

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas

Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-2919-0 (Tomo II)

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

V. RUPTURAS Y CERCANÍAS

FRANCISCO TARIO Y LA NOVELA CORTA

ALEJANDRO TOLEDO

La obra de Francisco Tario (1911-1977) abarca casi todos los géneros literarios. Aunque se considere el cuento fantástico como la columna vertebral de su escritura con títulos como *La noche* (1943), *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* (1952) y *Una violeta de más* (1968), intentó un par de veces la novela en *Aquí abajo* (1943) y *Jardín secreto* (1993), la minificción o greguería en *Equinoccio* (1946), incluso el teatro en *El caballo asesinado y otras piezas teatrales* (1988), sin contar algunos textos que se resisten a las clasificaciones como *Acapulco en el sueño* (1951, con fotografías de Lola Álvarez Bravo), *La puerta en el muro* (1946) y *Breve diario de un amor perdido* (1951). Estos dos últimos libros podrían considerarse como aproximaciones a la novela corta. No obstante, habrá que indagar si esa definición genérica es adecuada.

En su mayoría, los críticos no han sabido cómo abordar estos trabajos. Leídos como cuentos, provocan incluso rechazo. Para Vladimiro Rivas Iturralde, por ejemplo, en *La puerta en el muro* prevalece la arbitrariedad, el capricho; se trata, dice, de un relato largo desmadejado en el que es fácil perder el hilo conductor. Y al *Breve diario* el mismo Rivas Iturralde lo considera como el más desafortunado de los cuentos de Tario, por no serlo, ya que no

cuenta nada: “Todo se reduce a un largo y pausado lamento por la amada ausente y una que otra evocación” (15).

Para Luzelena Gutiérrez de Velasco, por su permeabilidad genérica con grandes dificultades cabrían estos textos en el rubro de relatos. Vicente Francisco Torres describe *La puerta en el muro* como “una larga fantasía, sin comienzo ni final bien definidos” (109); y cree que el *Breve diario*, a pesar de su intención lírica, “no pasa de ser un conjunto de añoranzas que a menudo caen en el lugar común” (110). Gabriela Ordiales, al fin, define *La puerta* como un texto desconcertante, “mosaico de diferentes formas narrativas” (23), y ubica al *Breve diario* simplemente como prosa poética.

Se rechazan como cuentos porque no lo son. El desconcierto crítico viene así de la posible desubicación genérica. ¿A qué nos enfrentamos? Antes de iniciar el análisis, considérense sus características externas: *La puerta en el muro* se editó en la colección Lunes, de Pablo y Enrique González-Casanova, con viñetas de Fernando Castro Pacheco y un prólogo de José Luis Martínez, y llega a las 60 páginas; el *Breve diario*, por su lado, se publicó en Los Presentes, colección a cargo de Juan José Arreola, con dibujos de Antonio Peláez, y cubre, en una caja tipográfica muy aireada, noventa páginas.¹ Para el género que nos ocupa, ambos tienen a su favor el no ser parte de un conjunto, son excepciones en un territorio narrativo como el de Tario en sí mismo excepcional. Comparten además la presencia de José Luis Martínez, uno de los pocos críticos en acompañar a Tario en su escritura, quizá su lector más fiel y acaso también el más severo. En el primer caso, Martínez escribe el prólogo; en el segundo, cuida la edición.

El prólogo de *La puerta en el muro* puede dar algunas señales que ayuden a iniciar esta navegación. Se refiere Martínez a la que era entonces la obra anterior de Tario, *La noche y Aquí abajo*; y anuncia el *work in progress*, “una prolija novela y una extraña

¹ Las citas provienen de estas ediciones.

y bien construida pieza teatral” (Tario, *La puerta* 5), posiblemente resabios de una primera etapa desconocida o germen de aquello que se daría a conocer de manera póstuma.² Se habla además del temperamento experimental del autor al decir que las obras de Tario prefieren “antes que continuar una tradición, crearla por sí mismas aunque tal atrevimiento implique múltiples tanteos y no pocas dificultades” (Tario, *La puerta* 6).

