.

- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena, "Francisco Tario, ese desconocido", en *Ni cuento que los aguante. (La ficción en México)*, núm. 14. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997 (Serie Destino Arbitrario, 14), pp. 41-53.
- MARTÍNEZ, José Luis, "Francisco Tario", en *El trato con los escritores y otros estudios*. México, UAM, 1993, pp. 323 y 324.
- PAREDES, Alberto, "Francisco Tario", en *Figuras de la letra*. México, UNAM, 1990 (Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal), pp. 173-175.
- RIVIELLO VIDRIO, Victoria, *Francisco Tario. La experiencia de la fantasía*. Tesina para obtener el grado de licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas. México, UNAM. Fac. de Filosofía y Letras, 1989.
- TOLEDO, Alejandro y Daniel GONZÁLEZ DUEÑAS, "Francisco Tario", en *Aperturas sobre el extrañamiento* (entrevistas). Conaculta, Luzazul, 1993.
- TORRES, Vicente Francisco, "Francisco Tario y la narrativa fantástica", en *La otra literatura mexicana*. México, UAM-Azcapotzalco, 1994, pp. 99-124.

#### Hemerografía

- AGUILAR CAMÍN, Héctor, "Una violeta de más", en *El Día*, 25 de marzo, 1969, p. 11.
- "Carta de Francisco Tario a Esther Seligson" (1973), en *Nitrato de Plata, Revista de Cine*, núm. 24, pp. 4-9.
- CORIA, José Felipe, "Francisco Tario: *Entre tus dedos helados*. De la noche como infinito", en *Sábado, Suplemento de Uno más Uno*, 22 de octubre 1988, p. 11.
- CHIVERTO, José Luis, "Francisco Tario" (entrevista), en *Hombres, hechos, ideas... El Oriente de Asturias. Temas Llanes*, núm. 5, 1971, pp. 43-48. (Se publicó también en *Casa del Tiempo*, vol. II, época III, núms. 23-24, dic. 200-enero 2001, pp. 45-49.)
- CHUMACERO, Alí, "Aquí abajo", en *Letras de México*, vol. III, año VIII, núm. 13, 15 de enero 1944, p. 3.
- DONOSO PAREJA, Miguel, "Donde un caballo se sienta a tomar la copa en un sillón granate", en *El Día*, 14 de marzo, 1969, p. 9.
- ESPEJO SOLÍS, Salvador, "El hilo del murmullo. Francisco Tario y la literatura mexicana", en *Tiempo libre*, 8-14 de diciembre 1988, p. 7.
- ESPINASA, José María, "La imagen en el espejo", *Casa del Tiempo*, Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana, vol. VIII, núm. 79, sept.-oct. 1988, p. 78.
- , "El Jardín secreto de Francisco Tario", en *La Jornada Semanal*, núm. 299, 3 de marzo 1995, pp. 20-23.
- , "Francisco Tario y el aforismo. (Algunas hipótesis)", en *Casa del Tiempo*, vol. II, época III, núms. 23-24, dic. 200-enero 2001, pp. 66-70.
- GÓMEZ MONTERO, Sergio, "Un cuentista entre nosotros", en *El Día*, 13 de feb., 1969, p. 11.
- GONZÁLEZ DE LA GARZA, Mauricio, "Francisco Tario. (Pésame a Toño Peláez)", en *Casa del Tiempo*, vol. II, época III, núms. 23-24, dic. 200-enero 2001, pp. 60-61.
- GOROSTIZA, Celestino, "Libros: Francisco Tario. *Aquí abajo*", en *El Hijo Pródigo*, II-III, oct. dic. 1943, enero-marzo 1944 (*Revistas literarias mexicanas modernas México*, FCE, 1983, pp. 380 y 381).

