

Francisco Tario: otra vuelta de tuerca en la narrativa mexicana

H

acia 1945, Ernesto Sábato se quejaba y, enseguida, se congratulaba de que Borges no fuera profeta en su propia tierra: “Lástima que Borges no sea checo o algo por el estilo. ¡Cuántos admiradores tendría en la Argentina! ¡Y cuántos exégetas! // Pensándolo bien, también es una suerte” (1987: 74). Con ello condenaba la injusticia de la crítica local ante la portentosa figura que había publicado, hacía apenas un año, *Ficciones*; al mismo tiempo, descubría un vicio –acaso vigente– de las naciones hispanoamericanas: la debilidad por lo extranjero. Mario González Suárez achaca este comportamiento sectario a la política y al afán de lucro editorial, motivos por los cuales Francisco Tario, seudónimo de Francisco Peláez Vega (México, 2/12/1911-Madrid, 30/12/1977), habría sido desterrado de la República de las Letras mexicanas. En el íncipit de la presentación de los *Cuentos completos* –que no lo son tanto por el reciente hallazgo de varios cuentos no compilados y otros que seguramente aparecerán–, González Suárez sostiene una idea semejante: “Si Francisco Tario no hubiera nacido en México hoy lo veríamos incluido en el canon de la literatura hispanoamericana” (2006: 9). Más adelante reitera su apreciación, como una llaga que lacera el cuerpo de la literatura nacional del siglo xx, con ejemplos concretos: “De haber aparecido en Buenos Aires o en París, *La noche* (2006) y *Aquí abajo* (1943) se habrían unido al torrente de las vanguardias” (González Suárez, 2006: 16). No estoy seguro de la última

parte de su alegato, sí de que las dos primeras obras de Francisco Tario merecían una mejor acogida, entonces y hoy.

Más que a su carácter huraño y solitario, me parece, la fría recepción se debió al paradigma estético reinante en los años cuarenta en México: si un cuento o una novela no narraba alguna anécdota o un evento fáctico de la Revolución o de otra época, de preferencia sin trastocamiento de tiempo o espacio; si no asomaba el indio victimizado, el folclor o la denuncia de la explotación en el campo, en las minas o en la selva; si, en fin, no refulgía un habla acartonada, apenas si recibían atención. Tanto fue el resquemor ante la literatura que no ensalzaba el nacionalismo ni la historia de bronce —u *oficial*, para decirlo mejor— que en las revistas literarias de la época prefirieron sustituir la carencia de obras de pura imaginación mediante el comentario, la recensión y hasta la traducción de autores y obras de otras latitudes; todo antes que publicar o glosar obras sin raigambre *socioide* (cf. *El Hijo Pródigo*, *Letras de México*, *Ruta y Rueda*, *Tierra Nueva*). Por supuesto, hubo insignificantes excepciones.

La noche, luego rebautizada *La noche del fétetro y otros cuentos de la noche* (1958), y *Aquí abajo*, ambas de 1943, padecieron la apatía de la época y de la geografía, sin duda. Lo curioso es que ese mismo año se publicó una de las obras capitales, y en su momento polémica, de la narrativa mexicana, *El luto humano* (Revueltas, 1943). Para no desmerecer, esta novela aludía a la conquista y la Colonia; a la Revolución y la Guerra Cristera, además de a otros conflictos recientes en que el autor había participado; detentaba, no obstante, un tono crítico inusual; entremezclaba, como marca de la modernidad literaria y de la polifonía, discursos y narradores heterogéneos que le confirieron una suerte de estructura descabalada a la que los lectores no se hallaban acostumbrados. La narración de *Revueltas*, no obstante, resultó elegida para representar a México en el concurso convocado por la editorial norteamericana Farrar and Reinhart y fue reseñada en cuatro o cinco revistas. Las de Tario: una reseña de José Luis Martínez sobre *La noche* en *Letras de México* (1943: 6) y, meses más tarde en la misma publicación, un adelanto de *Aquí abajo* (Tario, 1943: 10).

Tario, aparte de dotar a un indio de esperanzas revolucionarias, asediado por un hediondo zopilote (2006: 134-135), no dispensa más líneas a la gloriosa gesta, de la que se desliga a lo largo de su obra acaso por haber nacido en un año tan emblemático para los mexicanos. Hay pocas marcas contextuales en la narrativa tariana; apenas si puede darse cuenta de una temporalidad regida por estaciones que se suceden eternamente, meses sin año, días sin fecha, horas detenidas en los relojes y, eso sí, la omnipresencia de la noche y la casi abolición del día. Felisberto Hernández y María Luisa Bombal

parecen haberse adelantado, sin embargo, con una diferencia de matiz: más que la noche, Bombal prefiere la niebla como atmósfera de sus ficciones.

