

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS  
“FRANCISCO GARCÍA SALINAS”  
UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR  
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS



**EL ELEMENTO ERÓTICO EN TRES CUENTOS DE  
FRANCISCO TARIO**

**Tesis para obtener el grado de:  
Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas.**

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. MARITZA MANRÍQUEZ BUENDÍA

COASESORA DE TESIS:

DRA. RITA VEGA BAEZA

PRESENTA:

LIC. MANUEL EDUARDO VAQUERA CERVANTES



## Oficio de liberación de tesis

**Dra. María de Lourdes Salas Luévano**  
Responsable del Programa de Maestría en  
Investigaciones Humanísticas y Educativas  
**PRESENTE**

En mi calidad de Directora de Tesis, doy constancia de que el trabajo de investigación titulado: "El erotismo en tres cuentos de Francisco Tario", del Licenciado Manuel Eduardo Vaquera Cervantes, alumno de la Orientación en Literatura Hispanoamericana (MIHE, Unidad Académica de Docencia Superior), se encuentra concluido al cien por ciento, por lo que otorgo mi aval y consentimiento para que lleve a cabo el trámite necesario para celebrar su examen de grado y pueda, en consecuencia, obtener su grado de maestro.

Se extienden de la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

**ATENTAMENTE**  
Zacatecas, Zac., a 5 de julio de 2021  
**ATENTAMENTE**

**Doctora Maritza Manríquez Buendía**  
Escritora e Investigadora Literaria, SNI-1 Letras/MIHE,  
Universidad Autónoma de Zacatecas  
mmbuendia@hotmail.com



## A QUIEN CORRESPONDA

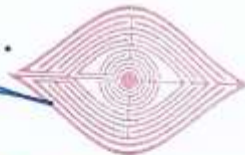
El que suscribe, Dra. María de Lourdes Salas Luévano, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

## CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado "El erotismo en tres cuentos de Francisco Tario", que presenta el Manuel Eduardo Vaquera Cervantes, alumno(a) de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veinte días del mes de mayo de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR



MAestría en Investigaciones  
Humanísticas y Educativas

**Dra. María de Lourdes Salas Luévano**  
**Responsable del Programa de Maestría en**  
**Investigaciones Humanísticas y Educativas**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "El erotismo en tres cuentos de Francisco Tario", que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veinte días del mes de mayo de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

**ATENTAMENTE**



---

**Lic. Manuel Eduardo Vaquera Cervantes**  
Alumno de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas





**DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS**  
**MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Manuel Eduardo Vaquera Cervantes
Orientación:	Literatura Hispanoamericana
Director de tesis:	Maritza Manríquez Buendía
Título de tesis:	<u>El elemento erótico en tres cuentos de Francisco Tario</u>
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si ( <input checked="" type="checkbox"/> ) No ( <input type="checkbox"/> )
<b>Congruencia con las LGAC</b>	
Desarrollo Humano y Cultura	( <input type="checkbox"/> )
Comunicación y Praxis	( <input type="checkbox"/> )
Literatura Hispanoamericana	( <input checked="" type="checkbox"/> )
Filosofía e Historia de las Ideas	( <input type="checkbox"/> )
Políticas Educativas	( <input type="checkbox"/> )
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si ( <input checked="" type="checkbox"/> ) No ( <input type="checkbox"/> )
Nombre del CA:	<u>UAZ- CA- 170 Estudios de Hermenéutica y Humanidades</u>
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si ( <input checked="" type="checkbox"/> ) No ( <input type="checkbox"/> )

Zacatecas, Zac. a 31 de agosto de 2021.



**Dra. Maritza Manríquez  
Buendía**  
Directora de Tesis



**Dra. María de Lourdes Salas Luévano**  
Responsable del Programa

UNIDAD DE POSGRADO DE  
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

## **Agradecimientos:**

A mis padres: Ma. Guadalupe por sus consejos y cariño,

José Manuel por mostrarme la perseverancia y la importancia del trabajo.

A mis maestros: Maritza Manríquez por su paciencia y ayuda, a Rosio Yasmín por sus magníficas enseñanzas.

A Julio Farell por su amistad y sus anécdotas. A Jazmín Martínez por su amor incondicional.

El presente trabajo de investigación fue realizado gracias al apoyo del CONACYT de la cual fui beneficiario en el transcurso de este proyecto.

# Índice

Introducción .....	2
Capítulo I: Francisco Tario, un viajero extraordinario.....	7
Capítulo II: Hacia lo erótico como eje de lectura.....	25
a) Ricardo Piglia: apreciaciones sobre el cuento.....	28
b) Roland Barthes: el lenguaje de lo erótico.....	35
c) George Bataille: muerte, disolución e incesto.....	42
Capítulo III: Un acercamiento a la narrativa de Francisco Tario desde la teoría de lo erótico .....	51
“La noche del féretro”, la muerte personificada.....	53
“La semana escarlata”, el poder de los instintos .....	61
“Entre tus dedos helados”, el abandono de la realidad.....	69
Conclusiones .....	76
Bibliografía .....	82
Anexos.....	87
Primer apartado: Entrevistas .....	88
Entrevista a Alejandro Toledo.....	88
Entrevista a Julio Farell.....	91
Segundo apartado: Dibujos eróticos.....	96
Primer historia.....	96
Segunda historia .....	100
Tercer historia .....	108

## Introducción

El misterio que acompaña la figura de Francisco Tario, ese escritor romántico, casi completamente desconocido, con una escritura potente, desconcertante, compleja pero profunda, con títulos tan sugerentes como *La noche*, *Aquí abajo*, *Equinoccio*; ese escritor que no duda en explorar distintos géneros, pasando de la novela al cuento, del cuento al aforismo, que no teme contradecirse temática o ideológicamente, que antepone la búsqueda profunda antes que la creación de un método o fórmula, que hace de su escritura un proceso repetitivo, que no busca un premio o el reconocimiento social, que se aleja para confrontarse, para buscar en la escritura una forma vital de concebir el mundo; ese escritor causa en mí un atractivo natural, inquietante.

Mi primer acercamiento a su obra se dio justamente con su primer libro, *La noche*. Uno de los atractivos más importantes fue la conjunción de atmósferas, ese ambiente nocturno y campirano, donde se narra el romance de un loco con una muerta, la venganza de una gallina asesinada, el suicidio de un traje gris al verse impotente en realizar el acto sexual con unos vestidos. A través de ello, intuí la necesidad y búsqueda intensa en la obra de Tario por desentrañar qué es lo que significa el hecho de ser hombre, de ir hasta la raíz misma de las construcciones sociales, de desvelar la relación del hombre con un mundo violento e instintivo que, por más que medie la razón, no desaparece.

Esa primera intuición se vio respaldada al momento de leer el resto de sus libros, donde ese instinto disruptivo mostrado en *La noche* se potencia de manera significativa en muchos otros de sus textos. Como uno de los ejemplos más claros, y tomando la fuerza y contundencia del libro de aforismos *Equinoccio*, Tario menciona: “No besar, sino absorber; no palpar, sino estrangular un miembro. No tomar un cuerpo, aceptarlo, tendido sobre una blanca sábana de lino, sino someterlo, inmolarlo, desintegrarlo entre la hierba o el lodo en una clara y primaveral noche de Viernes Santo” (Tario, *Equinoccio* 469). Ante este desgarramiento interno de las formas, esa sensualidad desbordada y confrontada con los símbolos religiosos, no queda sino pensar en el erotismo, mismo que en el año de 1943 el crítico José Luis Martínez intuiría al relacionar la obra de Tario con autores como el Marqués de Sade (Toledo, *El fantasma* 18).



Tario escribe una obra singular dentro del gremio de la literatura en México, inicia en 1943 con *La noche* y termina en 1965 con *Una violeta de más*, los nueve libros que dio a la imprenta constituyen un viaje constante por diversos parámetros literarios, cultiva géneros tan diversos como la novela, el cuento, el aforismo y la novela corta. Se reinventa en cada faceta, tanto temática como formalmente, tratando temas tan dispares como la violación, la muerte, la fantasía, el amor y la locura. Eso lo lleva a ser considerado como un autor aparte, relegado de los grandes círculos literarios de su época debido tanto a la singularidad de su escritura como a su hermetismo personal, no frecuenta las tertulias literarias y sólo concede dos entrevistas a lo largo de toda su carrera. Se gana el calificativo de autor de culto, un escritor poco conocido que, a pesar de ello, escribe algunos de los relatos más intrigantes y sorprendentes de mitad de siglo XX (Manguel, párr. 5).

Si hablamos de la escritura de Tario nos referimos a una obra compleja, trabajada desde una multitud de puntos de focalización, capaz de reinventarse de un libro a otro y que muestra una fantasía delirante, como la vista en *La noche*, al lado de un espíritu naturalista de realidad gris, reflejado en *Aquí abajo* (Aragón 16), ambos libros, publicados en el mismo año de 1943.

El problema principal de esta investigación recae en el hecho de que ha habido una tendencia significativa de ubicar su obra bajo el calificativo de literatura fantástica, lo que es comprensible, puesto que ciertamente el elemento fantástico y su gran desarrollo son algunas de las características más evidentes, tanto es así que sus relatos más representativos: “La semana escarlata”, “La noche de los cincuenta libros” y, sobre todo, “Entre tus dedos helados”, gozan de prestigio dentro del género; esto, sin embargo, encasilla la obra de Tario, limita mucho las maneras en que puede ser entendida y deja de lado otros registros importantes dentro de su escritura, como el aspecto erótico.

Bajo la concepción de su propia literatura, Tario menciona lo siguiente: “Lo verdaderamente fantástico, para que nos convenza, nunca debe perder contacto con la llamada realidad, pues es dentro de esta diaria realidad nuestra donde suele tener lugar lo inverosímil, lo maravilloso. Por tanto, hacer literatura fantástica es probar a descubrir en el hombre la capacidad que éste tiene de ser fabuloso o inmensamente grotesco” (Toledo, *El fantasma* 23). Esta cita demuestra las aspiraciones últimas del escritor, las de cuestionar lo que se considera humano, usando el elemento fantástico no como un fin, sino como el medio

natural para plantear su manera de ver el mundo. Mario González Suárez en el prólogo al libro *Cuentos completos*, Tomo I, menciona lo siguiente:

En varias ocasiones se ha dicho que los cuentos de *La noche* pertenecen a la llamada *literatura fantástica*, sin que entendamos qué se quiere decir con tal clasificación. Podríamos estar de acuerdo con ellos si convenimos en que la “literatura fantástica” se deriva de la asunción de la propia experiencia y del profundo escepticismo hacía los valores de la sociedad en que ha surgido. La originalidad de Tario es la natural consecuencia del riesgo que corrió al atreverse a enunciar su versión del mundo y de la vida (Tario, *Cuentos Completos* 1: 17).

Cabe resaltar que a pesar de esta tendencia que encasilla la obra de Tario, existen otros estudios que indagan en otros aspectos de su escritura, como algunos trabajos sobre análisis lexicométricos y su escritura fragmentaria. No obstante, para este trabajo de investigación, se toma como un referente importante la tesis de maestría realizada por Juan Tomás Martínez Gutiérrez en 2009<sup>1</sup>, titulada *El concepto de lo monstruoso en la narrativa breve de Francisco Tario*, donde se trabajan conceptos como lo monstruoso, la locura, la animalidad y, de manera indirecta, se menciona el tema de la sexualidad, tópicos que, aunque abordados de manera diferente por Tomás Martínez, pueden ser entendidos desde una postura de lo erótico.

Esta tesis, por su parte, se apoya en un marco teórico que aborda algunos aspectos estructurales y semánticos con Ricardo Piglia (elipsis, tensión y epifanía), trabajados en *Formas Breves*, así como la exploración de sus dos máximas: el cuento siempre cuenta dos historias y la historia secreta es la base del cuento. A la vez, se sigue la propuesta de Roland Barthes expuesta en *El placer del texto*, con el fin de identificar las características de los textos considerados eróticos (ruptura, violencia y repetición). Lo anterior entabla un diálogo con las reflexiones filosóficas de Georges Bataille y su libro *El erotismo* (Violencia, muerte, disolución e incesto), así como con algunas consideraciones psicoanalíticas enunciadas por Sigmund Freud en *Tótem y tabú* (incesto).

---

<sup>1</sup> Juan Tomás Martínez Gutiérrez presentó la tesis en el año 2009 para obtener el grado de Maestro en letras latinoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Las consideraciones contenidas en su tesis han sido de mucha ayuda puesto que exploran temáticas afines a las abordadas en el presente trabajo de investigación. La versión digital se encuentra en el siguiente hipervínculo: [http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/RU3L6QBS3TSD37QHD4MSYGXV7Q8C5TKTR7Q51MKRADPMVR6M5-48332?func=full-set-set&set\\_number=013751&set\\_entry=000006&format=999](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/RU3L6QBS3TSD37QHD4MSYGXV7Q8C5TKTR7Q51MKRADPMVR6M5-48332?func=full-set-set&set_number=013751&set_entry=000006&format=999)

A partir de la conjunción de estas teorías se pretende demostrar que en tres cuentos de Francisco Tario, “La noche del féretro” (1943), “La semana escarlata” (1952) y “Entre tus dedos helados” (1968), el erotismo se entiende como una búsqueda de los instintos primarios del hombre, ese instinto erótico que cuestiona un lado racional y evidencia sus pulsiones tanto sexuales como asesinas.

Como objetivos de investigación se tienen los siguientes: ofrecer un panorama sobre la importancia de la figura de Tario en las letras mexicanas; elaborar un apartado teórico multifacético que guíe hasta una lectura del erotismo, partiendo desde un enfoque que facilite la interpretación de los textos desde diferentes perspectivas, conjuntando la postura del análisis literario con las teorías de Piglia, ayudado por las concepciones semióticas de Barthes, y explorando el discurso filosófico con la teoría del erotismo de Bataille; Ofrecer una interpretación de los cuentos a analizar que desentrañe aspectos importantes dentro del pensamiento de Tario.

La elección de los cuentos se centra tanto en la trascendencia que tienen en la carrera del autor como en su calidad literaria, cada uno de los relatos busca dar una representación de la faceta temporal en que fue escrito: “La noche del féretro” ejemplifica una primera etapa literaria de Tario, descarnada y agresiva; “La semana escarlata”, una de búsqueda y experimentación; “Entre tus dedos helados”, el punto culmen, punto de mayor madurez y complejidad en su escritura.

Piglia, en *Formas breves*, trabaja tanto las cualidades, forma narrativa, estructura y significación del cuento. Con esto se abona al entendimiento, desglose y estudio de los diversos niveles dentro de la narración, buscando que esto facilite tanto la interpretación de los cuentos de Tario como su profundidad estructural. Aunado a ello, el pensamiento de Barthes en *El placer del texto*, ofrece una manera de interpretar los cuentos a partir del concepto de la seducción del texto, el placer de la lectura y el goce en ésta, consideraciones que se dan en base a la ruptura de ciertos códigos sociales, punto que enlaza las consideraciones filosóficas de Bataille, quien define los conceptos de muerte, transgresión y asesinato, puntos centrales en esta investigación. A través de Piglia, Barthes y Bataille se busca brindar una propuesta sustentable entre el punto de vista literario y el filosófico, dando paso a un análisis que proporcione un acercamiento a las significaciones estructurales y formales de la escritura de Tario, así como a su significación.

Se parte con un capítulo inicial de marco teórico, donde también se muestran algunos datos significativos sobre la biografía del autor, y se resaltan consideraciones significativas por las que ha pasado la difusión de su obra, desde su aceptación crítica al momento de ser publicada, pasando por la edición de sus obras completas en el año del 2016 y concluyendo en el año de 2020, con la reedición de *Una violeta de más*.

En el segundo capítulo, se definen los apartados teóricos que se pretenden utilizar para el posterior análisis, se refuerzan las relaciones que dichas teorías puedan tener entre sí a fin de entablar un diálogo constante entre los conceptos y los textos a revisar. En el tercer y último capítulo se analizan los tres cuentos, en primera instancia, se ve la estructura general de los relatos a fin de conocer su anécdota, se revisan los conceptos pertinentes para cada cuento y se muestran las características que comparten los relatos entre sí, a fin de realizar un análisis integrado.

Como anexos se presentan dos entrevistas: una realizada a Alejandro Toledo y otra a Julio Farell, con la finalidad de tratar temas como la vigencia del autor en la literatura actual, los diferentes proyectos para con su obra, así como algunas consideraciones sobre su proceso creativo; por último, se anexan una serie de dibujos eróticos realizados por el propio Tario, faceta poco conocida.

## Capítulo I: Francisco Tario, un viajero extraordinario

*Todos, al morir, deberíamos tener enfrente un espejo.*

Francisco Tario.



El presente capítulo es un acercamiento a las diferentes posturas que se han formulado alrededor de la figura de Tario, tiene como objetivos: brindar un panorama introductorio que permita ver tanto las etapas vitales del autor, enunciar el contexto histórico en donde se desarrolla su escritura, proporcionar una visión de lo que ha representado dicho autor en las letras mexicanas y brindar un estudio actual sobre los diferentes acercamientos que se han hecho a su obra.

