

SEGUNDA PARTE:
LAS VISIONES TARIANAS

CAPÍTULO III: EL *ELEGANTE* TARIO

III.1. *Ínsulas literarias: el concepto del escritor “raro”*

Antes de concentrarnos en la figura particular de Francisco Tario, tanto en lo biográfico como en lo artístico, es conveniente detenernos sobre una cualidad que, pese a la magra y casi siempre insular crítica que existe sobre nuestro autor, se le atribuye en una especie de consenso inconsciente.

Esta cualidad es la que define al llamado *escritor raro*, el que se resiste (en vida o póstumamente) ante cualquier intento de categorización o clasificación miope que, generalmente y como podremos advertir más adelante, se basa más en intereses egoístas y caprichosos que en un genuino afán de estudio literario. Alejandro Toledo compara a este tipo de autores con los *cronopios* de Cortázar, ya que les da igual si los medios les prestan o no atención, e incluso se guían por cierta intuición que les augura que, aunque no vivan para presenciarlo, eventualmente recibirán tal atención. Toledo resume la naturaleza de los escritores raros, a partir de lo anterior, como artistas que “van por sus caminos individuales” (12).

Más adelante, Toledo abunda en detalles acerca de los rasgos o actitudes que definen a este tipo de autores (13), caracteres con los que también concuerda Mario González Suárez (“Banquete en el limbo” 9-10). Resumiendo sus análisis, concluyen ambos críticos que los escritores raros son artistas que desprecian lo mundano y lo cotidiano: se hallan tan por encima de su entorno social, político y cultural que consiguen, con prodigioso acierto, parodiarlo y satirizarlo al grado de destruirlo conceptualmente. En otras palabras, tienen una posibilidad mayor de alcanzar la originalidad en razón de que poseen *otra visión del mundo*, con lo cual podemos comenzar a dilucidar los posibles nexos con lo neofantástico.

Mario González Suárez incluso agrega que son capaces de crear una obra “que [sabe] navegar por debajo de la marea literaria nacional. Su universo no se ubica en un país sino en

el *limbo* [...] sus ficciones no se atorán en imágenes entumecidas – la Cruz o el Martillo o México – [sino que] sus símbolos son *sugerentes*” (“Banquete...” 9-10).¹ Aquí encontramos un vínculo más concreto con lo neofantástico: el lenguaje figurado, el no referencial, el *polisémico*.

Toledo también se muestra de acuerdo con el ensayista Wilfrido H. Corral en cuanto a que los escritores raros suelen ser marginales, de carácter excéntrico y con gran proclividad a practicar géneros inclasificables, o más bien, a *deformar* los convencionalismos acerca de éstos (15). Como puede verse, la propuesta de una nueva visión del mundo por parte de estos escritores no se queda sólo en el mensaje, sino hasta en la *estructura* de sus obras. La situación puede remitirse tan sólo al hecho de querer jugar, deliberadamente, con los límites de los géneros y comprobar su volatilidad, su falaz “universalidad” (como lo diría Carilla), o bien que la estructura sea en sí misma una *consecuencia* de la naturaleza del mensaje, es decir, que para mejor contenerlo de acuerdo con los propósitos del autor, las propias formas necesitan adaptarse a aquélla, pudiendo de ese modo surgir algo completamente nuevo. Por eso mismo, continúa Toledo refiriéndose a Corral, lo único que no resulta extraño al hablar de estos autores es encontrarse con que sus obras son “atípicas, desquiciantes, rebeldes” (15).

Mario González Suárez abunda sobre lo anterior describiéndolo como sigue: “Los narradores del limbo son quienes han revelado su mitología personal, los que han sabido desplegar una «mitología espontánea» [...] y han dado el gran brinco que a cada hombre exigen la conciencia y el valor para no vivir preso de natura, la raza, las doctrinas ni la religión” (“Banquete...” 10). No sería del todo audaz afirmar que este estado de conciencia es muy semejante al concepto del *vacío* que se describe en la filosofía budista: el vacío no implica la “nada” sino el *movimiento*, esto es, que la presencia del vacío es lo que permite que el universo se renueve. Aplicado a la naturaleza humana, sólo *vaciando* la conciencia de sus

¹ Las itálicas son mías.

paradigmas vetustos y putrefactos es posible *rellenarla* con otros nuevos que, eventualmente, permitirán alcanzar un estado de consciencia superior.²

De lo anterior es posible concluir que el escritor raro, en su calidad de artista, es un ser humano que acepta el reto de adentrarse en el limbo. Nos explica también González Suárez: “Limbo es un lugar donde transita libremente el alma y sabe que ella misma es el espacio. Allí se ubica el sujeto como centro de su soledad y su consciencia; su territorio le parece finito porque no se extiende más allá de donde le alcanza la vista, pero al moverse descubre que el horizonte también avanza” (“Banquete...” 11).