El destierro de la contingencia histórica en Tario señala sólo el comienzo, ya que resulta paradigmática la nota que a *La noche* dedica Martínez, cuya declaración sobre el desconocimiento del narrador debutante en el ambiente literario del momento raya en una broma de mal gusto; pareciera *una obra en busca de autor*:

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 (Martínez, 1943: 6).

La cita confirma la necesidad de construir el valor de una obra de arte en el campo específico donde se comercia —en el sentido de consumir: leer, asistir a una



Francisco Tario con Lola Álvarez Bravo, en la preparación del libro *Acapulco en el sueño*, con texto de Tario y fotos de Lola Álvarez Bravo.

representación o a una exposición— con los pares, más allá del valor intrínseco del producto. Según Bourdieu, la crítica encarna un momento esencial, el último, del proceso de producción de la obra literaria porque explica y da fe de su significación dentro de la tendencia hegemónica: “El discurso sobre la obra no es un mero aditivo, destinado a favorecer su aprehensión y su valoración, sino un momento de la producción de la obra, de su sentido y de su valor” (1997: 258). Visto así, el proceso de producción de la obra de Tario, aún hoy, se halla en ciernes.

Los apuntes siguientes buscan, más que un desagravio o una vindicación de Tario o de su obra, mostrar algunos aspectos sobre los que se fundamenta una producción narrativa que, a mi juicio, no necesita canonización alguna porque posee

una calidad estética que no requiere defensas, explicaciones, exégesis que den cuenta de su literariedad (o literaturidad), como dirían los formalistas.

Pienso que Tario representa un reto para los receptores, en la actualidad tan acostumbrados a narraciones planas y monótonas, en ocasiones no más que largas anécdotas listas para digerir, leer y desechar; por el contrario, la vasta imaginación, la busca denodada de la originalidad, el control de la sorpresa, la tensión narrativa, las obsesiones temáticas, el estilo barroquizante y, por ello, machacador avasallan y obligan al lector, como diría Eco, a una constante cooperación; más aún, lo obligan a mantenerse alerta ante las complicadas tramas que, como el relato de Chuang Tzu,¹ devienen uroboros (Borges y Guerrero, 1998: 707) donde el sueño alimenta la realidad y la realidad al sueño; los objetos y los animales se personifican y las personas se cosifican o animalizan; la vida alimenta a la muerte y la muerte a la vida, sin clara distinción de los lindes entre actores y fenómenos implicados.

Para cumplir, siquiera parcialmente, con la tarea exegética a la que apelo, propongo constreñir mi ensayo a la primera obra de Tario, *La noche*, y a la última autorizada por él, *Una violeta de más* (1968), así como a tres líneas argumentativas, en este orden: la incidencia de la noche como tema, los artilugios retóricos más recurrentes que concentran buena parte del sentido de los cuentos y las metamorfosis de los personajes.

Siempre que sea pertinente, estableceré los lazos intertextuales

1 Al respecto, me parece ilustrativa la versión que Borges y Bioy Casares recuperan: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre” (2002: 61).

entre los cuentos de Tario y los de quienes, a mi parecer, impulsaron la literatura fantástica en el continente durante la primera mitad del siglo pasado con el despliegue de una fuerte dosis de originalidad e imaginación, varios de ellos contemporáneos suyos: Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Julio Cortázar, Felisberto Hernández, Juan Rulfo, entre los más reconocidos. Mi intención, en este aspecto, consiste en dar constancia sobre los temas y recursos literarios que se hallan en el ambiente del momento. Por ejemplo, si Borges y Cortázar reescribieron el mito del minotauro por acuerdo o por casualidad, importa poco para interpretar “La casa de Asterión” y *Los reyes*, aun cuando ambos textos aparecieran en *Los Anales de Buenos Aires* en 1947, revista dirigida entonces por el Memorioso. La publicación del *Teseo*, de Gide, en 1946 seguro sirvió de acicate a los narradores argentinos; sin embargo, este antecedente, como Apolodoro, Hesiodo o la *Enciclopedia Británica*, debe ser valorado en el contexto de lectura, por su función en los textos borgeano y cortazariano.

