

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras.

Francisco Tario: La imagen de un autor.

TESINA

Que para obtener el Título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas.

Que presenta:

Jesús Mendoza Ruiz.

Directora de Tesina.

Dra. Adriana de Teresa Ochoa.

Ciudad de México. 2017.



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.

A Jerónimo Gómez Ruiz

Agradecimientos.

Finalmente la tesina se concluyó. El camino fue largo, lleno de vericuetos, no tanto por la complejidad del trabajo, pues la tesina, pienso, no traspasa los límites de la sencillez. Elementos externos me sustrajeron de la silla y del escritorio, por lo que sin precaver que el tiempo se acelera a su capricho, hubo demora en concluir. Agradezco sinceramente a mi asesora, la doctora Adriana de Teresa, por su paciencia, por haberme sugerido el tema y por haber indicado el fin del proyecto, sin lo cual nunca lo hubiera vislumbrado; me habría seguido y la tesina se transformaría en una gruesa tesis sin sentido.

Ahora hay una oportuna ocasión para agradecer a quienes, luego de recapacitar, jamás agradecí. Desde que inicié la carrera de letras hispánicas hasta el presente conocí a un sin fin de personas. Si lo pienso detenidamente, no acierto a quién destacar en este apartado de la tesina, mas si suelto las amarras del pensamiento y escribo los primeros nombres que se vienen a mi mente, no dudo, ni por un instante, en mencionar a Alejandro Gómez, cuya amistad es la tónica de mis recuerdos de la facultad. Su nombre invoca a otros: Aline Ftghn, Mariana Tlap, Lili White y Lili Wilde. Una extensa fila de amistades se traza por el tiempo pretérito, en ella se distinguen dos fabulosas personas: Tanya María y Guillermo Fragoso. En lo más recóndito de este recuento, Diego Robles, además de ser la amistad más antigua de cuantos he nombrado, es un colega en quien admiro sus dotes para la redacción.

Agradezco a la estirpe de mi madre cuya genética, según yo, se ha inclinado por las vocaciones de la intelectualidad, y mejor aun, del arte. Su influjo fue definitivo para incentivar la elaboración de la tesina. No apartaba de mí la sensación de que los ojos de esa parentela leían lo que yo iba escribiendo. Por esta razón, por las expectativas que yo imaginaba iba a tener la tesina en ellos, debí haberla dedicado a la familia materna, sin embargo, reconsiderando que sólo era una sugestión, me percaté que lo único certero fue dedicarla a Jerónimo Gómez Ruiz. Él me prestó el primer libro que leí de Francisco Tario. Agradezco, así mismo, a la familia paterna, de quienes siempre me ha maravillado su laboriosidad tenaz, que por momentos, cuando la cafeína inerva mi cerebro, la siento bullir en la sangre. Agradezco a la madre, al padre, a los hermanos, su verdaderamente incondicional cariño.

No pretendo examinar tan minuciosamente el recinto de mi memoria. Escribo estos agradecimientos al tiempo que los nombres se van perfilando libremente. Si cometo omisiones, pido disculpas por antelación. Agradezco a Elizabeth Sanjuan, a quien conocí cuando ella impartía el curso de iniciación a la investigación literaria, el cual yo tomaba por segunda vez, pues era una materia que había reprobado en el primer semestre de la carrera. A ella le presenté, como trabajo final, un ensayo sobre cada uno de los cuentos de *La noche* de Francisco Tario, y después de revisarlo me dio la idea de desarrollarlo para una posible tesis. En efecto, la idea persistió y cuando cursé el seminario de tesis con la maestra Adriana de Teresa tomé la decisión que éste autor iba a ser el tema de una tesis que por motivos de practicidad se redujo al formato de una tesina.

Por último, menciono a los sínodos, a la maestra Verónica García, al maestro Muciño, la doctora Palma y a la doctora Gabriela Hubbard. Agradezco su trato amable y solícito. Nunca hubo de su parte cerrazón alguna, sus oídos siempre estuvieron atentos a mis palabras cuando platicamos en la sala de tutorías o cuando fui a buscarlos directamente a los salones de clase.

Índice.

- Introducción.

- Francisco Tario, el misterio.
- Las obras fragmentadas de Tario, el futbolista.
- Tario, seudónimo de Peláez el asturiano y su último libro: Una violeta de más.
- La muerte de Peláez.
- Tario revive: La crítica después de Alejandro Toledo 1987-2011.
- Tario reeditado.
- Su obra póstuma.
- obras completas de Francisco Tario.

- CRONOGRAMA de la obra literaria de FRANCISCO TARIO.

- Bibliografía Específica
- Bibliografía General
- Otras fuentes

Introducción.

El autor es, según Foucault, un concepto moderno cuya función es imprescindible en el estudio de las humanidades. En el campo de la literatura es el referente principal que tiene un lector para leer o no leer un texto, pues en torno al nombre de un autor se despliegan una serie de comentarios, estudios y juicios, etc. que lo acompañarán a lo largo de la historia mientras el valor de su obra esté vigente.

Para cualquier escritor, quien quiera que sea, habrá una escisión de su ser al momento de concluir una obra, a partir de lo cual brota una imagen de autor, figura imaginaria que se elabora tanto en el texto literario como en sus alrededores, es decir, nace del trabajo del escritor y del pensamiento de un tercero: del lector, la crítica, del estudioso de la literatura (Amossy, 2014). No es necesario que un seudónimo o un heterónimo recalque esta separación, sucede lo mismo si el escritor firma con el nombre que recibió de sus padres. Jorge Luis Borges dedica un pequeño texto a hablar sobre la doble identidad propia de los hacedores de la literatura. Desde el título del texto, *Borges y yo*, el escritor argentino muestra al lector cómo es que actúa ese fenómeno por medio del cual incluso el escritor, al ser lector de su propia obra, puede mirar frente a frente esa otra entidad literaria que lo habita. Borges dice que así le ocurre e incluso es capaz de escribir unas letras a su autoral identidad:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel, de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. (Borges, 1960, p. 69).

Un ejemplo de esta condición ineludible de los escritores es el caso del portugués Fernando Pessoa quien mediante la escritura inventó a varios autores ficticios cada uno con una personalidad y biografía distinta a la del propio Pessoa. El caso de Tario, autor que motiva la presente tesina, también fue el producto de la doble identidad que experimenta un escritor, pero a diferencia del escritor portugués, el nombre de Tario funcionó como una máscara que escondía el rostro del escritor, para que el lector no pudiera enterarse de ningún aspecto concreto de su vida más que la inventada desde el ejercicio de la literatura.

Francisco Tario es el nombre literario de Francisco Peláez, quien nació en la ciudad de México en 1911 en el seno de una rica familia de origen asturiano. Su primera infancia la vive en España, debido a que su familia, asustada por la violencia de la Revolución, tuvo que volver al lugar de donde había venido. Cuando terminó el conflicto retornan a México y es en este país donde Francisco Peláez decide asumir la vocación de escritor, para lo cual inventa el apellido Tario, seudónimo con el que firmó su obra integrada por los siguientes libros de cuentos y relatos breves: *La noche* (1943), *Aquí abajo* (1943), *Equinoccio* (1946), *La puerta en el muro* (1946) *Yo de amores qué sabía* (1950), *Breve diario de un amor perdido* (1951), *Acapulco en sueño* (1951), *Tapioca Inn* (1952), *Una violeta de más* (1968). Además, se publicó una novela *El jardín secreto* (1993), y una trilogía de obras de teatro, *El caballo asesinado* (1988), ambas descubiertas en manuscrito y publicadas póstumamente.

En ese sentido, el nombre Tario no es sólo una firma que sirve para identificar una obra, sino que también invoca en el imaginario de los lectores una figura, la silueta de alguien con ciertas características, que emergió y se adentró de manera peculiar en el arte de la literatura. Esto se debe a que la escritura por su misma naturaleza incita al desdoblamiento de la personalidad en otras a lo largo y ancho de una página. En el acto de la lectura sucede algo muy parecido. Al respecto, el escritor Luigi Amara dijo que ha experimentado la sensación de estar acompañado por el fantasma o la sombra de algún autor a quien ha leído con especial devoción, como si

éste se empeñara en rondar su cabeza por el lapso de una temporada hasta que el influjo de la obra comienza a agotarse. Y el fantasma de un autor no se alimenta únicamente del contacto directo que un lector tiene con una obra; también lo que se ha escrito y comentado sobre el autor es decisivo para identificarlo con ciertas imágenes, las cuales son de tal importancia que incluso el nombre de un autor tiene una representación mental aun sin que sus obras hayan sido leídas. Un ejemplo simple y concreto es el caso del Marqués de Sade, el cual, aún sin conocer ninguno de sus libros, invoca al mundo del sadismo, que es el del “placer y gusto que se experimenta con el sufrimiento del otro” (DEM, 1973).

En este sentido, Ruth Amossy (2014) ha insistido en que el autor no es la persona real que escribe, sino que es una figura imaginaria que se elabora a partir del texto literario y, de los textos u opiniones de terceros, así como de las intervenciones discursivas del propio escritor en entrevistas, prefacios, autobiografías, recepción de premios, etc. Esta información se acumula y forma diversas imágenes del autor. Por supuesto que estos fenómenos se encuentran en el nombre de Tario, pues ha creado en la imaginación de la crítica y en la de los lectores la imagen de alguien muy singular.

En este trabajo me interesa explorar las imágenes del autor que a lo largo de la publicación de su obra fue proyectando el nombre de Francisco Tario. Para ello voy a hacer la revisión de los textos críticos que se publicaron desde 1943, el año en que se publica su primer libro, hasta el 2015, año en que el Fondo de Cultura Económica imprime sus *Obras Completas*. De esa manera se podrá observar cómo empezó a circular el nombre del autor y su obra y por qué, en un principio, la imagen de Tario fue la de un desconocido y luego, con el paso del tiempo, ya obteniendo mayor fama, dicha imagen se convierte en la de un autor, aunque raro, con un cierto prestigio dentro del canon nacional. Se pensaría que el interés que Tario despertó en la crítica, luego de una decena de años de casi silencio, iría aminorando su rareza, pero, como se verá en esta tesina se sigue conservando como un distintivo muy propio de la imagen de Tario.

Dice Amara: "Tario es el nombre que en toda lista de raros aparece en primer lugar" (Amara, 2006, p. 111).

El término raro, en este caso, proviene por cómo Rubén Darío lo utilizó en su libro *Los raros*. Aquel libro está conformado por una serie de retratos que Darío hizo de los autores que conoció y leyó durante su estancia en París, en el momento en que aquella ciudad albergó a quienes Christopher Domínguez llama el orgulloso Parnaso de los poetas europeos del fin del siglo XIX (Domínguez, 1995, p. 6). En el prólogo al libro, Rubén Darío recuerda que lo había escrito en Buenos Aires cuando en Francia estaba en boga el movimiento del simbolismo. Uno de los principales motivos para escribir *Los raros* fue dar a conocer en Latinoamérica este movimiento cuando en esta región del mundo lo que más se leía y recitaba era una poesía de carácter todavía patriótico y, en palabras de Domínguez, "de inutilidad verbal" (Domínguez, 1995, p. 5). En efecto, la poesía que Darío admiró en París es la que, a una distancia de más de un siglo, ya como una corriente generalizada, Domínguez la observa como un movimiento artístico encaminada a enfrentar al estilo de vida que han fundado la Ciencia y la Democracia.

Fin del siglo XIX: bocas apestadas de ajeno, estilos desfallecientes que comienzan por escandalizar a la sociedad del dinero, voluntad de oponer la belleza como artificio y el placer como perversión contra la mezquina rutina de Occidente. (Domínguez, 1985, p. 5)

Pareciera que al terminar el siglo los poetas perciben en las sociedades donde viven una mediocridad de la cuál sólo se escapa mediante la aplicación de toda su fuerza en la ardua labor del arte. Es, por lo menos, la percepción que Darío compartió con sus colegas en París, si bien pasados los años, dirá que mucho de aquella actitud no era más que la expresión de una juventud sobresaliente, virtuosa y sobre todo, muy fogosa. Aunque Darío reconoce un poco de engaño en este entusiasmo de los poetas, admite que muy en el fondo de su pensamiento permanece la esencia que lo marcó durante el tiempo que convivió con el Parnaso de los poetas parisinos: *queda la misma pasión por el arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza* (Darío, 1905, p. 11)

Los raros ofrece al mundo hispano un panorama precisamente de aquella época que vivió Rubén Darío. El libro contiene los retratos de autores que la historia no sólo los ha mantenido vigentes, sino consagrados en la literatura universal. Figura Edgar Poe, Verlaine, el conde de Lautréamont y para la lengua española el nombre de José Martí. Sin embargo, en ese paisaje de autores que escribe Darío, hay nombres que a decir Christopher Domínguez sólo son objeto de interés para los estudios literarios especializados o incluso algunos de ellos, Domínguez se aventura a decir, están borrados por completo de la historia de la literatura, sus textos muy probablemente han dejado de existir. Deambulan en *Los raros* como fantasmas, son autores que a pesar de haber recibido muy pocos comentarios o de plano la completa cerrazón del medio literario, Darío siempre les prodigó su sincera admiración. Entre ellos está Leon Bloy, un autor recalcitrantemente católico a quien Darío llama *el verdugo de la literatura contemporánea*. Sus escritos tienen una fuerza profética que, como Ezequiel en su tiempo, advierte a sus contemporáneos burgueses del renacimiento de Sodoma y Gomorra dentro de sus sociedades. Está Jean Richepin *en su momento el más lúgubre de los poetas* (Darío, 1905, p. 67); marinero y adorador de la misa negra de Satán. Aparece el misántropo Jean Moreas, la poetisa Rachilde. Se menciona a un poeta latinoamericano que escribió su obra en francés: Augusto de Armas, hoy desconocido. Se halla al poeta belga Theodor Hannon, cuya obra, dice Darío, es depravada, enferma, pero sin duda, exquisita. Se sucede el retrato de Eugenio de Castro, un antecedente de un Pessoa. La lista podría continuar, sin embargo, esta somera descripción es únicamente para entender porqué la crítica eligió la mismas palabra que Darío usó para titular su libro sobre los poetas malditos. Emparentar aun autor mexicano con el movimiento que se sucitó en París es peligroso, sin embargo, como se verá más adelante, hay algunos elementos que sustentan esta idea. Tario estuvo postergado durante décadas en los márgenes del consumo literario, frecuentado únicamente por los lectores de culto; la crítica observó una relación de los cuentos de Tario con los de un par de escritores franceses de la

época simbolista, y, además, lo emparentaron con un autor del modernismo mexicano, movimiento estrechamente ligado a la poesía del *fin du siècle*.

Por lo demás, el uso de la rareza es ambiguo y móvil como lo es en general todo intento por usar clasificaciones en el estudio de la literatura, pero tiene una importante utilidad para distinguir aquellos autores que, dentro de su contexto histórico, no se apegaron a las formas en que se producía y se distribuía la literatura. La rareza en un autor está motivada por temas como el influjo de la tradición, los cambios en los gustos del público, intereses mercantiles y en lo que Amara llama “las leyes no escritas de la República de las Letras” (Amara, 2006, p. 111). Asimismo, la rareza en un autor proviene, en parte, de algunos detalles excéntricos de la vida del escritor que no se ajustan a las convenciones sociales y quedan grabadas en las biografías para posteriormente alimentar con más elementos la imagen del autor. Por algunos datos desperdigados, se tuvo la impresión de que Tario se nutría de la vida excéntrica de un escritor, pero en realidad, aquella vida, si se observa superficialmente, como se hizo en esta tesina con base en su biografía, está más bien apegada al sentido común, a nada que destaque por excéntrico.

La tesina recopila y sintetiza una investigación sobre los contextos históricos y literarios por los que la imagen de autor de Tario se moldeó hasta constituirse como un raro y, por otro lado, se presentarán algunos fragmentos de la biografía de Francisco Peláez. Se exponen, por ejemplo, las dos únicas entrevistas en las que Peláez habla sobre algunas impresiones de su vida y sobre Tario, la entidad que inventó para todo lo referente a la literatura. Se explica cómo el escritor y crítico Alejandro Toledo averiguó datos de la vida de Peláez con los cuales escribió una biografía que sirvió para delimitar la imagen del autor con el nombre de Tario.

Con esta información, el objetivo de la tesina es mostrar cómo a través del tiempo se perfilaron varias imágenes del autor para que, como piezas de rompecabezas, constituyan las imágenes que ha tenido Francisco Tario

Francisco Tario, el misterioso.

El primer libro publicado por Francisco Tario fue *La Noche* en 1943. La repercusión que este libro de cuentos tuvo en la crítica fue muy escasa, de hecho, sólo un crítico escribió algunos comentarios; sin embargo, aquel crítico fue uno de los más importantes de México en el siglo XX: José Luis Martínez. La magnitud de la labor de José Luis Martínez fue tal, que Gabriel Zaid lo nombró “el curador de las letras mexicanas”. Su pasión y prestigio como gran lector de literatura lo llevaron a escribir un libro cuyo título demuestra la amplitud de su conocimiento de la cultura mexicana: *De la naturaleza y carácter de la literatura mexicana* (1960). Además, ocupó la dirección de las instituciones culturales más importantes del país, las cuales, según un artículo de la revista *Letras libres* dirigió con excelente tino (García, 2004). Revisar la obra crítica de Martínez es imprescindible para una investigación que se propone indagar la imagen que se formó de Tario en el imaginario de los lectores de literatura mexicana, ya que fue el único crítico que siguió de manera sostenida la trayectoria de este autor. Los textos que dedicó a la obra de Tario y al autor fueron siempre breves comentarios, notas desperdigadas dentro de su gran labor crítica.

Martínez escribió en 1943:

Uno de los primeros libros mexicanos del año 1943, esta colección de quince cuentos presididos significativamente por *La noche* y cuyo autor se firma Francisco Tario, ofrece a sus lectores la inicial seducción del misterio con que se presenta. Nadie tiene noticia de Francisco Tario; ninguna obra anterior había llevado esa extraña rúbrica. Es, pues, un autor desconocido que, además oculta probablemente su nombre, tras un común “Francisco” y el metálico nombre “Tario”, de un pueblo tarasco. Y si se añade el contenido mismo del libro, mucho más extravagante y misterioso que todos los posibles misterios exteriores, la curiosidad estará colmada. Extravagancia, misterio, curiosidad pero también calidad (Martínez, 1943, p. 227).