Cita Martínez un artículo suyo, dedicado a *La noche*, en el que destacaba como peculiar en Tario el cultivo de lo grotesco, “esa exploración de la infamia y de los túneles del espanto y la angustia de donde podría extraer sin duda sus más ricas creaciones” (Tario, *La puerta* 7), y agrega como un elemento nuevo, tal vez aportado por *La puerta en el muro*, “un afán de pureza y de libertad” (Tario, *La puerta* 7).³

Intenta Martínez hermanar a Tario con autores como Villiers de L’Isle-Adam, Barbey d’Aurevilly e incluso el Marqués de Sade, pero el propio Tario lo remite a otra zona literaria, la de los novelistas rusos y a D’Annunzio. Insiste Martínez en encontrarle una parentela distinta e imagina a Tario acompañado por el Jules Renard del *Diario* y el conde de Lautréamont, un “Jules Renard al que le sobrara aún cierta dosis de humor negro para encontrar su conmovedor equilibrio de ternura y crueldad; y un Lautréamont afortunadamente menos tumultuoso y repelente” (Tario, *La puerta* 8).

Acaso esta postura crítica, sobre todo la petición de equilibrio, fue atendida por Tario, quien en ese año de 1946 se encontraba en plena exploración de sus posibilidades expresivas, pues además de *La puerta en el muro*, que era algo distinto a *La noche* y *Aquí*

² En sus comienzos, Tario trabajó una novela de la que sólo se conoce el título: *Los Vernovov*, al parecer influida por los novelistas rusos; dejó inéditas tres obras de teatro y la novela *Jardín secreto*, publicadas póstumamente, que se presume fueron escritas en la etapa final de su vida.

³ Véase Martínez (232-7). En esta obra, publicada originalmente en 1949, reúne el crítico e historiador la reseña de 1943 y una versión periodística del prólogo.

abajo (que son en sí mismos como el sol y la luna, en un caso un asomo arriesgado al relato fantástico y en el otro algo no muy lejano del realismo o hasta el costumbrismo imperante), daría a conocer el volumen de prosa fragmentaria, o escritura heterodoxa (como se le calificaría hoy), que es *Equinoccio*.

El párrafo final de José Luis Martínez cierra con una descripción de la obra prologada; vale la pena detenerse en esas líneas:

En relatos como *La puerta en el muro* las diferentes formas narrativas se mezclan libremente; narración, diálogo, soliloquio y quizá memorias del protagonista se entrecruzan en una sinuosa corriente cuyo propósito más claro es la creación de una atmósfera espiritual y el asedio a la psicología de un personaje. Por ello no hay propiamente un principio y un fin, un desarrollo, en este relato; hay un contacto lleno de complejidades con un personaje y sus peripecias, que, si comenzarán por extrañar al lector, concluirán por atraerlo a su inquietante juego del que surge un mundo oscuro y no menos rico de humor que de tragedia (Tario, *La puerta* 8-9).

Está primero la consideración de *La puerta en el muro* como relato. Tario sabía muy bien lo que era el cuento, que desarrolla en sus formas básicas, o canónicas, en *La noche*: un punto de partida original (como el dar vida a un objeto, que podría ser un féretro o un traje gris, y describir su afán de integrarse a la vida común), el estallamiento de un conflicto y su resolución sorprendente o delirante. Impera la anécdota, que debe ser clara o simple, no la técnica. La buena fortuna no acompaña siempre a Tario en esa empresa; en “La noche de la gallina” olvida que un narrador en primera persona, en este caso el animal del título, difícilmente podría contar su muerte por envenenamiento y la muerte ulterior, por la misma vía, de aquellos para los que sirve como cena. *La puerta* no transita por ahí, la anécdota es difusa y no se intenta sorprender a los lectores.

Martínez distingue en *La puerta en el muro* las diversas formas narrativas que se mezclan con libertad en una corriente si-

nuosa, cuyo propósito final es doble: la creación de una atmósfera espiritual, por una parte, y el asedio a la psicología del personaje, por otra. O las dos cosas mezcladas: la atmósfera espiritual como reflejo de una psicología.

Todo esto diferencia a *La puerta en el muro* de lo que intentó su autor con anterioridad, incluso en *Aquí abajo*, novela de extensión y calidad regulares que se asienta, como se dijo antes, en varios “ismos”: realismo, costumbrismo, localismo...⁴ En cuanto al otro título del año 1946, *Equinoccio*, comparte la práctica del fragmento, allá desatada y aquí, en *La puerta*, no con una situación narrativa propiamente dicha sino un *leitmotiv* simbólico: el del hombre que camina por una larga avenida hacia un muro en cuyo centro hay una puerta, como lo propone el párrafo inicial: “Hay un trecho largo hasta aquella puerta y, quien no conozca bien el camino, corre el riesgo de extraviarse”.

