

FRANCISCO TARIO: UNA NARRATIVA DE LA AJENIDAD

Fernando Martínez Ramírez*

RESUMEN

Los cuentos de Francisco Tario suelen calificarse como literatura fantástica. Si nos atenemos a la caracterización que del género hacen Roger Caillois y Tzvetan Todorov, veremos que, en general, la obra cuentística del autor de *Una violeta de más* no resulta fantástica y, si ampliamos la revisión a sus novelas, descubrimos una constante en su narrativa: el efecto de extrañamiento sobre la condición humana, la ajениdad que provocan en sus narradores las apariencias. Pasamos por las cosas sin notarlas. Lo importante termina siendo averiguar *otro punto de vista*, hablar de los deseos y decepciones del ser humano, pero desde la mirada de los objetos, desde la mirada del otro, cual etnógrafo al que le estalla el mundo y debiera comprenderlo, un mundo que ha sido suyo pero que de pronto le resulta extraño. Las cosas, los locos, los artistas, los fantasmas, la casa-personaje refugio del tiempo, todos son heterónimos de una misma necesidad: la de reconocer la vida, el lado profundo y olvidado de las cosas, pero también su carácter deceptivo. La maniobra fantástica y memorística es sólo una forma de delación existencialista, una escapatoria ontológica, una rebelión escéptica, la confesión de que escribir, al final, resulta una pasión inútil.

ABSTRACT

The stories of Francisco Tario tend to be classified as fantastic literature. If we consider the definition of this genre made by Roger Caillois and Tzvetan Todorov, we will see that in general, the stories of the author of *Una violeta de más* are not fantastic, and if we extend this analysis to his novels, we discover a constant in his narrative: the effect of estrangement on the human condition, the otherness provoked in his narrators by appearances. We go past things without noticing them. The important things in

* Profesor-investigador del Departamento de Humanidades, Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

life end up being discovering another point of view, talking about the desires and deceptions of human beings, but from the perspective of objects, from the other, as an ethnographer whose world has exploded and he needs to understand it, a world that has been his but which suddenly seems strange. Things, craziness, artists, ghosts, the house-character refuge of time, are all heteronyms of one same need: that to recognize life, the deep and forgotten side of things, but also its deceptive character. The fantastic maneuver and the use of memory are just an existential betrayal, an ontological escapade, a skeptic rebellion, the confession that writing, in the end, results in a useless passion.

PALABRAS CLAVE

Francisco Tario, lo fantástico, mirada etnográfica, escapatoria ontológica, pasión inútil.

KEY WORD

Fantastic genre, ethnographic view, ontological escape, useless passion.

Lo fantástico, según Roger Caillois, “manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”.¹ La coherencia universal se rompe. El prodigio constituye una agresión prohibida que amenaza la estabilidad del mundo. Las leyes inmutables, el determinismo del universo cotidiano se quiebran y a través de una fisura minúscula se abre paso el espanto. Un acontecimiento siniestro provoca la muerte, la desaparición o la condena del héroe.

Desde esta perspectiva, algunos cuentos de *Una violeta de más*, de Francisco Tario, pueden ser considerados fantásticos, pero sólo algunos, aquellos en los cuales el efecto no se desvanece por tentaciones metafóricas, moralizantes o fugitivas del autor. Pongamos por caso la historia de “El mico”, donde el narrador, desde el mundo de todos los días, admite con naturalidad las cosas más extraordinarias, participa de ellas. La transición entre un mundo

¹ Roger Caillois, “Del cuento de hadas a la ciencia-ficción. La imagen fantástica”, en *Imágenes, imágenes...* (*Sobre los poderes de la imaginación*), p. 10.

invasor y el nuestro —es decir, el real— no parece escandalosa, incluso resulta tersa. El narrador describe sucesos estrambóticos casi con familiaridad. De este modo busca normalizar lo inconcebible: que un pequeño renacuajo o anfibio —como él lo llama— salga por un grifo y vaya transformando poco a poco su condición acuosa hasta humanizarse. Dos mundos se superponen y se observan. El efecto fantástico no viene solo, sino acompañado de otro, digamos alegórico, que nos permite mirarnos desde el extrañamiento, hacer un poco de filosofía. ¿Qué expulsa el grifo, es decir, el cuento sobre el mico? Tal vez sea una forma de metaforizar el quehacer literario como un alumbramiento, un embarazo más o menos doloroso con un parto probablemente feliz, que corre el riesgo de alumbrar un engendro, una insignificancia. Tal vez sea una metáfora del aislamiento en que vivimos.