Así, según esta nota, para 1943, la imagen de Tario está envuelta en el misterio. Esa fue su primera presentación en público. No hubo nadie que lo anunciara previamente ni tampoco ningún texto que hablara sobre la carrera literaria del escritor. Es más, el misterio de Tario recayó inicialmente en que no se supo quién era el que había inventado el nombre. Sólo resonaban las sílabas que Martínez dice que eran metálicas y que provenía de una palabra tarasca que significa “lugar de ídolos”, nada más. No se sabía si tras esa firma se escondía un joven o un viejo, o si el escritor era rico o pobre, si tenía familia o si había cursado algún estudio universitario. La única referencia era el contenido del libro que Martínez calificó igualmente como misterioso, lleno de una notable imaginación por medio de la cual se expresaron los ambientes de las pesadillas, las visiones de la locura y demás representaciones de los pensamientos estancados en la obsesión que Martínez resumió en la frase, un poco rimbombante, “toda la gama de la danza macabra” (Martínez, 1943, p. 229). Según Martínez, no se había publicado en el mundo de las letras mexicanas cuentos de tal índole, si bien en esa misma nota, el crítico no considera que todos los cuentos hayan tenido ese acierto de originalidad, pues según el crítico hay cuentos en donde persiste un cliché romántico que raya en la cursilería. Por lo demás, los cuentos de mayor calidad, en cambio, rompieron con el gusto literario de los años cuarenta, que Martínez consideraba monótonos y tradicionales: “prosa narrativa de contenido social o de tema rural histórico” (Martínez, 1946, p. 230). En efecto, la terrible oleada que provocó la Revolución Mexicana arrasó con tal fuerza el orden social y político, que los intelectuales tuvieron que bajar de su mundo personal y artístico, siempre pendientes de la sensibilidad europea, para enfrentarse a la realidad social del país y relatarla mediante la ficción. La prosa en la década de los treinta estuvo muy apegada a la ciencia de la historia, sin llegar a constituir crónicas ya que nunca se dejó de lado la ficción. Para los años cuarenta el país se estabilizó, motivo por el cual los temas de la Revolución caducaron y los escritores o cambiaron los temas de las novelas realistas o se desligaron por completo de la realidad histórica y regresaron a las atmósferas de la pura y llana ficción.

Octavio Paz en 1943, cuando todavía era una joven promesa, escribió justamente sobre la transición que se experimentaba en la historia de la literatura mexicana en aquellos tiempos. Menciona a un grupo de autores cuyos temas predilectos eran por completo evasivos de la realidad histórica y sus textos eran de una originalidad enigmática y sin precedentes, “muestran un cierto asco, cuando no desdén, por las realidades que los cercan” (Paz, 1943, p. 354). En la lista de autores pertenecientes a este grupo, al final, después del nombre Efrén Hernández, Octavio Paz añadió el de Francisco Tario; pero sólo fue eso, una mención, ya que ni comenta quién era el que firmaba con ese nombre ni tampoco habla de ninguna de sus obras. En el ensayo de Paz lo importante es que ofrece una aproximación al contexto literario de los años cuarenta cuando el nombre de Tario de forma misteriosa y discretamente debuta en el escenario cultural. La mayor parte de la generación a la que se refiere Paz había participado en la revista *Taller*. Todos ellos, Juan de la Cabada, Rubén Salazar Mallén, Andrés Henestrosa, Rafael Solana y Efrén Hernández, escribieron cuentos que rompieron con la tradición anterior, básicamente realista, y que en el experimento por hacer ficciones fuera de toda realidad histórica estuvieron emparentados con los primeros cuentos de Tario, pero a diferencia de éste, frecuentaron los mismos cafés, publicaron en los diarios, sabían uno del otro. De Tario, en cambio, no se sabía nada más que del libro que publicó en 1943 en una editorial, eso sí, nada desconocida, sino por el contrario, con el prestigio de concentrar lo mejor que se producía en la literatura de ese tiempo: la Antigua Librería Robredo. Aun así, quien había firmado con ese nombre guardó silencio y no dio al público ninguna señal de su vida ni comentó lo que se había propuesto hacer con el seudónimo Tario en el quehacer de la literatura mexicana, es más, no había nada que indicara que aquel nombre era un seudónimo.

Unos meses después de lanzar *La noche*, bajo la autoría de Francisco Tario se publica otro libro, *Aquí abajo* (1943). José Luis Martínez, único crítico atento a comentar las obras de Tario, escribe otra nota en donde expone las carencias de la obra, ahora novela de corte realista, que no le permite designarla como obra maestra. La destreza de la escritura en Tario hace que

el lenguaje de la novela se pierda y las estructuras narrativas se disuelvan, colmando al lector con una prosa que cansa. Textualmente Martínez escribió: “La atención a la conciencia de sus personajes no deja lugar a su topografía, y no pocas veces el juego libre —y aun acumulativo— de situaciones morales hace perder el hilo conductor —y por ende de interés— de la narración” (Martínez, 1946, p. 232). En la nota revalora que el cuento es la forma en que la prosa de Tario adquiere mucho mayor brillo. Aunque en esta ocasión su propósito fue comentar la novela, su juicio no logra apartarse del encanto que le producen los cuentos, tanto es así, que deja a un lado sus pareceres sobre *Aquí abajo* y retorna a *La noche*. En esta obra observa que no todo es oscuridad, gótico, ni angustia como había escrito tres años antes. Como sucede con las obras que se acercan a la maestría, su temática no se compone de una sola faceta, sino de múltiples. Martínez halla en *La noche* otro caudal importantísimo que todo lector debe sentir: “hay un afán de pureza y libertad visible en ciertos símbolos insistentes” (Martínez, 1946, p. 231).

En la misma nota el crítico perfila por primera vez la hipótesis de enmarcar los cuentos de *La Noche* dentro de un género al que finalmente se le llamó *fantástico*, un género acorde con los temas que trataban la generación a la que según Paz perteneció Tario. José Luis Martínez observó que el estilo de Tario, en especial por la manera como se comportan los adjetivos en la prosa de los cuentos, se asemeja a la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges. Más allá de la literatura hispanoamericana, el crítico cree encontrar en el complejo espíritu de los cuentos de Tario una semejanza con los autores Villiers de L'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly y aún del Marqués de Sade. Los dos primeros fueron cuentistas franceses que pertenecieron a la generación de los poetas malditos. Es la primera conexión que la crítica establece entre Tario y los poetas que Darío agrupó dentro del círculo de los raros. Es el momento en que además de decir que es misterioso, José Luis Martínez, sin sospecharlo si quiera, bautizó para la posteridad la imagen de Tario con este calificativo. Se gesta la rareza con cierta ironía, pues más adelante, en la misma nota, Martínez indica que supo de viva voz del escritor de *La noche*, del cual aún no se sabía su verdadero nombre, que su inspiración no

provino de estos autores sino de las lecturas asiduas de la literatura rusa y de las obras de Gabriele D'Annunzio. Estas líneas que Martínez escribió se conservan como una muestra del exiguo diálogo que la persona tras el nombre de Tario mantuvo con la crítica. Tal vez sea, además de la entrevista que se publicó en España unas decenas de años después, el único texto que trate el tema de las predilecciones literarias del escritor, dichas por él mismo.

Finalmente, el crítico anuncia al lector que bajo la autoría de Tario estaban por publicarse *Equinoccio* (1946) “conjunto de aforismos, epigramas, sentencias y prosas breves que llenarán de perplejidades y sorpresas a sus lectores y moverán hacia su autor la atención de la crítica literaria” (Martínez, 1946, p. 230).

Las obras fragmentarias de Tario, el futbolista

En realidad, la gran originalidad de *Equinoccio*, publicado en 1946, ahuyentó completamente a la crítica. Ni siquiera José Luis Martínez comentó su aparición. Aun en tiempos posteriores, ningún escritor ni especialista de la literatura ha acertado en inscribir esta obra dentro de algún tipo de discurso, ya que los fragmentos que componen la obra literaria no llegan a ser aforismos, ni sentencias, ni tampoco ideas que inesperadamente el autor anotaba en una libreta. Parece como si fueran recortes de una novela ideal, que no existe y que cada uno de los fragmentos se ensartan, como las cuentas de un rosario, hasta constituir un libro de temática completamente amorfa. Un fragmento te lleva al siguiente, lo cual significa que no es del todo recomendable que se lea de manera azarosa y en desorden, como lo permite un libro de aforismos. Al transcurrir una decena de años, se dirá que antes de *Equinoccio* el único autor que había ensayado algo parecido en nuestra literatura fue Julio Torri en 1917, cuando publicó *De fusilamientos*. Fuera de esta comparación no hay libro análogo a *Equinoccio* (Solís, 1989, p. 6) y, sin embargo, esa cualidad, lejos de impulsarlo al reconocimiento lo retuvo en el olvido durante algunos años. Un hecho importante que resalta fue que *Equinoccio* no tuvo pie de imprenta, es decir, el propio escritor tuvo que financiar la publicación. En la portada del libro aparece la rúbrica de Francisco Tario, abajo el título, en medio un extraño glifo prehispánico, que muy posiblemente represente el concepto de equinoccio y, finalmente, al pie, el lugar: México, y el año, 1946. No hay epígrafe, ni prólogo, ni nada que hubiera informado al lector sobre el perfil del escritor.

A grandes rasgos esta obra sigue la misma línea que Tario comenzó a dibujar desde la publicación de *La noche*, esto es, contradice la visión del mundo de la sociedad burguesa. Es una obra que en la bibliografía de Tario será un puente, un libro transitorio que lo llevará a escribir cuentos mucho más concisos y acabados, razón por la cual en cada fragmento se

distinguen varios relatos todavía ni siquiera pensados por el autor, apenas intuitos. *Equinoccio* es un libro extraño, aun más que *La noche*, y que en la intención de derrumbar las certidumbres de la burguesía en ocasiones es más virulento que su primer libro de cuentos. Lo orgánico y la sexualidad laten de una manera que en 1946 ameritaría la censura, aunque no todo es despotricar contra el mundo. Parece como si a medida que se van leyendo los fragmentos, la intensidad se resuelve en un estado de vacuidad, en el cual, cuanto construya el pensamiento o un idela, se derrumba, salvo las posibilidades de un lenguaje poético.

Equinoccio parece ser un libro en donde se recopilan recortes hechos al azar a distintas obras en prosa, a novelas, a cuentos o incluso a obras de carácter académico. El resultado es una suerte de *collage* que desata en el autor una abundancia de ideas aparentemente en desorden. Cada fragmento está enlazado. El lector no debe perder el hilo de carácter semántico que va componiendo la totalidad de *Equinoccio*.

Para ejemplificar lo anterior, se cita el siguiente fragmento: “He poseído a cuanta mujer bella he visto. O en sueños o entre los brazos, pero la he poseído” (Tario, 1946, p. 17):. El lector deberá observar que el hilo conductor se encuentra en la palabra *poseído* pues el siguiente fragmento toma un camino a partir del significado, con sus acepciones y poder metafórico, de aquella palabra:

Poseer— he aquí un concepto equívoco. Cuando debiera emplearse únicamente en este caso: Poseer, poseer un pozo en la tierra. Un pozo hondo, húmedo, como para plantar un eucalipto; un pozo negro, inmaculado, como para albergar a una luciérnaga; un pozo sin aire, como para ahogar cualquier grito; un pozo siempre de la misma forma, como para enterrar a cualquier hombre (Tario, 1946, p. 17).

Al emplear la palabra poseer con una semántica de alusión al acto sexual, la composición de Tario se articula de tal manera que declara que en realidad es errónea dicha idea, pues en este mundo no se posee absolutamente nada. Pensándolo de esa manera, el ulterior fragmento en donde surge la imagen del mar, como algo inasible y que no se puede poseer, cobra mucho

más sentido: “El mar— que nunca calla, que nunca cesa. El mar, cuyas dimensiones comprenderíamos muy claramente si se secase” (Tario, 1946, p. 18). Puede interpretarse, después de leer estos tres fragmentos, que el acto sexual no se reduce únicamente a la posesión sino que es algo mucho más amplio y cuyas dimensiones no se comprenden bien del todo, como el mar. (Tario, 1946, p. 18)

Esta interpretación subjetiva es sólo una de las tantas que se pueden deducir, o incluso talves sea un ejercicio que no se recomienda hacer en este libro tan difuso. Lo importante es resaltar cómo los fragmentos no están desperdigados, sino que tienen entre sí una extraña coherencia.

Esta gran flexibilidad de la escritura, con muy poca observación en la forma y sumado a ello, el carecer de una editorial que la publicara, terminó por cubrir el nombre de Tario con la bruma del misterio. Hasta ese año, 1946, detrás de ese nombre sólo se supo que los autores que inspiraron a un escritor para escribir libros bajo la autoría de Tario, fue la literatura rusa y D’Annunzio.

Después de *Equinoccio*, Tario seguirá practicando la prosa fragmentaria y líneas narrativas más concisas. Los fragmentos serán más largos y en cada uno de ellos se distinguirá una historia más concreta. La trayectoria literaria de Tario tomará curso hacia lo que parecía ser el culmen de una obra plenamente estructurada.

Todavía en el año de 1946 Tario publica *La puerta en el Muro* en la colección *Lunes* editado por Enrique González Casanova, fundador de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM. La finalidad de la colección fue brindar un material de lectura para las clases de redacción de los estudiantes universitarios. *Lunes* se conformó por cuentos de 31 autores entre los que destacaron Francisco Rojas González, Ermilo Abreu Gómez; José Rubén Romero, Marianao Azuela, José Vasconcelos, Artemio del Valle – Arizpe, Juan José Arreola, etc. (El universal, 2007).

Luego, en 1950 publica *Yo de amores qué sabía* un pequeño relato y en 1951 *Breve diario de un amor perdido*, obra que también persiste en la prosa fragmentaria y que no aterriza en un relato concreto, como sucede con la mayoría de los diarios. Se publican en la colección *Los presentes* cuyo formato fue ideal para el tipo de prosa que Tario venía ensayando desde *Equinoccio*. Eran pequeños libros llamados *plaquettes* cuyo contenido no pasaba de tener veinte páginas. El encargado de editar esta colección fue Juan José Arreola y su propósito no fue comercial. Aquellos libros se pasaban de mano en mano entre los amigos del editor. Los escritores de relatos que publicaron en esta colección fueron: Juan José Arreola, Augusto Monterroso y Andrés Henestrosa. (Mata, 2003, p. 23).

En 1952 Tario publica otra obra de carácter fragmentario *Acapulco en sueño*, que al igual que *Equinoccio* no tuvo pie de imprenta. Resalta que en la solapa del libro figura un pequeño semblante de Tario o del escritor que lo creó. Los escribió José Luis Martínez:

Ayer viajero de mar y tierra, futbolista profesional, pianista disciplinado, místico del naturalismo, solitario de todas las playas, aprendiz de astrónomo, su voz constituye hoy una renovada sorpresa de la literatura mexicana (Martínez, 1952, p. Solapa del libro).

Lejos de disipar las interrogantes que se planeaban en torno al nombre del autor, el párrafo apenas arroja una tenue luz sobre el misterio. Para el lector que no tenía ninguna previa referencia del escritor, haber leído que era un profesional del fútbol, seguramente le sorprendió y concibió al autor como un excéntrico. No es habitual que un futbolista se dedique después de agotar su carrera deportiva a la literatura. Tampoco es usual que en una semblanza de un autor se diga que es un místico del naturalismo. Por lo general, en las trayectorias de los autores se destacan los premios que han ganado o los títulos que han obtenido. Por tanto, se tiene la impresión de que el pequeño párrafo de la solapa no tiene como finalidad presentar al escritor, sino a otra entidad, al autor, más precisamente, una imagen de autor. No se duda de la veracidad de la información. Probablemente el escritor

haya sido un aprendiz de astrónomo y es un hecho verídico que fue portero del Club Asturiano, nada fuera de lo normal, sin embargo, la manera como se mencionan, con tan pocas referencias al escritor, cobran un cariz distinto.

El texto de Borges que se citó al principio del presente trabajo expresa con claridad esta dicotomía entre la imagen de un autor y el escritor. Borges, como autor literario, es distinto a ese otro que camina por Buenos Aires, precisamente en un instante de su vida, sin embargo, el primero nace del segundo por lo que, aunque separados, no son seres completamente distintos. Al respecto Borges dice:

Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. (Borges, 1960, p. 69)

Algo similar sucedió con Tario (la imagen de un autor), y el escritor, (el hombre cuya vocación fue escribir). Son diferentes y, sin embargo, comparten las mismas aficiones y acupaciones. Éstas por sí mismas no son inherentes de alguien excéntrico, mas si coinciden en la misma persona, ésta no se consideraría que pertenece a una esfera tan común, sobre todo si la tónica de la visión burguesa es seguir un único camino aceptable. Es una combinación extraña en la vida del escritor que creyó óptimo insertarlo al mundo de la ficción, y mostrarlo al público como aficiones de Tario, la máscara que porta siempre que se interna en los quehaceres de la literatura. No dejó traslucir otros aspectos de su vida, ya que hubieran podido arruinar la imagen extravagante y de misterio que provocó el nombre de Tario, la cual fue idónea para una obra con iguales características.

Después de *Acapulco en sueño* se publica bajo la autoría de Tario un libro de cuentos: *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* (1952). Con este libro la escritura de Tario pone fin a la práctica de la composición fragmentaria y escribe ahora relatos más largos, inclusive más que los cuentos de *La noche*, como si la escritura de Tario fuera saliendo de la transición experimental hacia un estilo mucho más conciso. El libro no lo editó el propio escritor, ni se publicó en

coleccionistas con una muy reducida red de distribución, como el caso de la editorial *Lunes* de Arreola, sino en la colección *Tezontle*, la primera de literatura financiada por el Fondo de Cultura Económica, cuyo radio de distribución era mucho más amplio. En esta colección se editaron las obras de los escritores más representativos de la literatura hispanoamericana y del exilio español (Cervantes, 2015, p. 126).

