

Aunque suele considerarse *El Llano en llamas* como punto de partida del cuento mexicano de la segunda mitad del siglo XX, también puede verse como la culminación de una serie de itinerarios que la cuentística del país emprendió a finales del XIX, desarrolló durante la lucha armada revolucionaria, se actualizó con el polémico transecurrir de las vanguardias, se polarizó con la política cultural revolucionaria y la entronización de la literatura comprometida durante el cardenismo, y arribó a un espacio de encuentro al generalizarse el desencanto provocado por el fracaso de la Revolución. Este libro explora esas rutas diversas e identifica sus figuras más representativas, algunas olvidadas, con el fin de contribuir a trazar el heterogéneo y rico campo que hizo germinar *El Llano en llamas*.

Rosa García Gutiérrez es profesora de literatura hispanoamericana y española en la Universidad de Huelva, donde dirige la Cátedra Juan Ramón Jiménez. Sus principales líneas de investigación se centran en la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX y las relaciones literarias e intelectuales entre España y Latinoamérica en el periodo de entreguerras.

ISBN 978-3-631-88081-4



80

Rosa García Gutiérrez (ed.) · Todos los caminos conducen a Rulfo



HISPANO-AMERICAN

Geschichte, Sprache, Literatur



80

Rosa García Gutiérrez (ed.)

Todos los caminos conducen a Rulfo
Itinerarios del cuento
mexicano desde el modernismo
a *El Llano en llamas*

PETER LANG

HISPANO-AMERICANA
GESCHICHTE, SPRACHE, LITERATUR

Herausgegeben von
Walther L. Bernecker, Elmar Eggert, Javier Gómez-Montero,
Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo, José M. Navarro de Adriaenssens,
Dieter Reichardt, Friedhelm Schmidt-Welle, Susanne Schlünder,
Angela Schrott und Jan-Henrik Witthaus

BAND 80

Rosa García Gutiérrez (ed.)

Todos los caminos conducen
a Rulfo. Itinerarios del cuento
mexicano desde el modernismo a
El Llano en llamas



PETER LANG

Lausanne · Berlin · Bruxelles · Chennai · New York · Oxford

Información bibliográfica publicada por la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie; los datos bibliográficos detallados están disponibles en Internet en <http://dnb.d-nb.de>.

Catalogación en publicación de la Biblioteca del Congreso

Para este libro ha sido solicitado un registro en el catálogo CIP de la Biblioteca del Congreso.

ISSN 0943-6022

ISBN 978-3-631-88081-4 (Print)

E-ISBN 978-3-631-89991-5 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-89992-2 (E-PUB)

DOI 10.3726/b20704

© 2023 Peter Lang Group AG, Lausanne

Published by Peter Lang GmbH, Berlin, Deutschland

www.peterlang.com

Todos los derechos reservados.

Peter Lang – Berlin · Bruxelles · Lausanne · New York · Oxford

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Este libro es resultado del Proyecto de Investigación “Todos los caminos conducen a Rulfo. Itinerarios del cuento mexicano desde el modernismo a *El Llano en llamas*” (Proyectos I+D+I del programa operativo FEDER Andalucía 2014–2020. Universidad de Huelva), concedido en resolución competitiva.



Unión Europea

Fondo Europeo
de Desarrollo Regional
"Una manera de hacer Europa"



ÍNDICE

Lista de Autores	13
<i>Rosa García Gutiérrez</i>	
Presentación	15
<i>Miguel Ángel Castro</i>	
Por los rumbos y llanos de Micrós, Ángel de Campo	23
<i>José María Martínez Domingo</i>	
Sobre <i>Cuentos frágiles</i> : Manuel Gutiérrez Nájera a través de sus paratextos	43
<i>Rosa Pellicer</i>	
La "epidemia baudeleriana": el alcohol en el cuento mexicano del fin de siglo	65
<i>Alfonso García Morales</i>	
Artistas, neuróticos, criminales y Pierrots en los cuentos de Bernardo Couto Castillo	83
<i>Gabriel Wolfson</i>	
Torri lee a los cuentistas del XIX: el abordaje agonístico del cuento en el primer Ateneo	109
<i>Danaé Torres de la Rosa</i>	
Juan Rulfo y el cuento de la Revolución mexicana	143
<i>José Luis Nogales Baena</i>	
Cuentos de la Revolución, cuentos revolucionarios: La narrativa breve de Rafael F. Muñoz	159
<i>Javier de Navascués</i>	
Marcas anticristeras en la narrativa breve de Juan Rulfo: Francisco Rojas González y José Guadalupe de Anda	185

<i>Jorge Mojarro</i> Arqueles Vela y la renovación de la prosa de ficción en México	213
<i>Ana Davis González</i> Fantasmas de la Revolución entre tierras baldías. "Naturaleza muerta" (1940) de Ortiz de Montellano y <i>La paloma, el sótano y la torre</i> (1949) de Efrén Hernández, dos textos que llevan a "Luvina"	229
<i>Rosa García Gutiérrez</i> Cuentistas en la órbita de los Contemporáneos: continuaciones, desviaciones, derivaciones (Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Martínez Sotomayor, Salazar Mallén, Efrén Hernández)	247
<i>Kristine Vanden Berghe</i> Estilo e ideología de Nellie Campobello, la invisible	287
<i>Miguel Ángel Fera Vázquez</i> El cuento como misión cultural: Juan de la Cabada entre México y España	307
<i>Liliana Pedroza</i> Veteranas. Personajes de la Revolución mexicana en <i>Cuarto de hora</i> , de Enriqueta de Parodi	323
<i>Francisca Noguero</i> Francisco Tario y la narrativa del ello	337
<i>Daniel Mesa Gancedo</i> Francisco Tario y la narratividad perdida	357
<i>Conrado J. Arranz Mínguez</i> Haces del cuento indigenista y fuego de las comunidades originarias en las literaturas que transcurren desde la Revolución mexicana hasta <i>El Llano en llamas</i>	383
<i>Rafael Olea Franco</i> Una expresión indigenista: <i>El diosero</i> , de Francisco Rojas González	423
<i>M^a Luz Bort Caballero</i> Uno de los caminos hasta <i>El Llano</i> : La nebulosa cuentística del exilio republicano español en México	451

<i>Jesús Gómez-de-Tejada</i> Los relatos policíacos mexicanos en los años cuarenta y cincuenta: María Elvira Bermúdez, Rafael Bernal, Antonio Helú y Pepe Martínez de la Vega	473
<i>Aníbal Salazar Anglada</i> En los límites del margen: La narrativa breve más temprana de José Revueltas. <i>Dios en la tierra</i> (1938-1944)	499
<i>Carmen de Mora</i> Arreola y sus lecturas (1926-1952)	521
<i>Françoise Perus</i> Encrucijadas de la narrativa de Juan Rulfo	549
<i>Vicente de Jesús Fernández Mora</i> Desandando los caminos que conducen a Rulfo: Para una crítica de la crítica de los cuentos de <i>El Llano en llamas</i> y la nueva narrativa hispanoamericana	567

- Tario, Francisco. *La noche*. En *Obras completas. 1. Cuentos. Varia invención*. Ed. Alejandro Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. 445–495. Impreso.
- Tario, Francisco. *Equinoccio*. En *Obras completas. 1. Cuentos. Varia invención*. Ed. Alejandro Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. 445–495. Impreso.
- Tario, Francisco. *La puerta en el muro*. En *Obras completas. 1. Cuentos. Varia invención*. Fondo de Cultura Económica Alejandro Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. 445–495. Impreso.
- Toledo, Alejandro. *Universe Francisco Tario*. México: La Cabra Ediciones / Conaculta, 2014.
- Torres, Vicente Francisco. “Francisco Tario rescatado”. *Tema y variaciones de literatura* 22 (2004): 157–170. Impreso.
- Vélez, Juan Ramón. *Alteridad y eros transgresivo en la cuentística de Francisco Tario*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, 2015. <https://gredos.usal.es/handle/10366/128302>.

Daniel Mesa Gancedo

Francisco Tario y la narratividad perdida

Resumen: Mi trabajo presenta una lectura minuciosa de *Breve diario de un amor tardío* (1951), de Francisco Tario un texto de difícil adscripción genérica y en general poco atendido por la crítica. Para ello, se presta especial atención a los testimonios que plantean la dificultad de considerar la obra de Tario como un proyecto narrativamente *logrado*. Sobre esa base, se propone un análisis detallado de los diversos mecanismos que ponen en crisis esa narratividad en esta obra, partiendo de la decisión de sujetar la escritura a la inscripción de los días (y atendiendo a otros textos de similar planteamiento en la obra del mexicano); se comenta la significación de la brevedad; se describe el tratamiento del espacio y el tiempo, la condición y las relaciones entre los sujetos, la tensión entre el amor y la pérdida, y se concluye explorando la condición artificiosa de la propia escritura.

1. Breve reseña de unas expectativas frustradas

En 1951, un par de años antes de *El Llano en llamas*, Francisco Tario publica *Breve diario de un amor perdido*. A quien lo lee después de la colección rulfiana, o con la insoslayable perspectiva de ese horizonte narrativo, no puede dejar de sorprenderle que se trate de textos estrictamente contemporáneos y surgidos en el mismo campo literario¹. El texto de Tario se publica en la primera serie de la colección *Los presentes*, dirigida por Juan José Arreola² y no volvió a reeditarse

- 1 No son muchas las interpretaciones de Tario que intentan poner en relación su escritura con la de Rulfo. Wolfson sugiere algunas conexiones específicas: “El libro [*La puerta en el muro*, de 1946], compuesto por 21 fragmentos, se presenta como un antecedente directo de *Pedro Páramo*, en lo cual no sé si se haya reparado: distintos tiempos, distintas voces que enuncian los fragmentos sin que se precise ni de cerca cuál es su nombre, su condición, su estatuto enunciativo: toca al lector, en un esfuerzo mayor, armar al final con esta retacería un trozo de sentido”. Dado el marco de este proyecto, al hilo de mi propia lectura iré señalando ocasionalmente alguna otra pista.
- 2 Esa década —que coincide casi exactamente con la fragua de Rulfo como escritor publicado—, se había inaugurado con su primera obra, una colección de relatos *sui generis* (*La noche*, 1943), una novela (*Aquí abajo*, 1943) y otros dos textos peculiares de 1946 (*Equinoccio*, una colección de aforismos o microrrelatos; y *La puerta en el muro*, una novela corta). Según Ramírez, que sigue la opinión de Toledo, *Tapiocha Inn* inaugura, en cambio, su “segunda etapa”, que solo conocerá otro título publicado: *Una*

exento: como otros textos de Tario, hay que leerlo hoy en las compilaciones que han ido rescatando esa obra para el siglo XXI³.