LA NOCHE Y SUS FANTASMAS

El tema recurrente en toda la obra de Tario salta a la vista, como en ningún otro narrador hispanoamericano: la noche. Ésta no sólo sirve de título a la primera publicación tariana, también encabeza cada uno de los quince cuentos incluidos en la colección: “La noche del féretro”, “La noche del buque naufrago”, “La noche del loco” y así, hasta “Mi noche”, con que cierra el volumen. La noche o la oscuridad adquieren en los cuentos de Tario su antigua función de madre generadora. Además de engendrar los cielos y la tierra, la noche es fecunda para el sueño y la muerte, las pesadillas y las congojas, la pasión y el desengaño, y hasta para el insomnio y la confabulación. También tiene la virtud de revelar las apariencias, los disfraces, las transformaciones, el deseo y los apetitos de seres atormentados. De la misma suerte, la noche tiene un lado absolutamente positivo: en las tinieblas fermenta el porvenir; prepara el nuevo día, la luz y la vida (Chevalier y Gheerbrant, 2009: 753-754). Morada del misterio y de la revelación.

Desde mi perspectiva, la omnipresencia de la noche en el primer libro de Tario se convierte en un tópico dentro del postrero, como marco de hechos o metamorfosis inusitados, pongo por caso el inicio del primer cuento de *Una violeta de más*, “El mico”: “Me hallaba yo en el cuarto de baño, afeitándome, y deberían ser más o menos las diez de la noche, cuando tuvo lugar aquel hecho extravagante que tantas desventuras habría de acarrear en el curso de los años” (Tario, 2008: 137).

La noche aparece tematizada y sirve de atmósfera para un “hecho extravagante” que parece prolongar la noche más allá del alba, “por años”. La noche física, ambientada por la música de *One summer night*, cobra un nuevo sentido en el desarrollo de la narración: deviene metáfora de una parte de la vida del narrador, porque su existencia oscurece paulatinamente hasta que pasa la prolongada “insólita noche” hecha de innumerables noches. Después de echar por el inodoro al metamórfico *renacuajo-anfibio-mico* (que por cierto pasa de huésped a intruso), amanece un día dorado, limpio, un vasto cielo azul, y “Eran muy tranquilas las noches, muy quietas” (Tario, 2008: 158).

El inicio de “Asesinato en do sostenido mayor” guarda estrecha similitud con el del “El mico”: se presenta la noche como el espacio propicio para “toda suerte de acontecimientos”. Luego, el narrador, mediante un reforzamiento ecoico, lo confirma con destreza rulfiana al final del primer párrafo: “Todo, pues, en la cálida noche de agosto, invitaba a lo singular en aquella casa” (Tario, 2008: 202). Afloran, al mismo tiempo, el misterio y el crimen asociados a la oscuridad. Las tinieblas son propicias para lo extraordinario, expresa el narrador de “Asesinato...”, aun en condiciones extremadamente normales:

Todo se mostraba normal, y posiblemente lo fuera, aunque ocurre que, a raíz de un hecho extraordinario, todo lo habitual se vuelve extraordinario e innumerables delitos suelen quedar impunes a causa de un exceso de atención en esos falsos hechos extraordinarios (Tario, 2008: 203).

Esta declaración se halla dirigida al lector; si no la toma como advertencia o clave, puede ser absorbido por la lectura a la manera de “Continuidad de los parques”, de Cortázar (2001), cuento con el que “Asesinato...” se emparenta por la trama, menos concentrada pero igual de intensa. En el cuento de Tario, una lectora de novelas “de crímenes” que a lo largo de “incontables noches había sido levemente misteriosa” se arrebujaba en el sofá, quizá con el insano deseo de dar vida a la ficción recién leída. Así, entre un prender y apagar de luces, el esposo lisiado no vuelve más. Para dar fin al asedio de médicos, policías y detectives, la mujer decide contar su crimen: Alicia celosa, atraviesa un espejo que se convierte en un cuadro de arrabal por cuyas calles se fuga el esposo; lo sigue hasta hallarlo con su amante, según relata la autoviuda al inspector de policía. Luego, ya que “la suerte estaba echada” (equivalente al cortazariano “se sentía que todo estaba decidido

desde siempre”), mata a su esposo, a quien deja encerrado al otro lado del espejo, roto por ella. La confesión de la mujer sobre “la noche del veintisiete de agosto”, sin embargo, puede ser una ilusión de la que la mujer sale de su arrobamiento por un repentino llamado: “—La cena está servida” (Tario, 2008: 213), que al principio la sobresalta, y después la hacer reír. Por ciertas pistas, representa asimismo una parodia de “La muerte y la brújula”, el cuento de Borges (1974) sobre “oscuros crímenes geométricos, basados en populares teoremas”. ¿Una parodia para desterrar el cuento policiaco o para homenajearlo?