En la primera edición de *Tapioca Inn* hay en la solapa del libro información crítica sobre la obra. No fue firmada por nadie y en ningún lado del libro se indica al autor de los comentarios, sin embargo, es muy probable que fuera José Luis Martínez quien los escribió, pues había sido el único que siguió y comentó de manera puntual la trayectoria de la obra de Francisco Tario. En estos comentarios persiste la impresión de que el estilo de Tario está impulsado por una desbordada imaginación, que dota a la obra de una inusitada originalidad. Se retoma la idea de que los relatos de este libro, al igual que los de *La noche*, pertenecen a un género, el fantástico, por el hecho de que se representan sin líneas que los separe, conceptos que cotidianamente se les concibe como completamente diferentes e incommunicados. El sueño y la realidad se confunden, así como la muerte y la vida. Pero es una confusión que se lleva a cabo sobre un fondo humorístico y carnavalesco:

Penetrar, trasponer la encantada puerta de esta inquietante *Mansión para fantasmas* es ponerse en contacto directo con una zona de sombras y luces, de ocios y burla, donde lo vivo y lo muerto juegan alegre y despreocupadamente, como dos criaturas ideales en una risueña tarde de estío.

En general, el comentario a *Tapioca Inn* resalta todas las cualidades de la obra. No puede ser de otro modo, pues por estar impreso en las solapas del libro se intuye que su función principal fue la de promocionarlo, sin embargo, al final, el crítico encuentra una piedrita en el zapato que disminuye la luz de la obra. “Mas queda por señalar todavía el hecho de que constituye, dentro de la literatura fantástica, una de las más audaces y desconcertantes exploraciones realizadas hasta la fecha”. Aunque con *Tapioca Inn* Tario supera los fragmentos y aterriza en relatos de mayor extensión, según el crítico, todavía no deja de incurrir en el

campo de la experimentación, lo cual deja a *Tapioca Inn* como una transición antes de llegar a una producción de mucho mayor calidad.

Tario, seudónimo de Peláez el asturiano y su último libro: *Una violeta de más*.

Tras dieciséis años de no mandar nada a la imprenta, el último libro de Tario que se publica se titula: *Una violeta de más* (1968). Como se verá más adelante, este libro será por fin la obra maestra del autor. Desde *La noche*, pasando por la escritura fragmentaria, la experimentación de relatos largos en *Tapioca Inn*, todo apuntó a que el nombre de Tario sellara con su autoría este libro de cuentos. Fue la cúspide de su trayectoria, debido a la calidad de los diecisiete cuentos que integraron el libro. El editor Joaquín Díez Canedo leyó el bonche de hojas mecanografiadas, pues se sabía que el editor leía todos los que le llegaban, los corregía y según su buen juicio declaraba si eran o no publicados. *Una violeta de más* finalmente se ofreció a los lectores con el pie de imprenta de la reconocida editorial Joaquín Mortiz, la de mayor prestigio en la época. Fue prácticamente el único medio gracias al cual la literatura mexicana de los años sesenta y setenta e incluso hispanoamericana, en particular la narrativa, adquirió auge y se incorporó al ámbito de la literatura universal. La tan sonada literatura de la onda, por ejemplo, aunque realmente no haya sido una contribución que insuflara frescor a la literatura mexicana, no fue sino por la labor del editor Joaquín Díez Canedo, que se distribuyó con éxito entre el público de los años sesenta y que, como consecuencia, abrió un espacio de tolerancia en una sociedad que a pesar de considerarse progresista era todavía bastante conservadora.

Así pues, Joaquín Mortiz representó el punto de encuentro de escritores y un público amplio en un país en que la clase media era cada vez mayor y la literatura ya no se concentraba en pequeños círculos de lectores. En los años treinta y cuarenta la distribución de la literatura dependía de las actividades de las instituciones públicas y, en otros casos, como, por ejemplo, la producción de los escritores contemporáneos, era acaparada por los mismos escritores o por una pequeñísima red subterránea de lectores. Para cuando, de forma independiente, se

funda la editorial Joaquín Mortiz, el público era mucho más diverso y, por lo tanto, la literatura mexicana e hispanoamericana extendió sus posibilidades temáticas y estilísticas. Fueron tiempos de un apogeo literario y, sin duda, el papel de esta editorial en ese esplendor fue fundamental. Fue una empresa que impulsó la carrera de escritores como Octavio Paz, Elena Garro, Jorge Ibarguengoitia, Vicente Leñero y Rosario Castellanos (Espinasa, 2015, p. 254). “Publicar ahí era dar un hit y de inmediato ir a las ligas mayores” dice el escritor José Agustín, sin embargo, aunque *Una violeta de más* fue uno de los tantos títulos que lanzó la editorial Joaquín Mortiz, que formaron parte de esta década tan fructífera en la literatura mexicana, la crítica, que así mismo se extendió por otros ámbitos de la sociedad, no dedicó ningún texto a este libro de cuentos. *Una violeta de más* tuvo lectores, no cabe duda de ello, pues los tirajes de la primera impresión se agotaron, pero la nula resonancia en la voz de la crítica provocó que la editorial no volviera a sacar otro tiraje. Toledo dice que tras haberse agotado *Una violeta de más*, sólo se le encontraba, si con esmero y *detenidamente* se le buscaba en los anaqueles de las librerías de viejo. En el libro tampoco aparece información acerca del autor, por lo que la imagen que aquél proyectó seguía siendo la de un hombre del que no se sabía salvo los datos que Martínez escribió en la solapa del libro *Acapulco en sueño* y en las notas sueltas que escribiera en los años cuarenta. Tario había sido futbolista profesional, un gran aficionado al piano y un aprendiz de astronomía, además de ser un lector asiduo de la literatura rusa y la obra del italiano Gabriele de D’Annunzio.

Un año después de la publicación de *Una violeta de más*, el escritor rompe por única vez el silencio y esclarece las dudas que podrían haberse formulado los lectores, pero el problema fue que las palabras del escritor, emanadas de viva voz, solo se escucharon en un medio muy reducido. Hubo dos entrevistas, ninguna de las cuales repercutió dentro del círculo social de la literatura mexicana. La obra de Tario se había publicado en México, pero lo extraño fue que un diario provincial de España, *El oriente de Asturias*, distribuyó las dos únicas entrevistas que concedió el escritor. El diario, a pesar de tener un número no muy grande de lectores, tenía la

importante función de divulgar entre los asturianos las crónicas de la vida local que tenían lugar tanto en Asturias como en las colonias de migrantes asturianos que desde el siglo XIX se habían establecido en América, principalmente en México (*El oriente de Asturias*, 2000). Los asturianos tienen una honda raíz en su lugar de origen y conservaron ese lazo que los distinguía de los demás españoles que migraron a las regiones de la América hispana. Quien fue el creador del nombre Tario dio la entrevista no por un deseo de dar a conocer su obra literaria, sino por ese sentimiento romántico de pertenecer a ese pueblo particular del norte de España. En 1969 el escritor se presenta ante el entrevistador y le explica que Francisco Tario es un nombre estrictamente literario cuyo origen fue la grata resonancia que produce el sonido mezclado de aquellas dos palabras. Fuera de la ficción su verdadero nombre es Francisco Peláez. Al inicio de la entrevista se indica el año y el lugar donde nació: 1911 en la Ciudad de México. El entrevistador lo considera un escritor mexicano. Las preguntas indican que se realizaron en Llanes, una pequeña ciudad o villa de Asturias, y el periodista tiene especial interés en conocer las impresiones que el escritor tenía de aquel lugar. No era una estancia vacacional la razón por la que Francisco Peláez estaba en Llanes. Ese lugar era una parte esencial en su vida, pues según le dice al periodista gran parte de su infancia y su juventud transcurrieron en esa villa asturiana. Peláez dice: *por una razón u otra, Llanes ha estado siempre presente en mí y créeme que al llegar o salir de la Villa es un hecho trascendental*. Esa trascendencia es tal que va más allá de una experiencia de vida. En el mundo de la ficción, fue Llanes un lugar que inspiró varios de los cuentos de Tario, tanto para la construcción de los escenarios como para dotar a su estilo de un detalle muy particular: el humor; un humor muy similar que se nota o se notaba en las expresiones de los pobladores de esa villa y que estaba muy arraigado en su carácter. Peláez explica este humor: “Es un humor desmesurado, incoherente, siempre imprevisible, que distorsiona la vida. En uno de mis últimos cuentos, en *La vuelta a Francia*, echo mano de este humor tan particular, así como en otro cuento “Un huerto frente al mar”, en el que asoma un melancólico perfil de los tejados de

San Antón.” Este sitio es una playa de grandes acantilados en donde hay un conjunto de casa, una pequeña cúpula que sobresale y un faro. Es el típico lugar de las costas frías de Europa, paisajes que en cierta medida serían raros si un escritor mexicano los representara en su literatura, sobre todo cuando su primer libro fue publicado, hay que recordar, en una época donde el paisaje mexicano dominaba la literatura del país. En 1971 el mismo periodista realiza la segunda entrevista a Peláez en el mismo periódico. Ambos se encuentran en Llanes. En esta ocasión es interesante notar que las preguntas recalcan esa distinción entre el mundo de la literatura y el de la vida. En el primero es Tario la entidad imaginaria que lo habita y es el demiurgo de cuanto sucede ahí y, en el segundo, es Peláez el habitante, minúsculo y a la deriva de los poderes que rigen la vida. Antes de abordar los pareceres acerca de la literatura, el periodista pregunta a Peláez sobre la opinión que tiene de la vida: “Te pregunto ahora: ¿qué has sido antes de enfrentarte con el mundo de la literatura, en el terreno humano?” (El oriente de Asturias, 1969)

Peláez responde:

Propiamente no creo haber hecho nada mejor que amar profundamente la vida y obtener de ella todo cuanto me fue posible. Claro está que no lo logré siempre. Pero el que la vida nos proporcione malos ratos, y hasta catástrofes, no nos autoriza para negarle belleza, misterio y muy embriagadoras sorpresas” (*El oriente de Asturias*, 1969).

Luego, las preguntas se encaminan a averiguar cómo es que interactúan estos dos mundos, pues ha de saberse que la literatura y la vida, aunque cosas distintas, se nutren entre sí. El periodista le preguntó si estaba trabajando en algún nuevo libro y Peláez le responde que no. En la época en que fue entrevistado ya se había publicado *Una violeta de más* y ya no publicará en vida nada más, aunque Peláez da entender que Tario, el ser que lo habita y que lo impulsa en todo lo que tenga que ver con la literatura, está constantemente presente en lo que le sucede en la vida, aun si no hay un proyecto que esté preparando para la edición. Textualmente Peláez dice: “Los fantasmas literarios lo acosan a uno insistentemente y ni

siquiera nos permiten cerciorarnos con precisión de la espléndida merienda que tenemos adelante” (1971), por lo que un libro en blanco siempre está frente al escritor, para que en cualquier momento comience la escritura de uno nuevo. Por otro lado, la comunión de la literatura con la vida no obedece a los imaginarios románticos. Peláez comenta que el oficio lo ejerce siempre dentro de las paredes de un estudio hartamente conocido y libre de cualquier estorbo. Ahí la voz de Tario fluye y la escritura toma un camino sin ninguna clase de interrupción. Él considera no verdadera la visión de un escritor inspirado frente a un gran paisaje, por el hecho de que allí son tantos los estímulos que se reciben que todo intento literario se desarticula dentro de su mente. “A los tres minutos justamente de estar allí te has perdido sin remedio en el vuelo de una gaviota, en el paso de una nube o en el simple silbido del tren de las once que llega” (*El oriente de Asturias*, 1971).

Finalmente la entrevista se dirige a investigar otros tres puntos: el conocimiento que Tario tenía de la literatura mexicana, sobre los autores de la literatura universal que lo influenciaron y sobre lo que significa el género fantástico en la literatura. En lo relativo a la primera pregunta, Tario responde que vagamente tenía una noción sobre lo que acontecía en la literatura mexicana. Enlista una serie de nombres de autores que había leído: Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Juan José Arreola, José Agustín, Elena Garro y Octavio Paz, lista que no es muy extensa, mas no deja de ser el eje central de los autores, que marcaron la pauta de la literatura mexicana de mediados del siglo XX. Peláez también sabe que la literatura mexicana:

“desde hace ya más de un buen número de años, ésta abandonó su acostumbrada línea de temas indigenistas y revolucionarios que diera en su tiempo los novelistas más importantes del presente siglo. Hoy la producción mexicana, como toda aquella que aspira a significar algo, se preocupa fundamentalmente del problema del hombre en general” (*El oriente de Asturias*, 1971).

Lo anterior demuestra que a pesar del aislamiento que siempre mantuvo, dejó abierto el postigo por donde le llegaban lecturas importantes de lo que se producía en la Ciudad de México, por lo que también no se debe tomar tan a pie de la letra que Tario estuvo aislado del

medio literario. A distancia y discretamente sabía de los acontecimientos, y es lógico, ya que un artista que se encierra en sí mismo y no observa en absoluto lo que se produce a su alrededor caerá en un absurdo y su obra no tendrá sentido. Fuera del ámbito mexicano, Francisco Peláez se declara un admirador de los relatos fantásticos de Borges. Lo considera como el paladín de los cuentos fantásticos en los países de habla española; y de Europa dijo que la obra de Kafka, los relatos breves de Jules Supervielle y las obras de teatro de Eugène Ionesco fueron las que más influyeron en los de Tario. Estos autores serán los únicos que mencionó como parte del universo de Tario. Los otros que se mencionan por los críticos serán especulaciones, aunque no por ello se deberán pasar por alto, ya que varios de ellos tendrán sus referencias comprobables, como la importante influencia del autor alemán E.T.A Hoffmann que más tarde Alejandro Toledo indentificará en la obra de Tario.

Sobre el tema del género fantástico, tanto el entrevistador como el entrevistado dan por hecho que la literatura de Tario es fantástica. Teóricamente no dan ninguna pauta que explique tal consideración, ya que sin pizca de rigor filosófico se adentran a cuestionar la realidad habitual, para averiguar si hay la posibilidad de entrever allí mismo otros mundos. Para Peláez, durante el transcurso de lo cotidiano, los hechos parecen confirmar que existe dicha posibilidad. Sin ir más lejos, los sueños, tanto los que emergen estando dormidos, como los que asaltan la conciencia en pleno día, son la demostración más tangible de que así sucede. En la obra de Tario esta interrogante es la que anima sus temáticas y por la cual, según Peláez, considera que la obra de su seudónimo, Tario, pertenece al género de la literatura fantástica.

La escritura de Tario practica diversos estilos y géneros. Ya se mencionó que en 1943, después de publicar su libro de cuentos: *La noche*, la librería Robledo saca a la venta una novela de corte realista, *Aquí abajo*. Luego practicó el género amorfo de la escritura fragmentaria y también escribió otra novela y tres obras de teatro que Peláez decidió no publicar en vida. Sin embargo, fueron los relatos de corte fantástico por los que posteriormente la crítica fue

acercándose a la obra de Tario, ya que en la historia de la literatura mexicana se considerará a Tario como el autor que abrió la posibilidad de escribir un género que tuvo sus orígenes en los climas fríos de Europa (Toledo, 2014, p. 216). En la entrevista Peláez comenta algo parecido: “lo fantástico florece mejor a temperaturas bajo cero, y sus lectores más asiduos se cuentan entre la gente de ojos azules.” El comentario no es una aseveración que se deba tomar a pie de letra, el determinismo geográfico difícilmente tendría sustento en la actualidad, mas es una expresión figurativa para entender los orígenes históricos de este género. No fue un término que originalmente se enunció en español. Se forjó por primera vez en Francia para designar a los cuentos en idioma alemán en los que la representación de la realidad era trastocada por elementos sobrenaturales. Daban la impresión de estar leyendo las visiones de un mundo onírico o de alguien cuya conciencia se quebrara por la experiencia de la locura. A finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX la creación literaria en Alemania, particularmente los cuentos, tuvo una inclinación preponderante por el cultivo de este tipo de obras, incluso ese sello por el que se distinguieron en otros países de Europa, se creía que era el resultado de un determinismo climático en el que el ambiente frío y nebuloso de Alemania propiciaba a los escritores sentir cierta afición por los temas escabrosos y sobrenaturales (Roas, 2002. p. 61). Madame de Stäel escribió en su famoso texto *De l'Allemagne*: “el norte de Alemania, los desiertos, las casas ennegrecidas por el humo, las iglesias góticas, parecían preparadas para cuentos de hechiceras o de aparecidos” (Madame de Stael, 1810, p. 31). En el fondo de esta presentación de paisajes, está la situación de que la originalidad de los cuentos fantásticos de Tario no se debió a una ruptura con los estilos de una tradición previa, sino que remontó la corriente del romanticismo y trajo a la literatura mexicana una manera particular de imaginar relatos que al parecer había sido muy poco practicada en México. Las historias de los relatos de Tario frecuentemente modifican los cimientos en los que descansa la realidad acordada como única, mas el estilo de su escritura guarda un ritmo y una estructura completamente

clara y en cierta medida tradicional. Esa virtud de la escritura es la demostración de que, aunque insólita en México, está inserta dentro la entrañable tradición del romanticismo.

La entrevista hecha en Llanes en 1971, aunque fue corta, iluminó varios de los rasgos que habían permanecido desconocidos en el nombre de Tario. El principal, fue dar noticia de que el nombre verdadero de quien había inventado el nombre de Tario era Francisco Peláez, mexicano por nacimiento, cuyos antepasados fueron asturianos. Mucho de la extravagancia de la literatura de Tario, fue que Peláez estuvo inspirado en los pueblos y los paisajes de esa región española y por lo cual, siendo que aquellos se asemejaban a los lugares de climas nórdicos de Europa, su estilo estuvo imbuido de aquel romanticismo del siglo XVIII. La entrevista esclarece muchas cosas, sin embargo, como ya se dijo, el ejemplar de aquel periódico donde fue publicado no repercutió en nada dentro del círculo literario de México. Se guardaron en las hemerotecas para que en el futuro los críticos e historiadores de literatura indagaran sobre la vida del creador de todo un imaginario englobado dentro del nombre de Tario. No hubo más oportunidad para que aquel inventor de ficciones contara a los medios de comunicación más detalles acerca de su vida, pues seis años después de aquella entrevista, en 1977, muere.

La muerte de Peláez.