Tampoco ha merecido esta obra especial atención crítica, a pesar del creciente interés que la escritura de este autor supuestamente “raro”⁴ ha venido despertando en las últimas décadas, sobre todo en el seno de su propia tradición nacional⁵. No obstante, en esa renovada lectura van emergiendo algunas líneas que apuntan hacia el foco de la propuesta que desarrollaré en estas páginas. Al advertir contra la posible mitificación de la obra de Tario, Sánchez Prado señalaba rasgos relacionados con una posible crisis de la narratividad (la importancia de la reflexión interior y el exacerbado subjetivismo) y, críticamente, la vinculaban con el “tremendo anacronismo” de su escritura (280). Otros, antes, ya habían apuntado prevenciones frente al proyecto de Tario, basadas, justamente, en esa eventual pérdida de la narratividad. José Luis Martínez (en su temprana reseña de *La noche*, el primer libro de Tario, en *Letras de México*, 1943) consideraba que “los cuentos más débiles de Tario son aquellos que muestran al escritor entregado a la seducción por temas de tragedias sentimentales,

violeta de más, nueva colección de relatos, muy posterior (1968). Póstumamente se han dado a conocer más cuentos, otra novela (*Jardín secreto*) y tres piezas teatrales.

- 3 Para mis citas del *Breve diario...* usaré la versión publicada en 2003 (Tario 2003). Para el resto de las obras de Tario usaré la edición del primer volumen de sus *Obras completas* (Tario 2015). En este caso, al tratarse de una edición electrónica, el número de página remite a la posición marcada por la aplicación usada (Mantano Reader Premium).
- 4 Y que encontrará sus afines en otras latitudes americanas: el Río de la Plata, singularmente con Quiroga (por “La noche de la gallina” en *La noche*, 1943), Felisberto Hernández o incluso Cortázar (por “El mico”, en *Una violeta de más*, 1968), como nombres de referencia. Ramírez Rave, entre otros, recuerda que Tario y Felisberto tienen un cuento homónimo, de tema similar (“El balcón”). Aunque recuerda que el uruguayo también tiene un “Diario” ficticio en *Fulano de Tal* (de 1925), no lo pone en relación con el *Breve diario de un amor perdido*, y tampoco menciona otro diario de Felisberto: *Diario de un sinvergüenza*.
- 5 La supuesta rareza o marginalidad de Tario solo ha venido a ser cuestionada por uno de sus editores (González Suárez) y luego por Sánchez Prado. Algunos narradores como Alberto Chimal, sin embargo, siguen ratificándola, aunque reconoce que, para ser un “raro”, en los últimos años ha recibido mucha atención. También Villalobos anota: “no parece un escritor mexicano”. La figura y la obra de Francisco Tario parece constituir actualmente una piedra de toque para la crítica y los narradores mexicanos contemporáneos, pero despierta mucha menos controversia entre la crítica no mexicana (muy exigua, por otra parte: Poblete o Vélez entre los que han podido serme útiles).

delicadeza, ternura y al mundo de vales y nocturnos” (cit. por Bermúdez 41). Un poco más tarde, el mismo crítico, al referirse a su segunda obra, *La puerta en el muro* (1946), reparaba en que “no pocas veces el juego libre –y aun acumulativo– de situaciones morales hace perder el hilo conductor –y por ende de interés– de la narración” (cit. por Bermúdez 66).

Las obras inmediatamente posteriores de Tario (*Equinoccio*, de 1946; *Yo de amores qué sabía*, de 1950; o *Acapulco en el sueño*, de 1951, como el *Breve diario...*) no parecían particularmente preocupadas por corregir esa tendencia. Martínez Ramírez considera que incluso su vínculo con lo fantástico (ya en *La noche* o en las colecciones posteriores *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, de 1952 y *Una violeta de más*, de 1968) puede ser cuestionado por el tono poético que Tario adopta a menudo: “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” (184). El mismo crítico señala abiertamente que “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” (187).

En la misma línea crítica se sitúa Martínez Gutiérrez, que considera su producción “desigual y heterogénea” (2) y aquejada de algunas decisiones narrativas fallidas: “Sus narradores en tercera persona, omniscientes (que a veces parece ser uno sólo el de todos los textos)” juzgan demasiado y terminan desconcertando al lector, ridiculizan o desarticulan a los personajes y a menudo “resulta cansado que prolongue el juego durante páginas y páginas” (3). Por último, Rivas Iturralde apostilla que aunque su producción ofrece una “propuesta” fantástica, “su realización rara vez la satisface” (17).

En lo que respecta específicamente a *Breve diario de un amor perdido*, es común el vínculo que la crítica ha establecido, de forma más o menos vaga, con la lírica. Bermúdez considera el texto un “conjunto de recuerdos amorosos que evocan el encuentro y desencuentro de una pareja” (90), marcados por el simbolismo y una “lírica angustiante” (92). González Suárez, tras una, no menos lírica, descripción de su escritura⁶ concluye con cierta hipérbole al considerar el *Breve diario...*: “En el discurso amoroso, [Tario] decantó los hasta entonces insospechados bríos líricos de su prosa; templó el talante luzbólico de sus

- 6 Como la de “un ángel que cae mientras se eleva su consciencia, insobornable y vehementemente, enemiga de cualesquier optimismo fácil, ideología o distractor que le impida al hombre dar fe de su existencia por sus propios medios” (17).

demandas con el entusiasmo del fauno" (22). Espinasa, por su parte, abunda en esa indeterminación al hablar de la "difícil mirada lírica" o del "rango poético" de "ese cuento", "sin sorpresas argumentales o golpes de ingenio" (cit. por Ordiales 109). Ruiz Pérez -al comparar a Tario con Felisberto Hernández- repara en este "conjunto de añoranzas líricas", con palabras que repiten casi textualmente las de Torres: "a pesar de su intención lírica, no pasa de ser un conjunto de añoranzas que a menudo caen en el lugar común" (164). Vélez afirma que "no es un cuento, sino un flujo verbal dirigido a una interlocutora afantasmada, cercano a lo poemático" (204) y más adelante insiste en presentarlo como una "serie de prosas poéticas de tema amoroso" (380).

Es el mayor especialista en Tario, Alejandro Toledo, quien propone un análisis más detallado de la condición genérica del texto: trata de explorar su condición de "novela corta" (que compartiría, en su hipótesis, con *La puerta en el muro*, de 1946), y señala que "los críticos no han sabido cómo abordar estos trabajos. Leídos como cuentos, provocan incluso rechazo" (Toledo, "Francisco Tario y la novela" 89), y por ello lo define como "un libro en prosa que tiende a la poesía, un discurso amoroso escrito en las fronteras. Un libro sin anécdota, o con una historia difuminada, más evocación que narración, o conjunto de poemas en prosa: todas ellas son descripciones posibles" (100). Continúa subrayando la "corriente lírica", la "cadena de metáforas" y reconoce la "frustración" del lector si lee esos fragmentos como "cuentos", porque "son textos que piden ser abordados de otra manera" (101). Unos años más tarde, en su edición de las *Obras completas* de Tario (2015), Toledo propone el término que considera más adecuado para esa "otra manera": se trataría de un "prosemario".

La frustración de la expectativa narrativa experimentada por Toledo era compartida por Rivas Iturralde, quien considera el *Breve diario*... uno de "los textos más vulnerables" de su producción, "un demasiado largo y fatigoso diario", "el más desafortunado de los 'cuentos' de Tario porque no lo es: no cuenta nada" (15). El infortunio del texto nace de la fusión de "dos géneros irreconciliables": el diario (que no narra evolución alguna) y la elegía (poco elaborada y excesivamente larga) (16).

Más allá de estas aproximaciones valorativas, conviene recordar, sin embargo, que existe cierta información sobre el proceso de publicación y primera recepción de la obra, que permite vislumbrar lo relativo de la "marginalidad" de Tario en su momento. Bermúdez señala que esa publicación fue anunciada para fines de enero de 1951 en *México en la Cultura-Suplemento de Novedades* (7 de enero de 1951). La edición se haría por suscripción, ilustrada

por Antonio Peláez (hermano de Tario)⁷ y proyectada por su amigo José Luis Martínez. Seis meses después (15 de julio de 1951) el mismo suplemento publica una crítica anónima, que destaca la armonía entre texto e ilustración y subraya:

Francisco Tario ha logrado hacer coincidir el impulso de la pasión con el rigor del estilo. Todo sostenido en una emoción en que el más violento escepticismo se hermana con el acendrado gusto por la vida de los sentidos. De ahí que estas páginas sean la expresión viva de experiencias que sobrepasan, con mucho, la artificiosa literatura (cit. por Bermúdez 93).

Aunque no he podido ver esa primera edición ilustrada (y las ediciones en los *Cuentos completos* no mantienen las imágenes), conviene retener la opinión de Bermúdez, que apostilla (con palabras otra vez repetidas) que "el texto sólo se presenta como un conjunto de añoranzas exquisitamente ilustradas, propiciando que la imagen supere a la palabra, porque las viñetas utilizadas para ilustrar atraen más que el texto que las acompaña" (93), incidiendo, una vez más, en la condición escasamente atractiva de la narrativa del *Breve diario*...