Según el mismo Caillois, lo fantástico se malogra cuando se acude a determinados subterfugios, como es la coartada de lo sobrenatural explicado, pues convierte todo en una broma. También decepciona reducirlo a un sueño, a una alucinación o a un delirio. La posición del narrador debe ser la ambigüedad. Lo fantástico puede perderse por exceso de prodigios o de parábolas.² En el caso de “El mico”, la cesura fantástica conserva su ambigüedad, aunque no sin dificultad: el efecto se corrompe porque apuesta por la parábola. Por momentos, parece una mera ocurrencia, un juego imaginativo donde el espanto no tiene cabida y el universo cotidiano acepta con espontaneidad la irrupción estrafalaria de seres grotescos.

En el caso de otro cuento, “Un huerto frente al mar”, en una botella ha llegado la carta de un padre ahogado. Este elemento irrumpe en el mundo cotidiano y se transforma en símbolo del naufragio que es la vida. La ambigüedad descansa en la construcción de una atmósfera marina deletérea. Sin embargo, la historia termina de manera inesperada, sin que el final haya sido suficientemente construido. El efecto fantástico parece lo de menos: el mundo otro no resulta amenazador, incluso es esperado. La historia, más que fantástica, es alegórica, una metáfora de las formas de existencia masculina y femenina: la mujer es ctónica, real, ignorante; el hombre es marítimo, viajero, irreal, soñador y poderoso. La existencia de ella es ilusoria, la de él es tránsfuga. Una pará-

² *Ibid.*, p. 21.

bola, por tanto, del sueño que significa existir para algo. La existencia como escape. Pero, ¿admite este tipo de lectura el género fantástico?

Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*,³ caracteriza el género arguyendo que en un mundo familiar irrumpe algo difícil de explicar. O bien se trata de una quimera, producto de la imaginación, y el mundo sigue siendo el que es, o bien el hecho sucedió efectivamente y entonces la realidad que creíamos conocer obedece a leyes que desconocemos. Resulta fantástico porque no podemos decidir lo uno o lo otro, no hay respuesta, nos coloca en la incertidumbre. Lo fantástico es esta vacilación, la ambigüedad experimentada por el personaje, por el lector o por ambos. La posibilidad de explicar esta irrupción por leyes naturales o sobrenaturales y vacilar ente ambas constituye el efecto. El misterio, lo inexplicable, lo inadmisible se introducen en la vida real. Si se acepta lo sobrenatural, estamos ante lo maravilloso; si se le explica, estamos ante lo extraño. En ambos casos se pone fin a lo fantástico. La incredulidad total o la fe absoluta nos ponen fuera del género. Su vida es la vacilación.⁴ El lector debe titubear. La ambigüedad debe subsistir hasta el final. La lectura, además, no debe ser ni poética ni alegórica, pues con la imagen y la metáfora sabemos que se está diciendo otra cosa, la cual pide una interpretación.

Hay una clase de literatura, argumenta Todorov, que es fundamentalmente representativa —en ella entra la ficción—, y otra que no tiene esta aptitud para evocar, como es el caso de la poesía. Las imágenes poéticas no tienen una misión descriptiva. Leer poéticamente constituye un obstáculo para lo fantástico, porque este tipo de lectura rechaza la representación y, por tanto, la ficcionalidad propia del género. Todorov también distingue entre un sentimiento alegórico y uno literal, o entre un sentido propio y otro figurado. En una alegoría existen dos sentidos para las palabras, donde uno lleva al otro. El sentido literal tiende a ser irrelevante. De este modo, la alegoría también mata lo fantástico, la representatividad. El último golpe mortal que puede recibir el género es cuando se busca ejemplificar una idea por medio del relato, idea expresada al principio como tesis o en algún momento como moraleja.

³ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 1987.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

Desde esta perspectiva, nuestra interpretación como alegoría del cuento “Un huerto frente al mar” lo destierra de lo fantástico. El género, en verdad, resulta evanescente, cualquier detalle puede quebrar su caracterización. “Podemos preguntarnos —escribe Todorov— hasta qué punto tiene validez una definición del género que permitiría que la obra «cambiase de género» ante la aparición de una simple frase como la siguiente: «En ese momento despertó y vio las paredes de su cuarto...»”⁵ Sin embargo, se debe tomar en cuenta la unidad de la obra, incluso su final. La ambigüedad debe subsistir una vez cerrado el libro.