La obra de Tario en los últimos años toma un segundo aire en cuanto a difusión y estudio, los esfuerzos por dar a conocer su escritura de manera más amplia se pueden ver en libros como: la edición de *Cuentos completos volumen I y II* en el año de 2006 por la editorial Lectorum, el rescate y publicación de algunas obras inéditas como: las tres obras de teatro contenidas en *El caballo asesinado*, 2013; diversos cuentos y poesía en *La desconocida del mar y otros textos recuperados*, 2013; y un compendio de estudios sobre el autor, que además incluye correspondencia de éste y su esposa Carmen Farell, *Universo Francisco Tario*, 2014. Ante dichos esfuerzos y, buscando englobar toda su producción literaria, en el año del 2016, el Fondo de Cultura Económica publica las *Obras completas* de Francisco Tario. Este impulso ha traído un número nuevo de lectores y estudiosos de su obra, un ejemplo claro de ello se da en la Universidad Nacional Autónoma de México, referente máximo en cuanto estudios académico en el país, en donde se han realizado nueve tesis, tanto de nivel licenciatura como de maestría en los recientes quince años, el doble en comparación con las hechas desde el año de 1989 que es cuando se registra la primera tesis a cerca de Francisco Tario en esta casa de estudios, hasta antes del 2006.<sup>2</sup> El creciente interés que se ha ido forjando por el autor ha traído nuevas consideraciones y ha explorado diversas características dentro de su escritura, cuestión que merece un repaso.

Desde el punto de vista bibliográfico, Francisco Peláez Vega, mejor conocido en el ámbito literario como Francisco Tario, nació el 2 de diciembre de 1911 en la Ciudad de México, hijo de comerciantes españoles oriundos de Llanes, un pequeño pueblo de pescadores al norte de Asturias, debido a ciertas circunstancias sociales, entre ellas la

---

<sup>2</sup> Se toma como ejemplo la UNAM por tratarse de la máxima casa de estudios en el país, además de contar con un amplio acervo virtual que facilita su consulta en tiempos de pandemia, que es cuando se realiza esta investigación. El hipervínculo del acervo digital sobre el autor es el siguiente: <https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/LXIBP8D4E9U8EL22GP1AR7HDHUU5RTPULX2MN78YBBCUQD2D6Y-09461?func=short-jump&jump=000001>



revolución mexicana, se verían obligados a regresar temporalmente a España por lo que Francisco Peláez pasaría la mayoría de su infancia, niñez y parte de su juventud intercaladas entre la Ciudad de México y el pueblo español.

A la edad de 19 años, Francisco Peláez se establece de manera constante en la Ciudad de México y comienza a trabajar en el negocio familiar, la Casa Peláez. La década de los años treinta representó una época de búsqueda vital para Francisco Peláez, desempeñó múltiples actividades que van desde: jugador de fútbol profesional, fungiendo como portero en el club Asturias, pianista disciplinado que interpretaba con mucho esmero, sobre todo obras románticas como los Nocturnos de Chopin<sup>3</sup>, pero que también desarrollaría un marcado gusto por la lectura, en este primer momento, muy influenciado por la literatura rusa, en especial la obra de Fiódor Dostoyevski. Su afición por estas lecturas desembocaría en la creación de una novela llamada *los Vernovov* que, a pesar de ser destruida por su autor, representaría el primer trabajo del joven escritor.

Tras este primero ensayo narrativo la concepción de asumir el papel de escritor causó que Francisco Peláez Vega tomara como pseudónimo el apelativo “Tario”, bajo este rol cambiaría en múltiples facetas de su vida, fue una transformación profunda que afectó tanto su carácter como su figura, pasó de tener una melena abundante, la cual exhibía en los partidos de fútbol donde participaba, a lucir una cabeza completamente rapada, extravagante para su época, con lo que brindaba a su figura un aire de misterio.

Podría preguntarse: La transformación simbolizada en el cambio de apellido, ¿es un conjuro para atraer la transparencia, o es la elección de una máscara de ocultación y resguardo permanentes? Si el seudónimo elegido corresponde en verdad a “lugar de ídolos”, ¿es posible adivinar en Tario una broma secreta traducible como “lugar de fantasmas”? Al cambiar de nombre, ¿el escritor se define como una entidad fantasmagórica por temible, neblinosa, por ambigua, inatrapable por múltiple? (Toledo, *El fantasma* 79-80).

Desde el momento de la aparición de su primera obra, las influencias literarias en la escritura de Francisco Tario han sido uno de los temas de estudio predilectos por parte de los

---

<sup>3</sup> Esta forma musical tomaría gran importancia para Tario, sería su predilecta al interpretarla al piano, tendría ecos tan profundos que incluso aparecería en uno de los primeros relatos del autor: “La noche del Vals y el Nocturno”. El Nocturno personificado haría notar sus potencias expresivas en comparación con la estructura del Vals. La experiencia musical en la obra de Tario tiene repercusiones muy tangibles en su escritura.

investigadores, el carácter esquivo de Tario, las muy escasas entrevistas que brindó, además del hecho de su exilio en España, han servido para alimentar el mito alrededor de su figura, mito que a lo largo del tiempo ha ido cambiando.

Generacionalmente, en lo que a escritores mexicanos se refiere, Tario se encuentra cerca de Elena Garro, Octavio Paz, Josefina Vicens, Juan Rulfo, Pita Amor, Juan José Arreola y Efraín Huerta, no obstante, el hecho de que se haya mantenido alejado de los círculos literarios de su época y la multiplicidad de sus textos, dificultan incluirlo en alguna corriente determinada. En cuanto a sus influencias como escritor, en primera instancia, críticos como José Luis Martínez lo emparentan con autores como Villiers de L'Isle Adams, Barbey D'Aurevilly, Schwob, Huysmans y el Marqués de Sade, pero sobre todo, menciona que *La analogía de la literatura fantástica* hecha por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, representa una de las máximas influencias, vista de manera más marcada en sus primeros libros (Toledo, *El fantasma* 18).

Por otro lado, Mario Gonzáles Suárez, en el prólogo del libro *Francisco Tario Cuentos completos*, Tomo I, menciona lo siguiente: “En algún artículo escribí que Tario mantiene un vínculo con una serie de autores que han sabido navegar por debajo de la marea literaria nacional [...] son escritores que han logrado demostrar que antes de ser mexicanos somos hombres. Es justo mencionarlos: Juan Manuel Torres, Pedro F. Miret, Jesús Gardea, Guadalupe Dueñas, Efrén Hernández, Arqueles Vela, Daniel Sada, Álvaro Uribe, Ricardo Elizondo Elizondo, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo” (Tario, *Cuentos completos* 1: 12).

Por años, rastrear las influencias en la escritura de Tario fue una de las constantes a fin de comprender la obra de este autor, en el año del 2016, el periodista Alejandro Toledo tuvo acceso a una parte de su biblioteca personal, más de cien libros forman este cúmulo de ejemplares desde los que se puede dilucidar una parte de su genealogía literaria. Entre los títulos se encuentra una gran colección de libros escritos por autores europeos: por el lado de Francia están: *Los cantos de Maldoror* del conde de Lautréamont, *Los niños terribles* de Jean Coacteau y *Los poetas malditos* de Paul Verlaine, dos libros de Balzac, *Los aldeanos* y *La duquesa de Langeais*, además de *Madame Bovary* de Flaubert. Por el lado de Inglaterra se encuentra *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, *El amante de Lady Chatterley* de D.H. Lawrence, *Viejo muere el cisne* de Aldous Huxley, *El innombrable* de Samuel Beckett,

*Santuario* de William Faulkner y *A sangre fría* de Truman Capote. En España: *Cantar de los cantares*, Fray Luis de León, las *Poesías* de San Juan de la Cruz y *Poeta en la España de 1931*; *A la pintura: poema del color y la línea, 1945 – 1948* y *Retornos de lo vivo y lo lejano* de Rafael Alberti, son los ejemplares más importantes. En cuanto a literatura hispanoamericana se refiere, aparecen autores como Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Elena Garro y un considerable número de libros de Alfonso Reyes, pero lo que llama mucho la atención son tres ejemplares de la *Antología de la literatura fantástica* hecha por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, con lo que se reafirman las apreciaciones de José Luis Martínez al argüir a este título gran parte de la influencia en las primeras obras de Tario. Este cúmulo de obras, sin bien da una idea clara de los gustos literarios del autor, es sólo una parte de un repertorio más grande y basto de influencias (Toledo, “*La biblioteca...*”, párr. 2).

Insisto: los libros que he revisado son parte de una biblioteca mayor, que sufrió diversas sangrías, primero, cuando la familia Peláez Farrel se exilió en Madrid; luego con la mudanza de Julio Peláez Farrel de España a Ciudad de México... El tiempo operó diversas filtraciones, que dejaron ahora sólo estos cien libros, de los que se tiene la certeza que le pertenecieron, y que revelan, en cierto modo, la formación literaria de ese fantasma esquivo que sigue siendo Francisco Tario (Toledo, “*La biblioteca...*”, párr. 24).

La publicación del primer libro de Francisco Tario se da en el año de 1943 con *La noche*, clasificado comúnmente como un título de corte fantástico, sus páginas están plagadas de personajes extravagantes, se le da voz a un féretro, a un traje gris, a un loco, a un buque naufrago y se les pone en situaciones desconcertantes: la locura, el suicidio, los asesinatos, la necrofilia. Temas que, aunado al ambiente en donde se desarrollaban las narraciones, crean una atmósfera romántica en donde la tragedia, extravagancia y rabia son los pilares en que descansa la potencia de los relatos. Sobre el ambiente literario que se vivía en aquellos años, Alejandro Toledo escribe lo siguiente: “Hacia 1943, cuando Francisco Tario publica *La noche*, la narrativa mexicana soportaba una férrea costumbre realista, determinada sobre todo por la línea común de construir un anecdotario de la revolución mexicana. Sólo títulos aislados como *Muñecos de cuerda* (1936), de Mariano Silva y Aceves, o *De fusilamientos* (1940), de Julio Torri, marcaban algunas variantes temáticas” (Toledo, *El fantasma* 79). A pesar de la novedad de esta obra, *La noche* no tuvo una repercusión inmediata dentro del ambiente literario más allá del mero hecho de ser un libro extravagante que se encontraba

fuera de lo común dentro del canon, esto, sin embargo, no resta que con el tiempo se le prestaran atención a algunos de los cuentos aquí contenidos: Gabriel García Márquez menciona que el cuento “La noche de Margaret Rose”, perteneciente a *La noche*, es uno de los relatos fantásticos mejor escritos del siglo XX (Manguel, párr. 5).

Desconcierta que un libro tan poderoso como *La noche* haya pasado sin pena ni gloria en el medio literario de los años cuarenta, y que sólo unos cuantos atendieran su originalidad. Uno de estos pocos fue José Luis Martínez, quien (en una reseña de febrero de 1943) cree ubicarlo a la sombra de algunos grandes maestros de lo extraño por esa “complacida morbosidad por lo grotesco, esa insistencia sexual tan cruda y obsesionante, esa persecución de lo extravagante y enfermizamente refinado”, aunque Tario rechaza esas influencias (Toledo, *El fantasma* 85).

La recepción crítica que se tuvo sobre la obra literaria del autor estuvo acompañada con la concepción de misterio que encarnó la figura del propio Francisco Tario, su alejamiento con los círculos literarios de la época, la excentricidad de su persona y lo original de su escritura ayudaron a crear un personaje extravagante y a la vez atrayente.

Uno de los primeros libros mexicanos del año 1943, esta colección de quince cuentos presididos significativamente por “La noche” y cuyo autor se firma “Francisco Tario”, ofrece a sus lectores la inicial seducción del misterio con que se presenta. Nadie tiene noticia de Francisco Tario; ninguna obra anterior había llevado esa extraña rúbrica. Es, pues, un autor desconocido que, además oculta su nombre tras un común “Francisco” y el metálico nombre, “Tario”, de un pueblo tarasco. Y si se añade el contenido mismo del libro, mucho más extravagante y misterioso que todos los posibles misterios exteriores, la curiosidad estará colmada” (Tario, *Obras completas* 1: 643).

Desde el año en que se publica *La noche*, la figura del escritor que se encontraba detrás de este libro de cuentos resulta un asunto atrayente y fascinante, tanto así que este asunto se podría considerar una de las vetas de estudio para con el autor. Así, encontramos múltiples ejemplos que se pueden dar a cerca de esto, los más significativos resultan desde el punto de vista académico, el estudio realizado por Jesús Mendoza Ruiz en donde todo su trabajo de investigación se centra en desentrañar los aspectos vitales de Francisco Tario y con ello dar

panorama general de lo que sería la vida del escritor a fin de comprender mejor su obra.<sup>4</sup> Otro libro acerca de este tópico y que capitaliza el conocimiento sobre la vida de Tario es *Universo Francisco Tario*, en donde se rescatan tanto un amplio archivo fotográfico de la familia Peláez Vega, una serie de estudios hechos sobre la obra del escritor y la narración de ciertas tertulias literarias que se llevaban a cabo en casa de Francisco Tario donde participan personajes importantes de la sociedad de aquellos años como lo son el torero Manolete, la actriz Rosenda Monteros y los escritores Elena Garro y Octavio Paz. Esta tendencia por estudiar la vida de Tario como una parte importante de su obra tiene que ver con un proceso de asimilación más profundo hacia el escritor, es un intento de comprender mejor la figura enigmática y hermética que fue Tario.

El segundo libro de Francisco Tario se publicaría en el mismo año que *La noche*, 1943, una novela que lleva como título *Aquí abajo*. Ésta narra la historia de un hombre insatisfecho con su vida, cargado de dudas existenciales, complejos y múltiples problemas que lo agobian. Así lo menciona Aragón en “Relato naturalista de una realidad gris”<sup>5</sup>, en donde se da un vuelco drástico a la atmósfera delirante que Tario había plasmado en sus primeros cuentos. Al contrario de lo que pasó con *La noche*, *Aquí abajo* sigue una corriente narrativa bien definida que se encontraba muy compaginada con el quehacer literario de sus contemporáneos, incluso se puede identificar como un antecedente muy cercano dentro de la literatura mexicana a *Soledad* (1937) novela escrita por Rubén Salazar Mallén que comparte tanto temática como espacio con la novela de Tario (Toledo, *El fantasma* 88).

*Aquí abajo* tuvo una mayor aceptación que *La noche*, debido quizá a que se adecuaba con mayor naturalidad a los preceptos de la literatura de su tiempo y que era un libro menos disruptivo (Toledo, *El fantasma* 88), fueron varios los críticos que se dieron a la tarea de analizar el texto y, en la mayoría de los casos, elogiarlo. Al respecto de la novela Celestino Gorrostiza dice lo siguiente:

---

<sup>4</sup> Mendoza, Ruiz, Jesús, *Francisco Tario: La imagen de un autor*. Tesina presentada el año del 2017 en la Universidad Nacional Autónoma de México, para obtener el grado de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas. La versión digital de la tesina se encuentra en el siguiente hipervínculo: [https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/7JEDSVR4D7YN34FF6PL6H2Q8CQKL7APHM59CPYN5ADBIQ6J8C-08074?func=full-set-set&set\\_number=996530&set\\_entry=000003&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/7JEDSVR4D7YN34FF6PL6H2Q8CQKL7APHM59CPYN5ADBIQ6J8C-08074?func=full-set-set&set_number=996530&set_entry=000003&format=999)

<sup>5</sup> Aragón, Díaz, Francisco, *Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario*. Tesis inédita para obtener el grado de Maestro en Letras Mexicanas por la Universidad Autónoma de México en el 2006. La versión digital de la tesis se encuentra en el siguiente hipervínculo: <http://132.248.9.195/pd2006/0608026/Index.html>

No conozco *La noche*, el anterior, primer libro de Francisco Tario, pseudónimo tras el que se oculta un fino escritor. Nada sé tampoco de él mismo, ni si pertenece o no a algún grupo o capilla literaria, o si, precisamente por no pertenecer a ningún grupo, ha podido dedicarse libremente al trabajo de la creación con un ímpetu y una seguridad de sí, a la vez que con una sencillez y una natural modestia que pronto harán de él uno de nuestros mejores novelistas, si no es *Aquí abajo* por sí sola, no lo coloca ya en este rango (Toledo, *El fantasma* 22).

La carrera literaria de Tario inicia con dos libros en apariencia contrapuestos. Por un lado, uno cargado de alucinaciones y delirios, en un contexto casi por completo campirano y con una diversidad de personajes bastante singulares, en su mayoría objetos o animales; por el otro, una novela existencialista, un hombre reprimido y por completo insatisfecho de la vida, que se lleva a cabo en un contexto completamente contrapuesto, la Ciudad de México, y con una temática menos vanguardista. A pesar de las aparentes disyuntivas entre los dos proyectos, se le ha denominado a esta primera etapa en la escritura de Tario como una faceta de experimentación en donde se contraponen y se mezclan dos tendencias encontradas, es una: “descripción naturalista de una realidad gris con el destello fantástico que la agrede” (Aragón, 16).