También en una noche de varias noches, en la “cósmica oscuridad” de un cuarto de hotel, el personaje de “Un inefable rumor”, don Marcelino, emprende una lucha desesperada contra el rumor que lo arrastra al sueño de la muerte: “Dormido se iba quedando, como un bendito. Otro poco más, y empezó a roncar” (Tario, 2008: 226). Sin embargo, como en los peores finales de cuentos excepcionales, verbigracia “El almohadón de plumas”, de Quiroga (1998), o “La noche boca arriba”, de Cortázar (2001), la revelación del misterio deviene un inevitable anticlímax.

Un ejemplo más: en “El hombre del perro amarillo”, un hombre decide echar paulatinamente a su mascota, primero, de la alcoba y, luego, de la casa. El perro, sin embargo, vuelve para poblar la oscuridad con unos ladridos que, curiosamente, a medida que avanzaba la noche, “se hacían más débiles y lejanos, como si el perro, siguiendo el curso de las noches, se alejara con ella” (Tario, 2008: 303). La persistencia del perro desalma a su antiguo amo, consumido por la culpa desde el mismo “claro día de sol” en que lo arroja:

Y cuando hubo anochecido, y a aquella noche le siguieron otras, y el hombre desesperó al cabo de que el perro volviera, sintió que el alma se le partía en dos o que se quedaba sin alma. Jamás se había detenido a pensar en lo inauditas que son las noches; en lo descomunales que son. Se sintió como un difunto en la noche (Tario, 2008: 303).

La mezcla entre sueño y vigilia conduce a este solitario “habitado a soñar” —aunque no tanto, según rectifica el narrador: “Misteriosa vida. Si ni siquiera soñaba.” (Tario, 2008: 305)— hasta un lago y, como en *La historia del señor Sommer*, de Patrick Süskind, con la que “El hombre...” comparte varias coincidencias, entra imperturbable en las aguas y deja como único rastro su sombrero.

La noche, en el libro homónimo y en *Una violeta de más*, enmarca los eventos más asombrosos: por un lado, el destino de un féretro contado por él mismo, la relación de un buque suicida o la venganza de una caterva de personajes indeseables contra su creador; por otro, el éxodo de fantasmas ingleses hacia varios puntos del continente europeo, los encuentros amorosos de un caballo y una yegua en la sala

principal de un castillo, la pululación de ánimas en pena que no se dan cuenta de que han muerto, en pocas palabras, relatos tan acentuadamente originales y tan tempranos en la historia de la literatura mexicana que obligan a adjudicar a Tario el título de primer cultivador del género fantástico en México: Arreola (1971) publicaría sus primeros cuentos por esas fechas y no los más imaginativos; Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes y Juan Vicente Melo vendrían después, y Efrén Hernández no siempre sostiene su estatus en el género. Al igual que Rulfo (1955), Tario empleó como argumento literario el *continuum* entre la vida y la muerte, la idea de que los muertos viven mientras se los recuerda o la de que los muertos mastican el recuerdo hasta el hastío. Como señala Rodrigo Pardo Fernández (2003), en el escenario mexicano, únicamente Alfonso Reyes habría precedido a Tario con su cuento “La cena”, a su vez deudor de un relato decimonónico: “Lanchitas”, de José María Roa Bárcena.

EL PLANO RETÓRICO Y LOS PERSONAJES

Entre los recursos retóricos más y mejor trabajados por Tario se encuentran la personificación o prosopopeya y la hipérbole. A manera de fábulas, varios cuentos de *La noche* tienen como personajes animales que hablan, actúan y piensan como personas; cuando no son animales, los objetos adquieren cualidades humanas e independencia: preparan su suicidio o se rebelan contra su natural destino; más todavía: hasta los géneros musicales se personifican. En “La noche del vals y el nocturno”, el vals resulta una persona muy educada, pues para ausentarse del baile por unos momentos pide permiso a su ejecutor: “busqué en el salón al director de orquesta. No tardé en encontrarlo y cuchicheé con él, esforzándome porque el dueño de la casa no me oyera” (Tario, 2006: 53).