De este modo, prácticamente todos los cuentos de *La noche*, también de Tario, son inclasificables como fantásticos, salvo “La noche de Margaret Rose” y “La noche de *La valse*”. Casi todos resultan metáforas, alegorías de la condición humana. Tenemos la impresión de que lo importante es averiguar *otro punto de vista* a partir del narrador. Hablar de los deseos y decepciones del ser humano, pero desde la “mirada” de los objetos, desde la mirada del otro, cual etnógrafo al que le estalla el mundo en su ajenidad y debiera comprenderlo, un mundo que ha sido suyo pero que de pronto le resulta extraño, inocente y necio. La apuesta por estos narradores *oteros* es también simbólica. El mundo se nos abre en sus significaciones dormidas, se anima y nos convierte en espectadores de la condición humana. Nuestros sentimientos ante el amor, la noche, la música, nos son entregados desde el extrañamiento, desde su novedad y presencia constante, para decirnos que ahí están, por más que insistamos en ignorarlos. Aunque a veces esos sentimientos los reconozcamos un tanto estereotipados, quizá porque así lo deliberó el autor para hacerlos más estafalarios. El punto de vista es sinécdoque donde las cosas se humanizan y hablan, pero toman distancia, se extrañan etnográficamente ante lo trivial de la existencia y, sobre todo, ante la muerte. La sinécdoque es también metonimia psicoanalítica: es preferible ubicar el inconsciente imprudente desde las cosas para hablar con mayor distancia sobre nosotros mismos. Así desfilan ante la mirada: sentimientos, deseos, personalidades, valores morales, estereotipos. Es también un truco o estrategia de verosimilitud cuya intención es ver sin prejuicios, con una mirada ajena, esa otra realidad que adviene gradualmente, más intensa, más hedonista o proclive a las

⁵ *Ibid.*, p. 37.

sensaciones delicadas, al reconocimiento de las pequeñas cosas, más independiente o más consciente de que vivir es necesariamente ser libre, percibir el susurro de las hojas, el olor de los frutos, todo aquello que hemos olvidado como seres humanos...

En el caso de *Una violeta de más*, varias de sus historias acuden a los subterfugios señalados: el del sueño, la demostración de una tesis o el efecto de moraleja. Por ejemplo, en "Como a finales de septiembre", un hombre sueña la relación platónica de su mujer con otro, pero este viaje onírico se ve interrumpido por el sonar de un despertador. En la historia "El balcón", en sendas mecedoras, una madre y su hijo observan la calle y el bosque al atardecer; el niño, con su enorme cabeza soñadora. La madre sabe que, debido a este prodigioso defecto, su hijo siempre estará a su lado y eso la hace feliz. Es el mundo de afuera y el de ellos, vistos ambos desde el balcón. Un día el niño huye a tocar campanas. Ella corre a buscarlo en el bosque y piensa mientras tanto que de la cabeza de su hijo salen mariposas. Al cabo, vuelve a su casa donde el hijo la espera. Toda ha sido un sueño... Este escape onírico se transforma en un recurso fácil que desencanta, que destroza el efecto. La historia había sido bien construida, con su atmósfera incluso maravillosa, y de pronto, los personajes no existen. Este punto de giro, este desenlace constituye una renuncia estética, un declinar narrativo, la derrota de la verosimilitud fantástica.

En otra historia, "Asesinato en do sostenido mayor", un banquero desaparece tras un espejo y su esposa lo deja ahí. No lo mata: lo suprime al deshacerse de los espejos. El efecto fantástico ha sido logrado, pero Tario no puede evitar la arenga filosófica, la tesis, y nos dice que la locura es una forma de ganarle la batalla a la mediocridad, y lo mediocre es este mundo. Para los que viven incrédulamente, sin notar lo extraordinario, lo portentoso sólo puede aceptarse como demencia. ¿Quién nota lo extraordinario? Sólo la casa y la esposa loca. Al oponer lo mediocre a lo portentoso, Tario no deja de avisarnos que se trata de una historia con la cual desea aleccionarnos en un concepto, hay un mensaje moral que no debemos pasar por alto. Una buena ficción ha sido echada a perder porque el escritor nos considera malos lectores, es decir, incapaces de advertir cómo ha sido instaurado el portento a través del espejo. Ha tenido que decirnos "miren", y con ello convirtió lo fantástico en un subterfugio. De hecho, la intención del narrador

se nota desde el principio, con su prédica acerca de lo normal y lo extraordinario.

Los cuentos de *Una violeta de más* no deben leerse, por tanto, obsesivamente, rastreando las características de un género. Hay que darles sus pausas y darnos una tregua, para que el efecto de fantasía —que no fantástico— no pierda su encanto. Muchas de las historias carecen de fuerza, corren el riesgo de perder pronto su poder de seducción, sobre todo cuando se adivina el efecto, una vez que desciframos el código o éste comienza a ser repetitivo: la sorpresa es menor, la sugestión se desmorona. La vacilación todoroviana sólo se sostiene, débilmente, en algunos relatos, sin embargo, el espanto preconizado por Caillois, nunca llega, lo cual no significa que no recibamos con indulgencia algunas lecciones.