La publicación generó, por otra parte, cierta repercusión social en el México del momento; fue celebrada en una fiesta en la que se congregaron diversos artistas, lo que revela, como he dicho, la visibilidad de la posición de Tario en ese campo:

Pita Amor⁸ dio un coctel al escritor Francisco Tario

Pita Amor ofreció en su departamento un coctel al escritor Francisco Tario para celebrar la aparición de su libro *Breve diario de un amor perdido*, que acaba de ver la luz. Reunido allí se encontraba lo mejor de las letras de México. A cualquier lado que se volteara se encontraba con gente famosa, admirada en todo el Continente y en Europa, y cuyos lectores darían mucho por conocerla. A nadie extrañó la presencia en la fiesta de ese maravilloso personaje que es don Alfonso Reyes [...]. En el coctel vimos a don Julio Torri, el famoso escritor; al poeta don Enrique González Martínez, a don Salvador Martín del Campo y señora, al poeta español Luis Cernuda, la señora Tario, Elena Amor, Alice Rohan, al historiador Paco de la Maza, Manuel Altolaguirre, el poeta Gabriel del Hoyo, el licenciado Enrique Asúnsolo (cit. por Bermúdez 18).

Aunque nos interesaría muchísimo, nada sabemos de cómo leyeron ese celebrado diario Torri, Cernuda o Alfonso Reyes. Pero a lo mejor ellos no experimentaron la frustración de otros lectores ante la obra de Tario, que acaso procede, como se ha apuntado, de una expectativa prejuiciada: habría tal vez

7 Es el momento de anotar que Francisco Tario es el seudónimo de Francisco Peláez.

8 Seudónimo de Guadalupe Teresa Amor Schmidlein (1918-2000), escritora y tía de Elena Poniatowska.

que asumir que a Tario, muy a menudo, no le interesa contar una historia, sino tan solo mostrar escenas o imágenes, por lo general vinculadas al ámbito de lo onírico. Aceptada esa premisa, el *Breve diario de un amor perdido* ocuparía un lugar quizás privilegiado en el seno de su obra: la opción por la forma diarística condice con una escritura (supuestamente) impremeditada e imprevisible, fragmentaria y despreocupada por cualquier intento de coherencia. Su publicación original en una colección de *plaquettes* o cuadernos (como era *Los presentes* en su primera serie) ratifica los hábitos de publicación del género diarístico en una etapa en la que no era evidente todavía su acomodo en el marco convencionalmente considerado "literatura".

No es este el lugar para presentar una discusión acerca de los protocolos que ha de experimentar el diario antes de ser acogido en ese marco⁹, ni hay espacio para recordar cuál era la consideración de esa forma de escritura en el campo mexicano en la fecha en que Tario publica *Breve diario de un amor perdido*. Pero sí me gustaría señalar que un contexto quizá oportuno -y nunca evocado- para leer esta obra podría hallarse en la conexión entre diario y poesía de textos como las "Vigilias de un soñador" de Octavio Paz (1935-1945); *Semana* o el *Diario de mis sueños*, ambos de Bernardo Ortiz de Montellano, publicados en 1952; los apuntes de Xavier Villaurrutia (recogidos en sus *Obras* de 1953 bajo los títulos de "Variedad" y "Cuaderno"); o, por fin, incluso el poema largo *Sinbad el Varado* de Gilberto Owen (1948)¹⁰.

2. Tario y la escritura diarística

Antes y después del *Breve diario de un amor perdido*, Tario utiliza la forma diarística en varios de sus cuentos¹¹. El narrador de "Mi noche", el último de los

9 A mi propósito, basta citar ahora uno de los muchos trabajos de Philippe Lejeune, que explora la condición "antificcional" del diario.

10 Anotaré aquí que entre los libros que Toledo vio en la biblioteca de Tario no hay ningún diario ("La biblioteca de un fantasma". *Riverrun* [blog]). Según el mismo crítico (Toledo, "Francisco Tario y la novela" 91), la introducción que José Luis Martínez puso a la primera edición de *La puerta en el muro* (1946) relacionaba este texto con varios autores franceses, entre ellos con el "Jules Renard del *Diario*". Vélez, en su tesis, refiriéndose a otros relatos de Tario, sí menciona la presencia de textos con forma diarística en autores a su juicio afines al mexicano: Hans Heinz Ewers ("La araña"; 151 n.), Maupassant, Gogol (243 n.), además de algunos hispánicos (Emar, Lascano Tegui; 196 n.), pero no le interesa el análisis de la forma.

11 Vélez les ha prestado cierta atención en su tesis, aunque sin establecer estricta conexión con el *Breve diario*...

relatos de su primer libro (*La noche*, 1943), quizá el más "intimista", remite a su diario y lo cita textualmente:

Ni un solo detalle ha escapado a mi previsión. Repase si no quien lo dude la última página de mi diario: "Continente, abstemio y apetente durante seis meses. Un único pitillo. Dentro del lecho a las diez; fuera, a las seis. Calistenia. Equitación. Agua, pescado ahumado y legumbres en abundancia. Total ausencia de carnes rojas. Aire. Sol" (144).

Sin embargo, esa misma cita implica que el texto que leemos es distinto del diario, aunque también adopta en ocasiones su precisión temporal, para postergar, al parecer, el suicidio: "Tomo el lápiz con toda calma. Escribo. (Se trata de no interrumpir la escritura.) 'Diez y cuarto: aún no. Diez y dieciséis: aún no. Diez y diecisiete: aún no. Diez y dieciocho: aún no. Diez y diecinueve: aún no. Diez y veint...' " (Tario, *Breve* 145).

En *Tapioca Inn* (1952) la escritura diarística es clave en dos relatos: "El terrón de azúcar" y "La semana escarlata". El primero es una variación un tanto grotesca sobre el tema de la inmortalidad, relatada en forma de reportaje periodístico, que en un momento dado convoca el diario del protagonista, de características tan singulares como su propia figura: "El diario, o lo que fuera, del pequeño Boissy era un volumen espesísimo, como de mil novecientas páginas, empastado en piel de cabra" (Tario, *Obras* 446) y más adelante se precisa: "unas páginas rugosas, achocolatadas, con cierto olor a canela y trufas". Ese diario es una crónica personal de la vida desmesurada del protagonista (prolongada y repetida en sus descendientes), y parte de la intriga del relato consiste en si los investigadores podrán consultarlo para su reportaje, cosa que al final logran, para aumentar su incredulidad.

Si el diario documenta en este relato la biografía fantástica de los protagonistas, en "La semana escarlata", último cuento de *Tapioca Inn*, la función del diario será distinta, pero vinculada también a sucesos difícilmente explicables¹²: una serie de asesinatos cometidos en una ciudad innominada. Aunque, una vez detenido, el supuesto culpable niega su implicación, el detective, está convencido de su responsabilidad. Pero los crímenes vuelven a ocurrir y

12 "El recurso al diario como transmisión diferida o confesión por parte de un narrador (cuya fiabilidad puede quedar en entredicho) de un proceso de confrontación con la otredad fantástica (en la que este sale normalmente derrotado o muy mermado en sus capacidades) cuenta ya con un largo aliento en la tradición fantástica, estando presente, con variantes, en autores tan capitales como Bram Stoker, Lovecraft, Maupassant, Gogol, William Hope Hodgson o Cortázar" (Vélez 300 n.)

el detective estará a punto de asumir su error. Entonces, el sospechoso, preso y enfermo, le entrega "un puñado de amarillentas hojas, escritas por ambos lados, y atadas con un pequeño cordel mugroso" (Tario, *Obras* 586), en las que, inopinadamente, se incrimina. Se trata de un diario que mezcla la vida onírica del protagonista con los cruentos sucesos reales (Tario, *Obras* 595 y ss.). El cuento es un ejemplo casi típico del motivo del doble, resuelto con un encuentro, nuevamente onírico, entre el criminal y el detective¹³.

Tras estas muestras de utilización de la escritura diarística, apenas sorprenderá saber que Francisco Tario había llevado un diario real¹⁴, del cual se han conocido recientemente algunas páginas. Bermúdez (13) considera que ese diario constituye, junto con las cartas escritas a quien sería su esposa, Carmen Farell, "sus primeros ejercicios de escritura". Si creemos su caracterización (aunque no asegura haberlo visto¹⁵), en él "[...] se encuentra el ejercicio constante de escritura, la organización detallada, los hechos y acontecimientos descritos con el impulso y desenfado cotidiano e íntimo" (Bermúdez 13). Las cartas mostrarían, por su parte, la prevalencia del "encuentro íntimo consigo mismo, el texto amoroso, la nostalgia por el distanciamiento de la mujer amada, hecho que propició una escritura frenética" (Bermúdez 13).

Lo cierto es que lo que se conoce de ese diario son apenas cinco páginas publicadas por Alejandro Toledo, con el título "Diario de un guardameta (1931)"¹⁶. En la nota introductoria a la primera publicación, Toledo afirma que "sólo unas páginas sobreviven" de ese diario, y, en otro lugar, considera que "se percibe que es algo tomado de otro lado y pasado en limpio" (Bautista)¹⁷. No se dice, en cambio, cuándo pudo realizar esa transcripción, lo que sería interesante para

acuilatar el lugar que Tario concedía a esa escritura en su configuración como escritor.

La parte publicada comprende del 12 al 29 de enero de 1931¹⁸, con solo una laguna (no hay anotación del día 13). Las entradas son de extensión moderada; se centran en su dedicación al fútbol y, sobre todo, en su relación con Carmen Farell. Es muy exigua la atención a otros sucesos o actividades, pero también habla de una novela que está escribiendo y que teme no terminar (día 15), aunque dice que ha enviado a Carmen el primer capítulo¹⁹.