Se trata de 21 fragmentos de extensión variada, desde tres o cuatro líneas hasta varias páginas. El primero, por ejemplo, abarca poco más de cuatro páginas y describe una ciudad en el ocaso como escenario estático, sin vida ni movimiento:

Primeramente las calles son anchas, planas, sin árboles, blanqueadas por el sol y el polvo, con altos edificios azules, rosados o grises; no hay jardines por los alrededores y las casas se levantan sobre la misma acera formando una doble muralla de piedra cuyo objeto nadie conoce. Son numerosas las calles, aparentemente iguales y corren hacia un solo punto lejano, como los tallos de un ramo de flores en un florero. Mas, a merced que se avanza en la infinita y calurosa tarde, las casas se hacen pequeñas, los colores se atenúan

⁴ En *El Hijo Pródigo*, Celestino Gorostiza valoró positivamente esa novela, al considerar que “los dos caracteres centrales, por no decir únicos, de la novela, son personajes reales, vivos, de la clase media mexicana, observados al natural primero, a través de una lente de aumento después y, finalmente, cuando ya el lector ha podido percatarse de las sinuosidades de la piel y del flujo y reflujo de la sangre, a la luz de los rayos X para que nada, ni el esqueleto y armazón de esas mentes torturadas, escapa al bisturí implacable del autor” (54). Ve a Tario acaso como parte de la tradición realista imperante; no establece contrapuntos con *La noche*, libro que confiesa desconocer.

y uno experimenta el primer impulso en todo el día de levantar los ojos y mirar al cielo. Ya recorrido un buen trecho, no hallaréis sino una calle.

Una ciudad que es laberinto de piedra, y por las muchas calles polvorientas y solitarias se llega a una última calle o avenida central que conduce a un muro... Se diría que no se trata de una ciudad real sino de la ciudad que puede experimentarse durante el sueño. No está abandonada porque al anochecer las luces de las casas se encienden, “mas también lo están las estrellas arriba y nuestra incomodidad en la noche no es por eso más benigna”. Y se considera que la lluvia (“si algún extraño día lloviera”) podría revivir ese paisaje ahora yerto. Alguien diría entonces: “Puesto que llueve es señal de que podemos reanudar nuestras labores” (frase que se repite más adelante como una resonancia).

Se reanudan esporádicamente esas labores “de ordinario durante las grandes fiestas de la Primavera”; en esos días la juventud, el amor y el canto alegre de los pájaros parecen prometer a los hombres: “Es bello y admirable vivir, ¿quién lo duda? Tomad vuestras pasiones, hasta el último impulso de vuestra sangre, y dejad la razón en casa. Reuníos pronto con nosotros, pues, contra lo que se supone, la vida es fecunda y pródiga, imperecedera la alegría y sumamente razonables y justas las ilusiones del hombre”.

La puerta al final de la calzada parece ser un posible acceso a esa otra vida no yerta, y en ese primer fragmento, que va del pesimismo a la esperanza, se despierta la posibilidad de llegar a ella y abrirla: “¡Quién quita y hoy sí sea el día!”.

El comienzo es un umbral hacia el relato. Una vez planteada esa posibilidad simbólica de la apertura se da entrada a fragmentos de estilos y tonos diversos unidos por esa imagen de un “yo” que camina hacia la puerta del muro y que en su andar recuerda.

El paisaje con el que arranca el relato es más interior que exterior, en él se dibuja una “atmósfera espiritual”, como bien dice José Luis Martínez, más que una situación narrativa concreta. En

el fragmento final, el número 21, se vuelve a ese paisaje; lo que ha revivido retorna al estado anterior: “Dura tan poco la lluvia que la calle es ahora más polvorienta que antes. El lodo se ha resecado, los troncos se han ensanchado otro poco y el color de los tejados es prácticamente irresistible”.

La pesadez habita de nuevo a esa ciudad sin nombre; el único movimiento es el de ese ser, el protagonista del relato, que camina hacia una cita, que parece ser la última, con la puerta en el muro: “Verdaderamente lo único que me preocupa ante la inminencia es que al otro lado de ese muro y esa puerta continúe la calle polvorienta y desolada. Nadie puede anticipar —a pesar de todas las conclusiones— hasta qué punto un amo puede ser cruel y despiadado con sus subordinados”.