Pasan tres años hasta la siguiente publicación de Tario, en 1946 ve la luz *La puerta en el muro*, libro polémico de temática experimental en donde a grandes rasgos se cuenta la historia de un hombre que conoce a una prostituta en un cabaret, le propone el suicidio y termina ahogándola, aunque, a pesar de la anécdota, más que tratarse de una narración lineal es “Una larga fantasía sin comienzos ni final bien definidos” (Toledo, *El fantasma* 96). A diferencia de las temáticas y la estructura tratada en los anteriores libros de Tario, este libro trabaja registros nuevos dentro de la escritura del autor “En este libro Tario se enfrenta no a la grisura, que se ve representada en la novela *Aquí Abajo*, sino a la dureza de lo humano, a ese entendimiento de que el hombre puede cometer los actos más atroces y precisar, al mismo tiempo, las más tiernas caricias” (Toledo, *El fantasma* 91). Debido a su carácter incierto, *La puerta en el muro* ha tenido puntos encontrados con respecto a la opinión de los críticos, cabe resaltar que en su mayoría a este relato se le ha tomado como si de una novela corta o un cuento largo se tratara, incluso en la edición de los *Cuentos completos*, Tomo I de editorial Lectorum se añade esta narración dentro del *corpus* del libro. Hasta la fecha hay un debate en cómo se debe estudiar este título, por un lado están los críticos que lo toman como un



intento fallido de narración en donde, en palabras de Vladimir Rivas Iturbide, “prevalece la arbitrariedad, el capricho; se trata de un relato largo desmadejado en el que es fácil perder el hilo conductor” (Toledo, *El fantasma* 96); por otro lado para Gabriel Wolfson este libro representa el cuestionamiento de Francisco Tario de lo que es la propia escritura, “mi relato no está ubicado en un escenario real, no en uno inventado, sino en el plano figurado de una metáfora que intenta referirse a la incertidumbre de la escritura, al caos coloquial de su reflexividad” (Wolfson, párr. 14). Hasta la fecha *La puerta en el muro* sigue creando polémica debido a su singularidad narrativa.

La siguiente publicación de Francisco Tario lleva por título *Equinoccio*, surge en el mismo año de 1946, es un trabajo que explora la escritura fragmentaria, las microficciones y el aforismo se presenta de manera constante. Rompe, hasta cierto punto, con las obras del autor hechas con anterioridad, ya que se encuentra plagado de una multitud de voces que en lugar de contar una historia definida buscan atrapar un flujo de ideas y de sensaciones definidas. Con *Equinoccio* se llega al punto culmen de una nueva faceta de experimentación para el autor, la escritura fragmentaria, esta manera de hacer literatura tendría ya algunos referentes dentro de la misma obra de Tario. Textos como *La puerta en el muro* e incluso en *La noche* o cuentos como “La noche de los genios raros” dejan ver de manera clara la tendencia a utilizar este tipo de narración. Para Alejandro Toledo “*Equinoccio* concentra una personalidad múltiple: muestra, sí de la enorme gama de voces y estilos que pueden convivir en una misma obra, pero también de la variedad de registros de lo humano. Esa pluralidad, además, recorrerá los siguientes libros” (Toledo, *El fantasma* 30). Dentro de la literatura mexicana son varios los autores que han practicado el aforismo, entre ellos se encuentra Jaime Moreno Villareal, Francisco León Gonzáles, Carmen Leñero, Gabriel Bernal, Héctor Subirats y Juan Carvajal, hermanados con la escritura de Tario en cuanto a la estructura de sus textos y nacionalidad, pero el referente con el que se ha equiparado con mayor frecuencia al libro de *Equinoccio* debido tanto a temática, temporalidad y estilo de escritura es el *Précis de décomposition* de E.M. Cioran.<sup>6</sup> En ambos textos se encuentra un juego muy fuerte con el lenguaje, uno desde la literatura y el otro desde la filosofía, además de un claro desdén hacia lo socialmente establecido, pieza fundamental de ambos pensadores. A pesar de la

---

<sup>6</sup> Traducido al español como *Breviario de la podredumbre* fue publicado en el año de 1949. Este libro forma una parte fundamental del pensamiento filosófico del pensador francés Emile Michel Cioran y autores como Alejandro Toledo hacen una relación del pensamiento de Cioran y el de Tario.

singularidad de un libro como *Equinoccio* dentro de la misma literatura de Tario, considerado más que nada como un escritor de cuentos, la calidad de esta obra sería tal que, en palabras de José María Espinasa, *Equinoccio* constituye la obra maestra del aforismo en México (Toledo, *El fantasma* 13).

Con los libros *La puerta en el muro* y *Equinoccio*, publicados ambos en el año de 1946, se puede ver otra etapa en la escritura de Tario, se busca la experiencia de lo fragmentario. El instante que percibe lo contradictorio. En ambos libros se aborda el territorio de las grandes interrogantes, no se intenta convencer, agredir o sorprender a los lectores; no queda la sensación de lo gris como sinónimo de vida, como ocurría en *Aquí abajo*, sino de la obscuridad como parte de lo humano y ese deseo de luz en contraposición, con la certeza única de las fuerzas caóticas que habitan al ser humano (Toledo, *El fantasma* 91-92). Estos textos son una búsqueda intensa tanto en estructura como en temática, viendo en los juegos con el lenguaje una manera de expresión tan potente como los propios tópicos sobre los que se escribe.

En el año de 1950 se publica *Yo de amores qué sabía*, se le considera en su mayoría como una novela corta, en donde por primera vez la temática amorosa tiene en la escritura de Tario una referencia tan directa. Se cuenta la historia de Carlos, el personaje narrador, que contrapone dos sensaciones constantes, el recuerdo de la infancia que pasa en una hacienda, testigo de un amor impuro y con una referencia constante y permanente al mar y sus ecos.<sup>7</sup>

Resulta sumamente curioso que la narración comience y termine con un prólogo y un epílogo dentro del mismo texto, desde estos elementos nos podemos dar cuenta de varias cosas. Por ejemplo, se habla desde la distancia, desde una distancia que se evoca por medio del recuerdo, siempre con la melancolía de lo perdido. Temáticamente, hay grandes coincidencias entre *Yo de amores qué sabía* y *Jardín secreto*, novela inédita del autor y que se publicaría en el año de 1993, recuperada mucho tiempo después de la década de los cincuenta, escrita presuntamente a finales de la carrera de Tario, escondida en una cómoda y

---

<sup>7</sup> Es esta una constante en la obra de Francisco Tario: El mar, el agua y los ecos que de ella proceden, pues aparecen desde los primeros cuentos del autor. En narraciones como: “La noche de *La Valse*”, “La noche del buque naufrago”, “La noche del hombre”, se hacen referencias directas y decisivas dentro del hilo conductor de la narración. Estos relatos sólo son pertenecientes a su primer libro, *La noche*. En otros textos como la novela *Jardín secreto* encontramos el parecido en espacio a *Yo de amores qué sabía* ya que en ambos relatos se habla de una hacienda a las orillas del mar, es el agua la que acompaña y en cierta medida marca el ritmo de la narración. Por otra parte, libros enteros como *Acapulco en sueños* demuestran la predilección del autor por estos espacios y lo significativos que son para llegar a entender su escritura.

resguardada celosamente por el autor entre algunos otros escritos, ambos relatos comparten los espacios en los que se desarrollan, una hacienda lúgubre a orillas del mar, evocando, en gran parte de los relatos, una infancia perdida. *Yo de amores qué sabía* es un relato muy íntimo que aparece en una colección llamada *Los presentes* editada por Juan José Arreola, se trata de una edición de autor con un pequeño número de ejemplares, hecho por el cual la recepción crítica y la resonancia de esta publicación no tuvo mucha trascendencia dentro del ámbito literario de su tiempo.

La siguiente publicación de Tario sería *Breve diario de un amor perdido*, publicado en el año de 1951 que, en palabras del crítico Alejandro Toledo, se trata de un prosemario amoroso en donde se hace, al igual que en su anterior título, la exploración por las añoranzas de un hombre que ve a lo lejos los tiempos felices que compartía al lado de esa persona amada. Con una estructura a manera de diario, se va haciendo una narración diaria de las sensaciones que el personaje principal está experimentando. Hay algo significativo en este texto, a diferencia de los antiguos libros publicados por el autor, en donde el título juega un papel meramente evocativo que deja mucho espacio a la interpretación, como ejemplo de ello: *La noche*, *Aquí abajo*, *Equinoccio*, *La puerta en el muro*, no enuncian de manera tan directa la temática principal de los escritos, en cambio *Breve diario de un amor perdido*, es eso, las evocaciones de un enamorado por un amor que en esos momentos no está con él. La metáfora y el juego con el lenguaje se encuentran de manera intrínseca en el relato, la palabra toma significado real cuando se evoca.

El discurso exterioriza los temores de los amantes, les da presencia real: “Musgo de agua, amor de agua –tan dulce que sería olvidar, de ser posible”. El autor acude a la imagen del sueño pues es la actividad onírica con la que concentra la vida de los hombres en una serie de imágenes significativas. La geografía de *Breve diario de un amor perdido* va del cementerio a la montaña y de la montaña al mar; el paisaje, otra vez, se revela como visión interior (Toledo, *El fantasma* 41).

El tono poético tiene un marcado peso en todo el texto, con ello se enaltece al objeto amado, en la mayoría de las veces haciendo analogías entre éste y las fuerzas de la naturaleza, “Y de repente que aparecieras tú, como la bruma, espíritu de ti misma, en silencio” (Tario, *Cuentos completos* 1: 202), siempre visto desde la nostalgia.

Tario encamina su creatividad a estadios bellos, sublimes. No obstante, la desazón, el desasosiego de un amante taciturno, siguen presentes en esa misma atmósfera incierta, poco concreta y, aunque plétórica de armonía, amenazada por lo siniestro de la soledad y el recuerdo. Son varias las características que éste relato aporta a la escritura del autor, en él se ahonda aún más en la experiencia de las diferentes formas narrativas, tema tan importante en Tario, debido a la multiplicidad de registros que muestra su escritura, *Breve diario de un amor perdido* sirve para “La creación de una atmósfera espiritual, por una parte, el asedio a la psicología del personaje, por otra. O las dos cosas mezcladas: La atmósfera espiritual como reflejo de la psicología (Toledo, *El fantasma* 98).

Nuevamente son dos libros publicados de manera casi consecutiva, sólo a un año de distancia, los que constituyen una etapa fundamental en la obra de Tario, en ésta se explora de manera muy intensa y central la temática del amor, algo que, teniendo como antecedentes temas como la violencia, la locura y la animalidad con los que había iniciado su carrera literaria, resulta por lo menos inesperado. “*Yo de amores qué sabía* y *Breve diario de un amor perdido* cumplen un ciclo de la escritura de Francisco Tario. Por la particular virulencia de *La noche* y *Aquí abajo*, era imposible prever que el autor asumiera los riesgos del discurso amoroso en una narración, primero, y en un prosemario, después” (Toledo, *El fantasma* 94).

Llegado a este punto, se puede decir que debido al alejamiento de los círculos literarios que Tario mantenía y sobre todo a una incansable búsqueda personal en su quehacer artístico, su escritura pudo deambular por una diversidad de registros narrativos muy amplia. De cierta manera los libros chocaban, en apariencia, los unos con los otros tanto en temática como en estructura, pero, por otro lado, continuaban un hilo conductor de manías y temas que son recurrentes en sus escritos. “Tario puede seguir sus búsquedas secretas. Ha visitado múltiples registros; cada libro es distinto al anterior, aunque de algún modo lo contenga. Relaciona y concentra. Suma diversas voces, explora. Ciñe la prosa en busca de claridad. Crea sus propios hilos subterráneos. *Equinoccio* llama a *La puerta en el muro*, *Yo de amores qué sabía* anuncia *Breve diario de un amor perdido*” (Toledo, *El fantasma* 94).

En el mismo año de 1951, en colaboración con el gobierno del estado de Guerrero se edita el libro *Acapulco en sueños*, libro que sirve para hacer promoción al puerto de Acapulco, lugar entrañable para Tario donde habitaba a ratos y era dueño de un par de cines.

Acompañado con fotografías de Lola Álvarez Bravo y fragmentos narrativos de Tario, este libro regala momentos que son “Como un juego de instantes o instantáneas, mezcla de imagen e imaginación” (Toledo, *El fantasma* 105). Con una cantidad considerable de imágenes que mezclan retratos de algunos habitantes del puerto con estampas naturales se muestra, como una aparición fantasmal, el retrato de Francisco Tario postrado sobre un barco en naufragio, llevando un traje gris. Dicha estampa es representación de la figura mística que el autor brindó tanto a su personaje de escritor como a sus textos. Como una nueva inmersión en la escritura fragmentaria, los textos que acompañan las fotografías de este libro sirven para hacer consignas contundentes, dibujar nuevas realidades y evocar a la fantasía dentro de un espacio que se vuelve místico, más que para ser sólo una descripción plana y llana de los espacios físicos que se muestran. Se dibuja un Acapulco donde, en palabras de Tario, “La atracción principal es existir” (Tario, *Acapulco en*).<sup>8</sup>

En *Acapulco en los sueños* los textos comentan las fotografías, y le van dando un nuevo sentido a formas y personajes captados por el lente de Lola Álvarez Bravo. A la vez, mediante este juego de inventar significados entorno a una escena, Tario descubre un camino por el cual llega a la fantasía. La historia de un lugar se desvanece en las historias individuales, hasta hacer que el puerto, la geografía real, empiece a soñar (Toledo, *El fantasma* 107).

El retorno al cuento fantástico se da con el libro *Tapioca Inn: mansión para fantasmas*, que inicialmente iba a llevar por título *Fascination*, publicado en el año de 1952. En él, Francisco Tario vuelve a explorar las convenciones estructurales del cuento, pero añade nuevas temáticas y con una mayor experiencia de escritura, este es uno de los trabajos que se considera con mayor madurez literaria del escritor. *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* contiene nueve cuentos de donde se desprende uno de los relatos más representativos en la carrera de Tario, “La semana en escarlata”, narración que entremezcla el género policiaco y la novela negra con tintes fantásticos, lo que determina los sucesos del relato. En este caso, la fantasía determina el plano de la realidad, con ello se afirma la consigna enunciada por el mismo Tario de que lo fantástico para que logre tener un impacto en el lector no debe perder contacto con la realidad. El cuento del que hablamos es un reflejo de lo que sucede en el resto de las narraciones, fantasía y realidad se entremezclan de manera indeterminada logrando

---

<sup>8</sup> El libro original no cuenta con una enumeración de páginas establecida.

crear en el lector una sensación de sorpresa. “*Tapioca Inn: mansión para fantasmas* puede ser comprendido como la síntesis de dos actitudes que llevaron a Francisco Tario a la escritura: el territorio fantástico a la manera de *La noche*, o la novela realista al modo de *Aquí abajo*. El experimento resulta a veces explosivo y otras deslumbrante” (Toledo, *El fantasma* 110).

En este libro se pueden notar las diferentes influencias y el recorrido que ha tenido Tario a lo largo de su carrera literaria, aunque de igual manera refleja una constante en su quehacer artístico, la exploración de las formas, algunos de los cuentos aquí contenidos llegan a rebasar las treinta cuartillas de extensión, son relatos tumultuosos en donde la fantasía se da “No como un milagro, sino como una condena” (Toledo, *El fantasma* 109). Es esta fantasía la que decide el camino de los hombres y los manda por los senderos más insospechados.

Tras este periodo tan frenético de escritura, la época que abarca desde la publicación de su primer libro en 1943 y después de nueve años de trabajo con la publicación de ocho libros, Francisco Tario se mantuvo en una constante investigación y exploración creativa, sus libros aparecieron, regularmente en pares, a no más de un par de años de distancia entre la mayoría y sirvieron para explorar inquietudes conjuntas.

El periodo que va desde de 1943 a 1952 es, por llamarlo de algún modo y hablando en términos sociales, la época de oro de Francisco Tario. Hay en estos años una continuidad en la aparición de sus libros y un avance en la escritura. En más de tres de sus títulos asume el discurso fragmentario en la búsqueda de nuevos registros [...] El cierre de este primer periodo es un desconcertante regreso al relato fantástico con *Tapioca Inn: mansión para fantasmas*, obra que acaso rompe con el camino trazado e inicia esa segunda etapa que se dará en forma subterránea (Toledo, *El fantasma* 105).

Después de dieciséis años de silencio, el libro *Una violeta de más*, publicado en 1968, constituye el regreso de Francisco Tario al ámbito literario, en tanto tiempo de aislamiento pasaron muchas cosas decisivas en la vida del escritor, salí de México amenazado por la mafia cinematográfica. Tario era dueño de una serie de cines en el puerto de Acapulco y debido a algunas disputas se tuvo que deshacer de ellos, así que escribe gran parte de estos relatos en España, se mantiene aún más al margen ya no de los grandes círculos literarios,



sino también en gran parte del tumulto social. Luego sobreviene la circunstancia decisiva que cambiaría su vida, Tario se ve afectado por la muerte de Carmen Farell, su esposa y acompañante desde la juventud temprana, para ella son dedicados los relatos que se publican en este libro, incluso su título de esta obra hace referencia a su vida con Carmen, *Una violeta de más* hace referencia a la correspondencia que mantuvieron a lo largo de la relación.