Son, en suma, apuntes de un joven muy enamorado (y ciertamente no muy ocupado: puede permitirse perder "la mañana entera en recoger unos cigarrillos que me mandaron de Inglaterra", día 17). Por eso es natural la continuidad entre el diario y las cartas a Carmen Farell, que abarcan de 1930 a 1935²⁰. En el adelanto que su editor (de nuevo Alejandro Toledo) publicó en la revista *Nexos* se afirmaba:

El temperamento que muestra Tario en esta correspondencia es frágil y melancólico; tiende, sobre todo, a la enfermedad, y la fiebre suele traer consigo pesadillas de las que despierta con gran espanto. Podría especularse que del recuerdo de esas experiencias surgirá el relato "Entre tus dedos helados" (Tario, "Cartas de amor").

Sin duda, el mismo tono caracteriza al *Breve diario de un amor perdido*: el de un amante arrebatado por la pasión, escindido entre el deseo de verse con su amada y la angustia de no verse, contento de las afinidades que descubre en ella y disgustado por los pequeños desencuentros, a menudo afectado por

13 "El diario da cuenta de la habitual soledad de la víctima de lo fantástico y de la progresiva desintegración de su integridad mental y física, así como de la duplicidad que comienza a signar su existencia" (Vélez 300-301).

14 La comunicación entre la práctica diarística real y el uso de la forma ficcionalizada es un patrón repetidísimo, casi desde los orígenes del género y también en Hispanoamérica: basta citar los casos de la colombiana Soledad Acosta de Samper, que usó el diario ficticio en varias novelas (*Dolores*, *La monja*) del portorriqueño Eugenio María de Hostos (que hizo lo propio en *La peregrinación de Bayoán*) o, sin salir de México, Ignacio M. Altamirano (en su cuento "Atenea").

15 De hecho, en nota consigna: "Las cartas y el diario pertenecen al archivo de la familia. Alejandro Toledo ha realizado un trabajo de recuperación de varios de los textos y fotografías".

16 Luego se recogió en el volumen *La desconocida del mar y otros textos recuperados* (México: Ficticia Editorial, 2013. 79-88), que no he podido ver.

17 Allí mismo añade: "Lo mismo hizo con las cartas, las pasó a máquina".

18 Aunque (como en el *Breve diario*...) no se anota el mes, se puede deducir por la referencia al terremoto de Oaxaca, que tuvo lugar el 14 de enero de 1931. Tario anota el día 15: "Me levanto temprano y leo los periódicos. Oaxaca ha quedado en ruinas y en la ciudad de México hubo varios derrumbes, sin muchas víctimas afortunadamente".

19 Según Toledo ("Prólogo" a *La noche*), debe tratarse "sin duda de aquel proyecto narrativo a la manera de los rusos (Dostoievski, sobre todo) que se llamó *Los Vernov*, cuyos originales más tarde destruiría". Menciona otro proyecto literario: "Estoy haciendo un librito de poesías para Carmen. En la noche estuve trabajando en él hasta medianoche" (Día 26, 49). Esos poemas solo se publicarán póstumamente (Tario, "Poemas a Carmen").

20 Se han publicado cartas de los dos correspondientes en *Universo Francisco Tario* (2014), volumen editado por Alejandro Toledo. No he podido ver sino las publicadas en Tario, "Cartas de amor" y Farell. Esas cartas constituyen uno de los derroteros de la escritura de Tario que puede cruzarse con otro afín en Rulfo (las cartas a "la prometida" Clara Aparicio, publicadas con el título de *Aire de las colinas*). Ambos podrían ponerse en relación con el *Diario para la prometida* de Italo Svevo (1896).

alguna leve enfermedad -que exaspera a la novia- y afiebrado (acaso también metafóricamente).

La escritura autobiográfica de diario y cartas precede, entonces, a la escritura ficcional y establece una continuidad notabilísima con el *Breve diario de un amor perdido*²¹. Sin embargo, cierta información conocida por testimonios recientes aleja paradójicamente este texto del marco "conyugal" que parecían componer diario y cartas. Según anota Alejandro Toledo, "el libro tiene su génesis" en una circunstancia biográfica, "referida no en el texto sino por Antonio Peláez, hermano de Tario", cuyas palabras se transcriben:

Creo que le llevó mucho tiempo saber quién era; tenía un impedimento: su llamativa presencia. Era muy extravagante. Esto lo distrajo. De pronto se apasionaba por una mujer que casualmente aparecía frente a él. Así le ocurrió en Zitácuaro: una muchacha de cabellos largos y lacios le causó gran confusión. "¿No te parece maravillosa?", me dijo. En ese viaje yo le acompañaba. Estuvimos mucho tiempo en Zitácuaro, tomando el sol, charlando [...]. Fue en una de estas ocasiones cuando apareció aquella extraña joven de larga cabellera, cuya presencia alivió a Paco de sus aprensiones de solitario. Tras este encuentro pasó dos o tres días con un ánimo inmejorable; viéndolo así, le dije: "Debo regresar a México, tengo mucho trabajo". Fue tal la pasión, que esa historia se mantuvo durante un año y dio origen a *Breve diario de un amor perdido* (cit. por Toledo, "Francisco Tario y la novela" 98)²².

21 Iglesias propone por su parte analizar "Entre tus dedos helados" (el último cuento de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*) a partir de las cartas a la esposa.

22 La fuente original del testimonio está en Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo. "Francisco Tario: retrato a voces". *Aperturas sobre el extrañamiento*. México: Conaculta, 1993. 55-87, que no he podido ver. Algún detalle más sobre las declaraciones de Antonio Peláez se encuentra en la introducción de González Suárez a los *Cuentos completos* de Tario: "Por esa época Carmen y Paco tuvieron un aparatoso accidente en Acapulco. Viajaban con unos amigos en una lancha cuando el vehículo explotó; los viajeros fueron lanzados al aire y cayeron al agua. Más tarde fueron rescatados por la tripulación de un barco japonés. Carmen y Paco estuvieron varios meses en un hospital. A raíz del suceso -continúa el hermano de Tario- fue a verme aquella extraña joven; quería disfrazarse de enfermera para poder visitar a Paco. Logré convencerla de que no lo hiciera. Durante un año estuvo en un convento, al término de ese lapso volvió a visitarme para preguntar sobre mi hermano. Más tarde conté a éste el encuentro. '¿Y de qué hablaron?', preguntó Paco. 'Pues de ti'. Ya no quiso verla. Era muy temeroso de Carmen, con quien las circunstancias lo habían unido más" (22). Salazar parece desconocer el dato pues afirma que el *Breve diario*... y otras obras amorosas "dan cuenta del amor de Tario por quien se convertiría en su esposa: Carmen Farrell" (64).

No hay referencia cronológica exacta en la declaración, pero la relación continuó en la Ciudad de México ("el lugar elegido para las citas clandestinas fue el Panteón de Dolores"). Toledo intenta proyectar el texto sobre la realidad: "Estas informaciones acaso nos acercan a un libro no sostenido por historia alguna; en el paisaje inicial de montañas y ríos puede pensarse en Zitácuaro, y la persistencia de la imagen de un amor que crece entre las tumbas nos remite al escenario de los últimos encuentros" ("Francisco Tario y la novela" 98). Y, un poco más adelante, justifica también por las circunstancias biográficas el tipo de dicción elusiva que caracteriza al texto:

Podría especularse: Tario no podía hablar abiertamente de una relación extramarital porque estaba de nuevo con Carmen Farrell, su esposa (que habrá seguido a la distancia el engaño), y creó por ello, o por ella, un discurso "literario" más sujeto a sensaciones y metáforas que a historias concretas que acaso no podían ser reveladas. Posiblemente esta vigilancia conyugal afinó en Tario la pluma (como ocurre con los escritores en regímenes autoritarios, cuando con recursos retóricos muy finos evaden la censura), hasta anclarlo en los abismos de lo poético (99).

Tal es la línea interpretativa, que ya había anticipado antes de proponer esa justificación extraliteraria: "Se diría que su género es el discurso amoroso o la evocación romántica, y por ello puede vérselo como más cercano a la poesía que al relato: el poema no cuenta sino canta. En tal sentido el *Breve diario* es acaso más un prosemario (reunión de poemas en prosa) que una novela corta" (Toledo, "Francisco Tario y la novela" 99). La propuesta es interesante, ya que pone de relieve la cuestión de la pérdida de la narratividad, asociada a la pérdida de "un amor". Pero la explicación parece un tanto prosaica²³ (la autocensura) o tópica (el vínculo entre poesía y tema amoroso "romántico").

3. La brevedad del *Breve diario de un amor perdido*

El diario de ese amor perdido es "breve", pero quizás no tanto: en la edición manejada ocupa 44 páginas (199-242)²⁴ y las anotaciones se extienden durante más de 90 días, sin dejar de anotar ni una sola fecha. Aunque no hay mención explícita de los meses, se puede deducir que esas anotaciones abarcan del 10 de

23 Y un tanto inverosímil: si la esposa estaba enterada, aunque fuera "a distancia", del "engaño" ¿cómo no iba a asociar el texto, por elusivo que fuera, con esa experiencia?

24 Toledo añade el dato siguiente referido a su primera edición: "cubre, en una caja tipográfica muy aireada, noventa páginas" ("Francisco Tario y la novela" 90).

noviembre de un año hasta el 13 de febrero del siguiente²⁵. La extensión de las entradas es variable, pero en general no muy larga: muchas son de apenas una línea o dos. Muy pocas desbordan la página y la mayoría son autoconclusivas²⁶. En esas circunstancias, la posibilidad de dar pie a un relato se ve muy restringida. Solo a veces (como en la entrada del 28 de diciembre, la más larga del diario: casi dos páginas) hay cierto desarrollo de una escena -escrita en pretérito imperfecto-, pero con un tono inequívocamente onírico²⁷.

Para aquilatar la relación entre extensión e impulso narrativo, hay que señalar que en muchas entradas aparecen anotaciones interrumpidas por el final o por el inicio: "Admite que hasta el más infantil ruido ha adquirido de pronto una gravedad simbólica..." (16 de noviembre; Tario, *Breve diario* 202); "... pues me habría olvidado de que estabas y me habría dado cuenta cabal de que estabas" (30 de noviembre, 209). Esas supresiones o elipsis pueden interpretarse como huellas de la insuficiencia expresiva, tónica del discurso enamorado, que también aparece en el *Breve diario*...: "Que no hay voz que lo exprese ni oído que lo entienda. Voz de loco sería preciso para decirlo y oído muerto para darse cuenta" (20 de enero, 233)²⁸. Pero me parece que, en el caso de un diario, dichas supresiones pueden estar indicando la manipulación sobre un eventual original (aunque ese original no exista, obviamente), esto es, un proceso de relectura y autoedición.