Así sucede, por ejemplo, con “La vuelta a Francia”, donde un manicomio se transforma en metáfora del mundo, con sus mudanzas, sus clases sociales y sus simulaciones. Los doctores y enfermeros personifican a políticos: crean ilusiones periódicas con las que encausan la energía de los alienados, que creen vivir en un hotel de lujo y asumen con naturalidad su posición en el mundo. El lenguaje resulta epigono de estas formas de arrobamiento. El narrador y los personajes se expresan con formas típicas de enunciación mediante las cuales revelan su condición de hablantes específicos, formas discursivas que al colocarse en un contexto impropio producen el efecto vesánico que le permite al lector transformarse en observador, concurrente a una fiesta de locos que no saben que lo son, sorprendido ante la naturalidad con que el humano construye sus quimeras, los artificios que nos permiten vivir, las formas de enajenación que sancionan nuestra estancia en el mejor de los mundos posibles. Los niños son la culminación extática de esta mirada: observadores ingenuos, excluidos de un mundo necio y soporífero, con sus repeticiones y rituales, donde creemos que nuestros actos son realmente importantes, cuando en verdad resultan la expresión misma del ridículo. De pronto el universo nos estalla, se ha vuelto risible, hipnótico, descubre nuestra estulticia y cansancio, lo inútil que parece el esfuerzo por ser notado, por salir de la ignominia. Hemos abandonado la actitud condescendiente y miramos las cosas “tal y como son”, según palabras usadas por el propio narrador. “Este mundo fútil, sin la me-

nor trascendencia [...] esta abominable borrachera”⁶ que es la vida. He aquí la tesis y, al parecer, la enseñanza. Pero ya lo sabíamos, habría sido preferible que no nos aleccionaran con este subterfugio que, después de todo, ha resultado moralizante y ha desvanecido el efecto fantástico.

Si así son las cosas, preferimos la poética de *La noche*, más deliberada, presidida por la histeria, una de las caras que asume la angustia existencial. Sin arengas, apostando abiertamente, no por lo fantástico, sino por la metáfora. A través del punto de vista del otro-cosa se escenifican las costumbres de la gente extraña, como el poeta, y se indaga en el significado de la vida ante la muerte inminente, en medio de esa pasión inútil que significa ser escritor. “Cuán sensacional e insospechada es, a pesar de todo, la vida”, se lee en “La noche de Margaret Rose”.

Considero que Tario, en una suerte de optimismo no confeso o de esperanza negada, escribe sobre éste “a pesar de todo”, aunque lo hace sutilmente, con desconfianza por si no vale la pena. El amor, los días cálidos, la salud física, y lo que llega después: la inanición, las tinieblas, el temor al hastío. La vida es una terrible contradicción, con sus fastos y declinaciones inexorables. El punto de vista de los que cuentan es también un intento de acercarse a la vida y sus misterios, entre los cuales la noche-muerte es el más exasperante. Desde lo cotidiano, la narración va invirtiendo el estatuto de realidad, y el sueño, la noche, se vuelven paulatinamente más reales, tal vez para recordarnos que existimos sin darnos cuenta, que pasamos por las cosas sin notarlas. El narrador parte del mundo de los humanos, pero hablado por otros, nos ubica primero en el lugar común, que poco a poco se va perturbando, dislocando, y los que leemos descubrimos esa vitrina donde resultamos muñecos de trapo, presos de tantas formas pueriles de vivir sin que lo advirtamos... Coexistimos, solitarios, en la ignominia. La noche es incoherencia, genio raro.

La noche-sinécdoque es propicia para el existencialismo, y vuelve necesaria, hasta natural, la descripción literaria, el hilo narrativo, no un truco de artificio sino una sensación novedosa porque la narra “el otro”, “lo que no somos”, de este modo se despierta nuestro interés antropológico: queremos saber qué dicen de noso-

⁶ Francisco Tario, *Una violeta de más*, en Francisco Tario, *Cuentos completos*, t. II, p. 179.

tros y cómo, únicamente para descubrir que nos están espetando nuestros olvidos y rutinas, devolviéndole su novedad y engaño a lo cotidiano. La sinécdoque también es desdoblamiento, heteronimia, el otro que somos, un lado oscuro, nocturno y mortífero, nuestro lado en ruinas o hipócrita, esa presunta diferencia que tanto defendemos y que en el fondo constituye nuestra conformidad y nuestra derrota. Y al final la tristeza, la frustración, el nihilismo.