Este libro, considerado el de mayor madurez en toda la producción del escritor, contiene algunos relatos representativos dentro de la totalidad de su obra, textos como lo son: “El mico”, “La banca vacía” y, sobre todo, “Entre tus dedos helados”, le valdría el reconocimiento general de la crítica literaria y serían el punto de partida para muchos de los trabajos académicos que se han hecho sobre el escritor.<sup>9</sup>

Suele entenderse la labor literaria como un trabajo de depuración o perfeccionamiento; según este punto de vista, el que ha sido considerado como el libro definitivo de Tario es precisamente *Una violeta de más*, sobre todo porque en él destaca su relato más publicitado y que dio por mucho tiempo el cierre magistral de una obra: “Entre tus dedos helados”, como si todo en su creación hubiera caminado para el toque maestro, el punto en el que la realidad y el sueño muestran sus límites (Toledo, *El fantasma* 51).

Dicha mezcla de realidad y fantasía fue explotada en la mayoría de los relatos de este libro, en ellos se encuentra una dualidad muy marcada en donde el punto de quiebre aparece en aspectos cotidianos, muy a diferencia de lo que pasaba en *La noche* donde se trabajaba por crear una atmósfera que antecediera el aspecto fantástico. En *Una violeta de más* es justamente por el carácter “natural” de las narraciones que los sucesos extraordinarios sobresalen más, pero a la vez, son éstos los que terminan dando una nueva forma de normalidad. Como un ejemplo de lo anterior, en el cuento de “El mico”, el elemento fantástico, un ser diminuto de características humanoides nace del lavabo del baño, ésta es su manera de haber sido “dado a luz”. Después de dicho acto fantástico, todo transcurre con aparente normalidad, el hombre, personaje narrador, que adopta al mico, lo toma como suyo hasta el momento en que el rol que está llevando no le agrada y decide deshacerse de él. Poco tiempo después el personaje narrador queda embarazado. Estos pequeños aspectos

---

<sup>9</sup> Tan sólo en la Universidad Nacional Autónoma de México más del cuarenta por ciento de los trabajos académicos hechos sobre Francisco Tario toman como punto de partida alguno de los relatos arriba mencionados.

fantásticos, fragmentos sutiles pero significativos, determinan por completo el transcurso de los sucesos, se hace énfasis en el vínculo pequeño que existe entre realidad y fantasía. Ese descreimiento de la realidad, ese cuestionamiento de lo establecido se mantuvo en la mayoría de la obra de Tario, desde su primer cuento “La noche del féretro” hasta el último “Entre tus dedos helados”, se puede ver esta característica.

*Una violeta de más* fue el libro con el que Francisco Tario se despidió de la actividad editorial, recluso en su casa en España, enfrentó el duelo de la mujer que lo acompañó la mayor parte de su vida. Después del fallecimiento de Carmen Farell, Tario se dedicó a morir de a poco hasta alcanzarla. Julio Farell, su hijo, escribió lo siguiente “Cuando murió mi madre él empezó a abandonarse y lo que comenzó como una cosa psíquica acabó siendo cardíaca. Mi madre murió en marzo del 67 y mi padre murió en diciembre del 77, diez años después” (Toledo, *El fantasma* 66).

Cuando parecía que la pluma de Tario había dado todo, por medio de una labor muy ardua de rescate y transcripción llevada a cabo en su mayoría por Alejandro Toledo, se presentaron algunos textos que darían una redondez a la totalidad de obras que Tario había mostrado a la imprenta, encontrados en una cómoda que viajó desde México hasta España y de regreso, los escritos que se descubrieron aquí mostrarían múltiples facetas escondidas en la carrera del autor.

El mueble, de frente barroco y laterales coloniales, parece un pozo sin fondo. Hay álbumes con fotografías y recortes periodísticos, originales mecanografiados, una partitura (“Fantasía de amor”), dibujos eróticos y objetos varios. De ahí salieron, tiempo atrás, las obras de teatro incluidas en el volumen *El caballo asesinado*; de ahí surgió la novela *Jardín secreto*; y, en lo que se creyó un último hallazgo, apareció el cuento infantil “Jacinto Merengue” (Tario, *Cuentos completos* 1: 13).

La primera sorpresa en el rescate de estos textos es una novela que lleva por título *Jardín secreto*, este texto no debía ser publicado bajo órdenes del autor, al estilo de Kafka, la novela debería haber sido quemada, pero su publicación se consideró pertinente debido a la calidad narrativa que ésta demostraba. *Jardín secreto*, en gran medida ha sido considerada como una obra que evoca la infancia del autor, desde añoranzas de un pequeño por una vida al lado del mar, Llanes, se representan aspectos íntimos de una vida infantil. A este respecto, Francisco Tario, en una entrevista comenta que: “La infancia es el espejo en el que nos seguimos viendo

el resto de nuestra vida” (Toledo, *El fantasma* 23) por lo que, en este libro, nostálgico y personal, quedan marcadas las ensoñaciones del autor con su pasado.

Otro texto que se dio a conocer fue el cuento infantil “Jacinto Merengue”, incluido en la edición de *Cuentos completos*, Tomo II, editado por Lectorum. Este texto sólo sería otra señal del resto de los archivos que se encontraban esperando a ser rescatados y darían pie a una muy basta colección de escritos.

En el año de 2013 fueron publicadas una colección de tres obras de teatro, “El caballo asesinado”, “Terraza con jardín infernal” y “Una Soga para Winnie”, su construcción y temática dialogan con algunas narraciones anteriores del autor. Resulta por lo menos curioso que Tario se atreviera a cultivar un género en el que antes no había incursionado, tal vez por esta razón no dio los textos a la imprenta. No se sabe con certeza cuál fue la época en que escribió estas narraciones, pero, debido a algunas referencias dentro de las obras se presupone que fueron escritas en los años de distancia entre *Tapioca Inn: Mansion para fantasmas* y *Una violeta de más*.

Las obras de teatro dialogan, sí, con los relatos de Tapioca Inn; esto ocurre sobre todo, con *El caballo asesinado*, que retoma una situación planteada en “Aureola o alveolo” (El encuentro en un paraje irlandés de dos buscadores de fantasmas); y en donde se menciona, al paso, el argumento de “La semana en escarlata”, la historia de un hombre que al soñar comete crímenes atroces y descubre por la mañana que estos sí se realizaron (Tario, *Cuentos completos* 1: 12).

Las influencias de Tario al momento de escribir estos textos hasta cierto punto son inciertas, en la obra que lleva por nombre *El caballo asesinado* se encuentra un epígrafe de Franz Werfel, pero sus características estilísticas y temáticas se ven mucho más relacionadas con las obras de Oscar Wilde y Eugene Ionesco, por lo que la comedia inglesa y lo absurdo se encuentran mezclados con ese toque fantástico tan representativo de Tario (Tario, *Cuentos completos* 1: 10-11).

Ese mismo año de 2013, se publica la colección de relatos que lleva por título *La desconocida del mar y otros textos recuperados*. En este libro se encuentran textos que van desde la poesía, el cuento, los comentarios sobre una pintura hecha por Julio Farell, incluso fragmentos del diario de Tario en donde relatan algunos de los acontecimientos en sus tiempos como portero de fútbol profesional.

Con la publicación de *La desconocida del mar* se da, al parecer, salida a todas las obras escritas por Francisco Tario. Lo que se publica inédito de él, son cartas escritas tanto a su esposa como a sus hermanos, que como se mencionó con anterioridad, lo que hacen es abonar en pro del conocimiento del personaje. El carácter multifacético de Tario lo lleva a explorar en ámbitos como la música y el dibujo, llegando a crear una obra para piano, de la cual se espera estrenar su ejecución y una serie de dibujos eróticos.

Al cumplirse el primer centenario del nacimiento de un autor, es usual el impulso de calibrar la vigencia de su obra. Se cruza entonces una frontera en la que el medio donde se desarrolló, que lo reconoció o lo mantuvo al margen, se desvanece, y con la llegada de nuevos lectores los textos deben empezar a valerse por sí mismos. Importa ya menos la fama pública que el valor de sus libros ante las miradas frescas (Tario, *Obras completas* 1: 9).

Como se puede observar, la escritura de Tario se ha movido por un gran número de registros tanto temáticos como formales, su impulso natural por la exploración ayuda a crear una obra multifacética y diversa que, por estas mismas características, ha despertado interés por parte de las personas que tienen contacto con ella. En la actualidad los estudios sobre sus escritos siguen diversificándose y creciendo en cuanto a cantidad, sobre todo por las presentes reediciones que han tenido lugar en los últimos años. La escritura de Tario es descubierta por una nueva generación de lectores que encuentran en él, uno de los escritores más multifacéticos e interesantes en el México de inicios del siglo XX.

## Capítulo II: Hacia lo erótico como eje de lectura

*Nadie ha explicado satisfactoriamente lo que es la noche.  
Y mucho peor que nadie, del modo más brutal y rudimentario, los  
astrónomos. ¡Oh, qué tiene que ver la noche de los prostíbulos, y los templos  
cerrados, y los hospitales, con la noche de que hablan los astrónomos!*

Francisco Tario.



El objetivo de este capítulo es presentar, delimitar y definir los conceptos teóricos que servirán como punto de partida para realizar el análisis de los relatos que formarán el *corpus* de esta investigación. Debido a que se manejarán tres autores con diversos enfoques temáticos, se dará un repaso por cada una de sus teorías de manera independiente a fin de entender lo mejor posible los conceptos que se usarán. Al final de este capítulo se hará la relación entre estos conceptos para formular un sistema de análisis consecuente y funcional que permita su debida utilización.

Debido a que Francisco Tario no es un autor al que se le haya relacionado antes de manera directa con el erotismo, dentro de su obra se han trabajado otros aspectos más a profundidad, sobre todo, el fantástico. Esta investigación tendrá que sentar las bases de una postura que afirme la relación entre esta concepción del pensamiento y dicho autor. Para ello, es necesario plantearse las siguientes preguntas que resultan fundamentales: ¿Es pertinente llamar literatura erótica la escrita por Francisco Tario? ¿En qué sentido puede ser entendida la obra de Francisco Tario como literatura erótica? ¿Cuáles son los elementos eróticos? Para ayudar a responder estas preguntas se hará uso de un método de trabajo que conjunte múltiples disciplinas del saber a fin de componer un camino consecuente que facilite la interpretación de los cuentos.

Como punto de partida, se trabajará un análisis literario partiendo del desarrollo de las concepciones teóricas de Ricardo Piglia, enfocado en abordar una manera particular de leer e interpretar los textos literarios, acercamiento al que el propio autor denomina “La lectura del escritor”. Aunado a esto, se revisará una serie de “experimentos narrativos” contenido en *Formas breves* de donde Piglia extrae un apartado titulado “tesis sobre el cuento”, donde se estudian las características formales y significativas de este género narrativo, pero, sobre todo, se extraen dos sentencias que funcionan como máximas: un cuento siempre cuenta dos historias y la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes. Estas sentencias sirven como depositarias de los conceptos desarrollados por Piglia, engloban sus conclusiones y ayudan a ejemplificar los preceptos trabajados. Por medio de este tipo de estudio se pretende hacer un desglose y análisis de los diversos niveles dentro de la narración en las obras, abonando así a su entendimiento, significación y facilitando su interpretación.

Este apartado, además de definir algunos conceptos literarios, explorará tanto las características como una manera particular de acercarse y abordar el género cuento, se

propondrá una forma de interpretación bajo la cual se busque encontrar aspectos escondidos dentro del relato más allá de la enunciación de la propia anécdota. Se considera que este tipo de acercamiento resulta pertinente como punto de partida debido a que la obra de Francisco Tario deambula por una gran cantidad de géneros literarios, en doce títulos publicados, nueve en vida y tres de manera póstuma. Se trabaja la novela, novela corta, aforismo, cuento, escritura fragmentaria, poesía, diario y un relato al que se le ha denominado proseuario, por lo que se podría decir que una constante en toda su carrera como escritor fue la experimentación en cuanto a las formas narrativas.

Complementariamente, los estudios semióticos de Barthes, postulados en su libro *El placer del texto*, permiten una manera de abordar los escritos literarios, partiendo de conceptos como el de goce y placer. Se analizan características como: el placer a partir del juego con el lenguaje y su erotización, en donde la ruptura de ciertos códigos sociales establecidos, el análisis de los textos partiendo de sí mismos, el lenguaje erótico y sus características y las apreciaciones, mención y relación que este autor hace con escritores como Bataille y el Marqués de Sade, funcionan tanto para hacer énfasis en el entendimiento y uso de estas categorías, como para formar un puente entre los estudios meramente literarios con los postulados filosóficos y conceptuales del erotismo.

Como punto culmen para el análisis de este trabajo, se toma el libro de George Bataille *El erotismo*, en donde se postula su teoría sobre dicho tema, acompañado de sus concepciones literarias y creativas. Como punto de apoyo para estos temas revisamos la obra de Andrés de Luna en especial los libros *El erotismo la otra orilla del deseo* y *Rituales del deseo* en donde se da una lectura erótica a diversos aspectos tanto literarios como sociales y que sirve para brindar un acercamiento y una asimilación aún mayor a la teoría postulada por Bataille.

Estos diversos enfoques se abordan, en un primer momento, de manera independiente a fin de conocerlos y definirlos más a profundidad, pero con la finalidad de entrelazarse y funcionar como un puente que ayude a direccionar la aplicación de sus teorías en un método consecuente. Al final de este capítulo se irán resaltando sus similitudes y los puntos de relación que sirva para el presente análisis literario. El objetivo de proponer este método de análisis corresponde a la necesidad de explicar, partiendo desde los propios estudios literarios, las características que llevan a identificar la obra de Tario con el aspecto erótico.

De esta manera, se elimina en la medida de lo posible la inexactitud y distancia que pueda surgir al momento de relacionar al autor con esta corriente filosófica.

#### a) Ricardo Piglia: apreciaciones sobre el cuento.

Las teorías que Piglia<sup>10</sup> tiene para el análisis del cuento como género narrativo, vienen de una tradición crítica que busca desentrañar sus características esenciales, ligado a la obra de autores como Ernest Hemingway, Franz Kafka, James Joyce, Sherwood Anderson, Macedonio Fernández, entre otros. El ideario y las reflexiones analíticas de Piglia exploran las estructuras narrativas, temáticas y formales que representa este género literario. El escritor argentino busca reinterpretar y dar su visión a una cuestión que se ha mantenido en evolución a lo largo de estos años. “La poética de Piglia es el resultado de toda una vida dedicada a la puesta en acto de dos grandes movimientos apasionados: narrar y descifrar el acto de narrar” (Piglia, *Formas breves*).<sup>11</sup>

Los libros de Piglia, de donde se extraen los conceptos que ayudan al desarrollo del tema y sirven como punto de partida para este análisis, aunque en apariencia alejados temporalmente, *Formas breves* publicada en el año de 1999 y *Teoría de la prosa* en 2017, mantienen las mismas inquietudes analíticas, tratan de encontrar y desentrañar la estructura y las implicaciones del texto narrativo. Se podría decir que parten de un discurso que busca encontrar cómo se diferencian los géneros literarios, sus relaciones y diferencias.

Cronológicamente, *Formas breves* plantea un primer acercamiento al tema, los textos que lo conforman, en palabras del propio autor: “Pueden ser leídos como las páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura” (Piglia, *Formas breves* 141). Esta consigna, un tanto singular para

---

<sup>10</sup> Ricardo Antonio Piglia Renzi nació en Adrogué el 24 de noviembre de 1941 y murió en Buenos Aires el 6 de enero de 2017. Fue uno de los críticos y escritores más reconocidos de su época, sus libros gozaron de gran prestigio llegando a obtener distinciones como: El premio de la Crítica de narrativa castellana 2010, El premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas 2013, El premio Fomentor de las Letras 2015, entre otros. Catedrático en la Universidad de Buenos Aires, Harvard y Princeton, combinó el discurso académico con la creación literaria, concibió una manera de entender la literatura a partir del análisis de ciertas obras y, en base a ellas, la extracción de fórmulas que las contienen.

<sup>11</sup> No hay numeración porque se trata de la sinopsis editorial contenida en el libro.



describir un libro que es considerado crítica literaria, resalta la manera vital en que Piglia entiende la literatura. A partir de sus lecturas el escritor recrea su propio discurso, pero para llegar a ello necesita interiorizar lo aprendido.

El libro está dividido en doce apartados, en ellos se exploran las características narrativas tanto de autores como Borges y Macedonio Fernández, además de trabajar temas en específico como la relación entre literatura y psicoanálisis, el retrato del artista, la novela polaca entre otros. En todos los temas se mantiene una constante: hacer un ejercicio analítico e imaginativo que compagina el papel crítico con el creativo. “En este libro he trabajado sobre relatos reales y también sobre variantes y versiones imaginarias de argumentos existentes. Pequeños experimentos narrativos y relatos personales me han servido como modelos microscópicos de un mundo posible o como fragmentos del mapa de un remoto territorio desconocido” (Piglia, *Formas breves* 142).