25 Entre los pocos artículos dedicados al texto, alguno ni siquiera ha entendido la organización temporal: "Cuento (¿relato?) escrito a manera de diario, pero presentado en retrospectiva (primero, el día 22, y así hasta llegar al 16)" (Sabina 179). La clave es sencilla y está anotada en la entrada del segundo mes: "Día 31: De cualquier modo, ha terminado un año" (Tario, *Breve diario* 225). Para ayudar en la referencia, mis citas indicarán el día y el mes, separados por una barra. Solo hay una inscripción explícita del mes en el seno de una nota: "Un maléfico soplo de enero acababa de destruir los jacintos" (5/1, 226). Pero se refiere al sueño que se está evocando (aunque coincida).

26 Muy raramente aparecen explícitamente hilvanadas: "La verdad queda -no ya el amor- en la piedra" (final de 19 de enero; Tario, *Breve diario* 232) - "O nada queda. Es sospechosamente perfecta la inmovilidad final del hombre." (inicio de 20 de enero, 232).

27 En este caso, una escena que evoca casi explícitamente la leyenda órfica: los amantes perseguidos en medio de un "laberinto de infierno" (Tario, *Breve diario* 223) van de la mano, como los únicos puros, "al encuentro de Cristo".

28 Ramírez, en su tesis, prefiere hablar de *aposiopesis* como figura de supresión, y la estudia como uno de los nexos estilísticos entre Felisberto Hernández y Tario (61-62), pero no menciona el *Breve diario*...

4. La imprecisión del marco espacio-temporal

A la elipsis de segmentos verbales o a la falta de indicación precisa del mes en las fechas, se suma la ausencia información espacial sobre el momento de la enunciación (el "aquí" es siempre indeterminado o abstracto): "Te amo, aquí, en mi paciente espera, en mi soledad helada, en mi aterradora búsqueda" (7 de enero, 227). Cuando aparece alguna mención espacial se refiere a un lugar del pasado o evocado en el sueño, y siempre es de carácter genérico ("aquella tierra, nuestra tierra"; 5 de enero, 226). Algunos de esos lugares tienen inequívocas connotaciones simbólicas (la montaña, la puerta, el muro²⁹, la tumba...) que apuntan el impulso de huida de un presente insatisfactorio: en ese sentido, la montaña (siempre indeterminada) representa el espacio del pasado y la unión de los amantes. Al pie de esa montaña se extiende un espacio fúnebre, que es el del único reencuentro posible: "Y con el tiempo, el instinto especial que dan las horas nos llevó a las tumbas. Ni tú ni yo erramos el camino" (27 de enero, 235). Al lado de ese espacio agreste, pero ominosamente seductor, existe otro, más desolado aún, la ciudad vacía, un paisaje que puede recordar a De Chirico o Delvaux: "a lo largo de la somnolienta avenida, desde la fuente de piedra, el sol caía invisiblemente sobre las viejas ruinas esparcidas" (10 de diciembre, 214)³⁰.

Quizás más importante que los espacios simbólicos sea la dialéctica dinámica (y no menos simbólica) que se da entre "ir" y "venir". El tú se ha ido del mundo compartido con el yo, pero está volviendo de forma recurrente, lo que le concede una condición fantasmal. Por su parte, el yo solo puede esperar, solicitar o temer ese regreso, y, a lo sumo, ir hacia ella en el ámbito del sueño ("las noches de ventura"; 15 de noviembre, 202). Por eso, ese dinamismo simbólico está asociado, necesariamente, a la dialéctica -y confusión- entre la noche y el día (o el amanecer, como momento de la separación): "Como de una

29 Y estos dos símbolos, desde luego, remiten a su novela corta anterior, no menos alegórica: *La puerta en el muro* (1946). En *Breve diario*... se inscribe explícitamente esa intención: "El sueño, la puerta, el tiempo. Todo con significación tan precisa" (3 de diciembre, 211).

30 En una ocasión el contraste entre el espacio agreste y la ciudad evoca un cronotopo rulfiano: "¿Quién ha mencionado el páramo? Yo existo -y por las calles. Cómo me preocupa esto" (21 de diciembre, 221). Otra imagen de la desolación también es rulfiana: "Mas no ladran los perros: gimen alrededor de sus propios cuerpos y nos anuncian algo" (28 de enero, 236). Luego se repite, con un sentido levemente positivo: "¡Ven, ven! Ya no ladran los perros, ni el agrio viento arrasa las ramas, ni lloran como lloraban los niños y la lluvia canta tiernos sonos. ¿Será la esperanza, digo?" (7 de febrero, 240).

convalecencia me he levantado. Y es que en realidad la noche a que me refiero duró estos dos largos y oscuros días" (30 de diciembre, 224)³¹.

Tratándose de una escritura diarística, no sorprende la importancia de las inscripciones temporales, que involucran tanto el nivel del enunciado como el de la enunciación. Aunque esté velada la mención específica del momento del año³², hay una sucesión tópica de las estaciones, asociada a la evolución de la relación entre el yo y el tú: el encuentro inicial ocurre en "aquella primavera" (12 de noviembre, 200); pero cuando el yo retorna a "aquella tierra, nuestra tierra" "la primavera había pasado" (5 de enero, 226), y solo seguirá viva y "ardiente" en el sueño (15 de enero, 231). No hay verano, en cambio, en esta historia: se pasará directamente -simbólicamente- al otoño, cuyos "residuos" podrán ser "ahuyentados" -precariamente- por los pasos de la amada en el arranque del diario (10 de noviembre, 199). Pero lo que verdaderamente se impone, tanto en el tiempo del enunciado como en el de la enunciación, es el invierno. La separación implica una anotación aparentemente banal: "... ciertamente adviértese que este invierno será el más frío de todos" (13 de noviembre, 201); y poco más adelante, el tiempo de la enunciación y la experiencia se acompasa con el destino de la pasión evocada: "Pero el invierno avanza como un gigante helado que sacudiera de sus hombros la nieve" (1 de diciembre, 210). El mismo signo ominoso se inscribe cuando el yo parece aceptar la separación definitiva: "Te amo, ve -ya muy entrado el invierno" (7 de enero, 227).

El texto procura revivir, casi literalmente, "otros tiempos" ("una lóbrega expresión humana"; 18 de noviembre, 203). Sin embargo, la sensación que experimenta el yo es la de una "eternidad insensata" (13 de noviembre, 201): el paso de los años "nada cuenta [...]" y se hablará de siempre y nunca -que nada significan" (11 de febrero, 241). En soledad, las horas y las estaciones pasan, pero el yo

31 Desde el principio, esa confusión del marco temporal recurre al tópico romántico de la falacia patética: "a pleno día el cielo se ha vuelto negro" (10 de noviembre, 199), que, más tarde, se concreta en la visión de "doloridas nubes" (16 de noviembre, 202), por ejemplo.

32 Tampoco hay mención alguna de un contexto histórico concreto. Lo más parecido es la mención de una "guerra", al parecer anterior al primer encuentro de los amantes, en la que inventaron una canción que ambos parecen conocer pero que no se cita (14 de noviembre, 201). Espinasa (cit. por Ordiales 109) señala "la anécdota, tan importante en él, se relega a la pura continuidad de los días, esa numeración que establece el correr del tiempo". Cajero señala la escasez de "marcas contextuales" en la narrativa de Tario y había reparado en la importancia de la sucesión de las estaciones (41), como también había hecho Gallo (283).

no las siente, pues ha perdido toda esperanza de reencuentro: "Oh, estas largas, interminables horas sin ninguna espera ..." (23 de noviembre, 205); "Las hojas caen. ¿Y las horas?" (23 de enero, 233). Si alguna vez el yo experimenta el paso del tiempo, lo asocia con la enfermedad: "Esto me asombra: el tiempo. O tal vez sea que estoy enfermo" (11 de diciembre, 215).

Todas estas observaciones, pura concesión al patetismo de la separación, tienen, no obstante, reflejo simétrico -y no menos patético- en las quejas por la inevitable fugacidad del tiempo, que corroe el momento de la unión: "Y seguirían los días, uno a uno, hasta algún día. Y así pasamos, sin misterio ni trascendencia, por el tiempo" (13 de noviembre, 201)³³. La escritura diarística es, en sí, la prueba de que el tiempo fluye: "Días vendrán, iguales a éstos -que no viviremos" (23 de diciembre, 221), y tal vez ese fluir es lo único que puede ser anotado: "De cualquier modo, ha terminado un año" (31 de diciembre, 225).

Pero la eventual resignación al *tempus fugit* podría, paradójicamente, conferir cierta esperanza: "Deja al tiempo. El tiempo fluye y une o aparta aquello que debe unirse o separarse" (21 de noviembre, 204). Como había sentenciado T. S. Eliot, "only through time time is conquered"³⁴ y esa esperanza es la única que puede permitir la redención del "abismo" que el tú "presentía" en los ojos del tú y "que era el tiempo perdido" (1 de diciembre, 210), y que no ha de ser el tiempo no aprovechado, sino el presente vivido ya como pasado. Esos días "diáfanos", aquellas horas "dulces [...], insaciables y lúcidas a cada nuevo día" (27/1, 235) se confunden ya con los días perdidos; el futuro se habrá impuesto en el recuerdo del pasado: "Y yo advirtiéndote tus aterrados ojos me decía: 'Ay, sí, de los recuerdos. Todo me habla ya de los días perdidos'. De los días felices, quise decir" (9 de febrero, 240). El vaiven entre la evocación y el deseo confunde pasado, presente y futuro en el momento de la escritura: "Nunca me he resignado. O siempre me resigné. Es algo que todavía no aclaro." (18 de diciembre, 220); "se aguardaba lo que no sucederá jamás" (5 de enero, 227); "Perdida estás, lo siento. Y te seguiré buscando" (25 de enero, 234).