A la luz de lo anterior podemos remitirnos de nuevo a la noción de la *búsqueda* sobre la que tratamos en los capítulos anteriores: el verdadero sentido del proceso de *conocer el mundo* no tiene como finalidad llegar a un final, sino prolongarse indefinidamente, develando así más y más prodigiosas instancias del cosmos. Una búsqueda de tales características no puede pretender terminarse, sino continuar por encima de toda noción de tiempo y espacio. Por lo que respecta al propio ser humano como objeto de conocimiento, la descripción de González Suárez también posee resonancias budistas: la *soledad* es una fase ineludible para poder aproximarse a la sabiduría. Esto es, implica la *renuncia* de todas las ideas con las que previamente se regía la conducta personal en el trato cotidiano con sus semejantes. Estar solo no implica simplemente cortar el contacto con la sociedad, sino con los *propios paradigmas* mentales.

Es de este modo como se comienza a experimentar el *vacío*: la consciencia humana vuelve a una especie de estado embrionario para, eventualmente, *volver a nacer* y así comenzar un nuevo proceso de conocimiento. Deja de ser lo que fue, para ser algo nuevo. Resumiéndolo de nuevo con las palabras de Mario González Suárez: “Ser hombre significa ser *umbral*”

² Alejandro Jodorowsky abunda al respecto de esta cuestión en su libro *Psicomagia*. Asimismo, esta descripción aterriza con más claridad el concepto de “estar despierto” que, en los capítulos anteriores, hemos visto vinculado a Gustav Meyrink.

(“Banquete...” 11), y un umbral es aquella zona por donde lo que está fuera, lo que aún no es conocido, ingresa en la esfera de lo más próximo. En lo que específicamente respecta a Tario, Esther Seligson resume su naturaleza “rara” cuando comenta sobre su obra que: “se trata de dejar que nuestro misterio se exprese hasta que se confunda con el Gran Misterio y nos integremos a él, sin fisuras” (“...Y el vivir nunca es silencioso” 9). Dichas fisuras, recordando lo visto en capítulos anteriores, no son otra cosa que esos paradigmas con pretensiones “universalistas”, la enajenación que denuncia Schulte-Sasse, los discursos que impiden al ser humano volver a la unidad con el universo, como describen Bajtin y Nietzsche y, en fin, todos los mitos a los que un vulgar estrato de poder intenta *imponer* validez impercedera e incuestionable, como lo exponen Carilla y Alazraki.

III.2. Una presencia fantasmagórica: noticia biográfica de Francisco Tario

Con los antecedentes que revisamos en el inciso anterior, es comprensible que la propia biografía de Tario, dada su brevedad, contribuya a fortalecer la imagen de escritor “raro” que tanto se le ha atribuido.

Francisco Peláez Vega, que era su verdadero nombre, nació en la Ciudad de México en 1911, pero ni siquiera hay un consenso sobre la fecha: Mario González Suárez (“En compañía de un solitario” 26) y Geney Beltrán Félix (177) señalan el 2 de diciembre, mientras que para Alberto Arriaga (155) fue el día 11 del mismo mes. Sus padres eran un matrimonio asturiano procedente del pueblo de Llanes, donde Francisco también viviría algunos años de su infancia. Esa estancia frecuentemente se señala como la forjadora del carácter melancólico y retraído del autor (Gutiérrez de Velasco 43; Peláez, Seligson y Monteros 50). En ese mismo pueblo, diez años más tarde, también nacería un hermano de Francisco no menos talentoso que él: el pintor Antonio, a quien se deben varios retratos del escritor, así como las ilustraciones de *Breve diario de un amor perdido*. El matrimonio Peláez gozaba de una

situación económica aligerada, lo cual les permitía satisfacer los gustos de su espíritu viajero y su gusto por la cultura, valores que supieron inculcar también en sus hijos. Francisco también realizó otra estadía en el extranjero durante su adolescencia, concretamente en Londres, y es también recordado por sus dotes como ajedrecista y pianista, así como por su intensa pasión por la lectura que, a lo largo de su vida, lo llevó a conocer autores que abarcan desde Dostoievsky y el teatro inglés de su época, hasta Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges.