Salvo las cosas, los únicos que tienen voz son los locos, los artistas y los fantasmas, que deben ser considerados heterónimos, es decir, representaciones de una condición a veces delicada, otras absurda. La vida del artista-amante es un sueño que termina en el suicidio o en la necesidad de la muerte. Los fantasmas son más reales porque aman y reconocen su lascivia y lubricidad. Los locos enmudecen en sus incoherencias. Todos heterónimos de una misma necesidad: la de reconocer la vida, el lado profundo y olvidado de las cosas, pero también su carácter deceptivo. Son cuentos donde la ilusión está contenida, oculta tras un escepticismo inquebrantable, necesario para la escritura.

Al final, parece que se busca la redención a esta existencia tonta, y por eso habla el indio, y luego el Hombre, con mayúscula, que se pasa la vida en afanes infructuosas y olvida la alegría. La muerte llega, o mejor, se encuentra. Y ahora sí, habla el escritor, trasunto de todas las historias, habla en primera persona, y le habla a la muerte, sin artilugios, porque ha sido encontrada al fin, y es lo único auténticamente deseable, por desconocido... Nos queda un sentimiento ambiguo donde no triunfa ni la frustración ni la esperanza. La maniobra fantástica ha resultado una forma de delación existencialista y una escapatoria ontológica. Por lo menos nuestro autor, en este primer libro, supo cómo perpetrar sus huidas...

En cambio en *Una violeta de más*, aunque persiste esta preocupación filosófica presente en *La noche*, Tario disipa el efecto alegórico —y por tanto la lectura poética— porque moraliza o explica sus historias, y renuncia así al efecto fantástico, que debió lograrse con la representación, es decir, desde la ficcionalidad, desde la construcción narrativa.

La literatura fantástica es un “espanto voluptuoso”, dice Caillois,⁷ es decir, lo fundamental en ella es el estremecimiento esté-

⁷ R. Caillois, *op. cit.*, p 19.

tico, porque el verdadero espanto —creemos— no puede ser voluptuoso. El terror de los mundos pascaliano, el miedo a la muerte, la náusea existencial, provocan un vacío moral, un desamparo religioso, una indigencia de angustia, pero nunca placer, al menos no desde el punto de vista antropológico o psicológico. Si se trata de voluptuosidad quiere decir que en el fondo no estamos en peligro. Vivimos, sí, en un mundo sin milagro, excesivamente racional, en el que el arte procura cierta compensación, una escapatoria, pero lo fantástico sigue siendo sólo un artilugio. Nuestras certezas vacilan, buscamos el espanto voluptuoso, y la instancia decisiva para lograrlo es la invasión estrambótica de una aparición que altera la mecánica de lo real.

Aceptemos, pues, que lo fantástico es la irrupción de lo sobrenatural en lo banal, no obstante su criterio más sensible no puede ser el espanto, como lo preconiza Caillois. Se trata más bien de una rebelión escéptica contra el racionalismo rampante o una escapatoria hedonista. Araña nuestras certezas y nos proporciona un disfrute, sin embargo, nos permite continuar con nuestras seguridades físicas, en el confort voluptuoso de un espanto deliberado. Nos permitimos negar el espacio y el tiempo homogéneos mientras tal escepticismo sólo resulte una forma de placer.

Esto nos sucede precisamente con otro libro de Francisco Tario, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*,⁸ publicado entre *La noche* y *Una violeta de más*. Comienza con el cuento “La polca de los curitas” donde todo un pueblo sufre “síndrome de esquizofrenia activa”, que consiste en escuchar obsesivamente una polka. La gente que lo padece desaparece al cabo de diez días de enfermedad. Los desaparecidos comienzan a mandar cartas desde el Tibet. El director de la banda del pueblo quiere enfermarse y no puede, por lo que emprende su propio viaje al Tibet... La historia, como la novela *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, lleva hasta sus últimas consecuencias la idea de una epidemia extraña y súbita. Se trata de un viaje donde la fantasía no tiene ataduras, simplemente se plantea la hipótesis de “cómo sería el mundo si” y la lleva hasta sus últimas consecuencias. Una imagen apremiante desarrolla sus potencialidades implícitas.⁹ “Cuando un hombre

⁸ F. Tario, *Cuentos completos*, t. I y II, 2008 y 2012.