En un homenaje a Quiroga, “La noche de la gallina”, una gallina previamente degollada narra desde el pedestal de la muerte cómo se vengó contra los humanos que la condenaron. Antes de que el cocinero la descabece, la gallina come unas yerbas venenosas. El resultado del amenazante “¡La pagaréis bien cara!” (Tario, 2006: 74) emitido por la víctima-asesina tiene trazas de atroz moraleja: treinta y seis horas después, los cinco ataúdes de los comensales bajan en fila por la arboleda rumbo al cementerio.

En cuanto a la hipérbole, figura retórica consistente en una exageración deliberada que pretende imprimir una idea o imagen en el interlocutor, se dirige al plano del significado y, muchas veces, se combina con otros procesos como la gradación y la amplificación.

“La vuelta a Francia” resulta paradigmático para ilustrar este artificio en los relatos de Tario. Una clínica psiquiátrica se prepara para llevar a cabo la celebración anual que contemplaba actividades culturales y deportivas con los internos como principales actores. Por esos días llegó un nuevo paciente aficionado al ciclismo y de inmediato fue incorporado al programa. El ánimo sube y baja según la novedad de las actuaciones, con alternados clímax y anticlímax que preparan el evento que da título al cuento. Por fin, se anuncia el acto del ciclista que de inmediato acapara la atención: “los asistentes levantaron las cabezas y prestaron atención al arrogante ciclista que apareció en su bicicleta y se situó en el punto de partida” (Tario, 2008: 179). Despierta la ansiedad del público. La atención decae pronto, sin embargo: “el entusiasmo de los espectadores estuvo a punto de sufrir un colapso”; luego un hecho inusitado renueva la atención, pues el terreno se vuelve más accidentado y el corredor hace gala de fuerza y destreza, alcanza “velocidades casi inverosímiles” a lo largo de un escenario trasmutado en el que nadie repara: “el público podía seguir, paso a paso, los distintos accidentes del terreno, y hasta admirar el paisaje francés en toda su cautivante belleza” (Tario, 2008: 180).

Finalmente, la tensión entre el público y el espectáculo se resuelve con la caída en el “letargo [de la] abrumada concurrencia”. El director de la clínica, abrumado también, declara el término de la Vuelta a Francia; pero el corredor no se detiene y sólo los familiares se mantienen en pie. Nadie puede convencerlo de que se detenga, ni la noche:

el hombre seguía corriendo, abriéndose paso entre las sombras, sin que nadie de quienes permanecían allí por poco experto que fuese en la materia, lograra explicarse cómo aquel desatinado podía guiarse en la oscuridad, salvar tal cantidad de obstáculos y no estrellarse contra el muro. (Tario, 2008: 181).

El narrador también parece contagiado, y a su vez contagia a los lectores, pues “aquello no tenía fin”: ni los intentos de los enfermeros por cerrarle el paso ni los gritos ni las amenazas de castigo lo detienen. El contraste entre el desinterés del público y el empecinamiento *in crescendo* del corredor impide ver el desenlace que prepara el narrador con la mayor naturalidad:

A la media noche continuaba aún la Vuelta a Francia (...). A la mañana siguiente, proseguía todavía la carrera. Y al mediodía. Y al caer la noche. Así durante largos meses, a través de incontables

años, pues se cuenta hoy que, en ciertas noches de luna, al cabo de medio siglo de lo ocurrido, se ve aún cruzar el jardín solitario la sombra amarillo canario del esforzado ciclista (Tario, 2008: 181-182).

Tan exagerado resulta el evento referido que el personaje de “La vuelta a Francia” no pedalea durante horas, sino días, meses y años, hasta medio siglo, y al parecer continuará eternamente. Con este recurso, el relato de un hecho cotidiano adquiere un carácter extraordinario.

Procesos semejantes pueden apreciarse en otros cuentos: “La noche de los cincuenta libros”, “Un inefable rumor”, “El éxodo”, “Ragú de ternera”, “Ortodoncia” y “El hombre del perro amarillo”. Cuando la exageración en dichos cuentos alcanza su clímax, sin embargo, a menudo defrauda las expectativas del lector: la tensión desemboca en ardid del narrador que achaca todo al sueño o un cambio de perspectiva.

METAMORFOSIS E INVERSIÓN DE CARACTERES

La complejidad de los cuentos más maduros de Tario radica en este subterfugio: la metamorfosis de los personajes. El narrador lo emplea para desubicar al lector y forzarlo a una concentración inusual; como en el juego de ajedrez, los movimientos del contrincante sirven de pistas para continuar en el combate; de lo contrario, el relato pierde eficacia y sentido. Los que más desafían al receptor —entre ellos “El mico”, “Ragú de ternera” o “Fuera de programa”— exigen cierta dosis de creatividad autoral: que cada lector de Tario se convierta en alguna medida en Tario, diría Borges.