Sin embargo, Tario no permaneció apegado rígidamente a ambientes cultos: entre 1929 y 1934 fue portero de los hoy extintos clubes Asturias y España, hasta que una lesión renal producto de un puntapié recibido durante un partido (que de hecho lo obligó a dejar el campo), agravada por su tabaquismo que jamás abandonó, lo alejó definitivamente de los tres palos. Durante su breve carrera futbolística se ganó el apodo de *El Elegante*, en primer lugar, por la destreza y vistosidad de sus atajadas, y por su austera vestimenta, que emulaba la del histórico guardameta español Ricardo Zamora, apodado *El Divino*.³ Incluso, la imagen de Tario apareció durante una temporada en las cajetillas de la marca de cigarrillos *Campeones*.

Su prematuro retiro le permitió interesarse por las letras ya en calidad de autor, resultado de lo cual fue una novela titulada *Los Vernovov*, la cual escribió todavía bajo una fuerte influencia del realismo dostoievskiano. Cuenta su hermano Antonio que el manuscrito llegó a tener más de seiscientas páginas y lo corrigió más de cuatro veces (51). Sin embargo, Tario de cualquier modo se sintió insatisfecho con el resultado, el cual destruyó en la chimenea.

Hay también controversia sobre la fecha en que contrajo matrimonio con la que sería su única esposa hasta su muerte: Carmen Farell. Luzelena Gutiérrez de Velasco afirma que fue

³ Zamora fue portero de la selección española durante la controvertida Copa del Mundo de 1934 en Italia, y participó en la semifinal disputada por su equipo contra el país anfitrión, resultado de lo cual *El Divino* sufrió fracturas en tres costillas, producto de la violencia que, en razón de los contubernios y amenazas de Benito Mussolini hacia los árbitros para otorgar el título a su país, estos últimos pasaron por alto a los futbolistas italianos.

en 1933 (43) y Alberto Arriaga (171), en 1935. La importancia que Carmen tuvo en la vida de Tario fue crucial, lo suficiente como para que un breve amorío de éste con una joven de Zitácuaro, el cual duró aproximadamente un año, no bastara para que el escritor consiguiera hacerla un lado. Ese amorío, sin embargo, tampoco quedó reducido a una etapa vergonzosa de su vida, sino que se reflejó en su obra, como lo demuestran *Yo de amores qué sabía* (1950) y *Breve diario de un amor perdido* (1951). Fue de hecho un accidente en lancha en Acapulco, en donde Carmen y Tario casi perdieron la vida, lo que hizo decidir a éste culminar con la aventura, ya que más adelante, como supo por medio de Antonio, la joven de Zitácuaro había intentado visitarlo en el hospital disfrazándose como enfermera.

Durante los años 50 fue propietario de dos cinematógrafos en Acapulco, en sociedad con Gabino Álvarez. Este gusto por la cinematografía era otra manifestación de su gusto por el arte. Fue incluso amigo de autores hoy infaltables en el canon mexicano, como fue el caso de Octavio Paz. Sin embargo, jamás se vinculó en profundidad con el competitivo ambiente literario de la época. No recibió premios ni reconocimientos de ninguna especie por su obra. De hecho él mismo no sólo no se interesó por ellos, sino que ni siquiera se angustiaba por ser publicado: como muestra de ello, a finales de su vida y durante su estancia en España, rechazó en dos ocasiones la oferta de la editorial Alianza por sus obras. A decir de su hijo, el pintor Julio Farell, era una persona retraída y hasta áspera, pero eso sólo era una forma de proteger su fuerte sensibilidad frente al mundo (párrafo 3); asimismo, es también Julio quien resalta el gran interés de su padre por lo fantástico y la ciencia ficción (parr. 9).