5. La condición espectral de los personajes

El texto se constituye como un monólogo por escrito dirigido a una segunda persona, no identificada al principio, pero designada pronto como una presencia distinta. Aunque el yo se establece como el punto de vista único, desde el

33 "Algún día llegará la noche", escribió Rulfo en "Talpa", otro relato de un amor perdido o condenado.

34 "Burn Norton", *Four Quartets*.

que se va a construir el mundo textual, la presencia fundamental será la del tú. En la segunda entrada ya consigna la condición evanescente del emisor: "Y seré un hombre o una simple presencia de quien nadie podrá suponer lo que le ha ocurrido" (12 de noviembre, 200). Todo lo que viene después consiste en un desarrollo de ese "lo que ha ocurrido", que, aunque podría ser el germen de una narración, queda cancelado, pues el discurso se inclina más bien hacia la opacidad de lo que "nadie podrá suponer". La escritura del diario, no obstante, pone en juego una paradoja definidora del género: la que se establece entre la intimidad (velada) y la suposición (imprecisa).

De ese yo apenas conocemos su estado de ánimo, obviamente melancólico, y su tendencia a la expresión extraña e hiperbólica: "Me siento aproximadamente como un desdichado niño judío" (11 de diciembre, 215). Concentrado en la evocación de un tiempo perdido, su escritura parece, en ocasiones, una simple excusa para la reconstrucción narcisista: "Amarme es mi ocupación diaria. Y qué tarea reconocermé" (24 de enero, 234). Su existencia se sustenta en la contemplación: "Soy lo que miro. Ay, y puramente a esto me atengo. Que al dejar de mirar no seré nada" (24 de enero, 234)³⁵. La escritura del diario -a pesar de su simulado carácter epistolar- es intransitiva: no alcanzará al tú, que es pura sombra o fantasma. Las inscripciones más conspicuas de esa difusa primera persona pasan, paradójicamente, por la metonimia (narcisista) del cuerpo: es "mi joven cuerpo desnudo" el que echa de menos los labios del tú (28 de noviembre, 208); y, en otra escena onírica, son las manos del tú las que "descienden paso a paso por mi cuerpo" (11 de enero, 229)³⁶.

La condición espectral del tú, y su dependencia del yo, se sospecha en una anotación relativamente temprana: "Adonde te requerí, acudiste. ¿No eras, en el peor de los casos, mi sombra?" (24 de noviembre, 208). La representación del tú como negativo del yo (en términos jungianos) otorga al diario una posible trascendencia que va más allá de la anotación puramente sentimental. Pero también la representación de esa segunda persona oscila entre la evanescencia del fantasma y la sensualidad del cuerpo. Son frecuentes las evocaciones del "cuerpo sin cuerpo" (12 de noviembre, 200), que vaga solitario por el espacio de los sueños o previos al sueño. En esas circunstancias, la escritura se constituye como un intento de visión-atrapamiento: "Sé muy bien que te aproximas a estas horas y lo advierto con un vivo presentimiento" (7 de diciembre, 212). Por su

35 Poblete ha dedicado cierta atención al motivo de la mirada en la obra de Tario.

36 Con desenlace apenas metafórico: "en el ensueño las retengo bien presas. El cauce se vierte y el tronco se desploma".

condición espectral y trascendente, no extraña que se trate de un tú innominado, o con un nombre solo accesible al yo³⁷. Tampoco el yo da su nombre, pero el tú sí lo conoce: "Di mi nombre, prueba: la soledad se hará presente" (10 de febrero, 241)³⁸.

Pero, como decía, frente a la evocación inmaterial del tú, aparecen también representaciones puramente sensoriales: se asocia a colores (frecuentemente el violeta-morado³⁹, pero también el verde) o a elementos naturales⁴⁰; se anotan algunos datos físicos⁴¹ y, finalmente, la representación del tú (siempre en términos de "aparición") culmina en una *descriptio puellae* decadentista:

Mas antes de cerrar los ojos los mantengo bien abiertos para mirarte. Y son tan densos tus cabellos, tan inquietos, tan precoces, que escasamente entre ellos acierto a ver en la noche lo que quiero.

Veo tus ojos -pero ya más tarde- iluminados desde adentro. Y tus labios duros y hondos, mortalmente heridos.

Y veo tus manos -las del lirio- cuyo tacto aparta al sueño.

Y tus dedos -de longitud tan precisa-.

Y veo también tus brazos -prolongación dorada de tus dedos.

Y tus pechos -prolongación angustiosa de mis manos.

Y tus pies fríos, tan semejantes a las piedras de un río; fríos, fríos, queridos.

Y veo tu talle, como la fibra de un tallo.

37 "Tú -sin nombre" (23 de noviembre, 205); "En mí te quiero -con un nuevo nombre que nadie haya pronunciado" (7 de enero, 227); "No, nunca nos pertenecemos. Te llamaba Mía y tú pedías que así lo hiciera. ¿Dímelo, dímelo! -y a pesar de la nueva estación así te sigo llamando" (30 de enero, 237).

38 Si, como propuso González Suárez, "Tario" es hipocorístico de "soli-tario", esta sería una alusión autobiográfica más o menos clara.

39 "en tu halo violeta te imagino" (19 de noviembre; 204) "tu vestido morado" (5 de enero, 226); "Verde como el árbol, como el agua profunda y clara; verde como los tallos verdes, como el espíritu prodigioso de la primavera -así íbas esa mañana." (30 de noviembre, 208). La violeta es flor asociada en Tario a su esposa, como se explicita en el título de la última colección *Una violeta de más*, dedicado a ella, tras su muerte.

40 "una piedra de río", una "sencilla rama" (23 de noviembre, 205), "como la hiedra al tronco te tenía" (23 de noviembre, 205) -tópico luego repetido desde la perspectiva del tú: "¡Quiero, quiero -pedías- sentirme prendida en tus dedos como un flamante muro a la hiedra!" (15 de enero, 231)-, "flor que eres" (8 de diciembre, 213); "hume-decida rosa que eres" (5 de febrero, 239).

41 En términos cercanos a la metáfora vanguardista: "tus submarinos ojos" (24 de noviembre, 206). No menos osada es la imaginación verbal del tú referida al cuerpo del yo, tal como este la recuerda: "Tus muslos negros como dos grúas" (10 de enero, 228).

Y veo, al fin, en la oscura noche una oscuridad más oscura que es la entrada a la tierra, la oscura caverna, la gruta humedecida, verde de suave musgo y roja de inmensas llamas, profunda y grave en su profundo sueño (16 de diciembre, 217-218).

Hacia el final del diario, otra visión análoga parece un eco desesperanzado de la anterior:

¿Qué me ofreces ahora? 'Te ofrezco -clamas- la invisible huella de mi ausencia'.
 ¿Y el lejano y profundo hueco de tu boca? Me ofreces, sí, lo veo, el abrazo de unos brazos que no existen.
 Y la selva del invierno en tus cabellos.
 Y, por si acaso, me ofreces el martirio de tus rodillas abiertas a cualquier beso.
 Y todo un suplicio me ofreces en tus adolescentes pechos recogidos (3 de febrero, 238).

El tú se va consolidando a lo largo del diario como una presencia tentadora y elusiva, un "súcubo inmaculado" (10 de diciembre, 214), cercano también a la figura del vampiro, en términos muy explícitos: "Me sentías tu sangre y yo me sentía correr dolorosamente por tus venas" (13 de noviembre, 201). La fusión es el destino de la relación amorosa desde su origen ("Y prometías: 'Seré como tú'. Lo eres, lo fuiste. Mas quedaba algo: 'Seré tú'. Tan sencillo"; 16 de noviembre, 202), pero es importante que esa fusión se produzca por "absorción": "Y yo te hablaba y tú bebías cada palabra mía como si cada una de ellas constituyera algo vital para tu organismo" (17 de noviembre, 203). Sin embargo, ese reconocimiento de la fusión refuerza la resolución narcisista antes apuntada. En la separación, la única huella del tú será el yo: "Cerca o lejos no te encuentro. Busco, busco -y tristemente a mí me encuentro" (19 de diciembre, 220). Narcisismo que, no obstante, termina, clásicamente, en aniquilación: "Tu única huella es mi cuerpo y de mí estoy vacío" (4 de febrero, 238).

6. El amor y la pérdida

Además de las tensiones entre los sujetos, entre los tiempos y entre la dinámica simbólica del desplazamiento, en este *Breve diario*... hay, al menos, otras dos, involucradas en el objeto de esa escritura, tal como las explicita el propio título: la que se da entre tener y perder; y la arquetípica entre el amor y la muerte⁴². Desde las primeras entradas, amor y pérdida se vinculan explícitamente, casi citando

42 Vélez, sin especificar, dice que el *Breve diario*... "muestra concomitancias con la *coincidentia oppositorum* propiamente surrealista" (380) y cita una opinión similar de Toledo: "Los fragmentos buscan relacionarse con el 'todo'; los contrarios tienden a la unidad esencial: muerte y vida, masculino y femenino, oscuridad y luz, culpa y castigo" (cit. por Vélez 380).

el título, y se asocian a imágenes fúnebres: "Con tus dedos sobre la tumba. Y las hojas muertas. Fue el triste sueño de un breve amor perdido" (30 de noviembre, 209). Ese "breve amor" dará lugar al "breve diario" (la pasión se convertirá en escritura); pero un poco más tarde se consignará que, antes de perderse el amor (y de transformarse en escritura), su consecuencia inmediata fue la pérdida (gozosa esta) de los amantes: "Sin conceptos ni propósitos, sin sospechas ni temores, diáfano, estruendoso, nació el amor y en el amor nos perdimos" (15 de diciembre, 217). El diario es testimonio de esa doble pérdida, y, a la vez, instrumento para conjurarla: "Mas a fuerza de hallarte y perderte y de perderte y recuperarte de nuevo, una inmovilidad incomprensible se ha apoderado de mi ánimo" (1 de diciembre, 210). Esta sucesión que conduce a una "inmovilidad"⁴³ es, ciertamente, poco narrativa, y afecta también a la escritura. Mientras esta continúe, la pérdida (del tú o de la vida) no será real: "Y el día en que sí, en realidad te perdiera... ¡imagínate y reflexiona qué horrorosa pérdida!" (1 de diciembre, 210).