- LUNA, Andrés de, "Francisco Tario: *Entre tus dedos helados y otros cuentos*. Tierra de fantasmas", *Sábado, Suplemento de Uno más Uno*, México, 1o de octubre 1988, p. 11.
- MARTÍNEZ, José Luis, "Cuentos: *La noche*", en *Letras de México*, vol. I, año VII, núm. 12, 15 de febrero 1943 (*Revistas literarias mexicanas modernas*. México, FCE, 1985, p. 6).
- , "Dos notas sobre Francisco Tario", en *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*. (1949). México, Conaculta, 1990. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, núm. 29) pp. 232-237.
- MEJÍA VALERA, Manuel, "*Una violeta de más*", en *El Día*, 22 de abril, 1969, p. 14.
- MIRANDA AYALA, Carlos, "Un fantasma resucitado", en *El Semanario Cultural de Novedades*, núm. 339, año VIII, vol. VIII, octubre 1988, pp. 10-11.
- OLMEDO, Iliana, "La realidad dual de Francisco Tario", en *Casa del Tiempo*, vol. II, época III, núms. 23-24, dic. 200-enero 2001, pp. 62-65.
- PACHECO, José Emilio, "Francisco Tario. 1911-1977", en *Proceso*, 16 de enero 1978, p.55.
- PAREDES, Alberto, "El 'caso Tario'", en *Casa del Tiempo*, vol VIII, no. 79, septiembre octubre 1988, pp. 79 y 80.
- PÉREZ RUIZ, Una, "Tario: fuegos de algo más que chimeneas", en *Etcétera. Semanario de Política y Cultura*, núm. 11, abril 1993. (s/p)
- PIÑA WILLIAMS, Víctor Hugo, "El camino en caminos (Los aforismos de Tario)", en *El Semanario Cultural de Novedades*, núm. 413, año VIII, vol. VIII, marzo 1990, p. 8.
- "Retrato a voces de Francisco Peláez" (entrevistas a Antonio Peláez, Esther Seligson y Rosenda Monteros), en *Casa del Tiempo*, vol. II, época III, núms. 23-24, dic. 200-enero 2001, pp. 50-59.
- REYES, Juan José, "Francisco Tario: los contrarios en equilibrio", en *El Semanario Cultural de Novedades*, núm. 44, año VIII, vol. VIII, marzo 1990, p. 4.
- REYES NEVARES, Salvador, "Los cuentos de Francisco Tario", en *México en la Cultura, Suplemento de Novedades*, núm. 205, 22 de febrero 1953.
- RIVAS, Humberto, "A la luz oscura de Francisco Tario", en *Casa del Tiempo*, núm. 79, vol. VIII, sept.-oct. 1988, pp. 78 y 79.
- RIVAS ITURRALDE, Vladimir, "Lo fantástico en Francisco Tario", en *Temas y Variaciones de Literatura*, segundo semestre de 1995, pp. 11-17 (UAM).
- RIVIELLO VIDRIO, Victoria, "Lo estrambótico y lo cotidiano en 'El mico', de Francisco Tario", en *Casa del Tiempo*, vol. II, época III, núms. 23-24, dic. 200-enero 2001, pp. 71-77.
- TOLEDO, Alejandro, "Tres momentos en la escritura de Francisco Tario", en *Tierra Adentro*, núm. 51, enero-feb. 1991, pp. 6-11.
- , "Francisco Tario: el fantasma en el espejo", en *Casa del Tiempo*, vol. II, época III, núms. 23-24, dic. 200-enero 2001, pp. 78-94.
- TORRES G., David, "El caballo asesinado", en *Escénica*, nueva época, núm. 1, octubre 1990, pp. 14-16.
- , "Morir frente al espejo", en *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 47, 1990, pp. 12 y 13.
- VILLASEÑOR, Raúl, "*Una violeta de más*", en "El Heraldo Cultural", *El Heraldo de México*, 16 de feb., 1969, p. 15.
- XIRAU, Ramón, "La fantasía española de Francisco Tario", en "La Cultura en México", *Siempre!*, 12 de feb., 1969, p. XIII.
- ZENDEJAS, Francisco, "Yet...", en *Excélsior*, 7 de feb., 1969, p. 33A.

## General

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*. 2a. ed. México, FCE, 1966.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis*. 3a. reimp. México, FCE, 1982.
- BAJTÍN, Michael, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona, Barral, 1974.
- BARTHES, Roland, *Crítica y verdad*. 3a. ed. México, Siglo XXI, 1978.
- , *El placer del texto*. 2a. ed. México, Siglo XXI, 1978.
- , *S/Z*. México, Siglo XXI Editores, 1980.
- BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*. 4a. reimp. México, FCE, 1996.
- BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico*. Barcelona, Anagrama, 1976.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2000.
- BLANCHOT, Maurice, *La ausencia del Libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires, Caldén, 1973.
- , *Falsos pasos*. Valencia, Pre-Textos, 1977.
- BIOY CASARES, Adolfo, Jorge Luis BORGES y Silvina OCAMPO, *Antología de la literatura fantástica*. Prólogo de A. Bioy Casares. Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
- BOTTON BURLÁ, Flora, *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, 1983. (Colegio de Letras, Opúsculos.)
- BRAVO, Víctor Antonio, *La irrupción y el límite. Una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. México, UNAM, 1988. (Biblioteca de Letras.)
- BRUCE-NOVOA, John, "Luis Leal: crítico del cuento mexicano", prólogo a *Breve historia del cuento mexicano*, de Luis Leal. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.
- BRUSHWOOD, John S., "Periodos literarios en el México del siglo XX: la transformación de la realidad" (1976), en *La crítica de la novela mexicana contemporánea. Antología*. (Comp. Aurora Ocampo). México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1981, pp. 157-173.
- CAMPOS, Julieta, *Función de la novela*. México, Joaquín Mortiz, 1973.
- CARBALLO, Emmanuel, "Dos textos sobre Luis Leal", en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. Sara Poot Herrera. México, UNAM, 1996, pp. 75-81.
- CARROL, Lewis, *El juego de la lógica*. México, Alianza Edit., 1979.
- CORTÁZAR, Julio, "Del cuento y sus alrededores" y "Algunos aspectos del cuento", en *La casilla de los Morelli*. Barcelona, Tusquets Editores, 1981.
- , *Obra crítica*. Madrid, Alfaguara, 1994.
- CORTÉS, Jaime Erasto, "Adeudos cuentísticos con Luis Leal", en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. Sara Poot. México, UNAM, 1996, pp. 61-74.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. 2a. ed. México, FCE, 1996.
- EICHENBAUM, B. "Sobre la teoría de la prosa", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 3a. ed. México, Siglo XXI, 1978, pp.147-157.
- FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*. 5a. ed. México, Joaquín Mortiz, 1976.
- GORDON, Samuel, *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*. México, UNAM, 1989. (Biblioteca de Letras.)
- HAHN, Óscar, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México, Premiá, 1978.
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética*. Vol. I. Barcelona, Península, 1989.