La manera en que Piglia comprende la relación entre la teoría literaria y la literatura lo lleva a utilizar un método de análisis que pone en entredicho los límites entre lo que es considerado como parte de la escritura de crítica y ficción, con ello pretende emitir un mensaje que compagina estas dos posturas. “Sus propias formas contra el canon, halla la voz deseada en la desestabilización de los géneros y el cuestionamiento de los lugares de enunciación. Hay tal placer de deshacer las convenciones que la crítica se transforma en relato en tanto la narración se erige en reflexión permanente” (Hernández A. 175-193).

Piglia realiza un ejercicio tanto de análisis como de imaginación en donde, bajo una misma anécdota, se recrea guardando la estética de diferentes autores<sup>12</sup>, con ello se puede ver cómo ha sido el tratamiento y la asimilación que se le ha dado al cuento a lo largo de las épocas, modo de actuar que busca encontrar las características esenciales que constituyen este género narrativo.

Es evidente que en “Nuevas tesis sobre el cuento”, la ficción y la crítica se encuentran y se relacionan dentro de la citación y la especulación intertextual; el ensayo (género crítico, argumentativo, interpretativo) se constituye a partir de la yuxtaposición de diferentes textos, que son creados con el fin de desarrollar una idea precisa. Esta manera de asumir el ensayo

---

<sup>12</sup> Se toma por ejemplo una anécdota registrada en el cuaderno de notas de Chéjov y a partir de ella se hace un juego de imaginación en donde se recrea cómo varios autores escribirían esa misma historia. Con ello se pretende demostrar, además del estilo particular de autores trascendentales en la historia de la literatura, Kafka, Poe, Borges, Hemingway, Joyce, entre otros, la asimilación de la escritura del género cuento en diversas épocas.

garantiza una construcción coherente, una lógica de composición hecha no solamente a partir de características textuales que se manifiestan en los relatos, sino también a partir de características contextuales (Hernández A. 175-193).

Los apartados que sirven como depositarios de las conclusiones reflexivas, llevan como título: “Tesis sobre el cuento” y “Nuevas tesis sobre el cuento”, en ellos se enuncian de manera más clara y concisa las apreciaciones a las que se llegan después del análisis del resto de los escritos, aquí se busca encontrar el sentido general que se infiera de este género literario. “El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se cuenta otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento” (Piglia, *Formas breves* 107-108).

Dicha problemática es, bajo la concepción de Piglia, la consecuencia de la estructura del cuento, tanto de su forma como de su extensión. Estos elementos lo acercan a la tradición oral y con ello logra que mantengan ese carácter enigmático y oculto, pero no conforme con eso, más allá de las definiciones que se han hecho sobre el cuento, que lo diferencian de otros géneros literarios por su extensión. “El cuento es una narración fingida, en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto” (Menton 8). La asimilación de Piglia para con éste busca ir más allá, él mismo llega a ficcionalizar diversos argumentos tomando la estética de otros autores a manera de ejemplo para desentrañar las características del género. “Comprender es volver a narrar” (Piglia, *Teoría de* 102).

Para llegar a ello, Piglia propone una manera particular de acercamiento al texto literario en el libro *Teoría de la prosa*, propone al lector una postura activa en la lectura de los cuentos y que define de la siguiente manera: “Entender una ficción supone poner en funcionamiento un tipo particular de lectura que yo habitualmente llamo “La lectura del escritor”, porque pareciera que el escritor lo primero que busca cuando lee una ficción es ver cómo está hecha para ver si puede hacer una igual. De modo que desarma ese aparato y alguna tuerca que encuentra ahí le sirve para armar otro artefacto narrativo” (Piglia, *Teoría de* 102).

Este método de lectura tiene como finalidad desentrañar las estructuras por las cuales se manejan los textos narrativos más allá de buscar una interpretación. Se propone ir hasta el núcleo de la construcción del relato, “lo máximo a lo que puede llegar un escritor es crear un procedimiento para que otros también lo hagan, el tipo que inventó el Soneto, es mejor que Dante” (Televisión Pública, *Borges por Piglia, clase 1*), dice en una conferencia. La importancia de este acercamiento reside en identificar el relato no sólo lo que se encuentra descrito, sino también identificar lo que está elidido dentro de éste, es ahí donde toma su verdadera profundidad. “A diferencia de una crítica que tiende a buscar primero que nada en el sentido de un texto y, por lo tanto, a interpretarlo, lo primero que hay que determinar, según mi punto de vista, son los lugares que no están narrados y parecen fuera de la historia” (Piglia, *Teoría de* 102).

Tomando como referencia este acercamiento que propone Piglia para con las obras literarias, en *Formas breves* se desprenden dos sentencias que enuncian las fórmulas resultado de su análisis, y dicen lo siguiente: la primera tesis del cuento manifiesta que un cuento siempre cuenta dos historias; la segunda, la historia secreta es la clave de la forma del cuento. Con estas máximas se pretende desvelar, además de la estructura del género cuento, la relación que tienen estas dos narrativas encontradas. “Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción” (Piglia, *Formas breves* 106).

Con respecto a la primera tesis: el cuento siempre cuenta dos historias, Piglia retoma una idea enunciada anteriormente por Borges (Savala 39-40), no obstante, su manera de desarrollarla y ponerla en relación con la segunda tesis, la historia secreta es la base de la forma del cuento y de sus variantes, ayuda a postular la teoría, además de introducir tres conceptos que resultan básicos para ver la estructura de la narración y ayudan su entendimiento. La elipsis, la noción de tensión y la epifanía son tres características que forman parte fundamental de las narraciones y ayudan a conducir el discurso para, al final, crear un efecto particular en el lector.

Por definición la elipsis es una: “Figura de dicción que consiste en la supresión de palabras o expresiones que gramatical y lógicamente, deberían estar presentes” (Navarro 40).

Esta omisión se utiliza para entretejer los trasfondos de los relatos, dependiendo del estilo o el interés que cada autor quiera dar al texto. El ejemplo que se utiliza para demostrar esta noción está basado en una idea de Chejov que es la siguiente: “Un hombre en Montecarlo, va al Casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida” (Piglia, *Formas breves* 105). La idea de ganar un millón se encuentra en contraposición aparente con la del suicidio. El primer factor no limita ni anuncia el segundo, la historia secreta sólo se deja ver al llegar al final del argumento, es ahí donde el trasfondo cobra su peso.

La manera ficticia en que diversos autores abordarían esta misma narración es el ejercicio desde el cual Piglia ejemplifica su teoría. Hipotéticamente, Kafka contaría de manera clara la historia secreta que es el suicidio, narraría sigilosamente la historia visible, ganar el dinero en el casino, desde esa inversión de valores nace su estilo; a diferencia de autores como Hemingway quien se enfocaría en narrar el ambiente desde donde se desarrolla la partida en el casino y omitiría el hecho del suicidio pero escribiría el cuento como si el lector ya estuviera enterado de esto (Piglia, *Formas breves* 105). La elipsis toma un peso fundamental bajo esta noción porque es a partir de ella desde donde se pueden jugar con los diversos sentidos de la narración e imprimir un estilo propio, “Lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión” (Piglia, *Formas breves* 108). Es en la elipsis donde concentran una cantidad de hechos que, en algunos casos, determinan el sentido del texto.

Para desarrollar la segunda noción: la historia secreta es la clave de la forma del cuento, se emplea además del concepto de elipsis, el de tensión, éste sirve para analizar cómo es que la historia se va creando, estudiar su desarrollo y conformación. En primer lugar, se hace una distinción entre los diferentes momentos que ha sufrido la concepción del cuento, “La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola” (Piglia, *Formas breves* 108).

La tensión se hace notar conforme se va desarrollando la trama, es la convivencia, el choque y los enlaces que surgen entre las dos historias que se cuentan y se resuelve generalmente al final. Hay un dilema entre cómo es el inicio de una historia y cómo se presenta su resolución. En un primer momento, la historia no muestra toda su capacidad potencial, es por medio de su construcción que se va desdoblado su carácter.

En primer momento el comienzo de todo cuento es ridículo. Parece imposible que ese nuevo, e inútilmente sensible cuerpo, como mutilado y sin forma, pueda mantenerse vivo. Cada vez que comienza, uno olvida que el cuento, si su experiencia está justificada, lleva en sí ya su forma perfecta y que sólo hay que esperar a que se vislumbre alguna vez en ese comienzo indeciso, su invisible pero tal vez inevitable final (Piglia, *Formas breves* 116).

Para poder llegar a este punto de resolución, hacen falta elementos que sirvan como puente entre la historia visible y la historia oculta, son estos los que servirán de vínculos entre estas dos realidades e irán, paulatinamente, uniéndose para poder tomar un sentido unitario. Se toma como ejemplo el cuento de Borges “La muerte y la brújula”, donde el libro que aparece al inicio de la historia, al principio visto como algo insignificante, sirve como vínculo para determinar la treta del asesino, llevando así la unión de las dos historias.

Según Piglia, estos elementos de enlace no tienen que ser mostrados de manera obvia para que cumplan su efecto. Por el contrario, deben ser sutiles para que puedan tomar su verdadero potencial al final de la narración, es ahí donde el concepto de tensión se muestra de manera concreta. “Hay algo en el final que estaba en el origen y el arte de narrar consiste en postergarlo, mantenerlo en secreto y hacerlo ver cuando nadie lo espera” (Piglia, *Formas breves* 129).

El final del cuento toma vital importancia porque es en éste donde se pueden ver de manera más clara los elementos que unen a las dos historias, es donde se le da resolución a la anécdota y se culmina la tensión. Para este momento el concepto de epifanía toma una importancia fundamental, pues permite mostrar las características que se encontraban ocultas. Conceptualmente: “La epifanía significa aparición, manifestación o fenómeno a partir del cual se resuelve un asunto importante. La palabra viene del griego *ephipaneia*, que significa “mostrarse” o “aparecer por encima.” Una epifanía puede referirse a cualquier tipo de elemento que se manifieste de manera inesperada, sea divino o no” (Imaginario, *Significados*).

En el caso del argumento que propone Piglia, este elemento se puede dar algunas veces por medio de objetos, actos o sensaciones. “La epifanía está basada en el carácter cerrado de la forma; una nueva realidad es descubierta, pero el efecto de distanciamiento opera dentro del cuento, no por medio de él” (Piglia, *Formas breves* 134). Las circunstancias que demuestran esta revelación, se encuentran en los elementos o las circunstancias que

influyen o son directamente los que determinan el cruce entre la historia visible y la historia oculta.

Se menciona que el inicio de una narración era siempre incierto, es en su final donde todos los elementos se muestran, por tanto, toma mucha importancia al momento de interpretar la obra, pues es hasta este momento que se deja ver en qué sentido el secreto estaba cifrado y oculto en el resto de los hechos, como ejemplo se dice que “Los cuentos de Borges tienen la estructura de un oráculo: hay alguien que está ahí para recibir un relato, pero hasta el final no comprende que esa historia es la suya y que define su destino” (Piglia, *Formas breves* 124).

Hay múltiples maneras en concebir la finitud de un relato porque ellos son la manera de hallarle sentido a la experiencia. No se trata de enunciar cómo termina un cuento, su tipo de final, si es abierto o da algún tipo de resolución y cierre a su trama, se trata, más bien, de terminar de plantear las anécdotas para que la historia funcione. “El final pone en primer plano los problemas de la expectativa y nos enfrentan con la presencia del que espera el relato. No es alguien externo a la historia. Es la figura del que forma parte de la trama” (Piglia, *Formas breves* 119).

Por medio de todos estos elementos es como se puede llegar a comprender la obra, siempre la historia para Piglia representa un elemento que necesita ser interpretado a partir de la unión de los elementos que la componen, es por eso que analizar su estructura y conformación resulta útil para poder ver todas sus partes, las historias son complejas y necesitan ser analizadas en sí mismas.

Una historia se puede contar de manera distinta, pero siempre hay un doble movimiento, algo incomprensible que sucede y está oculto.

El sentido de un relato tiene la estructura del secreto (remite al origen etimológico de la palabra *se-cernere*, poner aparte), está escondido, separado del conjunto de la historia, reservado para el final y en otra parte. No es un enigma, es una figura que se oculta (Piglia, *Formas breves* 127).

Es por medio de este doble movimiento que la forma del cuento crea su encanto. A diferencia de otros géneros narrativos tiene la posibilidad de, en un número relativamente reducido de páginas, plantear una intriga y desarrollarla. Bajo la concepción de Piglia, el crítico literario y, en general, la actitud de alguien que se acerca al texto narrativo y busca su interpretación,

tiene mucho que ver con la actitud de un detective que busca desentrañar los secretos de un crimen (Piglia, *Crítica* y 104).

Esta teoría, además de sugerir y plantear los problemas principales en la conformación del cuento, toma como punto de partida sus dos tesis (un cuento siempre cuenta dos historias y la historia secreta es la clave del cuento) y brinda conceptos literarios que sirven para acercarse de manera profunda al género cuento (elipsis, tensión y epifanía), permite afrontar la lectura de las obras desde una manera que encare el problema que la interpretación de un cuento representa y une las piezas.

#### b) Roland Barthes: el lenguaje de lo erótico.

El libro que servirá como punto de partida para este análisis es *El placer del texto*. Éste se considera generalmente un escrito perteneciente al tercer momento en el pensamiento de Barthes<sup>13</sup>, época donde se exploran las características tanto formales, discursivas y significativas del texto, con influencia de las teorías de Prop, Lévi-Strauss, Foucault y Lacan (Barthes, *La aventura* 12). Esta etapa se caracterizó por buscar la apertura conceptual, alejarse del modelo estructural y explorar otras esferas del conocimiento. En palabras del propio Barthes, “No es un conjunto de signos cerrados, dotado de un sentido que se trataría de encontrar, es un volumen de huellas en trance de desplazamiento. La instancia del texto no es la significación, sino el significante, en la acepción semiótica y psicoanalítica del término” (Barthes, *La aventura* 14). No se busca formular un método rígido de análisis, se busca enunciar las propiedades y potencias del lenguaje en relación con el entorno que lo busca leer.

Partiendo desde este enfoque, *El placer del texto* resulta un libro en donde se exploran de manera poética las características que relacionan al lenguaje con el lector, centrándose en dos conceptos muy ligados al psicoanálisis (Villegas, párr. 2): la concepción de goce y de placer. Se trata de: “Una obra intuitiva y al mismo tiempo reflexiva que no se propone tanto desarrollar una teoría sobre la interpretación del texto como apuntar las potencialidades del

---

<sup>13</sup> Roland Barthes nació en Cherburgo, Francia, murió en París en el año de 1980. Fue semiólogo y publicó obras que serían trascendentales para el pensamiento semiótico y literario de su época, *El grado cero de la escritura* (1953), *Mitologías* (1957), *Crítica y verdad* (1966), *El placer del texto* (1973), entre otras, mismos que tomarían gran importancia en el pensamiento de su época.

texto, los significados plurales que contiene el texto en sí mismo considerado” (Mendizábal, párr. 1). A partir de esta postura se enunciarán las características que hacen del lenguaje un elemento erótico, su utilización y características, justamente son estos elementos los que se pretende resaltar para hacer un puente entre lo erótico del lenguaje, propuesto por Barthes, y el erotismo visto como teoría del pensamiento, postulado por Bataille. Será en base de este vínculo conceptual que la obra de Francisco Tario podrá ser analizada desde el punto de vista erótico, no sólo refiriéndose a la anécdota de su narración sino también explorando el lenguaje y sus implicaciones.

*El placer del texto* inicia previniendo al lector acerca de su ambiguo sentido terminológico, enfatizando la inexactitud o movilidad que pueden tener ciertos conceptos que ahí se manejan, no para definirlos de manera tajante, sino para enunciar los márgenes móviles que comparten: “(Placer/goce: en realidad, tropiezo, me confundo; terminológicamente esto vacila todavía. De todas maneras, habrá siempre un margen de indecisión, la distinción no podrá ser fuente de seguras clasificaciones, el paradigma se deslizará, el sentido será precario, revocable, reversible, el discurso será incompleto)” (Barthes, *El placer* 50). Barthes no toma esta ambigüedad como un equívoco, pues es ahí donde su obra respalda su carácter, afirmándose como un texto que se basa en la incertidumbre, pero llevando consigo la actitud de apertura y cuestionamiento (Arguelles, “La muerte...”, párr. 14).

Para poder afrontar esta manera particular de acercamiento, el lector, ente receptor que decodifica el mensaje, toma un papel fundamental por el hecho de asumir la responsabilidad de poner su propia experiencia como el eje de la interpretación, en contraposición con la lectura guiada meramente por la anécdota de lo que se está leyendo, o por intereses secundarios, ya sea políticos, ideológicos, divulgativos, exteriores al propio texto. Los fundamentos de este enfoque serían tratados por Barthes con anterioridad en el artículo titulado *La muerte del autor*, publicado en el año de 1968.<sup>14</sup> *El placer del texto* se apoya en el entendido de que el texto no representa un “secreto” que deba ser explicado por un grupo de críticos sino, más bien, guiado por una experiencia personal por el ente que recibe el estímulo. Debido a este aspecto se hace una diferencia entre dos tipos diferentes de lectura:

---

<sup>14</sup> *La muerte del autor* se publicó originalmente en el año de 1980.