En 1960 Tario se mudó con toda su familia a Madrid, desde donde se dedicó a realizar nuevos viajes por el mundo. Sin embargo, esto se truncó en 1967, cuando su esposa falleció de un derrame cerebral. Esta pérdida afectó profundamente a Francisco, quien cayó en un estado de depresión profunda del que jamás se recuperaría, abandonándose demasiado y

cortando aún más su contacto con el exterior. Finalmente falleció el 30 de diciembre de 1977 en un hospital madrileño, víctima de sus ya desgastados pulmones.

III.3. Una voz visionaria: generalidades de la obra de Tario

Personalmente considero que, en algunos casos, el nombre de un autor es, en sí, una más de sus obras tanto como una novela o un poemario. El caso de Francisco Tario es uno de ellos, y al igual que en el resto de sus textos, tampoco dejó su nombre libre de misterio. Es importante abordar esta cuestión con la finalidad de desmentir el mito que, irresponsable y pedantemente, surgió por causa del periodista español José Luis Chiverto, quien en la única entrevista que Tario aceptó conceder, afirma que su apellido pseudonímico es un vocablo purépecha que significa “lugar de ídolos” (46). Tario, en su momento, respondió que el término no tenía otro sentido que “la grata resonancia que produce esa voz metálica al unirla con el común Francisco” (Chiverto 46). Sin embargo, Mario González Suárez va aún más lejos y devela que, además de que “dicha palabra no figura en el vocabulario de esa lengua [la purépecha], tengo la impresión de que “Tario” es el hipocorístico de *solitario*, como Paco de Francisco” (“En compañía...” 16).⁴

Dada su brevedad, la obra de Francisco Tario puede resumirse en la siguiente lista, aclarando que no se incluye la mencionada *Los Vernovov* por no haber sido publicada:

1943: *La noche* (cuentos) y *Aquí abajo* (novela)

1946: *La puerta en el muro* (prosa narrativa fragmentaria)

1946: *Equinoccio* (prosa fragmentaria de diversa naturaleza, que incluye aforismos)

1950: *Yo de amores qué sabía* (narrativa)

⁴ Otra circunstancia que también desmiente la falacia de Chiverto es el hecho de que la palabra, e incluso el concepto “ídolo” no existían en el continente americano (ni en la cultura purépecha ni en cualquier otra) hasta que los españoles destruyeron las culturas locales en el siglo XVI (y sus creencias incluidas), y lo introdujeron mediante el proceso de enajenación que representó el cristianismo (una situación que también ilustra lo explicado por Schulte-Sasse).

1951: *Breve diario de un amor perdido* (narrativa en forma de diario personal, con ilustraciones de Antonio Peláez).

1951: *Acapulco en el sueño* (viñetas para una serie de fotografías de Lola Álvarez Bravo, que tenía como propósito distribuirse como material turístico de Acapulco).

1952: *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (cuentos)

1968: *Una violeta de más* (cuentos)

1988: *El caballo asesinado y otras piezas teatrales* (obra póstuma que incluye, además de la que le da título, otras dos obras de teatro: “Terraza con jardín infernal” y “Una soga para Winnie”).

1993: *Jardín secreto* (novela; fue posible su publicación gracias a que Antonio Peláez conservó una copia; el original fue destruido por Tario).

2000: “Jacinto Merengue” (cuento; Tario lo compuso para sus hijos siendo niños)

Mario González Suárez divide la obra de Tario en tres etapas (“En compañía...” 24). La primera abarca desde *La noche* hasta *Equinoccio*, y se caracteriza por ser alucinada y por su interés de despertar la reflexión sobre los dramas humanos por encima de ideologías y construcciones socioculturales. De hecho se hermana con el existencialismo (“En compañía...” 21), pero supera a los autores europeos en tanto que no se ciega ante un pesimismo fatalista o un ateísmo recalcitrante.

La segunda etapa comprende desde *Yo de amores qué sabía* hasta *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, y coincide con una etapa de felicidad personal y familiar, donde se observa una amplia variedad de géneros y no tanta concentración ni abstracción. Es precisamente en este periodo que Tario sostiene su amorío con la anónima joven de Zitácuaro, y de lo cual resultan los dos primeros textos de esta segunda etapa.