⁹ Según la poética narrativa de Ítalo Calvino (*Seis propuestas para el próximo milenio*), toda imagen apremiante tiene una historia implícita que sólo hay que de-

rutinario y goloso repara un buen día en que la fantasía y algo más existen, se revela de improviso como un envidiable orate o un poeta de lo más elevado".¹⁰ No se sabe si lo narrado es real o tan sólo un viaje memorístico, que consistiría en el deseo del director de recuperar el gesto que una muchacha hiciera al pasar frente al kiosco del pueblo. La ambigüedad, la incapacidad de decidir entre el viaje real y la memoria resulta atractiva: dispara la imaginación y sugiere diversas interpretaciones, sin arengas ni advertencias sobre la mejor lectura posible.

En "Usted tiene la palabra" un ministro muere estúpidamente al tropezarse en su bañera. Era un hombre honesto y muy querido que dejaba una viuda y tres hijos: dos mujeres y un hombre. De pronto, durante su funeral, se levanta de su féretro, aunque ya no es el mismo, tiene otro carácter. El resucitado ahora es terco, insoportable. El funeral se convierte en una fiesta de rumores, lleno de siluetas negras. Se advierte una atmósfera sacrílega. Todos beben en medio de un escándalo tremendista. Entonces, le exigen al ministro que renuncie a su ministerio y la esposa le pide el divorcio. Ahora lo llaman Lázaro. El lector debe decidir si el ministro está muerto o no. Como no es decidible sólo nos queda filosofar sobre las fronteras inefables entre la vida y la muerte. Hay un narrador, a pesar de lo cual el relato se construye polifónicamente: mediante rumores nos acercamos a la comprensión de la muerte, a lo risible de nuestra condición, a la vanidad humana, enigmática, impalpable. Se trata de un cuento de terror que se acerca a lo fantástico o de un cuento fantástico que se acerca al espanto, y lograría cualquiera de las dos cosas si no fuera por esa inflexión irónica con que se narra. Al final no sabemos qué es más real, si los vivos o los muertos.

Las historias avanzan sin prédicas, nos invitan a descubrir fantasmas sin que desde la voz narrativa, o mediante una explicación no pedida, nos sugieran alguna interpretación. La ambigüedad se construye y se refuerza no sólo a través de la anécdota, también por medio de la forma, con estructuras circulares que no nos permiten salir de ellas con una sola interpretación. Sin embargo, "Música de cabaret" es un conjunto de micro-historias que no tie-

sarrollar imaginativamente. Véanse, por ejemplo, *El barón rampante* y *El vizconde demediado*.

¹⁰ F. Tario, *op. cit.*, t. I, p. 247.

nen relación con el título del libro, salvo la aparición incidental de la palabra “Tapioca” y una mención autorreferencial del propio Tario. Por estos microrrelatos la unidad del libro se ve amenazada pues su extensión no es proporcional al resto de los cuentos. Se pierde el aliento narrativo y el tono fantástico alcanzando, aunque se recuperan rápidamente con las siguientes historias, “El terrón de azúcar”, “T.S.H.”, “El mar, la luna, los banqueros”. En esta última un barco se va convirtiendo ante nuestra mirada en la nave de los locos, en un barco-manicomio que semeja una Babel donde todos hablan pero nadie se entiende. Al final parece que es un loco el que observa desde su ataúd o desde su camisa de fuerza el mundo de los vivos y estamos efectivamente en un manicomio o en un cementerio.

Tapioca Inn resulta un libro consistente, unitario, donde se logra la ambigüedad preconizada para el género. Por momentos Francisco Tario renuncia a la imaginación fantástica en favor de la verosimilitud, pero eso le confiere solidez literaria, a diferencia de *La noche*, donde predomina la fantasía y por momentos se nos cae la lógica, y a diferencia de *Una violeta de más*, donde el autor busca conjugar ambas virtudes —fantasía y verosimilitud— pero permite que se cuele cierta moralización o deja que el narrador interfiera en nuestra lectura al ofrecernos una explicación no solicitada. En todos estos libros advertimos una poética de la imaginación, de lo fantástico, una renuncia a lo real para ver lo real desde otra dimensión, con otra mirada.

La veta etnográfica y existencial —no realista—,¹¹ la más atractiva de Tario, también se nos perfila en la novela *Jardín secreto*¹². Si en los cuentos de *La noche* eran los objetos los que nos

¹¹ No incluyo en este ensayo ninguna reflexión acerca de la novela *Aquí abajo* (México, Conaculta, 2011. Colección Singulares. Primera edición: 1943), a la que se ha asociado de manera insistente a la filosofía existencial, muy de moda en esos tiempos, y donde, en efecto, se percibe cierto fatalismo de la voluntad y descubrimos tópicos como el absurdo, la soledad, la esquizofrenia, la muerte. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, esta obra no se logra literariamente debido a la intención realista, donde vemos a un Tario fuera de su elemento fantástico o de extrañamiento antropológico. Nos dice cómo juzgar la vida: que no sirve para nada. En cambio, en sus cuentos fantásticos o *de ajenamiento* al menos podemos elegir una interpretación. No es lo mismo sólo mostrar, sin arengas filosóficas, como lo hace Albert Camus en *El extranjero*, que encaminar el juicio moral. Es, por tanto, una novela autoritaria, pues impone desde el narrador una manera de juzgar, que después de todo resulta estereotipada y con atisbos melodramáticos.