Hay dos regímenes de lectura: una va directamente a las articulaciones de la anécdota, considera la extensión del texto, ignora los juegos del lenguaje (si leo a Julio Verne voy rápido: pierdo el discurso y, sin embargo, mi lectura no está fascinada por ninguna *pérdida* verbal, en el sentido que esta palabra puede tener en espeleología); la otra lectura no deja nada: pesa el texto y ligada a él lee, si así puede decirse, con aplicación y ardientemente, atrapa en cada punto del texto el asíndeton que corta los lenguajes, y no la anécdota: no es la extensión (lógica) que la cautiva, el deshojamiento de las verdades, sino la superposición de los niveles de la significancia (Barthes, *El placer* 144).

El segundo tipo de lectura es la que interesa a Barthes, la que tiene por finalidad detenerse, perderse y disolverse en las palabras más que en la anécdota, una lectura que se aleja del utilitarismo y centra su quehacer en ella misma. Se trata de alejarse de las formas tradicionales y el empoderamiento de la figura del lector, su sentir subjetivo, donde se cimienta una de las potencias del sentimiento de goce: el sentido de transgresión. Como ejemplos se mencionan a varios escritores, siendo el Márquez de Sade uno de los más significativos. Su escritura, hecha a base de reiteraciones temáticas y delirios argumentales desvela un sentimiento de inconformidad y apertura pero, sobre todo, de juego y coqueteo, de deleitarse con las palabras que describen los hechos atroces que realizan sus personajes (Arguelles, “Sade y...”, párr. 12). Su escritura resulta uno de los ejemplos más claros desde donde Barthes plantea la potencia del goce. “Sade: el placer de la lectura proviene indirectamente de ciertas rupturas (o de ciertos choques): códigos antipáticos (lo noble y lo trivial, por ejemplo) entran en contacto; se crean neologismos pomposos e irrisorios; mensajes pornográficos se moldean en frases tan puras que se les tomarían por ejemplos gramaticales. Como dice la teoría del texto: La lengua es redistribuida. Pero esta redistribución se hace siempre por ruptura” (Barthes, *El placer* 77).

Con este respecto, la obra de Francisco Tario fue considerada atípica para las producciones que se creaban tanto en su contexto inmediato como en su tiempo, su primer obra, publicada en el año de 1943 aparece cuando la narrativa mexicana soportaba una férrea costumbre realista (Toledo, *Universo Francisco* 79), creadora de un camino singular que en lugar de seguir alguna corriente literaria determinada prefirió hacerse camino a base de la búsqueda y experimentación tanto de las formas de escribir cómo de sus temáticas, se

mantuvo en relación con la ruptura y la búsqueda. Una de las citas más mencionadas de uno de sus cuentos, “La noche de los cincuenta libros”, promulga lo siguiente:

Y escribiré libros. (...) Libros que expondrán con precisión inigualable lo grotesco de la muerte, lo execrable de la enfermedad, lo risible de la religión, lo mugroso de la familia y nauseabundo del amor, de la piedad, del patriotismo y de cualquier otra fe o mito. Libros, en fin, que estrangulen las conciencias, que aniquilen la salud, que sepulten los principios y trituren las virtudes. Exaltaré la lujuria, el satanismo, la herejía, el vandalismo, la gula, el sacrilegio: todos los excesos y las obsesiones más sombrías, los vicios más abyectos, las aberraciones más tortuosas (Tario, *Cuentos completos* 1: 62).

El estado que se opone a este instinto de ruptura es, partiendo desde la postura psicoanalítica, la neurosis. Ella se presenta cuando el texto que se escribe busca esquivar el sentimiento de goce y carga consigo, en palabras de Barthes: “una miedosa aprehensión de un fondo imposible”, ese fondo que se propone encasillar y definir fuerzas difíciles de definir o que hacen referencia a aspectos que van más allá de lo que se puede describir (Barthes, *El placer* 67). Existen autores que transitan dentro de la misma neurosis para pelear contra ella. Uno de los ejemplos más claros de este tipo particular de escritos son los relatos, ya sean críticos o literarios, de George Bataille, en ellos se encuentran inmersas temáticas como el erotismo, la muerte, el incesto, el infinito, entre otras, que hacen del mismo goce su teoría y con ello se inmiscuyen y alientan a una lectura del placer. “Los textos como los de Bataille – o de otros – que han sido escritos contra la neurosis, desde el seno mismo de la locura, tienen en ellos, *si quieren ser leídos*, ese poco de neurosis necesario para seducir a sus lectores: estos textos terribles son, *después de todo*, textos coquetos” (Barthes, *El placer* 70). Los textos coquetos invitan a perderse dentro de los razonamientos que enuncian, hacen partícipe al lector de sus cavilaciones transgresivas por medio de un método de análisis que se presenta como una estructura bien definida, los límites entre el concepto de placer y goce, se vuelven a entrelazar.

Es a partir de los márgenes y cruces conceptuales, entre goce y placer, lo establecido y lo transgresivo, que se concibe el erotismo en el lenguaje. No es sólo la mera destrucción de las estructuras establecidas, ni su apego a ellas, donde el texto toma su verdadera relevancia. A diferencia de la corriente literaria del realismo, que toma como punto

fundamental la claridad tanto semántica como argumentativa del discurso (Barthes, *El placer* 35), Barthes atiende las características que brindan al texto su multiplicidad y apertura, lo que les ofrece valor literario se encuentra en los bordes. “Tal vez haya aquí un medio para evaluar las obras de la modernidad: su valor provendría de su duplicidad, entendiendo por esto que tales obras poseen siempre dos límites” (Barthes, *El placer* 84), el límite establecido de las normas y el cambiante de la búsqueda. No se debe caer en extremos, es el diálogo entre estas dos formas lo que da su sentido. “Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuela erótica. El placer del texto es similar a ese instante insostenible, imposible, puramente novelesco que el libertino gusta al término de una ardua maquinación haciendo cortar la cuerda que lo tiene suspendido en el momento mismo del goce” (Barthes, *El placer* 82).

Partiendo desde esta temática, en la escritura de Flaubert se pueden ver los parámetros necesarios de una escritura del goce. Su proeza está en mantener una *mimesis* en el lenguaje, refiriéndose a sí mismo, resalta la ambigüedad de los factores que describe, juega con los momentos dentro de la narración, con su orden en la construcción (asíndeton) y cadencia (tmesis). Asimismo, el discurso se alarga o recorta prestando a las palabras un peso diferente, más profundo, sin dejar de lado el significado de la trama, pero yendo más allá de las figuras que reconoce la retórica, haciendo una constante de la transgresión: “la regla es el abuso, la excepción es el goce” (Barthes, *El placer* 498). El juego se convierte en el hilo que permite desarrollar la potencia creativa dentro del escritor, muy lejos de los moldes preconcebidos. Barthes menciona lo siguiente:

He aquí un estado muy sutil, casi insostenible del discurso: la narratividad está deconstruida y, sin embargo, la historia sigue siendo legible: nunca los dos bordes de la fisura han sido sostenidos más netamente, nunca el placer ha sido mejor ofrecido al lector —en tanto existe el gusto de las rupturas vigiladas, de los conformismos enmascarados y de las deconstrucciones indirectas—(Barthes, *El placer* 109-112).

Para que se dé una lectura a partir del goce, el lector debe unirse a esta postura insinuada por el escritor, debe tomar su papel como intérprete y asumir la lectura rompiendo, él también, con el ritmo de cómo se considera debe ser leída la literatura. Se debe alejar del recuento anecdótico de las obras, detenerse en las palabras, disfrutarlas una por una, perderse en ellas, reafirmar la concepción de hedonismo que se ha mantenido marginada a lo largo del tiempo,

relegada por conceptos como verdad, progreso, lucha, alegría. “¿Se ha leído alguna vez a Proust, Balzac o *La guerra y la paz* palabra por palabra?” (Barthes, *El placer* pos. 135- 138) pregunta Barthes, una lectura alejada de otra finalidad más allá de su mera realización.

Es justamente esta postura hedonista la que permite concebir tal acercamiento del lector para con el texto del goce, “Lo que me gusta de un relato no es directamente su contenido ni su estructura sino más bien las rasgaduras que le impongo a su bella envoltura: corro, salto, levanto la cabeza y vuelvo a sumergirme. Nada que ver con el profundo desgarramiento que el texto de goce imprime al lenguaje mismo no a la simple temporalidad de su lectura” (Barthes, *El placer* 138).

Este desgarramiento que los textos del goce producen en el lenguaje que emplean, los diferencia de entre otros acercamientos textuales. Características como la ruptura con la corriente literaria establecida, así como los juegos temporales que la narración puede lograr son un espejo directo del lenguaje que Barthes denomina como el lenguaje de lo erótico. “En resumen, la palabra puede ser erótica bajo dos condiciones opuestas, ambas excesivas: si es repetida hasta el cansancio o, por el contrario, si es inesperada, succulenta por su novedad (en ciertos textos las palabras *brillan*, son como apariciones que distraen, incongruentes –importa poco que puedan parecer pedantes–)” (Barthes, *El placer* 507).

Las características que se muestran en el lenguaje erótico, tanto en la manera reiterativa como novedosa, pueden ser identificadas de manera muy clara a lo largo de varias obras en distintas etapas en la escritura de Francisco Tario. Dentro de su primer libro, *La noche*, se encuentra “La noche de los genios raros”, décimo cuento de esta obra. De ambiente experimental y teatral en su estructura, desarrolla gran parte de las acciones a manera de diálogos que, si bien es cierto, no ha sido muy estudiado por los críticos, utiliza temáticas que marcarán gran parte de su obra: el uso de la escritura fragmentaria, el juego con el lenguaje y sus contradicciones y la temática de lo absurdo. Comienza de la siguiente manera: “Noche tonta en el triángulo azul del suburbio. Plenilunio y paralelepípedo *téte á téte*. Un alfil en el cuadro negro. El rey con su corona. Humo, humo, humo. Y el *stacatto* del piano muerto sobre *mi* sostenido. El reloj –contrapunto, patíbulo, longitud– aúlla con sus gritos romanos. No es ninguna hora en la vida. Dos sombras se inmiscuyen: las ve el farol, Jesucristo y Picasso. Hay ambiente de subconsciencia, ciencia de residencia, sopor” (Tario, *Cuentos completos* 1: 106).

Esta mezcla de elementos tan singulares que buscan recrear el ambiente en donde se llevarán a cabo las acciones, logra un efecto muy particular y único. La diferencia entre los campos semánticos, desde la temática romántica: la noche, el plenilunio, el piano muerto; el musical: *stacatto* de un piano en *mi sostenido*, el contrapunto, el *adagio*; geométrica: triángulo azul del suburbio, paralelepípedo; los elementos del ajedrez: un alfil en el cuadro negro, el rey con su corona; hasta el mitológico: Eolo y Terpsícore, no cuentan con un enlace aparente, ni se trata de tópicos relacionados. Se trabaja sobre el ambiente de la subconsciencia. Las palabras brillan debido a esta amalgama tan singular que salta a la vista por la disonancia en su conjunto. Con ello se propone este juego interpretativo, se podría decir que, bajo la teoría del texto del goce, busca la seducción del lector.

Con respecto al instinto del lenguaje erótico, la palabra repetida hasta el cansancio, dentro de la cita anterior no se puede ver más que una reiteración “Humo, humo, humo”, que ya propone y da un énfasis significativo dentro del ambiente de la historia. Este recurso es utilizado a lo largo de todo el cuento, y va resaltando fragmentos de la narración.

“I. (*Con el paraguas alado.*) ¡Tú!/II. (*Sin paraguas.*) ¡Yo!/I. ¡Yo también!/II. Subjetivamente./I. ¿Vas al teatro?/II. Sí. ¿Y tú?/I. No, también./II. ¿también no?/I. Tampoco [...]II. Soy incapaz, te lo juro./I. Capaz, capaz... ¡mejor dirías capaz!/II. Capaz, capaz... ¡capaz febril!” (Tario, *Cuentos completos* 1: 106-107).

Estos juegos con el lenguaje abren una brecha de significaciones diversas, un entramado que insinúa la multiplicidad, se utiliza para proponer una lectura que valore el uso del lenguaje con peso en sí mismo, sirven para reivindicar al texto como una unidad de significado en contra de la separación que se hace por medio de las consideraciones que lo enlazan tanto a su autor como a su contexto. Estas características no hacen sino mostrar el placer de deleitarse con la escritura en sí misma, característica que marca el parámetro para valorar la escritura del goce (Barthes, *El placer* 706-709).

Muy a diferencia de lo que se puede pensar a primera instancia, las características del lenguaje de lo erótico no se encuentran ligadas de manera unívoca a la considerada literatura erótica: “El texto de placer no es forzosamente aquel que relata placeres; el texto de goce no es nunca aquel que cuenta un goce” (Barthes, *El placer* 666). Los textos considerados de goce proponen una desintegración de las fórmulas, no describen los comportamientos sexuales de los individuos. “Los libros llamados “eróticos” (es necesario agregar: los

comunes, para exceptuar a Sade y algún otro) *representan* no tanto la escena erótica sino su expectación, su preparación, su progresión: es en esto que resultan “excitantes”, y por supuesto cuando la escena llega hay decepción, deflación. Dicho de otra manera, son libros del Deseo, no del placer” (Barthes, *El placer* 700).

La relación entre el lenguaje como elemento erótico y lo erótico como corriente del pensamiento, se funda en las similitudes y coincidencias del carácter que pueden llegar a tener, en el trasfondo de lo que describen y enuncian. Han sido varios los autores que se han retomado esta misma cuestión; Octavio Paz, en *La llama doble*, escribió lo siguiente: “La relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad. También en el poema –cristalización verbal– el lenguaje se desvía de su fin natural: la comunicación” (Paz 11).

“El lugar del placer en una teoría del texto que no es segura. Simplemente llega un día en que se siente la urgencia de descentrar el discurso en tanto el idiolecto que se repite toma consistencia y es conveniente someterlo al sacudón de un cuestionamiento” (Barthes, *El placer* 773). Esta consigna es una de las finales dentro de *El placer del texto*. Sí bien, se mencionó que este libro no pretendía brindar conceptos sólidos desde el punto de vista teórico, Barthes más que pretender crear un método, propone una duda, una actitud de cuestionamiento y de apertura.

### c) George Bataille: muerte, disolución e incesto.

La obra de Bataille<sup>15</sup> comenzó en el año de 1928 bajo el seudónimo de Lord Auch, con *Historia del ojo*, una novela que toca la temática de la sexualidad y la muerte. Leída en un principio como mera pornografía, conforme se fue desarrollando el discurso ideológico de Bataille con la publicación de sus obras subsecuentes, se le llegaría a clasificar como una de las obras fundamentales en la literatura erótica. A partir de ese momento Bataille iría creando un cúmulo de textos teóricos y ficcionales, moviéndose tanto en el discurso filosófico como

---

<sup>15</sup> Georges Bataille fue un filósofo, ensayista, crítico y novelista francés. Nació en Billom en el año de 1897 y murió en 1962 en París. Fue considerado por Martín Heidegger como una de las mentes más brillantes en la Francia de su tiempo y formó parte del movimiento surrealista hasta su primera eclosión en el año de 1920. De profesión bibliotecario, creó una obra polifacética y singular que explora disciplinas como la antropología, filosofía, literatura, teología, economía, historia, etnografía, entre otras, una multiplicidad de temas que le brindarían a su autor el calificativo de inclasificable.

en el narrativo, explorando una multiplicidad de temas que, en la mayoría de los casos, integrarían el apartado erótico como alguna de las temáticas tratadas, sino de manera directa, sí contenida o relacionada con la dinámica principal. Es así que textos como *La parte maldita* (1949) que trata de dar cuenta de los procesos concebidos por el hombre bajo los conceptos de utilidad y gasto, un análisis emparentado con la economía, puede llegar a compartir los mismos fundamentos en obras trasgresoras como *El ojo pineal* (1933), *Madame Edwarda* (1937) o en tratados filosóficos como *El erotismo* (1957) y *Las lágrimas de Eros* (1961). En cierto sentido, las obras de Bataille se encuentran relacionadas entre sí, a pesar de, aparentemente, venir de puntos focales apartados (Díaz de la Serna, *Para leer* 15).

Bataille creó una obra que lejos de ser concebida bajo un esquema constante y definido, deambuló por múltiples parámetros. Su discurso afilosófico carece de un sistema, pero no de aristas bien definidas, y lejos de ser éste un problema, es una característica de lo que él consideraba el pensamiento (Bataille, *Madame Edwarda* 13). Su método tenía por finalidad cuestionar la manera en que los filósofos de su tiempo abordaban los temas desarrollados y el presunto estancamiento de sus reflexiones, “Una exposición razonada de la filosofía de Georges Bataille es imposible. Todas las tentativas se abocan a explicar esta imposibilidad, de la que el propio Bataille nos previene frecuentemente a lo largo de toda su obra, en virtud de la desorganización sistemática que es de por sí la filosofía en general, y, muy particularmente, la de él” (Bataille, *Madame Edwarda* 12).