A estas alturas del relato, ese amo puede ser Dios (o el Destino), y el camino hacia al muro es también el camino de la vida hacia la muerte. Por ello la crítica habla de los ecos existenciales a los que parece atender Tario en *La puerta en el muro*.

Lo que hay en medio, entre el fragmento 1 y el 21, un poco a lo *Rashomon* (tanto el cuento de Akutagawa como el filme de Kurosawa), es una lluvia de instantes en los que se cifra la existencia, referidos sobre todo al encuentro amoroso, bajo la certeza de que “hay algo secreto y común, mudo, terrible, en la convivencia prolongada de las gentes”. En el fragmento 2 atestiguamos una despedida; ese parece ser el punto en donde nace la visión de “una calle extraordinaria, cubierta de polvo, sin perros ni hombres ni un pájaro en el espacio y que se bifurcaba en el horizonte”. En el fragmento 3 se habla de una amante, la primera, “una mujer sin importancia y con demasiado vello en las piernas”. En el 4 se recuerda la infancia y aquella frase del Catecismo que ordena “amar a Dios sobre todas las cosas”, por la que el niño protesta. “Si te contara”, dice a la madre, “que te amo a ti infinitamente más que a Él, ¿qué dirías?”. Se sigue por ahí, por los recuerdos infantiles, entre otras impresiones sueltas, hasta llegar a otro fragmento extenso, el número 9, cuyo escenario es un ca-

baret de mala muerte en un pueblo de la costa. De mala muerte, en efecto: sale el personaje de una etapa autodestructiva, “una época sórdida y grave, angustiosa y sombría, que pudo llevarme a la muerte”, de la que esa noche en el cabaret parece ser una recaída. Conoce ahí a una dama que lo impulsa a beber y a perderse; caminando con ella en la playa, planea un suicidio y un crimen... pero sólo ella muere, ahogada, “y no deja de inquietar a uno por las noches la visión de aquel vestido nocturno que se alejaba sobre las aguas revueltas igual que una barca colmada o unos negros labios que sonrían”.

En Tario es común el contraste entre lo terrible y lo grotesco; el narrador iguala la desaparición de la dama con el recuerdo de que a su padre le triscaban siempre los zapatos, como si se tratara de dos hechos tristes de su pasado. Luego, fragmento 11, teje algunas ideas en torno a la pregunta de por qué o para qué se escribe: “Y con una sola línea entre las cejas, con las puntas de los pitillos en dos hileras, pónese uno a estrujarse el corazón y la cabeza buceando en la horrenda vida de los hombres”. Como en las despedidas amorosas, también ahí, en la escritura, reincide la imagen o hilo conductor de “la somnolienta callejuela de polvo donde no se ve a nadie”.

El vagar es también un divagar, por los abandonos o los desencuentros. Otro fragmento largo es el número 15, narración de una ceremonia religiosa pueblerina vista por un agnóstico y en cuyo contexto se da un nuevo contacto amoroso que durante algunos párrafos hace que dos caminen, sin saberse proteger, por esa calle infértil recurrente, como soledad de uno, al principio, y soledad de dos, al fin.

El penúltimo fragmento largo, número 19, trata de Yumi, el jorobado, que visita al narrador en su estudio, y cuya historia romántica parece resumir, aunque de un modo algo salvaje, el entendimiento del amor como una lucha cruenta. El visitante fija, primero, una curiosa posición frente a la literatura: “Yo no tengo

fe en las historias, tú sabes. Las historias se leen y a lo mejor nos divierten, siendo que si las vivieras te partirían el alma. Tú inventas una deliciosa historia y la gente te lo agradece; pero nadie sospechará ni remotamente cuántas lágrimas derramaste al escribirlas o qué alegría te embargaba entonces”. Y: “Por el contrario, cuentas una historia que te ha ocurrido y la gente te aparta de un manotazo. O ni atiende como fuera debido. Puede ser que dependa de que no cuentas las cosas con la propiedad que el buen gusto exige. ¡Pues mucho peor, entonces! Quiere decirse que el interés de las historias está en las palabras. ¡No lo entiendo!”.