Quizás la única verdadera defensa contra la pérdida es el reconocimiento (tópico) de la imposible posesión: "no te he perdido porque jamás te tuve" (10 de noviembre, 199). Se anota eso en la primera entrada, pero todo el diario refuta esa negación. La posesión va a plasmarse en encuentros (aunque sea oníricos), a veces inequívocamente eróticos: "Y te pido: 'Dame una cavidad dorada y tibia para mi helada mano'. Y tú accedes: 'He aquí la profunda huella de tus dedos'. El placer, en tanto, como una creciente onda, lentamente, con renovado ritmo, hacia la orilla" (9 de diciembre, 213). El deseo fluye entre los amantes, de forma recíproca, en ambas direcciones:

Tus piernas desnudas. Y mis piernas desnudas. Sobre la tierra abandonada -desnudas. En un abrazo o yertos sobre esa tierra deshabitada, bajo un firmamento helado, lleno de pájaros.

El éxtasis. Y siempre juntos contra la piedra y bajo la lluvia.

"Te deseo -me dices- con un minuciosísimo deseo'. Y después te ríes.

"Tus muslos negros como dos grúas" -esto fue en alta mar, la noche aquella.

Y tu vientre joven, abrazado, preso, adherido -abrasado y sin espera- a la recia corteza del árbol.

Prendido al árbol hambriento -en tu ardor solitario, en tu placer sin medida, en mi ausencia. Como una fuente de mis entrañas la vida saltaba. Estremecida, tú de esa memorable fuente bebías.

43 Relación con la "inmovilidad" de la amada de Nervo, que algunos ya han evocado, y hay que situar en el marco de la estética (post)modernista que también define al *Breve diario*...

Pero ven una vez más; te espero. En mi aridez quiero tenerte (10 de enero, 228-229).

El mismo tono aparece en alguna entrada posterior:

Te veo de espaldas, inmóvil, al viento tus dos pechos alzados y los labios entreabiertos. Te veo y veo –ay– cómo estrecha contra ti el viento su furia de hombre martirizado. Cómo expones al riesgo tu cuerpo y mantienes tu vientre contra la piedra y exiges del viento que al fin te desgarré en dos iguales y estremecidas mitades. Cómo entre tus dos pechos, alerta el viento, despliega su inmensa mano sin dedos (13 de enero, 230).

Claramente, el amor perdido no es un amor meramente ideal⁴⁴ y frente a esa pulsión erótica se ubica el sentimiento de muerte⁴⁵. El *Breve diario...* es una variación sobre el “amor constante más allá de la muerte”; el primero se convierte en justificación de la segunda: “Que el amor justifique la muerte, lo pienso. A despecho de la vida –tan breve–. Y del propio amor –tan relámpago–. Y de la muerte –tan larga” (20 de enero, 233). El componente onírico propicia la representación del solapamiento vida-muerte: “Ya sé que la muerte no te aturde. Son tus dos vidas simultáneas –la Vida y la Muerte” (16 de enero, 203). Una confusión similar, pero de tono grotesco, experimenta el yo tras la desaparición física de la amada: la vida se le convierte en una “broma pesada” (10 de noviembre, 199); el tiempo “duele” (12 de noviembre, 200).

7. El diario y el artificio de la escritura

Por eso, el diario, tópicamente, se instituye como escritura curativa. Contar los días redime la inmovilidad del tiempo, solo aparente y vinculada a la pérdida: “Y cuento uno a uno los días perdidos y advierto que ya muy pronto serán tantos como los días felices” (18 de diciembre, 220). La separación ha detenido la vida de los amantes; la muerte parece certificar lo definitivo de esa separación, y solo el sueño permite el reencuentro (no menos aparente). Por eso, el

paso de los días es también una condena que, a su vez, solo se redime también en la escritura. Contar los días ahora es ponerlos en movimiento para intentar vencerlos: “Y volvamos por un instante a mañana; olvidemos por un instante ayer y los demás días. También mañana es un día y nadie se siente infeliz ante el enigma” (1 de enero, 210); “Un día más en la cuenta. Y yo el mismo para ti, al cabo” (6 de diciembre, 212). La penúltima entrada repite esa nostalgia y la contrapone a la escritura: “Pasaron ya los días felices –ni remedio [...]. ¡Sí, es tiempo ya de hacer las cuentas! A la sombra de los plateados eucaliptos todo se ha perdido” (11 de febrero, 241-242). La propia escritura fragmentaria (típica del género diarístico) se convierte en unidad de medida del tiempo, algo que podría leerse en la relativamente extraña anotación siguiente: “ya ves qué solitaria, inútil y llena de fragmentos transcurrió la tarde” (18 de diciembre, 220). No se tratará solo de una experiencia desestructurada del tiempo de la desolación, sino, literalmente, de un cómputo temporal basado en la suma de fragmentos textuales. Lo que conduce más tarde a una definición metatextual del conjunto: “No es ya un recuento de edades muertas ni de extintas horas, sino de sensaciones ciegas y de estremecidos quebrantos. [...] Bien está el arte. Ay, es la alegría plena” (26 de enero, 235).

El diario, en definitiva, no es en este texto de Tario un andamio para la ficción, sino una mera colección de sensaciones y quebrantos íntimos. Sensaciones y quebrantos, en efecto, pasados a menudo por el filtro del arte: no son pocas las citas y alusiones (directas e indirectas) a escritores, músicos o pintores⁴⁶. Pero

44 Aunque los símbolos que se utilicen para representarlo sean tópicos: “Y la fuerza inmensa que me llevaba a ti estos días te atrajo a mí con redoblada fuerza. Nos encontramos, pues, con la violencia justa y requerida. Mas no fue un choque –puesto que si la roca es dura, la ola cede y envuelve muy tiernamente a la roca” (15 de enero, 230). En esa misma entrada, el tú será comparado con una “joven yegua perseguida”; tras “el suave temblor de sus ancas” aparece “el brío, el furor sagrado, lo tenso e inmenso de aquello que la perseguía” (15 de enero, 231).

45 Rozando en ocasiones lo “necrofilico”, como señala Bermúdez (30): en “La noche del loco”, “el personaje principal practica la necrofilia al desenterrar el cuerpo de una mujer, en su mente construye un diálogo con la muerta y termina con la imagen eterna de la posesión”.

46 Al poco de iniciarse el diario, se nombra a un autor que al parecer era de la preferencia de Tario: “Ofrece tu mano a Lawrence: no fue un hombre muerto” (12 de noviembre, 200). Puede ser D. H. Lawrence, de quien cita en *Acapulco en el sueño* una “carta apócrifa”, y que tenía en su biblioteca (“Francisco Tario, entre Reyes, Borges y Fuentes”; Toledo, *Riverrun* [blog] 31/10/2017). Luego aparecerá algún otro escritor, pintor o músico: “Sobre el ladrillo exhausto y viejo con qué gusto Andreiev se hubiera emborrachado” (17 de diciembre, 219); “Y un Durero, como obsesión, sobre la mesa, Junto a tu estuche de paja” (17 de diciembre, 219); “Dignificas la vida –¡perdóname!– como la música de Juan Sebastián Bach o cualquier hermosa flor joven” (12/12, 216); “Mozart me desazona –con o sin el rodar del disco” (2 de enero, 225). La mención del pintor ha de ponerse en relación con el carácter ilustrado de la primera edición del *Breve diario...* La de los músicos, quizá, con el carácter de músico aficionado al piano del propio autor. Andreiev, de gran predicamento en la primera mitad del siglo XX, no está entre los libros que vio Toledo. De modo indirecto (además de los autores ya citados en otros lugares de este trabajo), quizá resuenan imágenes del Huidobro o el Neruda postmodernistas: del primero, algunos versos de *El espejo de agua* en la reiterada presencia del barco que se aleja o que se hunde en sueños; del segundo, quizá

aun más que estas ocasionales presencias artísticas, hay que subrayar la propia condición artificiosa del diario, que se pone de relieve en las pistas de relectura y en las referencias intratextuales a la propia escritura (así como en la presencia de ciertos segmentos de marcado ritmo fónico⁴⁷).

La relectura del diario se refleja en las frecuentes repeticiones de escenas o incluso de expresiones⁴⁸. Aunque las entradas por lo general son autoconclusivas, según se dijo, ese tipo de recuerdos a veces se inscribe como autocita consciente: "Te volveré a ver -nadie lo duda- y te diré como el primer día: '¿Qué extraño! ¿De qué eres?'" (10 de febrero, 241). La pregunta, en cambio, la ha hecho, no el primer día, sino el 21 de noviembre (204) y el 16 de enero (231), lo que, no obstante, puede ser una simulación de "olvido", no impropia de la escritura diarística. Al releerse, en cualquier caso, el yo se hace consciente de su escritura (de sus límites, y también de la imposibilidad de abandonarla): "Basta ya de palabras'-proclamé un día-. Y se echaron a reír los demonios" (9 de enero, 228). El tú también escribe, lo que da pie a considerar una hipotética

el más famoso de sus *Veinte poemas de amor* en "Y los niños son ya otros y nosotros no somos los mismos" (6 de enero, 227). Sabina evoca el tópico de la "muerte de la mujer amada" como el tema "más poético", tomado de Poe.