Las inquietudes a las que dedica su pensamiento se enfocan en desarrollar cuestiones que muchos otros pensadores desestimaban o plenamente consideraban incompatibles, temas como: la simbología en la figura del ano, la relación entre la experiencia mística religiosa y el acto sexual, el papel del sacrificio en lo sagrado, temas en los que desembocó sus reflexiones. “Profundamente interesado en conciliar las facetas antagónicas de la vida humana, su obra revela, por su carácter psicológico y antropológico, una intensidad abstrusa y sorprendente” (Bataille, *Madame Edwarda* 7).

A lo largo del siglo XIX se fue gestando un carácter positivista en cuanto a la exploración de los instintos ocultos en el hombre se refiere. Con el fin de indagar en los apartados relegados del comportamiento humano, tales como el asesinato, las desviaciones sexuales, la violencia, varias disciplinas del conocimiento volcaron su atención a dichos asuntos y desarrollaron ramas específicas para su investigación. Un ejemplo claro de ello se

encuentra en la psiquiatría que, con la finalidad de desentrañar e investigar en estos ámbitos del quehacer humano, dio pie a la sexología y criminología.

El objetivo confesado consiste en dar al sexo y al crimen sexual un fundamento antropológico y establecer una separación radical entre una sexualidad denominada normal, de la que obtiene provecho la salud, la procreación, la restricción del placer, y una sexualidad llamada perversa, que se vincula con la esterilidad, la muerte, la enfermedad, la inutilidad, el crimen, el goce (Roudinesco 950-954).

Este carácter de búsqueda de los instintos más profundos se mantuvo a lo largo del siglo XX, impulsado de manera muy fuerte por el psicoanálisis, sobre todo encarnado en la figura de Sigmund Freud. La diversidad de formas en que se realizaban los actos sexuales sería explorado a fin de comprender la mentalidad del sujeto con lo que se llegó a crear una gran clasificación de síndromes, trastornos y filias.

Atendiendo a esta actitud de búsqueda, la obra de Bataille se mantuvo explorando esa parte oculta del actuar del ser humano, pero llevada desde sus propios medios. “Al lado de la euforia “sexológica”, Bataille investigó concienzudamente el trasfondo filosófico del erotismo; fue quien por primera vez analizó el erotismo como característica diferencial del hombre y quien esbozó por primera vez, también, la estrecha relación que él concebía entre el erotismo y la muerte” (Bataille, *Madame Edwarda* 7). Así nace, publicado en el año de 1957, *El erotismo*, libro que sería el depositario de las investigaciones que tanto marcaron sus obras anteriores, *Historia del ojo*, *El ojo pineal*, *Madame Edwarda*, *La experiencia interior* y que serían guiadas por conceptos como: la violencia, muerte, erotismo, prostitución, disolución, los cuales tendrían un tratamiento profundo en este libro.

*El erotismo* es el tratado del pensamiento donde se reúne gran parte de las diferentes investigaciones que Bataille realizó con anterioridad, creando una estrecha relación entre el punto de vista filosófico, antropológico y económico. Aborda el complejo entramado que representa el erotismo para llegar a una comprensión de lo que este elemento simboliza, se deben tomar en común varios factores del quehacer humano que lo contienen. Como punto inicial, se hace una diferencia entre lo que simboliza el acto sexual en los animales que lo realizan y la especie humana, siendo ésta la única que llega a poner en juego factores psicológicos y sociales más allá del mero hecho reproductivo. Su punto central se encuentra en el desfallecimiento que representan los placeres ahí contenidos, llegan a ser tan intensos



y representativos que dan idea de las fuerzas violentas contenidas en la vida. El erotismo es ese excedente de sentido que ocurre cuando la conciencia individual, que es quién realiza el acto sexual, se disuelve.

La importancia de esta idea reside sobre todo en el hecho de que la concepción de lo erótico se funda para él, esencialmente, en el hecho de que el erotismo, más que una forma de origen a nuevos seres humanos, es un método de disciplina interior que pretende sobreponer la conciencia a la posibilidad ineluctable de la muerte mediante su imitación o simulacro del acto sexual (Bataille, *Madame Edwarda* 8).

Las fuerzas que actúan en la realización del acto sexual llevan a sus participantes a experimentar un desfallecimiento que la aleja de una percepción individual de sí mismos, uniéndose en el instante climático con lo continuo (Bataille, *El erotismo* 16). Bajo esta perspectiva, el postulado que define Bataille como uno de los puntos centrales de su teoría, “El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille, *El erotismo* 15), toma sentido si se relaciona a ese desfallecimiento con la conciencia que se tiene sobre la muerte en el sentido de la disolución del ser, ambas concepciones comparten esta característica como punto fundamental de su experiencia.

En el lenguaje popular se pueden encontrar algunos indicios de esta relación, expresiones como *la petite mort* hacen una analogía directa de las fuerzas tan profundas que recaen en el placer orgásmico en común con la concepción que se tiene sobre la muerte. Pero el instinto erótico no sólo se limita a este momento, el hecho de que los amantes se presten a sentir estas relaciones tan intensas y se dejen llevar por ellas ya avecina sus fuerzas. “Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa a la pasión es un halo de muerte” (Bataille, *El erotismo* 25). La pasión es instintiva y precipita a quien la sufre a un estado de desenfreno, de animalidad primitiva fuera del control de la razón. El sentimiento de los amantes se guía por la posibilidad de poder franquear la individualidad del ser por medio de la unión de los cuerpos y sentimientos, se busca una continuidad imaginada.

Las fuerzas violentas que causan en el ser humano un desconcierto al momento tanto del acoplamiento sexual como de su conciencia de la muerte son las mismas que tuvo que dejar a un lado para poder crear su constructo social y normativo. Lo que distinguió al hombre primitivo de otros animales fue la conciencia que éste hizo del trabajo, apoyándose en un

conjunto de herramientas que le facilitaran los quehaceres. Así se alejó del instinto animal que veía en los placeres inmediatos una fuente de satisfacción, para abocarse a un régimen de disciplina que le permitiera ir desarrollando de a poco un extracto cultural y social, para mantenerse a salvo de las amenazas que lo rodeaban. Sin embargo, estas mismas fuerzas violentas, siendo intrínsecas a la existencia y por tanto sin poderse reprimir del todo, cumplen una doble función: por un lado, repelen a quien las experimenta; por otro, crean una gran atracción. “La violencia es omnipresente. Domina de principio a fin la historia de la especie humana. La violencia engendra el caos, y el orden engendra violencia. Este dilema es insoluble. Fundada en el miedo a la violencia, el orden genera él mismo miedo y violencia” (Sofsky 2).

Con el mundo de la normatividad vino la prohibición y, en contraposición a ésta, la transgresión. Ambas fuerzas encontradas responden, la primera de ellas, a un carácter utilitario y en pos del constructo social por el que fue creado; la segunda, hacia dar pie a un instinto salvaje o simplemente respondiendo a una vocación destructora también presente en el ser humano y que es repelente de la visión normativa. El papel de las diferentes prohibiciones y las diversas maneras en que se transgrede es una de las preocupaciones principales en Bataille, ya que existen formas en que estos mundos en apariencia opuestos, se mezclan o se amplían las divisiones: “La sociedad humana no es solamente el mundo del trabajo. Esa sociedad la componen simultáneamente –o sucesivamente– el mundo *profano* y el mundo *sagrado*, que son sus dos formas complementarias. El mundo *profano* es el de las prohibiciones. El mundo *sagrado* se abre a unas transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses” (Bataille, *El erotismo* 72). Este mundo sagrado debe de tener por medias ciertas características ritualistas que lo identifiquen como tal, deber servir a un fin que comulgue con la búsqueda de la continuidad, con la trascendencia. Es en esta división entre lo profano y lo sagrado en donde se encuentran las tres maneras en que se presenta el erotismo. Aunque, “todo erotismo es sagrado” (Bataille, *El erotismo* 20), según Bataille, en el sentido en que tiende a buscar la continuidad del ser, se diferencian por el enfoque de su búsqueda, se clasifican en el erotismo de los cuerpos, de los corazones y el sagrado, en cada uno de ellos.

La discontinuidad de los seres se ve reflejada en la muerte que, vista como concepción cultural, representa el acto donde las fuerzas de la violencia que se encuentran en la vida se

manifiestan de manera más tajante. Las primeras nociones que se tuvieron de ésta, se hicieron por medio de la asimilación que los habitantes primitivos hicieron al momento de contemplar los cuerpos de sus semejantes. Esa asimilación desencadenó en el hecho de querer preservar estos cadáveres que simbolizaban de manera directa sus propios cuerpos al momento de fallecer, de las inclemencias que les pudieran acontecer. La figura del cadáver penetró en el pensamiento del humano primitivo de tal manera que representó uno de los puntos más álgidos en su concepción de finitud.

La costumbre de la sepultura es testimonio de una *prohibición* semejante a la nuestra en relación con los muertos y con la muerte [...] Esencialmente se trata de una diferencia entre el cadáver del hombre y los demás objetos, como las piedras, por ejemplo. Hoy esta diferencia caracteriza aún a un ser humano y lo distingue del animal; lo que llamamos la muerte es antes que nada la conciencia que tenemos de ella. Percibimos el paso que hay de estar vivos a ser un cadáver; es decir, ser ese objeto angustiante que para el hombre es el cadáver de otro hombre (Bataille, *El erotismo* 48).

Esta finitud es una de las angustias más grandes que experimenta la conciencia humana y por tanto, intenta preservarse de estas fuerzas funestas que la contienen. La figura del hombre muerto representa una amenaza para quien lo contempla en el sentido en que hace palpable la violencia que algún día caerá sobre él, es así que se implementan métodos para aislar estas características. Así, el féretro puede servir tanto como atenuante de las inclemencias que se dan tras la muerte, ya que aloja al difunto en un espacio hermético y controlado, y, después de ser enterrado, restringe el paso inmediato de animales al cadáver y lo mantiene alejado del contacto directo con la tierra; como también fungir de escaparate en donde se exponga el cuerpo o como vehículo que lo traslade hacia otra vida.

Dentro de la obra de Tario se pueden encontrar una multitud de ejemplos de los diferentes tratamientos que se le ha dado a la concepción de la muerte, siendo esta temática una constante. En una de las pocas entrevistas que se le realizaron, el escritor dijo lo siguiente: “Mi propósito [...] pretende establecer una unidad con estos cuatro elementos, que son las bases de mis trabajos: poesía, muerte, amor y locura” (Tario, *Obras completas* 2: 684). Bajo esta consideración, las características trabajadas en la obra de Tario se relacionan de forma directa con los elementos que se desarrollan en la teoría del erotismo, ya que la muerte, el

amor y la locura, se encuentran contenidas en las instancias de la violencia y el desenfreno, temas relacionados con la transgresión.

La temática del incesto es uno de los puntos centrales para la teoría del erotismo debido a que trabaja directamente con el concepto de prohibición abocado hacia la sexualidad. Las limitaciones que se imponen en este sentido a pesar de no ser reglas inmóviles, en todas las culturas primitivas, sí han presentado un punto lo significativamente común para llegar a mostrar una tendencia. Para abordar estas cuestiones, Bataille se respalda de manera considerable en las investigaciones antropológicas realizadas por Claude Lévi-Strauss. En ellas se menciona que a partir de un sistema de intercambio de castas, el Pótlalch, la mujer era considerada como un elemento ofrenda y se ponía a disposición de alguna tribu, diferente de la de su procedencia, a fin de crear alguna relación beneficiosa y estrechar vínculos.

El cambio de mujeres y el cambio de alimentos son medios de asegurar el encaje recíproco de los grupos sociales o de tornar manifiesto este encaje. Se comprende, pues, que tratándose de un procedimiento del mismo tipo [...], puedan ser, según los casos, ya sea simultáneamente presentes o acumulados sus efectos (ambos en el plano de lo real, o uno solamente en el plano de lo real y el otro en un plano simbólico) (Lévi-Strauss 162).

Entendido bajo este sentido mercantil, la adquisición de una mujer era considerada como una riqueza debido a sus características reproductivas, con lo que su reparto debía ser planteado como uno de los problemas fundamentales en tribus antiguas para poder crecer en número y por lo tanto tener mejores posibilidades de llegar a subsistir (Bataille, *El erotismo* 210).

Bataille coincide con Lévi-Strauss en este primer sentido práctico del rechazo hacia la mujer que proviene del propio linaje en pos de una amplitud social, pero hace algunas puntualizaciones que buscan adentrarse a una concepción más profunda. Para Bataille, la restricción que representa el incesto para con los individuos a quienes se les aplica, busca contener el peligro de la violencia que representa la potencia sexual como acto que difiere de la concepción de orden. “La relación entre el incesto y el valor obsesivo de la sexualidad para el hombre no aparece fácilmente, pero este valor existe y debe ciertamente vincularse con la existencia de las prohibiciones sexuales, consideradas en general” (Bataille, *El erotismo* 218). El acto sexual pone al descubierto la animalidad primitiva que el hombre debe combatir para poder concebir su humanidad, es por eso que justamente en el apartado sexual es donde

recaen gran parte de las prohibiciones que se le imponen al individuo dentro de la sociedad (Bataille, *El erotismo* 56).

El incesto responde a un doble movimiento, en una primera instancia muestra una repugnancia profunda del hombre hacia sus propios instintos, sobre todo por la voracidad que estos pueden desencadenar, límite que se traduce en contrato social. Bajo esta prohibición se sostiene gran parte de la mentalidad de familia como un núcleo cerrado que intenta, en la medida de lo posible, alejar a sus integrantes de una violencia nociva. En segunda instancia, desencadena un instinto transgresivo muy fuerte que intenta replegarlo, “No habría erotismo si no existiera como contrapartida un respeto por los valores prohibidos (no habría pleno respeto si la desviación erótica no fuera posible y seductora)” (Bataille, *El erotismo* 225). Una vez creada la norma, el instinto por romperla se vuelve seductor, intenso.

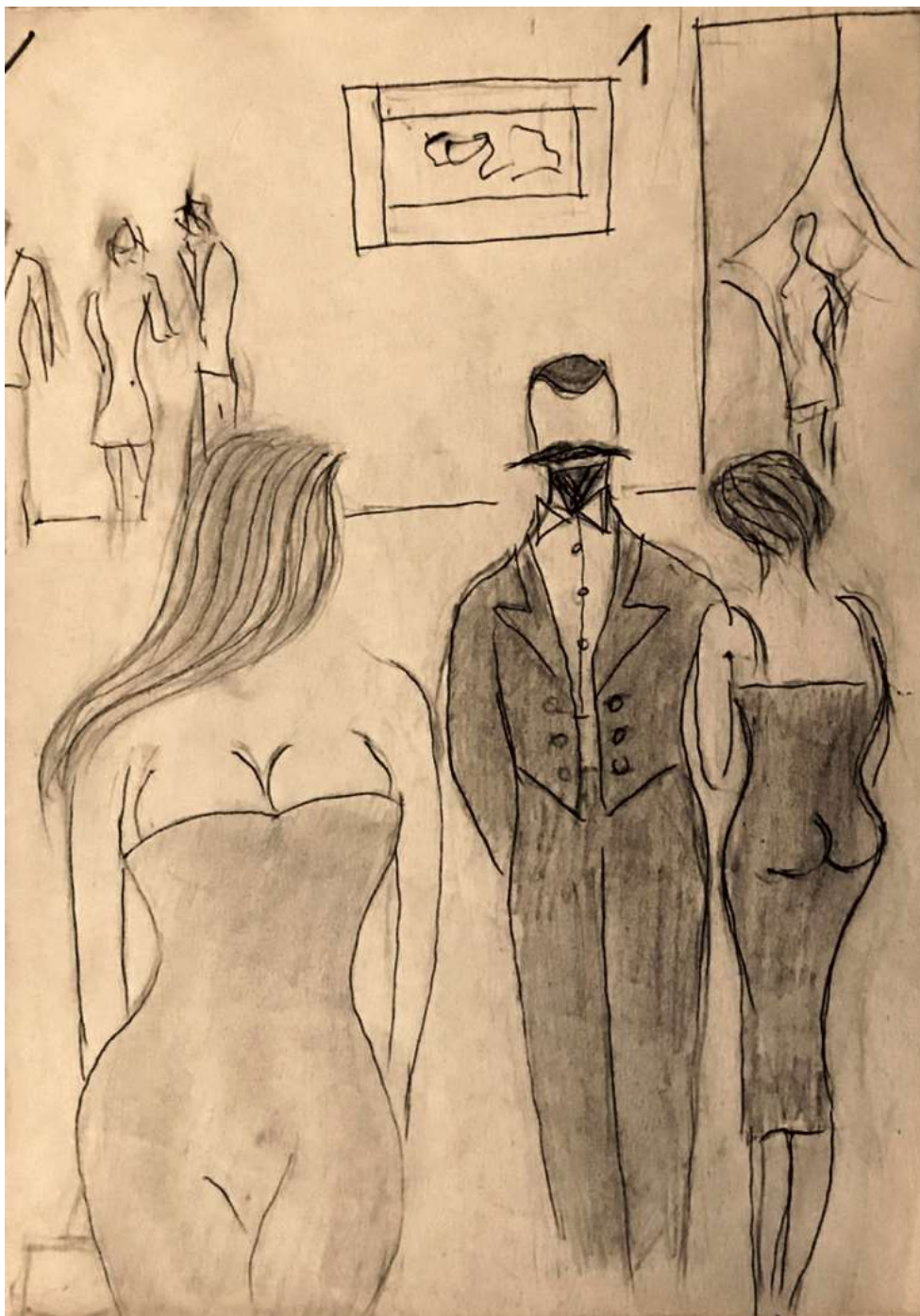
Más allá de la concepción que Bataille ofrece sobre el incesto, este tema ya había calado hondo en el imaginario cultural y había sido tratado en diversas ocasiones. Como el máximo representante del psicoanálisis, Freud abonó a la consideración que se tuvo sobre estas cuestiones, compartiendo como punto de partida las consideraciones antropológicas, analizó cómo este tema se instala en el pensamiento colectivo de la sociedad, más allá de su origen.