En “El mico”, para ilustrar mejor este argumento, los dos personajes sufren procesos metamórficos: el extraño huésped *nacido* de la cañería y el asombrado anfitrión. El primero resulta un ser acuático al que su benefactor le improvisa una pecera; lo nombra “renacuajo” y “mísero renacuajo”; conforme el tiempo avanza, “anfíbio” y, al final, “mico”, con lo que el título del cuento adquiere significado. El raro huésped, asimismo, pasa de nadar plácidamente a caminar en dos extremidades; de no balbucir un solo ruido a llamar a su anfitrión “¡Mamá!”

Por su parte, el narrador asume poco a poco hábitos ajenos a su comportamiento ordinario: otrora inhábil para cualquier trabajo manual, aprende a coser; de pronto, se ve en la dinámica de los quehaceres domésticos y de hacer las compras. Los placeres de escuchar música, leer y fumar su pipa en el sillón son desplazados por las responsabilidades de un ama de casa, por lo que se interroga e interroga al lector: “¿Comenzaba yo a metamorfosearme? Estuve seguro que sí. Ello empezó a inquietarme, a despertar en mí muy serios temores, y creí, en más de una ocasión, no reconocerme del todo al cruzar ante un espejo” (Tario, 2008: 150).

Conforme avanza el relato, aparecen signos de una transformación inminente: primero le da por desear “un hermanito” para el renacuajo; pierde el apetito, se deprime, sufre dolores de cabeza y náuseas. Termina por rasurarse el bigote y por aceptar, sin inmutarse, que “Posiblemente estuviese encinta” (Tario, 2008: 152). El hombre se ve transformado en una mujer por haber cumplido funciones maternas y domésticas; pero cuando se deshace del “intruso” se produce una suerte de reversión de los efectos: vuelve a su soledad; desaparecen las náuseas y le crece el bigote; escucha su música favorita mientras fuma su pipa. Queda, sin embargo, como la flor de Coleridge, un signo desconcertante: “Y tres meses más tarde di a luz con toda felicidad” (Tario, 2008: 159). Es difícil decir por qué, pero este cuento trae reminiscencias, siquiera lejanas, de “Las ruinas circulares”, de Borges.

En “Ragú de ternera”, se cuenta la confesión de un antropófago de manera muy peculiar. Un supuesto antropófago consulta a un médico sobre el delito que probablemente lo lleve a la horca. Conforme avanza la narración, el doctor va delatando mayor curiosidad y termina por reconocer su propia historia: acepta que él, y no el detective oculto tras el antropófago, cometió el crimen. Este trastocamiento de roles es abrumador. Voy por partes. El principio del relato debe tenerse presente, así como otros indicios que revelarán al verdadero criminal:

—Prosiga usted —indicó el eminente médico, sin dejar de balancear una pierna ni quitarle ojo a aquel hombre que tenía ante su mesa, y el cual deseaba informarse si, desde el punto de vista clínico, existía alguna probabilidad de salvarse de la horca, por el feo y sucio delito de haberse devorado impunemente a un rollizo niño de pecho (Tario, 2008: 253).

El balanceo de la pierna y luego de la estilográfica serán un *Leitmotiv* y una señal que permitirá, entre otros acontecimientos, reconocer la inversión de papeles. En algún momento de la narración, el doctor primero se relame disimuladamente; luego siente hambre. Más tarde hace preguntas mediante las que colabora con detalles que parece haber omitido su “cliente”: “se resolvió a preguntar por su cuenta si lo que, de hecho, había pretendido era darle un buen mordisco a la sirvienta” (Tario, 2008: 259). El antropófago relata un ataque, precisamente, a la sirvienta y antes que él, el doctor se adelanta para cuestionar “—¿En el antebrazo?” (Tario, 2008: 261) Aquel sólo corrobora el dato en el siguiente diálogo. Así, el doctor comete imprudencias mínimas que, paulatinamente, lo involucran.

En el momento de mayor tensión, el doctor comete otro error que lo pone a un paso de la horca, “algo de todo punto imperdonable y de lo que inútilmente habría de arrepentirse más tarde”: interrumpe a su cliente para pedir a la enfermera “un par de huevos fritos con tocino,

un cochinitillo al horno con ensalada, media botella de vino y un helado de vainilla” (Tario, 2008: 266-267). Enseguida de esta escena se produce el intercambio de papeles, pues el relato ahora se halla en voz de un detective: “Continuaba aún el detective su relato” (Tario, 2008: 267), y no de un antropófago, mientras el doctor mantiene su tic de balancear la pierna y jugar con la estilográfica.