¹² F. Tario, *Jardín secreto*, 1993.

ayudaban a mirar desde la ajenidad que ocasionalmente nos causa la vida cotidiana, y la mirada radical era principalmente sobre la ciudad y sus farándulas, ahora es la memoria y sus prodigios la que proclama la necesidad de saberse vivo y existente. El escenario-personaje es la casa, morada del recuerdo, *axis mundi* donde se trazan muchas aventuras arquetípicas.

Pienso, con Gaston Bachelard, que el tiempo es una realidad afianzada en el instante y el instante es soledad desnuda en su valor metafísico.¹³ La duración, en cambio, es una ilusión que nace de convivir a diario con un cuerpo que no puede huir a ninguna parte, es un ente orgánico con el que transitamos por las cosas, casi siempre de manera inadvertida. El instante es una novedad hostil, desconocida, que nos arranca de la plácida continuidad ignorada en la que vivimos y nos marca con su dramatismo. Representa un momento fundacional en la conciencia de nosotros mismos, lo que perdura en la memoria —a veces sin saber por qué— en medio de todo lo vivido e ignorado.

¿Qué somos cuando somos tiempo? ¿Qué es la memoria? ¿Qué clase de obstinación o derrota es el recuerdo? Éstas parecen ser las búsquedas, las inquietudes metafísicas que rigen la novela *Jardín secreto*, publicada de manera póstuma y al parecer guardada durante años en un secreter o mueble antiguo, al que imagino lleno de rincones, como el que aflige al lobo estepario, Harry Heller, o como ese otro descubierto azarosamente por Victor Eremita —pseudónimo de Kierkegaard— y en el cual la fortuna lo llevara a descubrir, oculto en un cajón disimulado, los papeles de dos hombres radicalmente diferentes: un esteta, aficionado a los placeres sensibles, y un juez, representante de la vida ética. Bajo este misterio o mueca del tiempo sobrevivieron las memorias de Mario —metatesis de Tario—, personaje que ha decidido recuperar con prolijidad todos esos instantes fundacionales que han querido sobrevivir de su pasado en la finca La Encina y que narra desde un presente inasible, que sólo tiene importancia porque desde él configura un relato agónico y, conforme avanza, cada vez más teatralizado, sometido a las apostillas psicológicas del narrador en detrimento de la epicidad o fluir de la anécdota.

Porque en la primera parte la historia posee una epicidad simple, con cierto aire romántico, aunque su complejión psicológica y

¹³ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, 2000.

manejo de los espacios y del tiempo son más que eso. La epicidad se impone por su sencillez, por su monotonía dramática, por lo parecido que resulta a nuestras propias vidas anti heroicas. Sin embargo, en la segunda parte el *epos* característico se va diluyendo y da paso a la creación de atmósferas oníricas donde el narrador se regodea en su agonismo, al que solivianta, acaricia, busca a toda costa. Los acontecimientos pierden su asidero de realidad, como si el devenir debiera ser cancelado —como cancelada fue la infancia— y ahora se tratara de confesar una transformación interior, hurgando en las esquinas de una psique adulta atada a la nostalgia y a la culpa, y a la necesitada de perdón...

Se sabe que el tiempo cura mediante el olvido o la indulgencia, y somete mediante la culpa y el remordimiento. El narrador, en la primera parte de una novela dividida en dos, es un sujeto que no necesita nada de esto porque es nostálgico, y en la nostalgia no hay ni cura ni sometimiento, sólo recuperación del ser, constatación triste de lo definitivo del fluir del tiempo. Sin embargo, en la segunda parte, el relato transita de la nostalgia a una soledad narcisista, que rechaza a la mujer —madre, esposa, tía, casa— y al hijo.

El narrador en todo momento es dueño de una memoria prodigiosa, tan detallista que sólo puede ser ficcional, porque en la vida, más allá de los instantes fecundos que sobreviven en el recuerdo como revelaciones o peripecias, el devenir se extravía siempre en una imprecisa melancolía. Memoria creativa que desea recobrar un tiempo perdido y termina por inventarlo gracias al poder evocador de las palabras, a su capacidad de representación e intriga. Porque el memorialista sabe atraparnos gracias al poder peripatético de los secretos, insinuados aquí y allá para que, bajo la égida de la espera, continuemos interesados.