Esto es un preámbulo para que Yumi refiera sus tribulaciones de la jornada anterior: una promesa a la esposa que no pretendía cumplir (montar una joyería), una borrachera más, el regreso a casa y la violencia de Yumi contra la pobre mujer reumática que le implica, a él mismo, un gran esfuerzo físico:

Nadie habrá golpeado a un ser humano de esa forma. Ni se defendía; pero podía muy bien haberme matado. Y esto me exasperó más. Mientras la azotaba me venían a la cabeza ocurrencias extrañas: mis zapatos hechos una lástima, la nalga de mi mujer con el reuma, las espinas del pescado y un policía que decía por decir algo: “Pon sin falta lo que te propones para que tu mujer pueda tener una sirvienta”. Es natural que me fatigara y que la piel se le llenara de cardenales. Me dolían los huesos.

Yumi se arrepiente de ese arranque, doloroso también para él, y acude con el narrador para que le preste dinero y poder obsequiar a la esposa unos crisantemos. Confiesa, no obstante: “Y volveré a pegarle cualquier día de éstos, no hay remedio. ¡Hasta con un garrote! Bueno, pues así lo han hecho a uno”.

Lo que da nueva lectura a una sentencia, o “voz”, del argentino Antonio Porchia: “El amor que no es todo dolor, no es todo amor”, por lo general vista desde el lado del que acompaña el sufrimiento, no del que a la vez lo provoca.

Más allá de la cuestión técnica de si se trata o no de novelas cortas (y aunque es posible que la respuesta sea afirmativa), será interesante presenciar ahora cómo dialoga *La puerta en el muro* con el *Breve diario de un amor perdido*. Un lustro más tarde, ¿seguirá el autor considerando el abrazo amoroso como suma de abandonos e incluso como un combate feroz?, ¿continuará concibiendo la escritura como inmersión en la horrenda vida de los hombres?

El libro tiene su génesis, referida no en el texto sino por Antonio Peláez, hermano de Tario:

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* (González y Toledo 74-5).

Era una relación extramarital; en la Ciudad de México, el lugar elegido para las citas clandestinas fue el Panteón de Dolores... 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. 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 proseuario (reunión de poemas en prosa) que una novela corta.

El punto de arranque es la separación de los amantes. Esto aliena una escritura que funciona como despedida o exorcismo y al mismo tiempo constancia o tributo de algo que aunque efímero o ya distante no perecerá. No se explica en el *Breve diario* el porqué de la separación; ésta se da como un hecho, y la primera persona (un “yo” que no narra sino evoca) tampoco se detiene en los detalles anecdóticos de la relación (cómo se conocieron, quiénes eran, cómo se realizaban los encuentros, por qué dejaron de verse...) sino en los momentos emotivos de cuando la pareja estaba reunida y en la nostalgia de ese ahora que es lejanía. No hay una muerte que separe a los amantes, como en *Aurelia* de Nerval; la pérdida no tiene explicación, es hasta cierto punto irracional, pero ha ocurrido, está ocurriendo, a medida que el diario se escribe. Son quizá las barreras invisibles que separan a los amantes; o es la sociedad la que impone sus reglas o castigos: “Porque tú y yo no nos pertenecíamos; lo sabían ellos. Rememora si no cómo en cada fugaz encuentro había un horrible hálito de despedida. Y para encontrarnos era menester recorrer diariamente un más largo trecho. Acuérdate, repito, cómo en los últimos tiempos llegábamos extenuados”.

Podría especularse: Tario no podía hablar abiertamente de una relación extramarital porque estaba de nuevo con Carmen Farell, 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:

Te amo aquí, en mi paciente espera, en mi soledad helada, en mi aterradora búsqueda. Agua entre hojas, te amo, cruz de hierro, primaverales aguas.

Y no te amo como parte de un espléndido mundo vivido, sino como sólida promesa de un incongruente firmamento.

No obstante, recordar un poco es anclar inevitablemente en el enigma. Lo circular es lo obligado y con una mano apreso a la mujer que eres y con la otra a esta mi dulce incongruencia.

Como la fronda das sombra y vuelves venerables los caminos.

En mí te quiero — con un nuevo nombre que nadie haya pronunciado.

Con un mundo nuevo asimismo que jamás nadie haya intuido. Inclínate sobre el agua y ella te explicará lo que deseo que sepas. Justamente el agua, en su corazón adormecido, guarda el escondido secreto.