La tercera época es la que nos servirá de punto de partida para el análisis. Tario sólo vio publicada, de dicho periodo, la antología de cuentos *Una violeta de más*. Para González

Suárez es una especie de *superación* del estado de consciencia propio del existencialismo: “es [...] alucinación y [...] melancolía [...] rica y compleja como la primera pero [...] aligerada de cuestiones existenciales. No se interroga ya por el sentido de la vida” (“En compañía...” 24).

Haciendo el intento de lograr una descripción panorámica de Tario, sin que de ningún modo se pueda interpretar como la “verdad sobre Tario”, podemos señalar que su obra y la rareza que la caracteriza, es decir su *originalidad*, proceden “del riesgo que corrió al atreverse a enunciar su versión del mundo y de la vida” (González Suárez, “En compañía...” 17). En este punto quién mejor que el propio Tario para exponernos ese propósito con lujo de detalles, como se aprecia en esta cita del relato “La noche de los cincuenta libros”:

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 cualquiera otra fe o mito. Libros, en fin, que estrangulen las conciencias, que aniquilen la salud, que sepulten los principios y triturén las virtudes. (I: 62)

¿Quiere lo anterior decir que Tario pretende sembrar el caos en el mundo y vivir de lastimar a los demás? Eso sería concebible si el mundo tuviera una “unívoca” e “incuestionable” dimensión, una dimensión “lineal” donde los seres y sus acciones son perfectamente “definibles” y “predecibles”. Pero ahora que hemos visto que el “mundo” que conocemos, como da a entender Alazraki, es sólo *una idea del mundo* y no la verdad, que sólo es una *descripción* degenerada y limitada por el *lenguaje*, entonces resultaría pueril interpretar

las palabras de Tario como las de un vulgar libertino al que, de pronto, dejan de importarle las reglas y emprende a realizar su voluntad, como un “superhombre” nietzscheano.

El mismo libertino, pese a su pretendida “liberación” de las convenciones, lamentablemente para su causa sigue atado a ellas, ya que si dichas reglas no existieran, él como “superhombre” tampoco tendría sentido. En otras palabras, lo que fundamenta la existencia de un libertino es justamente el conjunto de reglas y leyes contra las cuales se enfrenta. Tario de ninguna manera se ajusta a ese patrón: lo que realmente está haciendo es buscar el *despertar de consciencia*. Los enemigos a quienes ataca no son personas de carne y hueso, sino *ideas* que tiranizan a las primeras.

Tario no hace otra cosa, como lo decía González Suárez, que invitar a la *reflexión* sobre la *rutina* en la que el ser humano se mueve, con alarmante frecuencia, sin detenerse a analizarla y criticarla. En otras palabras *nada, ni siquiera lo que se considera “bueno”*, puede interpretarse como una verdad “absoluta”: *todo concepto o idea es proclive a ser cuestionado, discutido y, eventualmente, deslegitimado*. El que Tario amenace con “aniquilar la salud” no significa que esté pensando en cometer un homicidio o en envenenar a alguien, como hace el protagonista de “El demonio de la perversidad”, sino que está cuestionando *lo que rutinariamente entendemos como “salud”*. Nada más lejano a un intento de homicidio que esta voluntad de *revivir el espíritu filosófico*, es decir, de *reencender el fuego de la curiosidad humana por alcanzar la sabiduría, y no a simplemente conformarse con las ideas que se imponen desde fuera*. Todo puede, reiterando, ser cuestionado y puesto a prueba, y el verdadero temor que se encuentra debajo de las resistencias a permitir que ello ocurra no es otro que confirmar que sólo eran *creencias*, y no la verdad.

En definitiva, todo lo estudiado en los párrafos anteriores se resume de nuevo en las palabras de González Suárez: “Tario anhela la destrucción del mundo en que vivimos y sueña fundar otro a la medida del alma humana” (“En compañía...” 20; “Un imponderable” 14). En

última instancia, se trata de destruir la *concepción* del mundo, las *ideas* que esclavizan y enajenan a la humanidad, con la finalidad de restaurar la *búsqueda* del conocimiento del mundo, y así restaurar el sano y natural *dinamismo* que caracteriza a éste, pero también dentro de la propia esfera de lo humano. Es decir, Tario busca destacar la importancia de seguir creando *nuevas ideas*, nuevos horizontes, y no a creer estúpidamente que una serie de paradigmas determinada, en medio de la euforia de su aplicación, constituye la “cúspide de la evolución” como ciertas personas “racionales” y “científicas” lo propugnaron en el siglo XIX sobre una cultura que, hoy día, es la que más daño le ha hecho al mundo.