Con motivo del fallecimiento del escritor se escribieron dos textos; pequeños artículos que seguramente pasaron desapercibidos para la mayoría de los lectores. El autor de uno de ellos fue de nuevo el crítico José Luis Martínez, quien lo publicó en la revista *Vuelta* en el año de 1978. La nota, la de menor tamaño de cuantos artículos figuraron en ese año en la última sección de la revista, cuenta las impresiones que causaba Francisco Peláez en quienes lo conocieron. Dice José Luis Martínez que Peláez contagiaba un sentido mucho más mágico de la vida y que su aspecto físico era extraño para la época: apenas comenzó a caérsele el cabello Francisco Peláez acostumbró tener siempre la cabeza rapada, además, su cuerpo era atlético, bronceado por el sol de Acapulco y tenía la manía de nunca tener billetes y monedas en sus bolsillos. La nota divaga en los pormenores de la vida de Francisco Peláez; gracias a ella el lector sabe que era un fumador empedernido y que llevaba la corbata sin el último nudo, lo cual puede que sea un detalle insignificante para alguien de los tiempos actuales, cuando el uso de la corbata se ha restringido a ciertos círculos sociales, pero para la época en que vivió Peláez era mucho más generalizado y por ello no llevar el último nudo era relevante en el aspecto exterior, a tal grado que Martínez lo apuntó como una forma muy característica de la vestimenta de Peláez. La nota de Martínez va apuntando pormenores de esa clase. Más adelante menciona a la esposa de Peláez a quien consideraba la responsable de mantener al escritor con los pies sobre la tierra, para que éste no perdiera la mente en una estratósfera muy afín de alguien que vivía de rentas y se dedicaba al deleite de las artes y la literatura, sin la necesidad de laborar para ganar un salario. En cuanto a la literatura, Martínez comenta en un breve párrafo sus impresiones sobre la última obra que fue publicada con el nombre de Tario: *Una violeta de más*. El crítico aclara que en este libro la imaginación de Tario “se había vuelto más intrincada y fascinante y el tiempo le había dado una segura y cálida densidad. Y entre los

nuevos cuentos de humor negro, fantasía grotesca y ternura para los desvalidos y los desolados, sobresalía uno de turbadora belleza: *Entre tus dedos helados*” (Martínez, 1978). Si como dice Salvador Elizondo con respecto a los mitos y leyendas que animan y dan sentido a todas las situaciones y circunstancias –en “la infancia el mito está ligado a la magia recreativa, en la juventud al deseo, pero en la edad adulta yo diría más bien con la inspiración” – entonces *Una violeta de más* es una obra que pertenece al estadio de la inspiración, cuando ya todo el fuego de la juventud está extinto. En efecto, el escritor Alejandro Toledo, del que se hablará más adelante, dirá al cabo del tiempo que en *Una violeta de más* hay “una labor literaria depurada y encaminada al toque maestro” a diferencia de *La noche* en donde parece que Tario se inclinó por “jugar más y respetar menos”.

El otro texto es un artículo publicado en 1978 en el periódico *Novedades* y tiene la misma intención que la de Martínez. Lo escribe un amigo de Peláez, Mauricio González de la Garza, y más que un artículo de interés crítico a la obra de Tario, es una expresión de pésame a todos los que habían conocido de cerca al artífice del nombre de dicho autor. Hay, empero, un pequeño párrafo que arroja luz sobre la obra de Tario y parece que descubre la importante posición que *La noche* ocupa dentro de la historia de la literatura mexicana e hispanoamericana. El párrafo es el siguiente: “En aquel entonces, cuando apareció *La noche* 1943, Borges aún no encadenaba las conversaciones. Octavio Paz era desconocido y *Al filo del agua* –Agustín Yáñez– tardaría dos años en llegar a la imprenta” (González, 1978). Aunque, como se verá más adelante, parte de la crítica que comenzará a profundizar en el estudio de la obra de Tario dirá que es un autor inclasificable y fuera de toda tradición, por otra parte otros críticos se alinearán en esta observación y coincidirán en ver en Tario el cabecilla de todo un movimiento, que se generará en la literatura mexicana de mediados del siglo XX.

Tario revive: La crítica después de Alejandro Toledo 1987 – 2011.

La labor crítica de Alejandro Toledo ha sido fundamental para el renovado interés por la obra de Francisco Tario. A mediados de los años ochenta, él y otros compañeros de la universidad decidieron realizar una investigación en donde se dibujarán los perfiles de autores, que habían tenido poca fama incluso después de su muerte. Toledo escogió a Tario, tal vez, según relata, el más desconocido de cuantos habían elegido. Su investigación consistió en hacer una recreación del autor a partir de los datos biográficos de Francisco Peláez. Se dispuso a buscar a los familiares y amigos de Francisco Peláez, teniendo como punto de partida el texto que José Luis Martínez había escrito como crítica a *La Noche* de Tario. Se citó con este literato, obtuvo nombres tras los cuales pudo realizar entrevistas y lograr plasmar lo que probablemente fue el primer boceto biográfico de Francisco Peláez y el primer texto que dibujó una silueta más precisa de su seudónimo. Este retrato a voces apareció en la revista *Casa del Tiempo* y luego se publicó como libro bajo el título *Aperturas de un extrañamiento*. Ahí el lector se asoma a un panorama general, como una mínima pincelada, a la vida de Francisco Peláez. Gracias a ese libro se puede conocer que quien creó al autor de Tario nació en el seno de una familia adinerada que procedía de España. Se establecieron en México en tiempos de la Revolución, para echar andar grandes negocios comerciales, gracias a los cuales Francisco Peláez no tuvo percances de tipo económico, que le truncaran su labor artística. Su familia, según cuenta un hermano del autor, mantuvo un aire aristocrático del cual sus miembros aprovecharon lo suficiente para sacar las dotes de buenos artistas. Francisco dedicó varios años de su vida al piano, al fútbol y finalmente todavía joven decidió encausar su vocación a la escritura. En ese entonces Francisco estaba en la década de los veinte de su vida y probablemente fue cuando el nombre de Tario comenzó a fraguarse en su mente, para que apareciera como firma por primera vez al publicar *La Noche*. Uno de los entrevistados, aquel por el que la obra de Tario nunca se internó en el campo yermo del completo anonimato, José Luis Martínez, dice que su

seudónimo es “una voz tarasca que designa a una región michoacana, que significa lugar de ídolos”, aunque también Seligson se entera, probablemente del mismo Peláez, que la palabra se deriva de las dos últimas sílabas del vocablo solitario. No es del todo descabellada esta última averiguación, ya que probablemente así haya sido algún matiz del ánimo del escritor, aun estando siempre rodeado de su familia y amistades. El hijo menor de Francisco Peláez recuerda a su padre como un hombre de un carácter misterioso, serio e introspectivo que, según cuenta para *Aperturas de un extrañamiento*, formaban en realidad una coraza tras la cual se escondía un hombre tímido y solitario. Es muy probable que esa personalidad de Peláez haya pasado a su seudónimo Tario y posteriormente se proyectara a la lectura de sus cuentos. Hay varios ejemplos que corroboran esa suposición. De hecho, a lo largo de la obra de Tario las alusiones a la soledad se encuentran a cada paso. En *Equinoccio* hay un aforismo en que se recrea esa condición ineludible para todo individuo:

Buscar la soledad es, exclusivamente, huir de cualquier voz. Soledad, pues, es la playa, el páramo, la cañada; soledad es el pájaro, el árbol, la hiedra, la nube, soledad, el rebaño, el cadáver, la habitación cerrada; soledad es el río, el sueño, el muro; soledad es el silencio o el ruido; todo, en fin, todo aquello en que no intervenga ni de cerca ni de lejos la disparatada y estrambótica voz del hombre. (Tario, 1946)

En *Una violeta de más* son varios los personajes cuya situación de solitario es la temática inicial desde la cual la trama de los cuentos comienza su desarrollo. *El hombre del perro amarillo* es un relato en donde se observa con mayor detalle un comienzo con dichas características. Las primeras líneas, en una forma tan simple como la de un cuento tradicional para niños, presenta al personaje, e inmediatamente después lo describe como envuelto en un hálito de misterio, que en realidad no era otra cosa más que lo solitario de su existencia:

El hombre parecía feliz, era feliz sin duda, aunque esta felicidad suya resultara incomprensible a primera vista [...] se le tenía por un hombre misterioso. *Bien visto, no existía el menor misterio. Había amado la soledad desde niño, se había enamorado en su juventud, usaba ahora sombrero de paja y empezaba a envejecer* (Tario, 1968).

Puede pensarse que, si aquel nombre se derivó de la palabra solitario, Peláez fuera fiel al origen de Tario, y como dijo Toledo en *Apertura de un extrañamiento*: “pero antes que la vida social Francisco Peláez prefería los refugios, el apartamento, la lejanía del ruido”. Ello puede explicar por qué Peláez, después de publicar *La noche*, se estableció en Acapulco en los tiempos en que este puerto estaba bastante aislado del resto del país. Ahí no llegaba absolutamente ninguna noticia de lo que acontecía sobre los movimientos literarios producidos en la ciudad de México. Algo parecido sucedió después con la publicación de *Una violeta de más*. La terminó de escribir en Madrid, mandó el texto a México, se publicó y luego se fue a vivir a un pueblo español, donde había transcurrido parte de su infancia: Llanes. Un pueblo, dice Toledo, aislado, ubicado en la costa de Asturias. Más esto es una simple suposición de lo que Seligson dijo en la entrevista que Toledo le realizó y hay que recordar que el aislamiento del que decidió involucrarse Peláez; a través de los visillos observaba algunos acontecimientos de la literatura mexicana. Lo importante es resaltar que la investigación de Toledo permitió al lector tener la primera información biográfica de Peláez. En *Aperturas de un extrañamiento* hay curiosidades como que Francisco Peláez y su familia fueron vecinos de Octavio Paz y su esposa en una de las calles de la colonia Condesa; que en su casa, recuerda su hijo Julio Peláez Farrell, se organizaban reuniones a las que solían asistir Juan Soriano, Octavio Paz, Carlos Fuentes... y que era el dueño de dos cines en Acapulco, donde escribió gran parte de su obra y finalmente que murió de un ataque en el corazón en 1977.

Este primer acercamiento crítico, en su mayoría datos biográficos, fue el parteaguas para que en el nombre de Tario aflorara un renovado interés y de aproximaciones críticas en torno a su obra. Precisamente en el mismo año en que Toledo publica el producto final de su investigación de campo, el nombre de Tario se menciona en la historia de la literatura hispanoamericana más completa que se hubo escrito en esos tiempos. Su autor fue Enrique Anderson Imbert y en aquel libro escribe en el capítulo XIII, en la sección b: *Novela y cuento. México, nacidos entre 1900 y 1915*, el siguiente comentario acerca de Francisco Tario:

“cuentista de lo grotesco, de lo macabro, de la locura, de las obsesiones dolorosas. Sus cuentos son de una fantasía más bromista que soñadora” (Imbert, 1987). Junto con el nombre de Efrén Hernández, Imbert sitúa a Tario como el precursor más importante del fenómeno que se iba instalando en el gusto de los escritores hispanoamericanos, después de haber asimilado las lecturas que a principios del siglo XX en Europa habían revolucionado el arte de la prosa narrativa. Menciona como autores de esta revolución a Proust, Kafka, Joyce, Woolf, Faulkner y Hemingway. Tario y Efrén Hernández significarán para la literatura mexicana, según Imbert, el semillero a partir del cual nacerá una lista de autores que instaurarán lo que el escritor argentino enuncia como la verdadera prosa moderna de México.

Después de haber aparecido Tario en una historia de la literatura hispanoamericana, Esther Seligson, en 1987, escribe un prólogo para una antología de cuentos de Francisco Tario motivada justamente luego de haber sido entrevistada por Toledo ya que ella conoció en persona a Francisco Peláez y fue una importante lectora de sus cuentos. A diferencia de situar a Tario en la historia literaria, el prólogo de Seligson brinda una mirada general, pero incisiva a la obra de este autor. Para ella la visión del mundo que Tario plasmó en su obra es la del absurdo que reina en el desenvolvimiento del hombre, una visión valleinclanesca, que según Seligson lo emparenta con Cioran. Es curioso que esa coincidencia no fuera únicamente una suposición. En palabras de Seligson “aunque nunca se conocieron, ambos sabían uno del otro” (Seligson 1987 p. 7). Seligson comenta que cuando trató a Francisco Peláez, durante la conversación, éste último, llegada la ocasión, se entusiasmaba por demostrar su admiración por el autor de *Précis de décomposition*, “como si hubiesen sido amigos” (Seligson, 1987, p. 8). La demostración más evidente de la influencia que Emil Cioran produjo en Tario y lo que es más interesante, también de manera recíproca, fue la escritura aforística y de breviarío que culminó en la obra titulada *Equinoccio*. Según Seligson esta obra de Tario guarda una estrecha afinidad con la de Cioran. Además la postura frente al mundo es la misma en ambos autores: “aversión hacia lo social” (Seligson, 1987, p. 8). El parecido entre ambos autores no se reduce

únicamente al estilo aforístico, también es posible ver en los cuentos de Tario pasajes que se asemejan, si bien no en la forma, a las temáticas humorísticas de Cioran entorno a la experiencia de la vida humana. Hay, por ejemplo, un aforismo de Cioran en el que describe a un bebé humano como si fuera un ser grotesco y que resulta muy similar a la creatura del cuento de Tario *El mico*. Las palabras de Cioran pueden funcionar como descripciones del mico si se les intercalara en el cuento de Tario. Así pues al leer:

Ese hombrecito ciego, que sólo tiene unos días de vida, que mueve la cabeza en todos los sentidos buscando no se sabe qué, esa nuca desnuda, esa calvicie original, ese mono ínfimo que se ha pasado meses en una letrina y que pronto, olvidando sus orígenes, escupirá sobre las galaxias (Cioran, 1979, p. 104).

Parece como si estuviera describiendo a la creatura desvalida del mico, la que asoma por el grifo de la bañera y que el narrador cuenta que se preocupaba por “su salud, el tedio de sus solitarias jornadas, su irrisoria pequeñez, la fealdad de sus carnes flácidas, su inseguro porvenir” (Tario, 1968, p. 153). En los dos autores se distingue, entre otros fines, mostrar una particular idea sobre la humanidad: en la naturaleza de cada uno de nosotros hay una gran fragilidad con una carga de patetismo y que a veces en casos extremos es grotesca, igual a como un feo bebé llora en medio de la noche. El retratar lo absurdo de la vida humana fue uno de los temas sobre los que escribió Tario y por el cual Seligson afirma que además de influir en Cioran, un cuento de Tario, “*La noche de los genios raros*, fue el antecedente de la más añeja de las obras ionescuianas *La cantante calva*”. Es curioso que ningún crítico haya investigado sobre esa interesante relación que, dice Esther Seligson, la obra de Tario guardó con la de aquellos dos escritores mencionados, ya que es rarísimo que en la historia de la literatura mexicana se diga que un autor mexicano haya sido fuente de inspiración para algún escritor europeo con cierto estatus de prestigio. Ese es un campo que para la investigación literaria queda en blanco, puesto que Seligson no va más allá de esas simples afirmaciones, que dejan en ascuas al lector. Hubiera sido de relevancia que en aquel prólogo se detallaran comparativamente los parecidos entre las obras de los autores mencionados, pero para

Seligson no es importante rastrear ni las raíces literarias de Tario ni las influencias que posteriormente tendrá en otros escritores. Para ella el caso de Tario no necesita de esas indagaciones.

En cuestiones de género, Seligson coincide con José Luis Martínez en agrupar los cuentos de Tario dentro de la tradición del género fantástico, mas le parece inútil prestarle demasiada atención a divagar teóricamente sobre la génesis del género y, en cambio, prefiere desplegar desde su experiencia como escritora su idea sobre la realidad, las fisuras que presenta y las múltiples salidas de las que se pueden y deben echar mano, si no se quiere caer en la monotonía de la común percepción de la naturaleza. No es su intención ofrecer una explicación ontológica de la realidad, sino plantear al lector el tema que corre por las líneas de la escritura de Tario: que es el de la salida de la convención normal de la realidad hacia otra. “La realidad real no existe, y, por otra parte, es siempre sospechosa, amenazante, equívoca” (Seligson, 1987, p. 9). Ese es, según Seligson, el tema vertebral de los cuentos de Tario, gracias al cual la línea entre los opuestos como el del mundo onírico y vespertino, por nombrar uno entre tantos, se difumina y no se sabe bien si alguien está despierto, consciente y en sus cinco sentidos, o soñando. Hay muchos ejemplos que se pueden citar de los cuentos de Tario en donde aparece la fusión de dos lados en una sola cara. En *El hombre del perro amarillo* se lee:

El hombre empezó a soñar, de pronto. Mas soñaba con tal abundancia, estaba ya tan habituado a soñar, que aún en lo más intrincado del sueño alcanzaba a comprender que soñaba... Misteriosa la vida, si ni siquiera soñaba (Tario, 1968, p. 304)

En *El mico* similar fenómeno se describe:

Fue una noche ingrata, poblada de oscuras visiones, pues si en alguna ocasión logré conciliar el sueño, pocos instantes después despertaba sobresaltado, dándome la impresión, no sólo de que no despertaba, sino que, por el contrario, más y más iba sumergiéndome en el fondo de una turbia pesadilla. (Tario, 1968, p. 140)

En *Entre tus dedos helados* son tres los planos que se confunden y el lector no sabe distinguir dónde termina un sueño y comienza otro o si el personaje ya está muerto, puesto que casi al

final del relato los familiares miran al personaje como si éste estuviera en su lecho de muerte, aunque contrariamente en ese momento el personaje los puede observar e incluso exclama “¡Son ustedes unos incautos! ¿O acaso no se han dado cuenta de que estoy simplemente dormido?”, pero esa es una voz que sólo la escucha el lector, pues los familiares sólo logran mirar a un cadáver.