En lugar de la enfermera, un policía trae los huevos fritos y media botella de vino, con lo que viene el desenlace y una nueva ruptura de las expectativas del lector:

El doctor se puso en pie, blanco como un cadáver, y esbozó una deplorable sonrisa de hiena; pero no intentó resistirse. Incluso, sin soltar la estilográfica, ofreció sus manos al policía para que lo esposara adecuadamente. Tenía cierta expresión canina en los ojos y mostraba, ya sin ningún disimulo, sus dientes minuciosamente afilados (Tario, 2008: 267-268).

Así se concreta la artimaña narrativa con la que el cuento gana fuerza, pues desata un final inesperado, sí, pero preparado con maestría durante varias páginas. Además, resta decir que el problema de la identidad está tematizado de manera sucinta cuando el antropófago-detective acepta que, una noche, olvidó

mirarse al espejo y el doctor-anthropólogo pregunta con qué fin. La respuesta es una pista sobre el texto: “–Simplemente con el objeto de poder comprobar, a la mañana siguiente, que continúo siendo el mismo de la víspera” (Tario, 2008: 255). Esta es una primera advertencia; al desoír-la, el doctor termina envuelto en la trampa del detective y, al final, en la horca por el delito de antropofagia.

Sobre “Fuera de programa”, se debe puntualizar que obliga a mantenerse alerta desde las primeras líneas. En éste, Tario combina recursos de sus primeros cuentos con otros más recurrentes en *Una violeta de más*; es decir, el protagonismo de “Fuera de programa” recae en un caballo negro y una yegua blanca que, desde un promontorio, contemplan un castillo abandonado; su imaginación recrea acaecimientos y metamorfosis que ponen en un hilo la verosimilitud del relato, hasta que las líneas finales permiten hacer conexiones retrospectivas y, con ello, revelar el misterio.

“Fuera de programa” exige, por principio, un pacto entre narrador y lector. Éste debe asumir, con la misma naturalidad de aquél, un hecho grotesco: “Nadie habría podido dar crédito a sus ojos al contemplar aquel airoso caballo negro sentado en un gran sillón tapizado de terciopelo granate y rodeado de elegantes damas y caballeros que

sostenían en sus manos las copas mientras sonaba la música” (Tario, 2008: 269). La coexistencia de un caballo, damas y caballeros en un fastuoso salón no es menos sorprendente que el amor que Cynthia concede al caballo negro, con el significativo nombre de *Dreamer*. Ambos establecen una suerte de romance –un “misterioso idilio”– en el interior del castillo hasta que la joven sustituye al caballo por un galán de cabello negro y lacio, con un largo mentón que remitía a “la imagen de un joven caballo”. Ya casados, Cynthia se percata de que su esposo representa “la más triste caricatura de un caballo, como un caballo vestido de hombre, o bien como un simple hombre con la cara de un caballo” (Tario, 2008: 283). Qué diferencia con el antiguo enamorado que era todo apostura y donaire.

¿Cynthia y el hombre-caballo son *alter ego* de la pareja de equinos? ¿Caballo y yegua imaginaron toda la trama? ¿Cynthia y su esposo son la pareja que vuelve una y otra vez a contemplar el castillo de sus amores pasados? El cuento no lo responde. Como en los buenos cuentos fantásticos, más que una explicación, al lector le queda un cúmulo de dudas y conjeturas:

Nunca jamás una carta a nadie, un mensaje, un retrato, ni la más leve esperanza. Siempre, a través de los años, el mismo silencio, la misma espera sin fin. Tan sólo aquel airoso caballo negro y aquella alegre yegua blanca que, al caer la tarde, solían mirar el castillo desde un promontorio, para enseguida escapar muy junto galopando como alma que lleva el diablo y sacudiendo sin cesar las crines (Tario, 2008: 287).