He aquí la fuente de *universalidad* de Tario: “experimentó un horror intenso y bello ante el hecho de estar vivo” (González Suárez, “Un imponderable” 15). Se atrevió a indagar en su universo personal, a enfrentar la soledad, a internarse en el limbo, es decir, se atrevió a *vivir la experiencia del vacío*, de liberarse de lo mundano, lo conocido y lo patéticamente “seguro” para emprender la *búsqueda interminable*, para restaurar su personal dinamismo y así conocer otra visión del mundo. Ese “terror” que busca provocar en los lectores no es sino el que sienten los *pusilánimes* de la vida, los que prefieren un terreno conocido y predecible aunque sea una cloaca.⁵

Desde luego y, como también hemos visto, la empresa no resulta sencilla y menos en el ámbito literario. Si ahora nos concentramos en las *formas* con que nuestro autor expresó los rumbos de su búsqueda, Luigi Amara comenta que “los tanteos de Tario llegaron a desembocar algunas veces [...] en lo fallido” (parr. 8), aunque le discuto que uno de los ejemplos que él usa para ilustrar esa situación sea que “las claves secretas [...] permanecen odiosamente secretas” (parr. 8), ya que es justamente en ello donde se encuentra el mayor mérito de *El Elegante*. Si las claves fueran tan fácilmente decodificables, ¿entonces qué

⁵ Un ejemplo de esta pusilanidad es la que Michel Houellebecq analiza en su ensayo *Contra el mundo, contra la vida*, con respecto de la obra y pensamiento tempranos de H. P. Lovecraft.

sentido tendría escribir un cuento cuando se podría haber redactado un informe? De cualquier forma Amara acierta al señalar (parr. 8), al igual que José Luis Martínez (“Dos notas sobre Francisco Tario” 231) hace medio siglo, que el mérito imposible de regatearle a Tario es haberse atrevido a fundar una *tradición nueva* y no a simplemente seguir modelos, aunque para ello fuera necesario el durísimo esfuerzo de navegar bajo la marea nacional (González Suárez, “En compañía...” 12).

Conviene señalar también el que, a decir de Mario González Suárez (“En compañía...” 23), constituye el *elemento unificador* en la obra de Tario: el *fantasma*. Dicha imagen no es ya la gótica alma en pena que vuelve del inframundo en busca de venganza, sino la representación del Yo profundo en ese traumático momento que sigue al desarraigo de lo mundano y lo cotidiano, donde aún debe superar una innúmera variedad de anclas que, *inconscientemente*, aún le impiden separarse de lo terrenal. Es la *consciencia* en el momento que acepta la experiencia del vacío, y la incertidumbre de la búsqueda consiguiente. Es la naturaleza humana cuando se encuentra en *soledad* y en posibilidad de cambio, de *renacer* convertido en algo superior. Es en esto que González Suárez reconoce el carácter *visionario* tariano (“En compañía...” 23).

III.3.1. Una violeta de más

Al igual que con su autor, el mismo título de la que fue su última obra publicada en vida refuerza su carácter misterioso. En entrevista personal, Mario González Suárez me comentó que, hasta el momento, no hay indicios convincentes sobre su origen o su sentido.

A decir de Vicente Francisco Torres, es

el libro de relatos más acabado [de Tario] [...] el autor alcanza con creces ese ideal de que lo inverosímil sea verosímil [...] Tario retoma y transforma con su prodigiosa imaginación algunos tópicos de la narración fantástica y además,

logra que cada texto reciba un final inesperado; con cada cuento hace una pequeña pistola de repetición que produce impacto hasta en el lector avezado, aquél que se propone adivinar el desenlace. (115-116)

Por otra parte, Juan Tomás Martínez Gutiérrez destaca (en lo cual podemos ligarlo con la cita ya vista de “La noche de los cincuenta libros”) el potencial *siniestro* de los relatos, en el sentido que Freud propone (parr. 19): los relatos suelen ocurrir en espacios que, *cotidianamente*, son familiares para cualquiera de nosotros. Sin embargo, Tario subvierte los conceptos y las situaciones de tal manera que, aunque la historia se ocupe de los conflictos y las relaciones de una familia, los acontecimientos están totalmente fuera de la “lógica” en la que, dentro de esa cotidianidad, se desarrollarían. En otras palabras, nos encontramos de nuevo con la fórmula de Cortázar, por medio de la cual lo insólito ocurre de manera totalmente trivial y sin cualidades de ruptura.