- JACKSON, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres, Methuen, 1981.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Madrid, Taurus, 1989.
- , *La ironía*. Madrid, Taurus, 1982.
- JUARROZ, Roberto, *Poesía vertical 1983-1993*. Buenos Aires, Emecé, 1993.
- LOVECRAFT, Howard Philips, *El horror sobrenatural en la literatura*. México, Fontamara, 1995.
- LEAL, Luis, *Breve historia del cuento mexicano* (1956). Prólogo de John Bruce Novoa. México, Universidad de Tlaxcala, 1990.
- MARTÍN, Mario, "El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia", en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. Sara Poot Herrera. México, UNAM, 1996, pp. 99-125.
- MARTÍNEZ, José Luis, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*. 2a. ed. México, Joaquín Mortiz, 1979.
- , "Nuevas letras, nueva sensibilidad" (1968), en *La crítica de la novela mexicana contemporánea. Antología*. (Comp. Aurora Ocampo). México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1981, pp. 191-213.
- , *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*. (1949). México, Conaculta, 1990. (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, núm. 29.)
- MIRANDA AYALA, Carlos, "El cuento moderno mexicano hasta el final de los 80", en *Te lo cuento otra vez. (La ficción en México)*, núm. 3. México, Universidad de Tlaxcala, 1991, pp. 133-140.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Lo fugitivo permanece*. (Antología, con prólogo y notas). México, Aeroméxico, 1984.
- MUSCHG, Walter, *La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brecht*. Barcelona, Seix Barral, 1972.
- PROPP, V., "Las transformaciones de los cuentos fantásticos", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 3a. ed. México, Siglo XXI, 1978, pp. 177-198.
- PAVÓN, Alfredo, "La herencia de Luis Leal", en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. Sara Poot Herrera. México, UNAM, 1996, pp. 35-60.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*. 4a. reimp. México, FCE, 1973.
- , *México en la obra de Octavio Paz. II Generaciones y semblanzas*. México, FCE, 1987.
- , *Obras completas. 1 La casa de la presencia. 2 Fundación y disidencia*. 1a. reimp. México, FCE, 1995.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración. II. Configuración del tiempo en el relato de ficción; III. El tiempo narrado*. México, Siglo XXI, 1995, 1996.
- SCHLEGEL, Federico, *Fragmentos*. Semblanza biográfica y trad. de Emilio Uranga. México, UNAM, 1958.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premiá Editora, 1980. (La Red de Jonas.)
- VARIOS, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México, UAM, 1992.
- VERANI, Hugo (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. (Antología). Selección y prólogos de Hugo Achugar y Hugo J. Verani. México, UNAM-EI Equilibrista, 1996. (Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio.)



- VILLAURRUTIA, Xavier, *Obras*. 1a. reimp. México, FCE, 1974.  
-----, "El romanticismo y el sueño", prólogo a Aurelia, de Gerard de Nerval,  
México, Premiá Edit., 1984.
- VILLORO, Luis, *La mezquita azul. La experiencia de lo otro*. México, UAM, 1996 (Colec.  
Verdehalago).
- XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*. 23a. ed. México, UNAM,  
1998. (Textos Universitarios.)
- ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*. 2a. reimp. México, FCE, 1993.
- ZAVALA, Lauro (ed.), *Teorías del cuento. I. Teorías de los cuentista; II. La escritura  
del cuento; III. Poéticas de la brevedad*. 2a. reimp. México, UNAM, 1997. (Textos  
de Difusión Cultural, Serie El Estudio.)

#### Hemerografía

- BARRENECHEA, Ana María, "Borges y Nouvelle critique", *Revista Iberoamericana*.
- JUARROZ, Roberto, "Antonio Porchia: el apogeo del aforismo", *Revista de la  
Universidad de México*, vol. XXXVIII, nueva época, núm. 16, agosto 1982,  
pp. 2-4.
- BIANCO, José, "En torno a Marcel Proust", *Plural*, núm. 2, nov. 1971.