Incluso la construcción común de la prosa cambia. No se dice, por ejemplo: “Tú bebes de mis distintas fuentes” sino: “Tú de mis distintas fuentes bebes”, transformando las frases en versos en busca de la musicalidad poética, por lo que sin problema alguno podría leerse de este modo:

Me entrego a ti, hoy lo prefiero.

Tú de mis distintas fuentes bebes.

Eso es el *Breve diario de un amor perdido*: un libro en prosa que tiende a la poesía, un discurso amatorio escrito en las fronteras. Y eso acaso dificulta, para el trabajo que hemos emprendido, el fallo de calificarlo o no como una novela corta (y no su disfrute). Un libro sin anécdota, o con una historia difuminada, más evocación que narración, o conjunto de poemas en prosa: todas ellas son descripciones posibles. Un libro así, ¿puede considerarse como novela corta?

Es probable que la respuesta sea afirmativa si atendemos las definiciones sobre el género de la *nouvelle* que se dieron en el siglo XIX, sobre todo lo apuntado por Prosper Mérimée, para quien la novela corta se distingue del cuento porque “introduce el análisis en la historia”, mas no podría ser una novela larga “puesto que, rápido y breve, simplifica este análisis y sugiere en lugar de explicar” (Cardona-López 25).

Esa fórmula es adecuada para los textos de Tario aquí considerados: sugieren en vez de explicar. En *La puerta en el muro* una meditación sobre la existencia dispara tanto reflexiones fugaces como instantes narrativos; en el *Breve diario* la nostalgia de la separación crea una corriente lírica, una cadena de metáforas que es atada por los escenarios en donde la pareja representó su historia. Nada se cuenta, como lamentó Rivas Iturralde, mas todo se sugiere. Si se les cataloga como cuentos, el lector se frustra, porque son textos que piden ser abordados de otra manera.

También Baudelaire parecería aportar un argumento extra, ya que para referir los efectos de la *nouvelle* acudió a aquella “Teoría de la composición” desarrollada por Edgar Allan Poe a partir de la escritura del poema largo “El cuervo”, como si novela corta y poema persiguieran los mismos fines. Según Baudelaire, la “unidad de impresión, la totalidad del efecto es una ventaja inmensa que puede dar a este género de composición [la *nouvelle*] una superioridad totalmente particular” (Cardona-López 26-7).

En otros textos capitales de su escritura, como “La semana escarlata” y “Entre tus dedos helados”,⁵ Tario fundirá esas dos actitudes que se perciben en sus comienzos: el cuento entendido de un modo clásico o canónico (en la ortodoxia de un género) y el hábito lírico como vía para la experimentación narrativa. Si alguien estudiara por separado ese par de historias, quizá concluiría que se transita de nuevo por esa frontera difusa en donde un cuento se convierte en novela corta, o viceversa. Aquí, según se ha estudiado, tanto *La puerta en el muro* como el *Breve diario de un amor perdido* parecen estar más del lado de la novela corta.

⁵ Incluido uno en *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* y el otro en *Una violeta de más*. Son los cuentos que cierran esas colecciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ. *Teoría y práctica de la nouvelle*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, DANIEL y ALEJANDRO TOLEDO. “Francisco Tario: retrato a voces”. *Aperturas sobre el extrañamiento*. México: CONACULTA, 1993: 55-87.
- GOROSTIZA, CELESTINO. “Francisco Tario. *Aquí abajo*”. *El Hijo Pródigo*, año 1, III.10 (15 ene 1944): 54-5.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, LUZELENA. “Francisco Tario, ese desconocido”. Alfredo Pavón, edición, prólogo y notas. *Ni cuento que los aguante: la ficción en México*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997: 41-53.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. *Literatura mexicana siglo XX (1910-1949)*. México: CONACULTA, 1990.
- ORDIALES, GABRIELA. “Francisco Tario: otro tiempo y otro espacio”. Tesis de licenciatura. UNAM, 2001.
- RIVAS ITURRALDE, VLADIMIRO. “Lo fantástico en Francisco Tario”. *Temas y variaciones de literatura* 6 (1995): 11-8.
- TARIO, FRANCISCO. *Breve diario de un amor perdido*. México: Los Presentes, 1951.
- _____. *La noche*. México: Antigua Librería Robredo, 1943.
- _____. *La puerta en el muro*. José Luis Martínez, prólogo. México: UNAM, 1946.
- TORRES, VICENTE FRANCISCO. *La otra literatura mexicana*. México: UAM, 1994: 99-124.