En el caso de Tario, continúa Martínez Gutiérrez (parrs. 19-20), esto se logra disolviendo los límites entre lo real y lo pesadillesco, entre lo tangible y lo alucinatorio, de tal manera que ambos universos terminan interactuando y complementándose mutuamente. Nada más lejos de la ya desgastada poética del siglo XIX, donde las fronteras entre una y otra dimensión fungían como generadores de terror.

La ambigüedad que eventualmente surge de esta interacción, así como “del juego de narradores y la información que éstos poseen” (parr. 22) es la que permite crear y preservar más allá del final la *incertidumbre* sobre las interpretaciones de los fenómenos. Con esto podemos identificar los elementos fundamentales que aproximan a Tario a lo neofantástico: uso de un lenguaje figurado que, aunque se abre a ciertas posibilidades de interpretación, jamás otorga suficientes indicios o claves para elegir una como la “verdadera”. Asimismo, y como también describe Martínez Gutiérrez con claridad, los relatos de *Una violeta de más* son “historias que más que pertenecer al *género* fantástico, resultan fantásticas por lo hiperbólico

de las situaciones referidas: seres obsesivos, transformaciones e involuciones ineludibles que desembocan en el límite de lo imaginable” (parr. 23).

Ligada con lo anterior, podemos ahora remitirnos a otra aseveración del propio Tario que, para los fines de nuestro trabajo, es de gran utilidad, ya que aborda uno de los conceptos medulares (y desde luego, muy *concreto*) que nos sirven de fundamento: la literatura fantástica. A la pregunta de José Luis Chiverto en cuanto al sentido de este género, la respuesta de Tario es la siguiente:

Lo verdaderamente fantástico, para que nos convenza, nunca debe perder contacto con la llamada realidad, pues es dentro de esta diaria realidad donde suele tener lugar lo inverosímil, lo maravilloso. Por tanto, hacer literatura fantástica es probar a descubrir en el hombre la capacidad que éste tiene para ser fabuloso e inmensamente grotesco. No se trata aquí [...] de arrancar lágrimas al lector porque el niño pobre no tuvo juguetes en la noche de Reyes, sino porque su padre [...] quedó convertido en una seta mientras regaba el jardín de su casa. Lograr que lo inverosímil resulte verosímil, esa es la tarea. Y a mayor simplicidad y audacia, mayor mérito. (46)

Seguramente habremos podido distinguir algunos ecos clave de las afirmaciones de Cortázar en relación con el mismo tema: para Tario, lo insólito tampoco se reduce a los caducos y rígidos términos decimonónicos que sólo veían como objetivo provocar miedo ante el derrumbe de las pretendidas “leyes naturales”. De hecho, el mismo Tario también cuestiona este concepto cuando habla de la “llamada” realidad. Con ello, nuestro autor también deja en claro que esta última no es, como lo mencionan Carilla y Alazraki, más que una *construcción intelectual* sujeta al tiempo y a la cultura, y no una instancia universal. Tario no hace más que resaltar aquello en lo que hemos insistido desde el primer capítulo: esa “realidad” sólo es una

rutina, que para los humanos conviene creer que constituye la realidad mientras no sufra alteraciones.

En vista de lo anterior, no debe extrañarnos que, al igual que con Cortázar, para Tario un acontecimiento insólito no constituya, dentro de los límites de sus historias, una ruptura con ningún orden: lo fantástico está ahí, es *parte* del mundo y no una “transgresión” a sus supuestas leyes (leyes que, reiterando, no son sino lo que los humanos *desearían* que fuera el flujo predecible e inmutable del mundo). Ante esta circunstancia podríamos incluso aventurar que, para Tario, lo fantástico ya no es propiamente el *propósito* de la obra sino un *recurso* para transmitir un mensaje más profundo. Es decir, los *fenómenos insólitos* propiamente dichos ya no son el centro de interés de la historia, sino el *motivo* para despertar en el lector la curiosidad por abandonar los rígidos y alienantes esquemas que lo anclan en una rutina estéril que, en última instancia, sólo es una *alucinación* impuesta que se quiere tomar como la “realidad”.