Se pueden extraer de los párrafos a lo largo de la obra de Tario muchos más ejemplos, pero con esos bastan para ilustrar la idea persistente de borrar las líneas que dividen un mundo constantemente cromático. Al romper de esa manera los esquemas cartesianos, entonces, Seligson dice, “los hombres pueden ser cosas o animales, los animales cosas, las cosas hombres y animales” (Seligson, 1987, p. 9) tal como sucede en el cuento de Tario: *La noche del Fétetro* cuyo principal personaje y narrador es un fétreto que cuenta cómo fue comprado para ser depositario de un hombre muerto y gordo. Así también en la *Noche de la gallina*, una gallina relata la historia de su asesinato en manos de un cocinero, justo después de que ella comiera una planta venenosa que había crecido dentro del gallinero, para que murieran todos los comensales que engullirían sus miembros lacerados, comensales cuyo retrato es caricaturesco, como, por ejemplo: la dueña de la casa —“esa verruga con faldas” que desde un retrete pregunta “Cirilo ¿qué ocurre?” O como el hijo de aquella dueña “con su carita de ángel bobo y rico”.

La atmósfera de irrealidad característica de la escritura de Tario, especialmente notoria en su primer libro de cuentos, es también un medio para reconocer, latente, una mirada irónica hacia la humanidad, sobre todo hacia los valores de la burguesía. Como dice Seligson “Tario despotrica contra los escrúpulos y pruritos patrióticos, contra las certezas científicas y sus logros, contra la respetabilidad y el sentimentalismo de las clases medias, su frivolidad y esnobismo” (Seligson, 1987, p. 11), aunque, finalmente, las temáticas de Tario no nacen de alguna concepción fija o de la doctrina de alguna filosofía. Seligson apunta, puesto que

además de tener un buen sentido crítico es, ante todo, una escritora, que Tario no tiene ni una idea preconcebida sobre el mundo. Su temática nace simplemente de la experiencia de la escritura: “Se diría que en él lo único que existe con fuerza es la pasión por la aventura de escribir, de describir, con minuciosa voluptuosidad, el inefable rumor de la vida” (Seligson, 1987, p. 10).

Al año siguiente, 1988, el hálito de marginalidad que durante tantos años rodeó al nombre de Tario va cediendo y, después de la promoción y rescate que efectuó Alejandro Toledo, la crítica se interesó un poco más en el autor prácticamente desconocido. Ya no fueron dos o tres críticos los que escribieron notas sobre la obra de Tario, ahora, particularmente en este año se produjeron más de cinco artículos. La mayoría fueron publicados en *El semanario cultural de Novedades*, donde escribían afamados escritores, célebres arquitectos de la cultura literaria en México del siglo XX, como Octavio Paz y Carlos Fuentes, además de los notables escritores de la llamada *Generación de Medio Siglo*. La revista de corte académico *Casa del tiempo* también abrió espacios para que el nombre de Tario saliera del limbo donde yacía silenciosamente. Esta pequeña oleada de interés hizo que se forjara entre la crítica de los años ochenta la frase *el caso Tario*, para señalar al nuevo aparato crítico que comenzaba a formarse en torno a Tario. Se tendieron puentes al aislamiento de Tario dentro de la historia de la literatura mexicana. Se le emparentó con autores con los que incluso a primera vista no tiene nada en común. Por ejemplo, se dijo que el cuento *Entre tus dedos helados* tiene paralelismo con el poema *El sueño de los guantes negros* de Ramón López Velarde. Un tanto forzado, José María Espinasa dijo encontrar un secreto parentesco entre la obra de Tario con la de José Revueltas, en especial compara *Una violeta de más* con *Material de sueños* ambos escritos en la década de los sesenta. Según el crítico, “más allá de los convencionalismos utopistas de Revueltas, se entiende que su mesianismo es una máscara tras la que se esconde un pesimismo muy sombrío y una necesidad de libertad lírica capaz de volverse hacia sí misma” (Espinasa, 1988) mas este argumento no brinda los elementos suficientes para encontrar algo

más concreto, para entablar un parentesco comprobable. Es muy vago hacer comparaciones a partir, simplemente, de un aire de pesimismo sombrío. El estilo de Tario y Revueltas no son parecidos. En Revueltas el lenguaje se revuelve para tratar de expresar un complicado dilema que a veces se eleva a una lucha de carácter filosófico y otras desciende a revolcarse entre las descripciones de burdeles, cárceles y transportes públicos atestados. Es un conflicto que el lector reconoce claramente, como si fuera una tremenda herida punzante y llena de pus. El lenguaje de Tario, en especial el de *Una violeta de más* no innova tanto, como el de Revueltas, es mucho más tradicional, a pesar de construir imágenes que provienen de las representaciones psíquicas del inconsciente, y además en este último libro publicado, el lenguaje alcanza una depuración y una claridad que lo hace muy distinto al de Revueltas. En el mismo número de la revista *Casa del tiempo* se encuentra otro artículo escrito por Humberto Rivas en donde, como antes ya lo habían hecho Anderson Imbert y Octavio Paz, vuelve a establecer una línea que conecta la obra de Efrén Hernández con la de Tario. Esta comparación tiene más sentido que la anterior. Los dos, se dice en el artículo, “proponen fábulas increíbles, pero sentimos que las ha inspirado una emoción genuina” (Rivas, 1988) y sobre todo porque debido a lo anterior a los dos autores la crítica los ha catalogado con el calificativo de raros. Otro rasgo interesante en el artículo de Humberto Rivas es que dice saber que el escritor Salvador Elizondo, lector de la obra de Tario, comentó que aquellos libros eran imprescindibles como libros de cabecera, lo cual es significativo puesto que resalta al mismo tiempo las virtudes y las limitaciones de Tario. Como ya había mencionado José Luis Martínez varios de los cuentos de Tario tienen la debilidad de proceder de la voluntad de un aficionado a la escritura. La falta de una perspectiva de quien se sabe observado por un público no restó importancia a la obra de Tario mas tiene su mejor brillo como libro de cabecera en el momento cuando el lector, aun siendo estudioso de la literatura prefiere olvidar su pericia analítica y lee para conciliar el sueño. Si se toma en cuenta esa actitud que tiene el lector frente a los libros de Francisco Tario hay que considerar con reservas el comentario de

Alberto Paredes también en 1988 y en la misma revista universitaria: Tario “es uno de los magistrales narradores sorprendentemente olvidados por el consenso lector” (Paredes, 1988) ya que la sorpresa se minimiza y razonadamente se entiende que si su obra tiende a ser libro de cabecera; la voz crítica postergará cierto tiempo en estudiar el libro, a diferencia de lo que ocurrió con los dos libros de Juan Rulfo, por ejemplo, catalogados no como antecedentes de grandes movimientos, sino como clásicos, ya que figuran como la máxima expresión de una tradición literaria anterior y el eco que resuena en la crítica será siempre más abundante e inmediata. Más tarde, ya en los años noventa, el crítico Christopher Domínguez se mantendrá cauto ante el ímpetu del *caso Tario* y dirá que la obra de este escritor, a excepción de algunos cuentos magistrales, “está plagada de esas inconsistencias que comete quien escribe por gusto” (Domínguez, 1994,). Por lo que no fue sólo la mala fortuna o una falta de visión de los constructores de la cultura literaria en México lo que mantuvo la obra de Tario con tan limitada respuesta crítica, sino que en ella misma hubo elementos que lo predispusieron a tal situación.

En ese mismo año –1988–, de vuelta a sus investigaciones de campo, Alejandro Toledo recibió la noticia de que, en casa de Julio Peláez, hermano de Francisco, había una cómoda en la que se guardaban objetos, manuscritos y cúmulos de hojas mecanografiadas autoría de Tario y habían permanecido intactos desde la muerte del inventor de aquel nombre. A Alejandro Toledo se le permitió buscar dentro de la cómoda y descubrió algunos relatos sueltos, tres obras de teatro y una novela concluida. Toledo, entonces, inicia los trabajos editoriales de las obras de teatro –*El caballo asesinado*, *Terraza con jardín infernal* y *Una soga para Winnie*– y se publican en la colección Molinos de Viento de la Universidad Autónoma Metropolitana, para que posteriormente en 1989 sean representadas en el Teatro Casa de la Paz.

Tario reeditado

Los pequeños artículos que se escribieron en los años ochenta y en especial el texto de Seligson, sin duda el de más filo en la extracción de las vetas más luminosas de la obra de Tario, no cayeron en terreno estéril. Esta generación de críticos y escritores incitaron a los editores a que voltearan su vista hacia los textos de Tario y paulatinamente las editoriales comenzaron a preparar nuevas ediciones. CONACULTA reedita *Equinoccio*. Salvador Espejo Solís tiene la impresión, escribe en el prólogo, de que el nombre de Tario funcionó desde su creación para ocultar la vida de alguien, es una máscara, tras la cual la biografía de Peláez se pudo escribir gracias a la curiosidad de Alejandro Toledo. Ello puede explicar, según lo comenta Solís, la indisposición de Peláez para mostrarse en público. Por un lado se puede argumentar que cierta timidez, una condición que según el testimonio de un hijo de Peláez tenía la personalidad de su padre, le impedía abrirse hacia la comunidad literaria, aunque por otro lado, Solís considera mucho más razonable considerar que la cerrazón de Peláez de debió a ese juego muy dado en la literatura en que el escritor prefiere hacer uso de su nombre o seudónimo como una máscara. Es un acto completamente lícito y muy dado en la literatura. La creación de un texto literario al concluirse es como si un ser se separara de la madre y se desliga de la vida del escritor el cual ya no tiene ningún deber sobre la obra. Puede, después de mandarlo al editor, olvidarse de toda responsabilidad y que sus textos hablen por si solos. De igual manera al inventar o portar un nombre, de inmediato la personalidad se polariza y el caso Tario hizo de ese fenómeno una clara demostración de que esto le sucede a todos los escritores, a unos más y a otros menos. Tario habla a los lectores y Peláez calló y paseó a las orillas del mar de Acapulco. (Solís, 1989. p. 5)

La decisión de volver a editar *Equinoccio*, dice el prologuista, fue porque la edición requería de un libro pequeño y que compactara la esencia de toda la obra de Tario. *Equinoccio* es el libro perfecto en cuya escritura fragmentaria se encuentra el germen de todos los relatos de Tario y sumado a ello es una obra que no tiene ningún símil en la literatura mexicana: “No busca ser un libro excepcional, aunque no hay texto análogo y precisamente por no buscar, encuentra: la excepción se escribe a sí mismo y dicta sus propias leyes” (Solís, 1989. P. 5). Se utiliza la imagen del rosario para explicar cómo es que lo fragmenta en gemas independientes, que se van uniendo conforme avanza la lectura hasta formar un amplio panorama rebosante de imágenes multicolores y al mismo tiempo diáfano y transparente. Se resalta la cualidad en *Equinoccio* de ver conviviendo en un mismo plano la sensación de pureza y una adecuación completa con la existencia y a la par un espíritu conspirador, el más marcado de toda su obra, contra lo que no se define muy bien, pero que sin duda tiene que ver con juicios emitidos de una colectividad y de una sociedad, que a la vez es burguesa. “Un libro de apuntes con el más devastador de los atentados: la honestidad”: *Equinoccio*, de entre las obras fragmentarias de Tario, será la predilecta de la crítica actual. Su reedición tuvo algunos ecos. Rastreándolos, destaca el artículo que en 1990 el escritor Enrique Serna publicó en el suplemento cultural de *Uno más uno, mismo* suplemento por cuya apertura y libertad de expresión confluyeron en sus páginas críticas y opiniones de todos los rincones de la vida literaria y en general de la cultura y el arte de México e incluso de Hispanoamérica, lo cual hizo que el suplemento cada sábado fuera esperado con buenas expectativas, tanto por los que en las décadas de los ochenta y noventa ya tenían forjado un indiscutible nombre, como por los que eran muy jóvenes e iniciaban la carrera en el oficio. Octavio Paz, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, García Ponce, fueron algunos de los autores quienes escribieron, además de sus textos relativos a la literatura, toda una red de chisme literario. En el suplemento se dedicaba, semana con semana, un apartado especial para publicar el chismerío y las riñas que entre ellos entablaban. Es famosa, por ejemplo, la declaración que Tomás Segovia lanzó en 1992: "A Emilio Pacheco le

pega Paz". En el suplemento dialogó la generación de medio siglo, con otra más reciente. Enrique Serna fue uno de los tantos jóvenes escritores que colaboraron en el suplemento cultural más importante de los años noventa. En una ocasión trató en un artículo para la sección de reseñas bibliográficas, comenta sus impresiones sobre *Equinoccio*. En el texto, Serna dice que los aforismos de Tario no son tales, ya que los fragmentos no son sentencias breves y doctrinales y más bien busca en el vocabulario de la medicina un vocablo para definirlo. Son aforismas: "tumores que se forman a las bestias por la relajación o rotura de alguna arteria." Serna también ve en el nombre de Tario la figura de una máscara, el nombre de un autor que esconde a alguien más. Observa que la doble identidad de los escritores es notablemente más significativa en Tario. "Escribió una apología de la brutalidad, en vez de relinchar por las calles. Y la escribió con pseudónimo; para que Peláez jugara canasta en casa de sus tías mientras Francisco Tario soñaba con prenderles fuego" (Serna, 1990) es decir, el pseudónimo de Francisco Tario más allá de ser una careta también es la sublimación mediante la literatura de los impulsos que de cuando en cuando asolaban a Peláez, más éste los guardaba para que sólo bajo el nombre de Tario se expresaran en su escritura. Ocurre que una persona que permanece inmóvil con el rostro sereno y hasta denotando una cierta inocencia, en realidad dentro de sí mismo, en su fantasía, elucubra las más ignominiosas acciones. Tario es el portavoz de toda esa corriente que se gestaba en Peláez, por lo menos es lo que observa Serna en los aforismos de *Equinoccio* y toma como ejemplo el siguiente fragmento: "¿Nunca de veras se te ha ocurrido incendiar la casa con toda tu familia dentro? ¿Y por qué no lo has hecho?" o aquel otro "Cosa realmente deplorable un anciano. Cosa triste, inevitable, digna de ningún respeto." Las imágenes que nacen de estos fragmentos de índole irracional tienen más anarquía que lo que Serna llama "arrebatos de terrorismo verbal", sin embargo, el hecho de que *Equinoccio* sublime los impulsos contra un mundo de la sociedad burguesa, lo devuelve irónicamente a la coherencia de la cultura y del mundo civilizado (Serna, 1990)

Por otro lado, Serna ve en la imagen de Tario a un autor raro, pues apenas se comenzaba a divulgar un ápice y faltaba todavía por rescatar el resto de la obra. Hubo reedición de *Equinoccio*, un puñado de cuentos que se publicaron en antologías y un paulatino interés que mostraron los críticos a la obra de Tario en los años ochenta, todavía gran parte de su obra en la década de los 90 permanecía desconocida o perdida en las librerías de viejo.

Pero el nombre de Tario no se estancó y amenazó con volver al silencio en el que estuvo envuelto después de la muerte de Peláez y antes del rescate que Toledo y Seligson realizaron a una parte de su obra. De hecho, poco después de la reedición de *Equinoccio* se publicó en 1993 *Jardín Secreto*, la novela que Toledo recibió de los familiares de Peláez, cuyos manuscritos habían permanecido dentro de un buró, ya que el escritor no quiso darlos a conocer. Contra la voluntad del escritor, la editorial Joaquín Mortiz la publica. Cabe resaltar que aquella editorial en los años noventa estaba en pleno declive de lo que había sido antes, precisamente en los tiempos en que *Una violeta de más* (1968) se editó, mas no fue impedimento para que la crítica no hablara. Las plumas se movieron, no muchas, pero fueron suficientes para penetrar en el medio literario. En la revista *Vuelta* Christopher Domínguez Michael elogia la capacidad narrativa y la pulcritud de la escritura de Tario tan dada a una sensación como de ensueño, sin embargo, considera que pese a esas cualidades la novela que fue esperada con ahínco por los escritores no fue lo que prometió en un principio. Hay destellos a lo largo de la narración del *Jardín secreto*, que bien se pueden citar como ejemplos de una escritura depurada que sabe recoger los visos poéticos en una historia, pero el gran defecto de la novela es que el hilo se pierde; Tario, según Domínguez, no supo cómo sostener el ritmo de una novela. Tanto ensueño, tanta escritura poética termina por ser un soporífero para el lector. "*Jardín secreto* no es, desgraciadamente, una novela con la que Tario se habría convertido, al fin y desde ultratumba, en uno de nuestros grandes y excéntricos narradores" (Domínguez Michael, 1994). La crítica de Domínguez es un razonable contrapeso al entusiasmo que suscitó el descubrimiento de Tario en los ochenta. Dice con una inteligencia fría pero

necesaria que Tario tuvo un gran defecto. El escritor estuvo al margen de sufrir la dictadura del público al que se debe someter todo autor, lo cual provocó que su obra estuviera plagada de las inconsistencias típicas de quien escribe por gusto. Esa es una muy bien templada observación sobre la rareza asignada en Tario, pues en efecto hubo muchos textos en los que Tario se pierde en la experimentación o en un mundo demasiado subjetivo, pero al mismo tiempo ese defecto fue la virtud, para hacer brillar joyas desperdigadas. Algunos cuentos, entre novelas, textos fragmentarios y obras de teatro, Domínguez considera que, sin embargo, deberán preservarse, para que, por lo menos, aparezcan obligatoriamente en las antologías de cuentos de la literatura mexicana. No menciona ningún título, los cuentos sublimes a los que se refiere, bien podrían tener, en cuanto a su calidad, afinidades con los autores Horace Walpole, Arthur Machen y con Henry James como en la obra de éste titulada la *Otra vuelta de tuerca* (Dominguez, 1994). Gracias a sus cuentos, Tario es para la literatura mexicana una lección para que los escritores se arriesguen a salirse de las tendencias que rigen sus tiempos, pues Tario en la década de 1940, antes que Juan José Arreola, fue de los poquísimos autores excepción de una lamentación que Xavier Villaurrutia tras leer a Borges se hacía de la “ausencia de la ficción fantástica en México” (Dominguez, 1994). Tal vez el total de sus obras no forman una creación magistral, pero quedamente como siempre ocurrió, desde que Peláez vivía y a los treinta y tantos años firmó con su seudónimo Tario *La Noche*, no dejó de abrirse paso, con discreción, en la historia de la literatura mexicana.