El tiempo novelado está presidido por los ritmos circadianos del día y la noche, de las estaciones, del fluir de las mareas o del sol, del respirar de los días, en una alternancia que significa prestar atención a las particularidades de la naturaleza y al modo como influyen sinestésicamente en el ánimo del narrador. La rítmica renovación y decrepitud del mundo encuentran sus emblemas principales en el jardín y el encino, cuyo esplendor y caída periódicas están en consonancia con el carácter agónico del personaje principal, siempre movido entre la alegría suprema y la decepción exis-

tencial. El tiempo es la nostalgia de aquello que no vuelve: la infancia.

En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard sostiene que nuestros recuerdos poseen una sustancia espacial, están *alojados*, el alma es una habitación, “al acordarnos de las «casas», de los «cuartos», aprendemos a «morar» en nosotros mismos”.¹⁴ El tiempo es espacio. ¿Cómo se incuban las emociones y los secretos al interior de una casa, sobre todo cuando está llena de lugares habitables y arcanos? En esta novela, la casa es un ser vivo que se acopla a las intemperancias y los ánimos de sus habitantes. Los personajes se asen a los objetos y a los lugares —el mar, las escolleras, el jardín, el parque, la cochera, el árbol, el piano, un cuadro—, porque fijan al espacio-tiempo y representan anclajes ontológicos. Así, tenemos la certeza de que nuestra intimidad, fraguada en la vida cotidiana, en la cercanía de las cosas, es recuperable y que la existencia posee, después de todo, cierta estabilidad. Tenemos conciencia de nuestro fluir y de nuestras transformaciones, porque ahí están los lugares con sus objetos para recordarnos que hemos sido. Algo de nosotros permanece gracias a estos habitáculos del ser. El viaje antropogónico mediante el cual vencemos los apremios que nos lanzan a la aventura cuenta con la certeza del regreso: siempre podremos convocar el pasado buscando los lugares donde una vez estuvimos y los objetos en los cuales hemos sobrevivido.

Los espacios configuran emociones y le dan profundidad a la psique. En ellos se gestan aventuras y nos transforman cuando los evocamos y cuando los olvidamos. Escribe Mario el memorialista, refiriéndose al desván: “aquel mundo insospechado, enteramente ignorado por mí, y que sin embargo, existía dentro de mi propia casa [...] aquel universo hostil, en el cual me sentí confuso y como en inminente riesgo”.¹⁵ El desván termina siendo para la historia el espacio más enigmático y revelador, el lugar donde se esconden los misterios de la casa y de la familia, el enigma de una culpa que tiene que ver con el incesto y con la locura, y del cual no es posible escaparse, salvo huyendo, renunciando a La Encina.

La casa es, pues, el centro, *axis mundi* con todo y árbol genésico, el lugar que abandonamos para emprender la aventura, y a fuerza de lejanías, nos interpela y obliga a regresar. La finca La

¹⁴ G. Bachelard, *Poética del espacio*, 1983, p. 29.

¹⁵ F. Tario, *Jardín secreto*, p. 48.

Encina es el espacio metafórico de una infancia que se aleja, de una vida que se escapa, de la desolación paulatina que nos alcanza con la vida adulta y obliga a huir, aunque estemos condenados a llevarnos con nosotros aquello que abandonamos...

Éste es el Tario que termina por fascinar, pues nos ayuda a mirarnos en nuestras obsesiones y debilidades, como sujetos que ocasionalmente se sienten extraños a sí mismos, y el autor de los cuentos de *La noche*, *Tapioca Inn*, *Una violeta de más* y de la novela *Jardín secreto*, los ha ayudado con una narrativa de la ajenidad, que después de todo es una forma de conciencia más lúcida o despierta, como la proclamada como *ensoñación poética* por Gaston Bachelard.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México, FCE, 2000.
_____. *Poética del espacio*. México, FCE, 1983.
- Caillois, Roger. "Del cuento de hadas a la ciencia-ficción. La imagen fantástica", en *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona, Edhasa, 1970.
- Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 2007.
- Tario, Francisco. *Aquí abajo*. México, Conaculta, 2011. (Col. Singulares)
- _____. *Cuentos completos*, t. I. México, Lectorum, 2012.
- _____. *Cuentos completos*, t. II. México, Lectorum, 2008.
- _____. *Jardín secreto*. México, Joaquín Mortiz, 1993.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia Editora, 1987.