47 No son pocos los endecasílabos: "los residuos de todos los otoños" (10 de noviembre, 199); alguno tiene un cierto tono similar a algunos de Octavio Paz: "Junto al fresno, en la arena, bajo el agua." (10 de febrero, 241), frase que va abrazada, a su vez, entre un alejandrino ("Mírame, al fin, tan solo -yo que contigo estuve") y otro endecasílabo no menos paciano: "Dime que no has de irte, aunque te vayas". Algunas aliteraciones muy llamativas definen el aura que rodea al tú: "Inmensa e ínfima como un firmamento: incalculable" (12 de noviembre, 200). Ocasionalmente, toda una entrada se construye mediante una enumeración de ritmo bien marcado: "Nombres de santos. Escalones de piedra. Blancos capullos. Siestas de flores. Desnuda tierra. Astucias, crepúsculos, cirios, terrores, grosellas, ocio y llamas, calles tristes e inmensas. Transido miro mi helado espejo de bruma" (24 de diciembre, 222).

48 Es muy interesante la repetición de una escena (a veces recuerdo, otras sueño), siempre muy escueta, en la que la aparición del tú se asocia con la lectura: "Tú enfrente -y yo leía." (15 de noviembre, 202) "He vuelto a leer, como entre sueños. Tú enfrente" (10 de diciembre, 214); "De los días felices, quise decir. Tú enfrente; y yo leía" (9 de febrero, 240). Algunas expresiones reaparecen en múltiples ocasiones: "No lo creo; no comprendo que te fueras algún día por entre los rosados cielos..." (1 de diciembre, 210); "...y de pronto, por los rosados cielos que aparecieras -cumbre y sueño, pan y rosa, mar y lágrima" (6 de diciembre, 239). "Y pasarán los años -que nada cuentan-. Y vendrá lo que le llaman Muerte -por los rosados cielos" (11 de febrero, 241). Que ese *leit-motiv* es consciente lo revela su inscripción entrecomillada, en una ocasión: "Por los rosados cielos" -daría lo mismo" (22 de diciembre, 221).

correspondencia: "Me escribiste, bien. Mas no digas amanece -sino de qué espléndida y particular forma amanece" (25 de diciembre, 222). Y la entrada siguiente -brevísimas- parece citar esa escritura: "¡Ven, vuelve! Es un día. ¿Te tendré, pues, como me prometes 'a la roja hora de la siesta'?" (26 de diciembre, 222). Hay en esa figura fantasmal una pulsión escritural análoga a la del yo ("Y a cierta hora de la tarde sobre el viejo tronco escribiste"; 5 de enero, 227), que, además, le lleva a interpretar el mundo como escritura (explícitamente la vida-muerte como poema): "Y hoy recuerdo que en otro tiempo a cada tumba que mirábamos solías decirme: 'Ve muy bien y con detenimiento: por lo pronto, él ya ha escrito su poema'" (20 de enero, 232).

La experiencia que funde vida y muerte es, en conclusión, el equivalente simbólico del poema: quizás ahí resida el verdadero lirismo de esta prosa; y el uso de imágenes, repeticiones, símbolos, patrones rítmicos, tensiones dialécticas, tal vez sea solo instrumento para filtrar artísticamente la experiencia de la fugacidad del tiempo y la fragilidad de la pasión. Eso puede parecer muy difícil de contar y, por ello, acaso no sería demasiado aventurado proponer que el *Breve diario de un amor perdido* sea, en un contexto literario preciso y en el seno de una obra ciertamente difícil de apreciar cabalmente, una especie de precaria alegoría de la pérdida de la narratividad.

Bibliografía

- Bautista, Virginia. "Francisco Tario, revelan su vida misteriosa". *Excelsior* (29 enero 2012). <https://www.excelsior.com.mx/2012/01/29/comunidad/806121>.
- Bermúdez Cruz, Patricia. *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana (1943-1952)*. Tesis de máster. Universidad Autónoma Metropolitana. Azcapotzalco, 2018. Impreso.
- Cajero Vázquez, Antonio. "Francisco Tario: otra vuelta de tuerca en la narrativa mexicana". *La Colmena* 71 (2011): 40-49. Impreso.
- Chimal, Alberto. "Un precursor postergado". *Letras libres* (México) 223 (2017): 61-62. Impreso.
- Farell, Carmen. "De la correspondencia entre Carmen Farell y Francisco Peláez". *Inundación Castálida* 2:2 (2017): 76-77. https://www.revistaselclausstro.mx/index.php/inundacion_castalida/article/view/102
- Gallo García, Jorge. "Simbolismo, romanticismo y alquimia en *Una violeta de más* (1968), de Francisco Tario". *Tema y Variaciones de Literatura* 40 (2013): 274-290. Impreso.
- González Suárez, Mario. "En compañía de un solitario". Prólogo a Francisco Tario. *Cuentos completos I*. México: Lectorum, 2003. 9-29. Impreso.

- Iglesias Arellano, Mariana. "Sueño, amor y muerte en "Entre tus dedos helados" de Francisco Tario: una lectura a raíz de la teoría psicoanalítica". *Literatura Mexicana* XXIX-1 (2018): 71-98. Impreso.
- Lejeune, Philippe. "Le journal comme antifiction". *Poétique* 149 (2007): 3-14. Impreso.
- Martínez Gutiérrez, Juan Tomás. "Francisco Tario: de la novela al aforismo. Incursiones genéricas de un provocador". *lljournal* 2.1 (2007). <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2007-1-gutierrez-texto/>
- Martínez Ramírez, Fernando. "Francisco Tario: una narrativa de la ajenidad". *Tema y Variaciones de Literatura* 44 (2015): 181-196. Impreso.
- Ordiales de la Garza, Laura G. *Francisco Tario: otro tiempo y otro espacio*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2001. Impreso.
- Poblete Alday, Patricia. "La función de la mirada en la cuentística de Francisco Tario". *Literatura Mexicana* XXIII. 2 (2012): 97-110. Impreso.
- Ramírez Rave, Juan Manuel. *La escritura del silencio en tres cuentistas latinoamericanos. Efrén Hernández, Francisco Tario y Felisberto Hernández*. Pereira (Colombia): Universidad Tecnológica de Pereira, 2020. Impreso.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. "Lo fantástico en Francisco Tario". *Tema y Variaciones de literatura* 6 (1995): 11-17. Impreso.
- Ruiz Pérez, Ignacio. "Avatares de un itinerario fantástico: los cuentos de Felisberto Hernández y Francisco Tario". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 28 (2004-2005): s.p. <http://webs.ucm.es/cuarzo.unizar.es:9090/info/especulo/numero28/felista.html>.
- Sabina, Aura. "Francisco Tario: el amor incondicional en seres taciturnos". *Tema y Variaciones de Literatura* 47 (2016): 173-182. Impreso.
- Salazar Martínez, Marcelo Jesús. *Fantástico y antifantástico: la construcción de la narrativa de Francisco Tario*. Tesis de Licenciatura. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2011. Impreso.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "Francisco Tario. El escritor 'raro' en la literatura institucional". *Fuera del canon: escrituras excéntricas de América Latina*. Carina González, ed. Pittsburgh: IILI, 2014. 273-286. Impreso.
- Tario, Francisco. *Breve diario de un amor perdido*. En *Cuentos completos I*. Ed. Mario González Suárez. México: Lectorum, 2003. 197-242. Impreso.
- Tario, Francisco. "Diario de un guardameta (1931)". Ed. Alejandro Toledo. *Casa del Tiempo* 49 (2011): 45-49. Impreso.
- Tario, Francisco. "Cartas de amor a Carmen Farell". Ed. Alejandro Toledo. *Nexos en línea* (1 noviembre 2014). <https://www.nexos.com.mx/?p=23068>.

- Tario, Francisco. *Obras completas. I: Cuento. Varia invención*. Ed. Alejandro Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 2015 [Ed. digital]
- Tario, Francisco. "Poemas a Carmen Farell". *Nexos en línea*. 29 agosto 2016. <https://www.nexos.com.mx/?p=29248>.
- Toledo, Alejandro. "Francisco Tario y la novela corta". *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Gustavo Jiménez Aguirre et al., eds. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. 89-102. Impreso.
- Toledo, Alejandro. "Prólogo" a Francisco Tario. *La noche*. Gerona: Atalanta, 2012. Reproducido en <https://alejandrotledo.blogspot.com/>.
- Toledo, Alejandro. "Francisco Tario, entre la risa y el espanto". *Nexos en línea* (1 diciembre 2013). <https://www.nexos.com.mx/?p=15469>.
- Toledo, Alejandro. "Las tertulias en la calle Etla". *Confabulario (El Universal)* (29 marzo 2014). <https://confabulario.eluniversal.com.mx/las-tertulias-en-la-calle-etla/>.
- Toledo, Alejandro, ed. *Universo Francisco Tario*. México: Conaculta, 2014. Impreso.
- Toledo, Alejandro. "Prólogo". Francisco Tario: *Obras completas. I: Cuento. Varia invención*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Toledo, Alejandro. "Acapulco en el sueño, de Francisco Tario". *Letras Libres (México)* 230 (2018): 18-20. Impreso.
- Toledo, Alejandro. "El edificio fantástico de Francisco Tario". *La Razón de México* (20 septiembre 2019). <https://www.razon.com.mx/el-cultural/el-edificio-fantastico-de-francisco-tario/>.
- Toledo, Alejandro. *Riverrun. Blog de Alejandro Toledo*. <http://alejandrotledo.blogspot.com/>
- Torres, Vicente Francisco. "Francisco Tario rescatado". *Tema y Variaciones de literatura* (2004): 157-170. Impreso.
- Vélez García, Juan Ramón. *Noches oscuras del alma y del cuerpo. Alteridad y eros transgresivo en la cuentística de Francisco Tario*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, 2015. Impreso.
- Villalobos, Juan Pablo. "Francisco Tario, el fantasma que ríe". *Letras Libres (España)* 131 (2012). <https://letraslibres.com/revista-espana/francisco-tario-el-fantasma-que-rie/>.
- Wolfson, Gabriel. "Enrarecer al raro". *Confabulario. El Universal* (10 agosto 2013). <https://confabulario.eluniversal.com.mx/enrarecer-al-raro/>