Los cuentos a los que seguramente se refería Dominguez eran los que integraron *La noche* (1940) y *Una violeta de más* (1968). Los libros más destacados de su producción. Con el primero de ellos inicia su trayectoria en la literatura y con el otro lo clausura. En medio de estas dos cúspides, se extienden otras obras de carácter fragmentario, que serán un puente de experimentación de la escritura, de las cuales *Equinoccio* ha sido la que más llamó la atención a la crítica. Están las dos novelas y las obras de teatro, pero ya desde los comentarios de José

Luis Martínez la poca crítica apuntó a los dos polos de su obra: *La noche* y *Una violeta de más*, pues indicaban que ahí era donde se encontraba lo mejor de Tario. ¿Entonces por qué todavía no reeditaban aquellas obras? Tal vez la crítica no era lo suficiente, para que los editores prestaran interés en los cuentos de Tario, puede ser que los críticos que en los ochenta descubrieron a Tario (Alejandro Toledo, José María Espinasa, etc.) todavía eran un tanto jóvenes para ocupar cargos que les permitieran tener más influencia sobre las editoriales, sin embargo, el nombre de Tario seguía siendo un factor que movía la voluntad de los literatos sobre sus plumas. Vicente Francisco Torres en 1994 escribe un pequeño libro titulado *La otra literatura mexicana*. El libro es un acercamiento a tres autores que han habitado una otredad dentro del canon de las letras mexicanas. Reivindica a Rafael Bernal, a Ramón Rubín y no duda en inscribir el nombre de Tario dentro de esa triada sobre los que considera que la actividad de la literatura mexicana debe depositar un poco más de empeño en divulgar su obra y escribir ensayos globales sobre aquella. Precisamente el objetivo de Torres fue escribir un ensayo en que se describieran, en el caso de Tario, el conjunto de toda su obra. No había existido, en efecto, ningún texto que hablara en general de toda la producción de Tario. La crítica sólo había comentado algún título, pero para 1994, ya que se había publicado todo lo que escribió Tario, Francisco Torres fue el primero que sintió la necesidad de escribir un ensayo descriptivo de toda la obra de Tario; emite muy pocos juicios de valor. Retoma el cauce de los años y retrocede hasta 1943 cuando *La noche* fue publicada. Utiliza el pensamiento teórico que el rumano Tzvetan Todorov escribió en torno a las narraciones que constituyeron en la historia de la literatura universal el género fantástico, aquél que desde tiempos de José Luis Martínez se decía que pertenecieron los cuentos mejor logrados de Tario. La teoría de Todorov realizó una clasificación en la cual según el trato que los cuentos hacían de la realidad, se podían agrupar dentro de la casilla de lo maravilloso, lo fantástico y lo extraordinario. En la primera, la ficción construye un mundo que el lector intuye autosuficiente, con sus propias leyes y distinto de aquél que habitualmente vive. En el segundo, el lector no sabe si la ficción se refiere a algo

real o imaginativo. La balanza nunca se resuelve hacia ningún lado. El tercero finalmente requiere que la destreza del escritor describa con todas las leyes de la lógica acontecimientos que de otro modo no serían creíbles para el lector. Tomando en cuenta estas categorías Torres dice:

La noche del féretro, La noche del buque naufrago, La noche del vals y el nocturno, La noche del muñeco, y La noche del traje gris, pueden considerarse fantásticos – maravillosos porque desde que iniciamos a la lectura de cada cuento sabemos que ingresamos a un juego, a un mundo que no existe porque ni los ataúdes, ni los trajes, ni las gallinas hablan (Torres, 1994, p. 104).

Según Torres los cuentos propiamente fantásticos son:

La noche de los cincuenta libros, porque más allá del desbordamiento escatológico de su anécdota asistimos a la coincidencia de una muerte real con el fin de una pesadilla. En La noche de Margaret Rose los planos de la realidad y la fantasía se invierten. El lector piensa que el narrador se encuentra con una muerta y sucede que quien cuenta es un fantasma y la mujer una viva que lo invoca. (Torres, 1994, p. 104).

Mas hay un título que se escapa a las clasificaciones y que de hecho se interna en los ámbitos del realismo y las temáticas asumen un matiz costumbrista. *La noche del indio* es un cuento en que el paisaje no es el de los retorcidos campos de los sueños, ni el de los fríos acantilados frente a un mar revuelto, como el de las costas europeas. Se distingue el paisaje rural mexicano, imagen impensable para el Tario fantástico, pero que ocurre en esta pequeña porción de su obra: “las tardes de estos domingos tan tristes, a lo largo de las serranías azules, sobre las cuales Dios nuestro Señor parece asomarse a la Tierra” (Tario, 1943, p. 131). La extensión rural en la escritura de Tario no tiene visos de ninguna chispa de alegría, no hay cuadros pintorescos, sino, como algunas visiones sórdidas de la novela de la revolución, son páramos tristes y desolados. El narrador es un campesino de vida monótona, cuya clase social ha permanecido por siglos postrada en la capa más baja del sistema mexicano de castas. Sin embargo, el estilo de Tario es el mismo con el que narra sus cuentos más fantásticos y

descabellados, no pierde el sentido de la ensoñación y por ello la miseria del campo tiene en el cuento un esplendor inesperado. El pulque es una bebida delirante: “se embriagarán como yo lo hago -sin comprender aproximadamente por qué- bebiendo pulque hasta enloquecerse o perder el sentido y servir de irrisión a las personas decentes”. Aparece un huizache que duerme en la noche, el narrador dice que se le apareció Cristo con una gorrita a cuadros, hecho fantástico que el lector no sabe bien a bien explicar objetivamente y aunque estos recursos poéticos en algún punto parecen un extraño relato bucólico, el cuento es sórdido hasta el fin: “y también el zopilote hediondo sobre aquella loma” (Tario, 1943, p. 133).

Torres recuerda que Tario tuvo, pese a los elogios que suscitaron sus cuentos fantásticos, una veta de novela realista. Además del cuento *La noche del indio*, *Aquí abajo*, publicado poco después de *La noche*, es una novela ambientada no en el paisaje rural, sino en el urbano de la Ciudad de México de los años cuarenta. Torres, como lo advierte al principio de su ensayo, no pretende dar juicios de valor, por lo que no debate si realmente la narración de esta novela no se sostenía, como lo había dicho José Luis Martínez. Lo que le interesa es hacer ensayo descriptivo. Primeramente le es sorpresivo que un autor cuya imagen estuvo ligada al género fantástico, salga a pintar un panorama histórico de la ciudad. “Se trata de una novela incipientemente urbana, que se desarrolla en Peralvillo, la Guerrero, San Ángel, Chapultepec y el viejo centro de la Ciudad de México. Casi de una manera futurista, reproduce los ruidos y los humos de fábricas y trenes y los murmullos del Distrito Federal.” (Torres, 1994, p. 105). Iztapalapa también es mencionado, pero no como un barrio de la ciudad, sino como un pueblo, como todavía lo era en los años cuarenta. La escritura de Tario recorre los lugares de la urbe que comenzaba a crecer a lo que luego será de proporciones desbordadas, aunque no hace descripciones detalladas de las avenidas a la manera de una fotografía. El estilo, libre en la metáfora y en la construcción de imágenes, muestra la ciudad de México como un laberinto a

la manera de Kafka. El ambiente siempre asfixiante, tanto el de la familia como el de las oficinas:

Oyó tras sí un golpe seco y breve y luego quedó en silencio. Permaneció sin moverse. Alguien subía por la escalera apresuradamente, aunque pronto los pasos cesaron. Sonaban voces lejanas y el estrépito de las maquinarias en la planta baja. Miró el reloj: eran las cinco. Comenzó a bajar, paso a paso, sin pensar en nada, atendiendo únicamente a aquel estruendo que se volvía más próximo e insoportable, y que era como el estruendo de una ciudad que se viene abajo en una cruda tarde de invierno. (Tario, 1943, p. 92).

Las imágenes poéticas son abundantes en esta novela, por ello es que José Luis Martínez en 1946 había escrito que Tario abusaba de aquel recurso, efectivo para la escritura de cuentos, pero excesivo en el de una novela. En efecto, los personajes están insertos en una neurosis dolorosa y constante para un individuo, que se ha perdido entre el murmullo de una gran ciudad, en el que sus habitantes de clase media todavía cada último día del mes iban a misa y a confesarse, buscaban un trabajo honrado, de oficina, y en los casos maltrechos, como el del personaje central, sufriendo en silencio una vida de matrimonio.

Es la historia de un matrimonio atrozmente fracasado. Su atmósfera es sórdida y llena de reflexiones pesimistas. Presenta el mundo como un agujero sin ventilación, oscuro, donde viven los seres humanos abrumados por la amargura, sin más alivio para sus cuitas que la confesión. (Torres, 1994, p. 105).

Después de describir la novela, Torres se adentra en repasar las obras de estilo fragmentario y experimentación que marcaron la transición literaria de Tario, antes de escribir *Una violeta de más*, de hecho, Torres nombra a esta etapa de Tario *el limbo*. Comienza con comparar las porciones de *Equinoccio*, la única obra que se había reeditado, con las greguerías que en 1910 Ramón Gómez de la Serna inventó. Ambos estilos tienen en común que escapan de todo acto de solemnidad y de la “retórica ampulosa” y sobre todo humor (Torres, 1994, p. 108). Despliega en un breve párrafo con unas cuantas palabras colocadas adecuadamente el panorama más general que un lector pueda tener de *Equinoccio*: “Tario aborda sus propias

obsesiones como el erotismo, el humorismo, el imaginario fantástico, el sarcasmo y la escatología” (Torres, 1994, p. 108). Finalmente, el crítico repara que el título del libro obedece a la idea que Tario tenía de la transición del día a la noche en que tal vez solo para una sensibilidad aguda, resulta un cambio prodigioso. Cita el siguiente aforismo por el que se percató de esta idea:

Nadie ha explicado satisfactoriamente lo que es la noche. Y mucho peor que nadie, del modo más brutal y rudimentario, los astrónomos. "Oh, qué tiene que ver la noche de los prostíbulos, y los templos cerrados, y los hospitales, con la noche de que hablan los astrónomos (Tario, 1946, p. 9)

Las obras que siguieron a *Equinoccio* son igualmente difusas y los fragmentos se ensanchan hasta ya no ser aforismas o greguerías, sino pedazos sueltos y dispersos de lo que habría de ser un cuento. Por ello es que Torres dice que *La puerta en el muro* (1946) “es una larga fantasía, sin comienzo ni final bien definidos” (Torres, 1994, p. 109), en donde lo único que se distingue con una estructura narrativa es la historia de un hombre que toma unas vacaciones en la costa por recomendación del doctor, quien le había advertido de un colapso nervioso si seguía con el mismo estilo de vida peligrosamente estresante y angustioso en una gran ciudad. Ya estando en un pueblo el hombre entra a un prostíbulo y finalmente ahoga en la playa a una de las prostitutas. Todos los fragmentos de *La puerta en el muro* confluyen en la imagen central de esta obra, una calle polvorienta y seca que conduce a una puerta en un muro. Torres interpreta esta imagen como un camino que desemboca en la muerte y detrás de ella, de la puerta en el muro “nos espera algo tan horrible como la vida, algo tan triste como una calle polvorienta y desolada” (Torres, 1994, p. 109). Aunque Torres considera que a partir de *Equinoccio* la obra de Tario entra en un estado de limbo y de transición, son obras fundamentales que no se pueden dejar a lado, si el propósito del lector es tener una idea general de toda la obra de Tario. En *La puerta en el muro*, por ejemplo, Torres encuentra un

párrafo que ayuda a entender otros textos de Tario, en especial, en este caso, el sentido de

Aquí abajo:

Las ceremonias pueblerinas, de no llegar a Dios –como me imagino- sirven al menos para postrarle qué dolorosa y lamentable es la especie humana; qué cándidos son sus pobres espíritus atormentados y qué urgencia vital tiene de buscar por todas partes un soporte, una ayuda. Sirven, positivamente, para que Él se detenga con mayor calma a escuchar esta música de abajo y contemplar –no sé si fraternal, paternal o socarronamente- esos rostros estáticos, con la fe de los niños, y esos cogotes humanos que nadie ha explicado satisfactoriamente y, que, en los pueblos de tan quemados y humildes parecen sarmientos” (Tario, 1946, p. 78).

Según Torres, la angustia existencial expresada en este párrafo y en otros tantos que desde *La noche* han caracterizado la obra de Tario, no es ajena a los movimientos literarios que en México de la década de los cuarenta se escribieron, aún a pesar de que José Luis Martínez desde el principio señalara que Tario se apartó de las tendencias imperantes de aquella época. Torres está completamente de acuerdo con la percepción de Martínez, también ve en Tario a un autor original y precursor del nuevo mundo, apenas descubierto en Hispanoamérica, por unos cuantos escritores, pero no deja distinguir en el fondo de las temáticas de Tario, delgados hilos que la tejieron con toda la urdimbre de la literatura mexicana: “la obra de Tario no era ajena a las preocupaciones existencialistas que en los años cuarenta se ejemplificaron en la obra de José Revueltas (Torres, 1994, p. 110).

De las obras que siguieron a *La puerta en el muro* Torres describe poco: “*Yo de amores qué sabía* (1950) es un recuerdo infantil sobre los padres perdidos. *Breve diario de un amor perdido* (1951), a pesar de su intención lírica, no pasa de ser un conjunto de añoranzas que a menudo caen en el lugar común” y *Acapulco en el sueño* (1951) es una suerte de monografía imaginativa y amorosa donde hay anécdotas, greguerías, aforismos y una inclinación por el acontecer cotidiano” (Torres, 1994, p. 112). Este último libro cuya edición fue la más difícil de encontrar de todo lo que se había publicado, dice Torres, sirvió para despertar la curiosidad de

Toledo para escribir el retrato a voces de lo que había sido la vida de Peláez, pues, en primer lugar, la edición, como ya se ha mencionado, contenía en la solapa el extraño curriculum del escritor, que más que disipar las interrogantes en torno al nombre de Tario, afianzaban el misterio en que estaba rodeado para los ojos del lector. Fue aquello que decía que Tario era futbolista, pianista y un solitario de todas las playas, entre otras prácticas. En efecto, aunque suene raro, Toledo pudo verificar que aquellos perfiles de Tario provenían de aficiones, que verdaderamente fueron practicadas por Peláez, incluso aquello de ser un solitario de todas las playas. *Acapulco en el sueño* revela que además de las costas asturianas, Peláez se maravilló por la costa de Acapulco. A este propósito Torres cita un párrafo que Toledo escribió en su retrato a voces:

Peléez consiguió una casita pequeña en Acapulco y solía pasar largas temporadas en ella. Por ese tiempo recibió un capital de su padre. Junto con algunos amigos colocó esa suma en un cine; él tenía una participación en el negocio y se encargaba de administrar el local. Por las mañanas iba a la playa; era ahí una figura imponente, renegrada ya por el sol, muy alto, bien plantado, con su cabeza rapada y anteojos oscuros. Acapulco fue su paraíso, era un Acapulco en el que no existían esos grandes rascacielos (Toledo, 2014, p. 117).

El panorama de este puerto mexicano además de inspirar la escritura de *Acapulco en el sueño*, también se vislumbra en uno de los últimos relatos de *La noche*. En *La noche del hombre*, Tario describe con su lirismo acostumbrado aquella playa llena de la espuma de las olas, el sol que ciega y el viento “sobrecargado de esencias, abrumado de sales, errabundo y mudo” (Tario, 1943). Si el lector tiene la información de que Acapulco era un lugar predilecto en la vida de Peláez, la playa en este relato recuerda a la del puerto, en especial cuando el narrador cuenta que a lo lejos, bajo un sol sumamente caluroso ve a un turista venido de la ciudad con un sombrero de paja, quien al cabo, termina por suicidarse en uno de los cuartos de un hotel. Es posible que esta visión provenga de la experiencia que Tario tuvo en Acapulco, aunque

determinar la geografía exacta de donde provienen las ficciones no son datos precisos para demostrar el valor de un texto literario. Sirven, en cambio, para hacer figuraciones. En este caso, los climas, los paisajes, los accidentes del terreno, localizaciones en un mapamundi, son elementos que funcionan para explicar las diversas corrientes que alimentan la riqueza de un texto. Esto es una manera de elucidar algunos de los matices que contienen las obras literarias. Así pues, en la obra que siguió a *Acapulco en sueño*, Torres sugiere que los enormes acantilados que descienden hacia un mar gélido, propios de las costas del Cantábrico es el clima predominante en los relatos de *Tapioca Inn* (1952), con ello, quiere dar a entender que en aquellos cuentos los ambientes están muy apegados a los de la literatura fantástica de, por ejemplo, Hoffman, Edgar Poe, o de Conan Doyle. El clásico castillo de una nobleza raquíca que todavía perdura hasta el siglo XX, cuando hay ya locomotoras y coches, pero que sus enormes propiedades siguen conservando el toque medieval y algo sumamente misterioso del otro lado de sus muros, aparece también en estos cuentos de Tario, entre otros ambientes peculiares de la literatura fantástica en lengua inglesa y germana. Sin embargo, estos lugares comunes resultan cómicos en la literatura de Tario, pues son una especie de parodia, en donde las historias, muchas de ellas acerca de fantasmas, tienen algo de absurdo. Son de un humor excelente. Ya no hay en *Tapioca Inn* apuntes segmentados. “Era ya un sólido puente hacia *Una violeta de más*” (Torres, 1994, p. 115).