Aunque somero, este ejercicio de análisis confirma la genialidad de los cuentos tarianos. En ellos, la cotidianidad no es alterada por la irrupción de un hecho insólito, como en muchos cuentos de Cortázar o Fuentes, ni mucho menos se presenta un regreso a la normalidad, sino que, en unos, generalmente aparecen las situaciones extraordinarias desde el principio y se sostienen hasta el desenlace; en otros, el narrador prepara alevosamente un final sorpresivo de eficacia variable, acaso influido por los cuentos de Horacio Quiroga. La cotidianidad con toda su carga de referencialidad, como se desprende de la lectura de *La noche* y *Una violeta de más*, aparece desterrada. Tario imprime, así, una vuelta de tuerca a la narrativa mexicana de mediados del siglo xx: la inversión de las perspectivas, el intercambio de roles, la disolución de límites entre los diversos planos narrativos, la coexistencia de vida y muerte; en conclusión, la transgresión de las convenciones literarias dominantes, la invención de personajes mediante recursos variados y la denodada apelación a la colaboración de los lectores constituyeron un salto en la cuentística mexicana que la miopía crítica no pudo distinguir. Hoy, en su centenario, el mejor homenaje para Francisco Tario

sería leerlo como él habría querido, en el marco de una nueva narrativa en la que él destaca ostensiblemente como precursor.

Quiero cerrar este ensayo con un extenso pasaje de “La noche de los cincuenta libros”, un plan presentado a guisa de poética donde el escritor ficticio encarnaría la heterodoxia literaria del escritor real:

Y escribiré libros. Libros que paralizarán de terror (...) 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 (...) Mas no conforme con eso, daré vida a los objetos, devolveré la razón a los muertos, y haré bullir en torno a los vivos una heterogénea muchedumbre de monstruos, carroñas e incongruencias: niños idiotas, con las cabezas como sandías; vírgenes desdentadas y sin cabello; paralíticos vesánicos, con los falos de piedra; hermafroditas cubiertos de fístulas y tumores (...) (Tario, 2006: 62).LC

BIBLIOGRAFÍA

- Apolodoro (1985), *Biblioteca*, Madrid, Gredos [intr. Javier Arce y trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda].
- Arreola, Juan José (1971), *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz.
- Azaustre, Antonio y Juan Casas (2001), *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel.
- Borges, Jorge Luis (1947), “La casa de Asterión”, *Los Anales de Buenos Aires*, Buenos Aires, Núm. 15-16, pp. 47-48.
- Borges, Jorge Luis (1974), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- Borges, José Luis y Margarita Guerrero (1998), *Libro de los seres imaginarios*, en *Obras completas en colaboración*, 5ª. ed., Barcelona, Emecé.
- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares (2002), *Museo. Textos inéditos*, ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Buenos Aires, Emecé.
- Bourdieu, Pierre (1997), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, 2ª. ed., Barcelona, Anagrama [trad. Thomas Kauf].
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (2009), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder [trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez].
- Cortázar, Julio (1947), “Los reyes”, *Los Anales de Buenos Aires*, Buenos Aires, Núm. 20-22, pp. 34-48.
- Cortázar, Julio (2001), *Cuentos completos*, 2 t., México, Alfaguara.
- González Suárez, Mario (2006), “En compañía de un solitario”, en Francisco Tario, *Cuentos completos*, México, Lectorum, t. 1, pp. 9-29.
- Martínez, José Luis (1943), “Francisco Tario. *La noche*”, *Letras de México*, México, 15/02, Vol. 7, Núm. 1, p. 6 [Edición facsimilar].
- Martínez, José Luis (1949), *Literatura mexicana del siglo XX (1910-1949)*, México, Antigua Librería Robredo.
- Martínez, José Luis (1978), “Francisco Tario”, *Vuelta*, México, marzo, Núm. 16, p. 48.
- Pardo Fernández, Rodrigo (2003), “Los relatos de Francisco Tario: ventanas al sueño”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/tario.html>. Consultado: 15/agos/2011.
- Quiroga, Horacio (1998), *Cuentos de amor, locura y muerte*, Buenos Aires, Losada.
- Revueltas, José (1943), *El luto humano*, México, Editorial México.
- Rulfo, Juan (1955), *Pedro Páramo*, México, FCE.
- Sábato, Ernesto (1987), “Los relatos de Jorge Luis Borges”, en Jaime Alazraki (ed.), *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus.
- Tario, Francisco (1943), “*Aquí abajo*. Fragmento de una novela próxima a publicarse”, *Letras de México*, México, 15/09, Vol. 7, Núm. 1, p. 10 [Edición facsimilar].
- Tario, Francisco (2006), *La noche*, en *Cuentos completos*, México, Lectorum, t. 1 [pról. Mario González Suárez], pp. 31-151.
- Tario, Francisco (2008), “Una violeta de más”, en *Cuentos completos*, México, Lectorum, t. 2, pp. 135-330.