III.4. El contexto literario mexicano y la marginalidad de Tario

Si contraponemos a un autor con las características que hemos señalado en Tario, con un contexto literario como el prevaleciente en un país como México, sobre todo entre las décadas de los 40 y 50, ¿cuál podría ser el resultado? La respuesta es tan simple como indignante: el olvido, la ignorancia.

Son varios los críticos que han señalado esta situación (Amara, parr. 2; José Luis Martínez, “Dos notas sobre Francisco Tario” 230; Pardo Fernández, parr. 4; Wolfson 180), pero Mario González Suárez se dedica a indagar con exhaustividad los motivos que, en un contexto miope como el mexicano, han contribuido a relegar a un autor de la calidad y trascendencia de Tario.

En primer lugar González señala que, por encima de cualquier nacionalidad o cultura particular, hay generalmente dos poderes esenciales que contribuyen a definir el pretendido “canon” literario: el sector editorial y el poder político, dos facciones que, como puede deducirse, constituyen “entidades no literarias” (“En compañía...” 9). Los intereses que mueven a ambas tienen una naturaleza muy particular, siendo éstos el control y el enriquecimiento, respectivamente, frente a los cuales el ámbito literario no pasa a ser más que una *herramienta* que, eventualmente, permitirá la realización de tales propósitos, aunque ello signifique el *perjuicio* del panorama de las letras y sus figuras.

En el caso de México, y especialmente en la época comprendida entre las décadas mencionadas líneas arriba, menciona González que el poder político era el más influyente, si no es que el monopolizador, de los derroteros que “debían” seguir las letras nacionales: dichos derroteros debían ceñirse al “proyecto de nación” (“En compañía...” 9) del que tanto se vociferaba, caracterizado por su populismo y demagogia desenfrenadas que, en el terreno literario, sólo tenía como alternativa un realismo documentalista que encarnara plenamente “lo nuestro” (“En compañía...” 10). Esta tendencia, como puede verse, no difería mucho de las políticas impuestas durante los primeros años de la Rusia comunista, donde también el llamado “realismo social” era la única forma literaria que podía considerarse “arte”.

En este ambiente, un autor como Francisco Tario, quien se atrevió a otear en su universo personal y convertirse en “demiurgo de sí mismo” (“En compañía...” 13) constituía claramente una nota discordante que merecía ser silenciada. Esta marginación no sólo se extiende al ámbito estrictamente literario sino hasta en el político: al no dirigir sus letras a la “denuncia” de los problemas de los “indígenas explotados” y los “campesinos empobrecidos”, Tario no sólo “traicionaba” la esencia de la literatura nacional sino que, más subterráneamente, *estaba enfrentándose al pueril Estado mexicano y su maquinaria medieval de siglo XX.*

Si evaluamos esta situación desde una perspectiva no tan “mexicana”, podremos encontrar un fundamento más para la universalidad de Tario: su desprecio hacia el proyecto de “nación” mexicana no constituyó una “traición a la patria” (como lo describirían los voceros del patriotismo arrabalero que predomina en este país), sino una *reivindicación de la libertad humana natural*. Esto es, Tario no se distanció de su entorno cercano porque fuera concretamente el de México, sino porque *destruía la consciencia individual* y buscaba anclarla a una serie de paradigmas con pretensiones de “eternidad” que, en definitiva, sólo eran la encarnación del *egoísmo* de un sector de poder (una costumbre que ha sido el pilar de las culturas occidentales).

Tario, de esa manera, no se rebeló contra “México” sino contra la *ceguera* de los humanos: las manifestaciones del temor y la impotencia que éstos manifestaban ante la magnificencia del cosmos, y que intentaban patéticamente ocultar mediante ideologías y figuraciones de la realidad a las que disfrazaban como “verdades”. Así pues, Tario se rebeló contra la *negligencia humana* erigida frente a la natural *incertidumbre* que implica una sincera y comprometida búsqueda del “gran día” kafkiano.