Torres coincide con la nota que José Luis Martínez escribió en 1977, año en que muere Peláez, en que *Una violeta de más* contiene los cuentos más acabados y redondos de toda la trayectoria literaria de Tario. “Están insólitamente concebidos y llevados a cabo con pulcritud y un derroche de imaginación.” Los tópicos de la literatura fantástica son retomados con un giro muy personal, lo que trae como consecuencia que los finales de cada uno sean completamente inesperados incluso para el lector más avezado. A continuación, el crítico dedica un puñado de párrafos a resumir la trama de los cuentos que más le llamaron la atención de este libro, para

que el lector tenga una pequeña muestra de cómo son aquellos finales. Reseña muy brevemente *El mico*: Una extraña criatura de piel rosada o algo parecido sale del grifo mientras el narrador se estaba afeitando tranquilamente, “hay una larga convivencia hasta que el narrador da a luz a un ser parecido al que había llegado por el grifo” (Torres, 1994, p. 116). De *La vuelta a Francia* dice que se trata de un cuento del absurdo pues la historia es acerca de un interno en un manicomio que da vueltas en su bicicleta durante días y noches, interminablemente hasta que el ciclista se convierte en un fantasma. El humor de *Ragú de ternera*, el relato de un vegetariano que súbitamente un día siente nacer en él el deseo de devorar niños rollizos de pecho, le parece además de negro, que es la tónica de casi toda su obra, grotesco. Humor macabro es el de *Fuera de programa*: “historia donde un muerto, en venganza porque no lo habían enterrado con su pata del palo, regresa y le da tremenda mordida en un cachete a la viuda desobediente” (Torres, 1994, p. 117). Según la teoría de Todorov, Torres considera netamente fantásticos los siguientes cuentos: *Asesinato en do sostenido mayor*, *Un inefable rumor* y *Entre tus dedos helados*, ya que en ellos la ambigüedad entre una ficción fuera de toda referencia con la realidad cotidiana y otra completamente imaginada en una fantasía personal y más bien adecuada a las leyes del subconsciente, nunca se resuelve. En el primero un hombre penetra dentro de un espejo para reunirse con una mujer rubia, por lo cual, vuelta un manojo de celos, su esposa rompe el espejo sin que el lector pueda enterarse después a ciencia cierta qué pasó con el hombre dentro del umbral. En el segundo la ambigüedad consiste en que el ruido de un grillo se empalma con el rumor que exhala el advenimiento de la muerte y en el tercer cuento el alma de un estudiante observa el funeral de su propio cuerpo, luego de que el lector haya presenciado sin ninguna delimitación el inframundo, la realidad cotidiana y un largo e interminable sueño. Como anotación suelta, a Torres le parece importante resaltar que *Entre tus dedos helados* contiene el tema del incesto entre hermanos. Por último, reseña los cuentos cuya historia continúa con el tema de los

fantasmas, que ya desde *Tapioca Inn* venía ensayando en esas parodias a los relatos de fantasmas de la literatura romántica en autores de habla inglesa y alemana:

Los fantasmas están en *El balcón*, para conocer una realidad que no habían frecuentado en vida, en *El éxodo* donde se humanizan, sufren promiscuidad y son un pretexto para que Tario recreé la arquitectura morisca española; *La mujer en el patio* y *La banca vacía*, muestran dos fantasmas femeninos y nos dice que los fantasmas viven mientras las personas son recordadas (Torres, 1994, p. 118)

Finalmente, Torres aborda las dos obras póstumas de Tario: la trilogía de obras de teatro *El caballo asesinado*, y la novela *Jardín secreto*. Las obras de teatro de Tario, que solo se habían representado en una ocasión, están completamente empapadas del teatro del absurdo, dramaturgia que comenzó a gestarse en Europa y en Estados Unidos alrededor de los años cuarenta, precisamente cuando Tario comenzó la trayectoria de su literatura. Según Torres, *El caballo asesinado* contiene los giros ridículos muy parecidos a los practicados por Samuel Becket y Eugene Ionesco y de hecho ese toque no sólo es propio de las piezas teatrales, sino que se extiende sobre muchos de los cuentos de Tario. El absurdo y el ridículo de Tario colocándolos junto a los valores que imperan o imperaron en la sociedad burguesa del siglo XX, de los cuales México no estuvo exento, son una continua conspiración contra esos valores. Torres expone muy brevemente como opera el absurdo en los personajes de *El caballo asesinado*:

La abuela juega canicas y cree que una polka le suena dentro de la cabeza; el hijo se cree perro y actúa como tal; la madre todavía no enviuda y ya tiene una lista de pretendientes; el papá se disfraza de fantasma, luego sus familiares le dicen que es un caballo y el hijo – perro – comienza a desenterrar huesos (Torres, 1994, p. 119)

Sin embargo, la obra de teatro no concluye como una comedia de locos. Al final Torres resalta que el tema de los fantasmas, tan predilecto de Tario después de escribir *Tapioca Inn*, *mansión para fantasmas*, y presente en varios de los mejores cuentos de *Una violeta de más*, también

es representado en *El caballo asesinado* lo cual le imprime un distintivo típicamente Tariano, que lo aparta de ser simplemente una obra que emula al teatro del absurdo al estilo Ionesco y de Beckett. “Tario le da un vuelco a su obra, pues resulta que los actores eran fantasmas con apariencia de seres humanos y el escenario no era más que el cementerio donde moraban” (Torres, 1994, p. 119).

Su obra póstuma.

Finalmente, Torres reseña la novela *Jardín secreto*, la cual se considera como uno de los escritos más enigmáticos de Francisco Tario, toda vez que, aunque fueron encontradas todas las cuartillas escritas a máquina y luego se les publicó en 1993, pronto los lectores se percataron de que el autor murió antes de darle los últimos y más decisivos toques y acabados. Tario no efectuó las revisiones necesarias a su novela, lo cual, dice Torres, fue una lástima, pues una prosa tan virtuosa y regia desemboca en una ambigüedad tan mal resuelta, que el lector, impaciente ya de tanta bruma lírica, bien puede cerrar el libro a la mitad de su lectura. Torres comenta que si Tario hubiera vivido un poco más, habría terminado de arreglar todos los cabos sueltos y los detalles de la novela, la calidad de dicha obra sería superior a la maestría de los cuentos de una *Violeta de más*, por lo que se llegaría a un resultado más que magistral, más como siempre ocurrió, tanto en la vida de Peláez como en la vida literaria de su seudónimo Tario, la muerte llegó primero y aquella novela se plagó de interrogantes y de una bruma que la delegó al anaquel de libros, al que un lector muy de vez en cuando frecuenta. El argumento de la novela es muy simple de enunciar, ya que las peripecias son nulas en comparación con la profundidad con que se tratan, en todo momento, los vaivenes psicológicos de los personajes. Torres lo resume de la siguiente manera:

La primera parte narra la infancia de Mario, quien vive en El Encino, una finca cercana al mar y a la montaña. Asistimos a un incipiente romance con su prima [...] El retrato de la tía Cara sugiere un misterio, que viene a ser el de la demencia. El padre de Mario apoca a la madre y la hunde en un sentimiento de inferioridad. Al final de la primera parte se declara la demencia de la señora y Mario se marcha del Encino para hacer sus estudios (Torres, 1994, p. 121).

La trama se teje entre los miembros de una familia, en este caso, una perteneciente a una clase social, si bien no de la alta aristocracia, sí de cierto estatus y alcurnia que benefició a varias generaciones de esa familia. Los lazos entre ellos son complejos, se distinguen sólo, si mediante un lenguaje lírico, se les da voz, ya que todos ellos se guardan en silencio, recelosamente, en secretos. El estilo de *Jardín Secreto* es un minucioso lenguaje, que va revelando con el mayor detalle cada uno de aquellos dramas, que se ciernen sobre la familia. Se da forma a los pequeños incestos, que se anidan en el deseo, al tiempo que va y viene, en el diario movimiento del recuerdo, en la demencia que se ha engendrado en la genética de aquella familia, en la sensación que despliega la muerte de algunos de sus miembros y, finalmente, en la melancolía que se sufre al distinguir que toda vida familiar llega a su fin.

“En la segunda parte nos topamos con Mario, ya adulto, celebrando su décimo aniversario y recordando que hace once años murió su padre. Está casado con su amor de infancia, esto es con su prima” (Torres, 1994, p. 122). Con ella el protagonista engendra un hijo, cuya carga genética recibió la lamentable locura de la familia, ello provocará que entre su prima, es decir, su esposa y él se interponga un distanciamiento, lo cual iniciará un largo periodo de tedio y aburrimiento entre ellos. Casi toda la segunda parte es una oda al desamor, que sigue a una época dorada entre dos amantes. Capítulos enteros están dedicados a esta obsesión que, pese a ser guardada en la mejor de las apariencias, da pie a un extenso lenguaje lírico que en el caso de esta novela es detallado y cargado a cada paso de evocaciones. La evocación es constante en esta novela. Con sólo un segundo que permanezca la mirada del protagonista sobre un objeto, es suficiente para que miles de evocaciones salgan a relucir en un lenguaje bien escrito, depurado, digno de un maestro del oficio, pero disperso como lo son aquellas evocaciones. El

mundo onírico, tan recurrente en Tario, también está presente en la novela. Hay dos pasajes oníricos que Torres considera importantes reseñar:

Uno sucede en la playa cuando la luna se posa sobre la arena y avanza vertiginosamente para arrollar un carruaje tirado por caballos. En el otro vemos a su prima – esposa desnuda dentro de un ataúd y carcajeándose voluptuosamente mientras avanza el cortejo bajo una lluvia de flores. (Torres, 1994, p. 123).

Pero, aun a pesar de esta clase de sueños, el protagonista y la esposa logran unirse, luego de haber apartado a su hijo, aun a riesgo de concebir otro con tales padecimientos de locura. La unión es un proceso lento, que llevó a Tario a escribir varios capítulos en donde recrea minuciosamente cada gesto y movimiento de la pareja, mientras van cediendo al aburrimiento y el miedo a la cópula se va desvaneciendo. El final es desconcertante. El protagonista, luego de efectuarse la unión, sale al jardín de la finca donde ocurren casi todos los hechos de la novela y, en ese instante, una extraña niebla desciende a aquella finca, cuyo nombre es “La Encina.” En ese instante todo es evocación, una mezcolanza de recuerdos familiares y el deseo del protagonista por tener a su esposa siempre con él, pero el tiempo que arrasa con todo lo que aconteció en “La Encina”, clausura todo anhelo y el protagonista, en completa soledad, tiene que abandonarla. “El final resulta ciertamente ambiguo, pues no sabemos si Mario, el protagonista, sucumbe, presa de la demencia, o estamos frente a una más de las figuraciones que campean la novela” (Torres, 1994. p. 124).

Torres emite, luego de reseñar toda la obra de Tario, un juicio aplicable también para la obra de Rafael Bernal y Ramón Rubín, quienes junto con Tario, fueron el motivo para escribir *La otra literatura Mexicana* (1994): las obras de aquellos autores merecen, a pesar de estar compuestas por algunos textos buenos, pero prescindibles, ediciones más accesibles a los lectores y estudios más profundos sobre los temas que tratan. Se puede decir que el objetivo de Torres fue efectivo, pues su ensayo, editado por la Universidad Metropolitana, repercutió para que años más tardes todos los cuentos de Tario fueran reeditados.

Fuera de la selección que Seligson realizó para publicar una antología, no se había vuelto a publicar *La noche*, ni *Una violeta de más*, hasta que en el año 2004 la editorial *lectorum* publicó en dos tomos todos los relatos de Francisco Tario. Aquellos dos tomos fueron prologados por Mario González Suárez, escritor que a finales de los años noventa llevó su carrera literaria a un prestigio, que fue reconocido por el premio Nacional de Literatura Gilberto Owen. La conquista, dentro del medio, que efectuó con su literatura, le otorgó la libertad, para que en aquel prólogo a los cuentos completos de Francisco Tario, denunciara los defectos y la enorme miopía que ha caracterizado al medio literario de México. Desde el comienzo del prólogo, González se lamenta de que el mayor obstáculo que tuvo Tario, fue haber publicado en México, pues asegura que quienes determinan lo que es literario y lo que no es, no son profesionales que dedican su vida al arte de la escritura, situación que en los últimos años, es decir, después del año 2000, se ha acentuado con los consorcios editoriales que “se permiten usufructuar el prestigio del objeto libro, para vendernos como literatura a cualquier baratija, respaldada por publicidad y una linda portada” (González, 2004, p. 9). Ese es uno de los motivos que González encuentra para explicar los largos años que transcurrieron, sin que volvieran a la imprenta los mejores libros de cuentos de Francisco Tario, a pesar de que, como se dijo, toda la crítica había señalado al cuento como el género más destacado dentro de la obra de Tario, muy por encima de las novelas, las obras de teatro y la escritura fragmentaria. Otra razón muy decisiva, para que dichos cuentos se empolvaren en los anaqueles, fue el poder político y el proyecto de nación que imperó en México durante casi todo el siglo XX, el cual llegó a entrometerse decisivamente en la producción artística. A este poder le interesó, en el rublo de las letras, promocionar las novelas y relatos de corte realista, interrumpiendo la posibilidad de que obras literarias orientadas por otras tendencias, se distribuyeran con mayor amplitud. Es por ello que los nombres de Juan Rulfo y Juan José Arreola tuvieron la suerte de ganarse el patrocinio del Estado y publicar con holgura y éxito los textos de sus obras. Más el hecho de que aquellos autores recrearon en sus ficciones un paisaje mexicano, no quiere decir

que en el fondo no representaron bastos mundos personales y poéticos, que nada tienen que ver con el realismo que se enseña en la educación oficial. De hecho los personajes de Rulfo no son nuestros indios y el pueblo de Comala no es el de Colima, sino una tierra de muertos que purgan el pecado de la vida. Por otro lado, *La feria* de Arreola, más que un retrato pueblerino, es según González un monumento del lenguaje que llevó el habla de una región de México a un artificio literario magistral y universal de la lengua española. Es un hecho que sin folklor, no florece ninguna clase de creación elevada, y también que sin el habla popular no hay una literatura de alta categoría. Es cierto que la obra de aquellos escritores hunden sus raíces en las expresiones que circulan en la cultura del pueblo, el cual nada tiene que ver con la imagen que proyecta una doctrina oficial, pero más allá de aquel núcleo, hay frutos que González señala como temáticas universales. En ese nivel, aquellas obras emblemáticas de la literatura mexicana del siglo veinte, bien pueden emparentarse con los cuentos de Tario en donde las referencias a México son pocas, aunque las hay, recordemos la narración de *Aquí Abajo*, que discurre por la ciudad de México durante los años cuarenta, y el cuento *La Noche del indio*. Por tal razón, González no da tanta importancia a la personalidad de Peláez, como un motivo para que la obra de Tario se fuera impregnando de una imagen de rareza, pues dice que en el caso de Rulfo, su timidez frente a las tertulias literarias y demás formalidades del medio literario, no impidió que sus dos pequeños textos tuvieran un éxito rotundo por toda la república. La razón principal fue el error en el sistema de promoción estatal, que en aquella época imperaba sobre la producción literaria, pues más allá de aquella ciega visión, la de un realismo oficial, González ve en la obra de Tario lazos y puentes que la hacen partícipe de toda una corriente literaria no sólo mexicana, sino de toda la lengua española. “La lectura actualizada de los primeros cuatro libros de Francisco Tario nos autoriza a incluir su nombre en la familia literaria de Macedonio Fernández, Horacio Quiroga, Benjamín Subercaseux, Felisberto Hernández, Roberto Arlt, Julio Cortázar, Virgilio Piñera” (González, 2004). Ya Torres había dilucidado que el problema existencial de la mayor parte de las primeras producciones de Tario (*La noche*, *Aquí Abajo*,

Equinoccio) era el mismo que el de sus contemporáneos; ahora González afianza esta observación diciendo que la angustia de Tario, es la de presenciar el vacío, sin ser anarquista, mucho más allá de las “chapucerías” de los discursos políticos y las ideologías tan en boga en las centurias del siglo XX.

Capítulo VIII. Las obras completas de Francisco Tario.

El impulso que dio la edición de las obras completas de Tario y las mordaces observaciones de González hicieron que el nombre de Tario se posicionara como nunca en el imaginario de una nueva generación de escritores, como un autor con bastante más presencia en la historia de la literatura mexicana que otros autores, también raros que otrora participaron más activamente que Tario dentro del círculo social de las letras. Después de la edición que lanzó *Lectorum* con la recopilación de lo mejor de la producción de Tario, es decir, todos sus cuentos, aquel autor fue preferido por encima de Efrén Hernández y Julio Torri, otros de los raros de la literatura mexicana, con lo cual, como lo dijo el escritor Luigi Amara, Tario se convirtió finalmente en uno de los autores raros más aclamados. Aunado a ello hay que decir que la generación de escritores que en los años ochenta, cuando la mayoría de ellos eran jóvenes universitarios, habían rescatado los textos de Tario, que amenazaban con perderse en las polvorientas librerías de viejo y en las bodegas de las imprentas, ahora después del año 2004, ocuparon cargos culturales mucho más influyentes. Tal es el caso de Alejandro Toledo, quien en aquél entonces fue miembro del Sistema Nacional de Creadores y cuya voz fue preponderante para que antes del 2011 comenzaran los preparativos para editar, finalmente, *Las obras completas de Francisco Tario*, en el Fondo de Cultura Económica. Ese año fue elegido para la publicación de las Obras completas, ya que se cumplían cien años del natalicio de Francisco Tario.

Alejandro Toledo, en el texto que escribió para presentar el libro, dice que pasado el centenario del natalicio de un autor es necesario que los críticos calibren la vigencia de la obra con una mirada completamente fresca ya que todo aquel que convivió con el escritor y con todo el medio en el que vivió, se puede declarar muerto, desvanecido. A cien años del natalicio de Francisco Peláez, su seudónimo, –Francisco Tario– se encontró completamente independiente de su creador y ante un escenario distinto al que le impidió destacar de entre los autores mexicanos de mediados del siglo XX. Alejandro Toledo dice que Tario cruzó la aduana de los 100 años con éxito. Luego de la edición de *Lectorum*, se reeditó *Aquí abajo* en una colección de CONACULTA; el eco de aquel nombre resonó hasta la tierra donde yace la tumba de Peláez, España, y ahí la editorial Atalanta editó una colección de cuentos de Francisco Tario, única demostración hasta ahora de la trascendencia que la obra de Tario tuvo más allá de la literatura Mexicana. Además, dice Toledo, se montó en el Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia de la Ciudad de México una exposición con las fotografías que Francisco Peláez capturó, pues ha de saberse que además de sus aficiones a la música, a la astronomía y al fútbol, también, como Juan Rulfo, fue un gran adepto al arte de la fotografía. Con ello, las demás actividades que se realizaron con motivo del nombre Tario, más la impresión de sus obras completas, Toledo afirma que “el espectro fue adquiriendo contornos más o menos fijos. Se diría que solo hasta entonces, al llegar los cien años, se tuvo un panorama casi completo de su vida.”

Ya Torres y González habían colocado el nombre de Tario entre sus contemporáneos, en especial en el contexto del cuento fantástico, lo cual fue decisivo para incluir la obra de Tario dentro de un canon literario mexicano. Ahora, frente a ese panorama privilegiado que abrieron las *Obras Completas*, Toledo comienza por buscar la fuente primigenia donde Tario obtuvo la inspiración, para la escritura de sus cuentos. Sin dudarlo se remonta hasta los albores del romanticismo y escribe el nombre de un cuentista alemán: Hoffmann. A pesar de que en la biblioteca personal de Peláez no se encontró ningún libro del autor alemán, Toledo

no deja de insistir en que la conexión entre estos escritores es una hipótesis importante, para ser tomada en cuenta, si alguien se interesa por escribir estudios sobre algún aspecto de la obra de Tario, ya que en los dos autores se encuentra un mismo matiz, que bien visto, es el pilar de sus obras: la nocturnidad, la presencia constante de la noche y, sobre ella, la muerte, que dirige un baile frenético. Se pregunta Toledo: “¿No se bebe igualmente en Tario el vino fuerte y trágico del escalofrío y la pesadilla? Los territorios de la noche son también un aspecto central en ese arte que Wolfgang Kayser califica como *grotesco*, en donde ubica a Hoffmann y en el que podría también incluirse a Tario” (Toledo, 2011). Para comprobar su hipótesis, Toledo recoge un título de Tario, *La banca vacía* del libro *Una violeta de más*, el cual lo compara con el cuento de Hoffmann *La casa vacía*. Tienen aquellos cuentos un punto de partida bastante similar: en ambos la historia se desarrolla dentro de un edificio en ruinas y ahí adentro una mujer fantasmal la habita. El eje de la narración se mueve sobre la misma temática: un fantasma que se va desvaneciendo en una segunda y lenta muerte, hasta que no quede rastro de ella en ninguno de los recuerdos de quienes todavía están en el mundo de los vivos. No ahonda más en este parentesco de donde posiblemente Tario obtuvo un primer surtido de inspiración, es decir, los cuentos fantásticos del romanticismo alemán

En el ámbito mexicano, Toledo observa la posibilidad de que la imagen de Tario, como autor, tuviera ya un antecedente en el modernismo de finales del siglo XIX. Encuentra una conexión entre Tario y Bernardo Couto Castillo, promesa de la literatura mexicana, pero cuya temprana muerte –a los 21 años– lo delegó a ser únicamente figura mítica del decadentismo mexicano. Escribió una sola obra: *Asfódelos* que publicó a los 17 años, y cuya semblanza guarda una semejanza con *La noche* de Francisco Tario. “Los personajes de *Asfódelos* son enfermizos, neuróticos, maniáticos y, primordialmente, pasionales” (Campos, 1897. P.23). Igualmente se puede decir lo mismo de los personajes de Tario de los cuentos de su primera etapa, los de *La noche* y los de la novela *Aquí abajo*: la mayoría de ellos están oprimidos por una suerte de neurosis, como bien se puede atestiguar en el personaje de *La noche de los cincuenta libros* el

cual es descrito como un niño en la edad de la pubertad extremadamente feo, que sólo causaba el recelo de sus allegados y se ganaba el epíteto de “neurótico”, nombre que resonaba en la cabeza del personaje, como si continuamente se lo gritara una voz interna: neuróticoooo. En específico hay un pasaje en aquel cuento que Toledo entresaca, para compararlo con otro que escribiera Cuoto en su libro *Asfódelos*, los cuales conforman en ambos una poética en común bastante parecida:

Y escribiré libros. Libros que paralizarán de terror a los hombres que tanto me odian; que les menguarán el apetito; que les espantarán el sueño; que trastornarán sus facultades y les emponzoñarán la sangre. Libros que expondrán con precisión inigualable lo grotesco de la muerte, lo execrable de la enfermedad, lo risible de la religión, lo mugroso de la familia y lo nauseabundo del amor, de la piedad, del patriotismo y de cualquier otro mito [...] Más 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... (Tario, 1943, p. 62)

Nací inquieto, de una inquietud alarmante, con avidez por ver todo, conocer todo y de todo saciarme. Crecí solo, entregado a las fantasías de mi capricho que en mis primeros años me llevó a la lectura, entregándome a ella golosamente; devoraba hojas, rellenaba mi cerebro de ideas opuestas, verdaderas o falsas, razonables o absurdas, dejando que dentro de mí se fundieran a su antojo tan apuestos manjares. Me complacían, sin embargo, los libros extraños, los enfermizos, libros que me turbaban y que helando mi corazón, marchitando mis sentimientos, halagaban mi imaginación despertando mis sentidos a goces raras veces naturales... (Cuoto, 1897, p. 59)

La comparación es interesante, mas termina de producir efecto, cuando al llegar a la segunda etapa de Tario, la mejor, a decir de todos los literatos que se han mencionado en el presente trabajo, el ímpetu un tanto juvenil de Tario se apaga, para dar paso a una obra mucho menos violenta, más serena, sin embargo, siempre leal a esa frase que tanto fue escrita en *Una violeta de más* : el inefable rumor.

La publicación de la obras completas de Tario, cuyo primer volumen se imprimió en el año 2015 y el segundo en este año, precisamente cuando se redacta la presente tesis, significó el toque final para la configuración de un imaginario en torno al nombre de Francisco Tario, que ha quedado grabado en la memoria colectiva como un escritor raro, uno de los más importante, si no es que el más. Toledo concluye su comentario a estas obras completas con lo

siguiente: “Ahora los jóvenes consideran a Tario como un contemporáneo. Se trata de un autor marginal en su tiempo, que adquirió poco a poco el aura de lo clásico, para convertirse en un fantasma ineludible de las letras mexicanas” (Toledo, 2011, p. 12).

Conclusiones

El punto de partida de esta tesina fue el efecto de desdoblamiento del autor de un texto entre su existencia “real” y aquellas imágenes producidas tanto por las intervenciones públicas del escritor como por terceros (críticos, reseñistas, biógrafos y académicos) que se asocian a su nombre y que acompañan indisolublemente a una obra, ya sea como indicio de valor literario, como pauta de lectura o como modo de ejercer la literatura. Tal es el caso que se ejemplifica en “Borges y yo”, un texto en el que el narrador, que se presenta como el Borges “real”, empírico, se reconoce ya completamente distinto del autor prestigioso que habita en las historias de la literatura, en las cátedras universitarias y en otros tantos medios. El primero pertenece simplemente a la vida y el otro a la literatura. Similar fue el caso del portugués Fernando Pessoa quien desplegó desde el centro de su personalidad una variedad de autores que no han existido más que bajo el dominio de las leyes de un lenguaje literario. De acuerdo a Ruth Amossy (2014), la autoría sería, entonces, una construcción imaginaria distinta del escritor, la cual se va construyendo y modificando a lo largo del tiempo a partir de la intervención de diversos elementos, principalmente de la actividad de una crítica literaria y de los contextos históricos y culturales.

A lo largo de este trabajo analicé las imágenes que al pasar de los años se fueron gestando en torno a Francisco Tario, nombre de autor cuyo referente real fue Francisco Peláez. Como seudónimo, Tario se convirtió en el nombre que engloba y refiere a una obra literaria que comenzó a publicarse en la década de los cuarenta en México.

Precisamente en aquellos años, la primera imagen de autor que se proyectó en torno a Tario fue la de un autor misterioso y extravagante, tal como lo propuso José Luis Martínez luego de haber

leído *La Noche* en 1943, debido principalmente a que los cuentos de aquel libro no retoman la temática rural de una literatura que era la preponderante en México en los años cuarenta. Además, el misterio asociado al nombre de este autor se acrecentó por el hecho de que Martínez propuso por vez primera clasificar sus cuentos como *literatura fantástica*, término hoy bastante conocido, pero que en esa década apenas comenzaba a sonar en la literatura producida en las sociedades de habla hispana. En efecto, esta tesina ha comprobado que en Tario se usó el término fantástico para describir sus cuentos cuando todavía ni si quiera en Argentina Borges había divulgado esta corriente literaria tan difícil de tratar por lo ambiguo que representa y cuyas raíces se localizan en el Romanticismo europeo.

El misterio que inicialmente rodeó a Tario se debió también a que Martínez no dio mayor información sobre la identidad de quien firmaba con ese nombre. El crítico únicamente menciona, en una de sus notas, que dicho escritor era un asiduo lector de la literatura rusa y la del autor italiano Gabriele D'Annunzio. Aunque lo conoció personalmente fuera de esta referencia no dio más señas del escritor mientras este vivió. Esta imagen, la del misterioso, perdurará durante más de 30 años, pues dentro de ese lapso de tiempo hubo muy pocos textos que hablaran sobre la obra de nuestro autor. La tesina recupera, además de las notas sueltas de Martínez, un pequeño fragmento de un texto que Paz escribió en 1943, gracias al cual Tario fue un nombre que apareció junto con el de Juan de la Cabada, Rubén Salazar Mallén, Andrés Henestrosa y Efrén Hernández, una lista de autores que según lo explica dicho texto formó una pequeña corriente poco conocida, pero llena de una originalidad alterna a una narrativa de corte realista y de contenido social, aquella sobre los complicados problemas que asolaron a la sociedad de su tiempo.

En 1951 al misterio de Tario se le yuxtapone otra imagen: la del excéntrico, ya que en la solapa de *Acapulco en sueño*, uno de los libros menos conocidos dentro de la obra de Tario, se menciona en su semblanza que éste había sido futbolista, aprendiz de astrónomo y un solitario

de todas las playas, extravagancias de un autor en especial si se toma en cuenta que fueron los únicos datos biográficos que los lectores tuvieron de este misterioso autor, datos que incluso hoy en día se siguen reproduciendo en las ediciones más recientes de su obra. Se desconocía que detrás de Tario, estaba Antonio Peláez, un escritor cuya condición acomodada y un tanto sibarita le permitieron dedicarse al arte, actividad que siempre tiene algo de extravagante, pero en el fondo no era más que un hombre que simplemente escribía, como el mismo lo dijo, el inefable rumor. En otro libro de Tario, en *Una violeta de más (1968)*, hay un cuento en el que parece se hace eco a esta reflexión, pues el narrador afirma: “Bien visto, no existía el menor misterio. Había amado la soledad desde niño, se había enamorado en su juventud, usaba ahora sombrero de paja y empezaba a envejecer” (Tario, 1968, p. 299). Lo anterior bien puede explicar que detrás de Tario y de la imagen que se creó a partir de su obra, la persona de carne y hueso, es decir, el escritor que animó desde un principio la imagen de autor fue alguien más bien dentro de los límites de la normalidad.

El misterio y la extravagancia son, según esta tesina, las imágenes que permanecieron como una huella casi imborrable. Ello motivó a que en la década de 1980, cuando escritores y críticos comenzaron una lenta recuperación y promoción de su obra, se le definiera como un autor “raro”, como lo propusiera Darío en su libro *Los raros* en donde el poeta llama así a una serie de autores, varios de ellos poetas malditos de Europa del siglo XIX. Este término, aunque ambiguo, estuvo tan asociado al nombre Tario que incluso hoy en día perdura como una poderosa imagen de autor. Lejos de estancarlo, esta imagen llevó a su obra hacia un paulatino rescate y hacia una mayor presencia en el canon de la literatura mexicana. El proceso de rescate y valoración de la obra de Tario se llevó a cabo fundamentalmente mediante artículos publicados en las revistas *Vuelta*, *Casa del tiempo*, *Novedades*, *El suplemento cultural del Uno más uno*, etc., de manera que su obra comenzó a participar en la industria editorial y en el ámbito de la academia. Como consecuencia de lo anterior, su obra de estar en un aparente aislamiento pasa a estar inserta en el marco de una larga tradición que se remonta al modernismo mexicano, especialmente en

relación con el cuentista Bernardo Cuoto, cuya inspiración la obtiene del Parnaso de los poetas malditos de fin del siglo XIX. Aún más remoto las raíces de Tario ahondan hasta el romanticismo alemán, sobre todo con los cuentos de E.T.A. Hoffmann. El periodo comprendido entre 1990 hasta los primeros del dos mil, es la época de las reediciones, de la publicación de los cuentos completos, su novela inédita y sus obras de teatro. Finalmente llega a una especie de cúspide cuando en el 2015 el Fondo de Cultura Económica publica sus Obras Completas. Es la etapa más luminosa de Tario, aunque en el prólogo a sus Obras Completas el lector se topa de nuevo con la palabra raro como un término que todavía se asocia a la imagen de este autor. La cita del escritor Luigi Amara resume perfectamente lo que ha sido hasta ahora la trayectoria de Francisco Tario como una imagen de autor: “Tario es el nombre que en toda lista de raros aparece en primer lugar” (Amara, 2012. p.111). Por su puesto que la imagen de un autor nunca es estable, por lo que en la rareza de Tario, Toledo vislumbra un aura de obra clásica que en un futuro podría englobar por completo la imagen de Tario. Pero esta es una incógnita que esta tesina no alcanza todavía a responder, por el contrario, únicamente prefiere llegar hasta aquella cita de Luigi Amara.

CRONOGRAMA de la obra literaria de FRANCISCO TARIO.

Una visión de conjunto.

Año	Obras y otros datos.	Breves comentarios.
1911	Nacimiento del autor.	
1931	Diario de un guardameta.	
1943	La noche.	Novela. Género fantástico.
1944	Aquí abajo.	Novela. Género Realista.
1946	Equinoccio	
	La puerta en el muro.	Composición fragmentaria.
1950	Yo de amores qué sabía.	(El limbo)
1951	Breve diario de un amor perdido.	(Transición)
1952	Acapulco en sueño. (Se revelan algunos datos del autor)	
	Tapioca Inn: mansión de fantasmas.	
1968	Una violeta de más.	La obra maestra.
1977	La muerte del autor.	66 años de vida.
1988	El caballo asesinado Terraza con jardín infernal. Una sogá para Winnie.	Obras de teatro.
1993	Apertura de un extrañamiento. Publicación de Jardín secreto.	Autor: Alejandro Toledo. Novela. Género fantástico.
1994	Ya se habían publicado todas las obra	
2004	Algunas noches, algunos fantasmas.	Reedición FCE.
2015	Obras completas.	FCE.

Bibliografía Específica:

Tario, Francisco, Una violeta de más, Joaquín Mortiz, México, 1968..

Tario, Francisco, Cuentos completos, Tomo I, Lectorum, México, 2004.

Tario, Francisco, Cuentos completos, Tomo II, Lectorum, México, 2003.

Tario, Francisco, Obras completas, Tomo I. Cuentos, Varia invención, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

Tario, Francisco, Obras completas, Tomo II, Novela, Teatro, Textos no coleccionados, Fondo de Cultura Económica, México, 2016.

Bibliografía general.

Amara, Luigi, (2006) *Sombras sueltas*, Pértiga, México.

Amossy, Ruth, (2014.), *La doble naturaleza del autor*, en *La invención del autor*, Juan Zapata (comp). Universidad de Antioquía, Antioquía.

Borges, José (1960) Luis, *Borges y yo* en *El hacedor*, Emecé, Buenos Aires.

Campos, Rumben (1897), *Prologo a Asfodelos*, Instituto Nacional de las Artes.

Cervantes Becerril, Freja Ininna, (2015) *Los libros ilustrados de la colección Tezontle*, UAM, México.

Cioran, Emil Michel (1979), *Desgarradura*, Montesinos Editor, Barcelona.

Cuoto del Castillo, Bernardo (1897), *Asfodelos*, Eduardo Dublán Impresor, México.

Darío Rubén (1905) *Los raros*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Domínguez Michael Christopher (1994) , *Jardín Secreto de Francisco Tario*, Vuelta, N° 213. 18 Agosto

Domínguez Michael Christopher (1985), *Prólogo a Los raros*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Espejo Solís; Salvador (1989)., Prólogo en *Equinoccio*, CONACULTA, México.

Espejo Solís, Salvador (1989), *Prologo a Equinoccio*, Cuaderno del Nigromante, México.

Espinasa José María (1988) *La imagen en el espejo*, en *Casa del tiempo* Vol. VIII, Num. 79.

Espinasa, José María (2015), *La literatura Mexicana del siglo XX*, El Colegio de México. México.

Foucault, Michael (1983), *Qué es el autor*, Littoral, N. 9, Paris.

García Ramírez Fernando (2004), *José Luis Martínez, El guardián de los papeles* en *Letras Libres*, Agosto.

González Suarez Mario (2004) *En compañía de un solitario* Prólogo a *Cuentos completo* de Francisco Tario, Lectorum, México.

Anderson Imbert, Enrique (1987)., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México.

Madame de Sael (1810) *De l' Alemania*, Espasa - Calpe, Buenos Aires.

Martínez, José Luis (1943, 1946), *Dos notas sobre Francisco Tario*, en *Literatura Mexicana del siglo XX*, Librería Robledo, México.

Martínez, José Luis (1952), *Sin título*, en *Acapulco en sueño*, México.

Mata, Oscar (2003)., *Los presentes del maestro editor Juan José Arreola*, CONACULTA, México.

Paredes, Alfredo (1988), El caso Tario, en *Casa del Tiempo* Vol. VIII, Num. 79.

Paz, Octavio (1943)., *Cristianismo y revolución*, Fondo de Cultura Económica, México.

Rivas, Humbert (1988), *A la luz oscura de Francisco Tario*, en *Casa del tiempo* Vol. VIII, Num. 79.

Roas David (2002), *Hoffmann en España*, Biblioteca Nueva, Madrid.

Seligson Esther (1988)., Prólogo de *Entre tus dedos helados*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

Toledo, Alejandro (2014), *Universo Tario*, La cabra ediciones, México.

Torres Vicente Francisco (1994)., *La otra literatura mexicana*, UAM, México.

Zaid, Gabriel (2009)., *La emancipación cultural*, en Luz Espejeante, Enrico Mario Santí (coord.), Ediciones Era, México.

Otras Fuentes.

Chiverto José Luis (1969), *Un gran escritor mexicano*. El oriente de Asturias, Llanes, 6 de septiembre .

Chiverto Jospe Luis (1971), *Entrevista con Francisco Tario*, El Oriente de Asturias, Llanes, 8 de Agosto

El Universal (2007). *La colección lunes en facsímil*, Sección Cultura, Jueves 27 de Abril.

Serna Enrique (1990), *Los aforismo de Francisco Tario*, Sábado suplemento Uno más uno, 23 de marzo.

Diccionario del Español de México. Colegio de México.