Nos vemos obligados a admitir que esta resistencia proviene, sobre todo, de la profunda aversión que el hombre experimenta por sus deseos incestuosos de épocas anteriores, total y profundamente reprimidos en la actualidad. Así, pues, no carece de importancia el poder demostrar que los pueblos salvajes experimentan aún de modo peligroso, hasta el punto de verse obligados a defenderse contra ellos con medidas excesivamente rigurosas, los deseos incestuosos a sumirse un día en lo inconsciente (Freud, *Totem y Tabú* 30).

El acercamiento que Freud tuvo hacia el incesto fue una de las principales formas en que se trató esta temática, aportando una clasificación de, según la teoría del psicoanálisis, complejos como lo son el de Edipo y Electra. Con ello abonó en la asimilación y concepción que se tuvo sobre el incesto. El pensamiento de Freud y Bataille identifican al incesto como uno de los grandes tabús en la historia de la humanidad, repudiado socialmente por las implicaciones ideológicas con que choca, ataque directo hacia la concepción de familia y por tanto hacia la conformación del sistema social que representa.

Tras estos puntos de prohibiciones e instintos transgresivos, se encuentra el carácter contradictorio del hombre en su asimilación con su propio ser. La teoría del erotismo tiene como finalidad demostrar ese traslado entre un punto de asimilación y de rechazo. El punto culmen de la experiencia erótica para Bataille es el silencio, la experiencia misma. “En efecto, el momento supremo se da en el silencio y, en el silencio, la conciencia se oculta” (Bataille, *El erotismo* 280). Ese punto de ensimismamiento es el que permite a quien lo experimenta volcarse o sentir, aunque sea por unos instantes en la presencia de lo continuo, de esa sensación que muchos han llegado a llamar lo sagrado o lo divino. Es por medio de la apertura que representa el erotismo que el ser humano puede llegar a experimentarse a sí mismo. “Buscamos una cima. Cada cual, si quiere, puede renunciar a la búsqueda. Pero la humanidad en conjunto aspira a esta cima, que es lo único que la define, lo único que le da su justificación y su sentido” (Bataille, *El erotismo* 278).

### Capítulo III: Un acercamiento a la narrativa de Francisco Tario desde la teoría de lo erótico



El presente capítulo tiene por finalidad adentrarse en el análisis de los cuentos: “La noche del féretro”, “La semana escarlata” y “Entre tus dedos helados”. Para ello se utilizarán los conceptos enunciados en el capítulo anterior. Cabe resaltar que la utilización de dichos conceptos no se dará de manera total en los tres relatos debido a que cada uno cuenta con características distintivas, por tanto, llevarán un tratamiento diferente. No obstante, mantendrán una constante en la manera de ser abordados y en las temáticas relacionadas al erotismo que fungirán como guía.

Cada relato se analizará de manera independiente y dentro de un apartado individual con la finalidad de poder adentrarse lo más posible en las características que los diferencian y profundizar en el análisis. Se mantendrá una estrecha relación entre los tres a fin de que se puedan leer como un corpus integrado. De igual manera, se dará una atención primordial a la interrelación que se maneje dentro de otros cuentos del autor, a fin de poder demostrar que la tendencia que se maneja en cada uno de los relatos no es un hecho aislado.

El tratamiento que se le dará a cada uno de los apartados será similar partiendo de las aproximaciones literarias postuladas por Piglia. En ese sentido, tomaremos como base los conceptos: elipsis, tensión y epifanía. Ahora bien, por medio de las concepciones de lo que es el lenguaje erótico, según la teoría de Roland Barthes, se verán tanto los juegos del lenguaje como las implicaciones de la utilización de algunas palabras o conceptos que se manejen dentro de los cuentos. De esta manera los conceptos de Bataille: muerte, disolución e incesto serán los puntos guía del análisis, en ellos girará gran parte del capítulo. En “La noche del féretro” se trabajará de manera primordial sobre los conceptos: muerte y disolución; en “La semana escarlata” se resaltará la disolución y el incesto y en “Entre tus dedos helados” se verán los tres conceptos juntos. Se hará una reflexión que sirva de enlace entre los tres apartados anteriores, con ello se pretende darle una cohesión al texto, sin embargo, las interrelaciones conducirán también, a manera de diálogo o ejemplo, hacia el resto de los textos de Francisco Tario.



## “La noche del féretro”, la muerte personificada

La muerte y tú –nada más.  
La muerte –tu sombra, cuando paseas al sol por las alamedas;  
la Muerte – tu conciencia, siempre inconforme con tus actos;  
la Muerte – tu memoria, que alimenta recuerdos que no te pertenecen;  
la Muerte – tu entendimiento, que no te permite asir sino aquello que no haya de trastornarla a Ella;  
la Muerte – tus lágrimas, extrañas por entero a tu voluntad;  
la Muerte – ese vacío sin causa que te ahoga con frecuencia en mitad del pecho;  
la Muerte – el ser que llevas clara e inseparablemente contigo mismo.  
La Muerte y tú – nada más.

Francisco Tario. *Equinoccio*

Francisco Tario inicia su carrera cuentística en el año de 1943 con *La noche*, este libro nace cuando la literatura mexicana “soportaba una férrea costumbre realista, determinada sobre todo por la línea común de construir un anecdotario de la Revolución Mexicana” (Toledo, *El fantasma* 12). Proponiendo un enfoque alejado de este tópico, *La noche* se le llegó a considerar un libro singular dentro del contexto donde fue concebido, manejaba como temáticas principales: la utilización de atmosferas delirantes que podrían ser la transcripción de pesadillas en donde se mezcla el regodeo de lo esperpéntico con un humor macabro (Tario, *Cuentos completos* 1: 17), característica que sería trabajada en gran parte de su obra posterior.

Uno de los aspectos a destacar dentro de este libro es la utilización de personajes singulares para ser los protagonistas de sus historias. Todos los relatos están escritos en primera persona y se le da voz a un traje gris, un féretro, una gallina, un loco, un barco naufrago, entre otros. Los personajes “tienen un desarrollo que podría llamarse “psicológico”, en tanto catálogo de manías, obsesiones, fobias, terrores, pero también de asombros, hallazgos y extrañamientos” (Toledo, *Universo Francisco* 16) El tratamiento que Tario da a este primer libro logra, por medio de dar voz a estos seres, un ambiente corrosivo en donde el dislocamiento de la llamada realidad cotidiana se ve cuarteado y amenazado por hechos violentos que denotan una realidad más profunda (Toledo, *Universo Francisco* 18).

“La noche del féretro” es el relato con el que se abre *La noche*. Si bien este cuento no es considerado como uno de los más representativos en la obra del autor, como lo pueden ser

“La noche de Margaret Rose”, “La noche de los cincuenta libros” o “Entre tus dedos helados”, sí cabe señalar que ha sido estudiado desde diferentes perspectivas tanto en textos académicos como críticos,<sup>16</sup> señalando con esto su relevancia e identificando varias características esenciales que serían representativas en la escritura de Tario.<sup>17</sup>

La anécdota es la siguiente: La historia es contada por un féretro que funge como narrador en primera persona, habla sobre la tarde en que un hombre enlutado entra en la funeraria donde habita, inspecciona la mercancía y, después de algunas consideraciones, lo compra. Este evento lo lleva al momento más importante de su vida: el matrimonio, acto designado en el mundo de los hombres como entierro. A lo largo del camino que lo lleva a reunirse con su conyugue, el féretro logra observar la conducta de las personas que lo rodean, encontrando una desazón y un sinsentido en su actuar, emparentándolos más con objetos o con atisbos de personas que como seres independientes. “La lluvia seguía cayendo en aisladas gotas frías. El cierzo me penetraba a través de los poros, helándome la sangre. Una sombra humana, en el interior del vehículo sollozaba ahogadamente, llevándose con frecuencia el pañuelo a la boca. Otra, más rígida y grave con el cuello del capote subido, hacía girar extrañamente el volante [...]” (Tario, *Cuentos completos* 1: 24). El punto de quiebre se da cuando el féretro descubre que el individuo con el que será enterrado es un hombre, siendo del mismo sexo, esto le causa gran rechazo y trata con todas sus fuerzas de deshacerse de él. Una vez dentro suyo, logra tirar el cuerpo al suelo, sólo para que éste vuelva a ser depositado en su interior. El final de la narración se da con un féretro postrado junto a un cadáver que no le satisface y es con éste que tendrá que saciar sus instintos.

La anécdota se presenta de manera lineal, narrando el viaje del féretro desde la tienda en donde habita en un principio, pasando por la funeraria y terminando en el entierro donde

---

<sup>16</sup> “La noche del féretro”, aunque no se considera uno de los relatos más representativos en la obra del autor, ha sido trabajado en algunos trabajos de investigación de entre los que destaca la tesis publicada en el año de 2016, por Oscar Juárez Becerril, llamada “Los personajes objeto y el ambiente como creadores de una fantasía esperpéntica en tres cuentos de la noche de Francisco Tario”.

<sup>17</sup> Según Felipe Francisco Aragón Díaz en su tesis para obtener el grado de maestro, publicada en el año de 2006, dentro de la UNAM, titulada: “Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario”, la escritura del autor se divide en cuatro grandes periodos de interés, conformados por dos libros cada uno. El primero de ellos incluye, *La noche* y *Aquí abajo*, realizan la descripción naturalista de una realidad gris y elemento fantástico que la transgrede; la segunda etapa en donde se encuentran *Equinoccio* y *La puerta en el muro*, explora la experimentación en la escritura fragmentaria; *Yo de amores qué sabía* y *Breve diario de un amor perdido* son la incursión del autor en el discurso amoroso y el lenguaje poético como modificador de la realidad. *Tapioca Inn* y *Una violeta de más* es el periodo de mayor madurez del autor y donde se trabaja de manera más compleja el tema de la fantasía.

es postrado. El relato en un principio cuenta ese viaje, pero el momento fundamental en donde se concentra la mayor parte de la tensión se da en el momento en que el personaje protagonista descubre que compartirá lecho con una persona del mismo sexo. Este hecho cambia el tono de la narración, la actitud contemplativa del féretro, limitada a observar y describir lo que ve a su alrededor, se transforma de manera drástica, la desesperación que lo invade al ver imposibilitada la comunicación con los hombres que lo rodean lo lleva “a través de un esfuerzo sobrehumano” (Tario, *Cuentos completos* 1: 36) a derribar el cadáver a fin de poder abordar a una joven muchacha que se encuentra cerca suyo, ante la imposibilidad de este acto, sólo le queda el ensueño. La elipsis como elemento narrativo no se encuentra presente dentro de este relato puesto que todos los acontecimientos son contados de manera clara y concisa. Prescindiendo de este elemento, el poder de la narración se centra en el hecho de las implicaciones ideológicas de los sucesos que se narran, más que de lo que no se omite.

En “La noche del féretro” en particular, y en toda *La noche* en general, el juego con el lenguaje se da, salvo algunos ejemplos puntuales como los mencionados en el capítulo anterior en “La noche de los genios raros”, de manera limitada, sin una complejidad estructural, su novedad se encuentra más que nada en la utilización de personajes tan singulares para llevar el hilo de la narración. Si se toma en cuenta lo que postula Barthes sobre el lenguaje de lo erótico, llevado siempre por una actitud de ruptura (Barthes, *El placer* 507), los personajes de este libro son un ejemplo en dos sentidos. Por un lado, son la representación del alejamiento que Tario hacía para con su contexto, manteniéndose al margen tanto temática como conceptualmente; por otro, su constitución misma, en cuanto a la variedad de personajes que aquí aparecen, no tiene un temática definida, se pueden ver desde animales: el perro, la gallina; objetos: el féretro, el buque naufrago, el muñeco, el traje gris; personas: el loco, el indio el hombre; formas musicales como el vals y el nocturno; hasta la misma figura del autor se encuentra trabajada en estos relatos en el cuento “Mi noche”. ¿Qué tienen en común todos estos personajes? se pregunta el crítico Alejandro Toledo, a lo que responde lo siguiente:

A Tario no le preocupa ser verosímil ni suspender la incredulidad del lector, según la fórmula clásica del género fantástico [...] La caída quedará como característica de sus tres colecciones de relatos: habrá en estas páginas momentos en que el autor juega más y respeta menos; textos que se quedan a medio camino y que Tario incluye porque no le importa tanto la técnica como

la ruptura. De este modo conviven en él la ingenuidad más sorprendente y la agudeza más severa (Toledo, *Universo Francisco* 20).

Es por medio de esta aparente ingenuidad e instinto de ruptura que los relatos de *La noche* toman fuerza narrativa no en tanto como una cohesión entre ellos, sino, más bien, relacionados con un espíritu contestatario. En el caso de “La noche del féretro”, la novedad se encuentra en la inversión de valores que se les da al presentarse una sensibilidad muy grande a los objetos y deshumanizar a las personas, viéndolas en la mayoría de las ocasiones sólo como sombras u objetos: “Una sombra humana, al interior del vehículo, sollozaba ahogadamente, llevándose con frecuencia el pañuelo a la boca. Otra, más rígida y grave, con el cuello del capote subido, hacía girar extrañamente el volante [...]” (Tario, *Cuentos completos* 1: 34). En contraste con esta insensibilidad brindada a las personas, incluso en un momento tan grave como es un rito funerario, el féretro, en su contraparte, logra externar anhelos, enojo, lujuria y deseo, su sensibilidad es mucho más potente, siendo ésta una de sus mayores características. “Es preciso que los hombres sepan que los féretros tenemos una vida interna sumamente intensa, y que en nuestros escasos ratos de buen humor bromeamos o nos chanceamos unos con otros. Ante todo, tenemos nombre: unos masculinos y otros femeninos, naturalmente de acuerdo con nuestro sexo” (Tario, *Cuentos completos* 1: 35). Esta inversión de valores es una de las principales formas en que el lenguaje busca esa ruptura dentro del relato, un elemento de dislocación narrativa más que formal, temática, que tiene como consigna el cuestionamiento y la duda, ese pelear contra la neurosis desde la neurosis misma (Barthes, *El placer* 70). Ante la actitud pasiva de los hombres y la sensibilidad del féretro, Francisco Tario parece plantear la pregunta ¿qué es lo humano? (Toledo, *El fantasma* 16). La respuesta se insinúa mostrando a unos seres que son dominados por los hábitos, la costumbre y desazón, que no son perturbados ni siquiera por lo que ellos mismos consideran sagrado, es este uno de los principales planteamientos del cuento.

En occidente el rito funerario se ha transformado en una convención: se le ha despojado del sentido sagrado que lo determinaba como festejo de la vida. El protagonista del relato espera una celebración análoga –La ceremonia que daría sentido a su existencia – y lo que encuentra es el mero cumplimiento de un trámite. La actitud del féretro es el único acto verdaderamente humano y hasta vital del relato (mientras que los humanos se comportan de un modo más que mecánico e incluso resultan no menos inanimados que los objetos); haciendo omisión de su

“excepcionalidad”, es la respuesta de un ser puro ante una pureza aberrante: las convenciones que vuelven hueco todo hecho humano, incluso aquel que reclama la presencia de lo sagrado (Toledo, *El fantasma* 15).

La actitud ceremoniosa con que el féretro describe los hechos, en contraste con lo mundano que lo hacen parecer los humanos, choca en el ambiente del cuento. Si se toma en cuenta que: “Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo” (Bataille, *El erotismo* 27), en el cuento este rito funerario no llega a ser más que un mero trámite, suceso que pasa de manera tan superflua que ni siquiera el sacerdote que oficia la misa puede respetar, viendo sobre sus anteojos a las mujeres presentes de manera lujuriosa.

Acompañado de esta postura de desvinculación por parte de los humanos, el féretro es visto como un objeto extraño y amenazante, identificado con la fatalidad y la carga funesta que lo acompaña, su figura se relaciona de manera directa con la muerte. “Allí estaba yo, tendido sobre no sé qué mueble absurdo, y los hombres desfilaban ante mí con sus levitas y sus rostros descompuestos. Me miraban a hurtadillas y tosían o se alejaban rápidamente. Nadie se mantenía ecuánime en mi presencia, cual si yo fuera una especie de monstruo, culpable de la muerte de los hombres” (Tario, *Cuentos completos* 1: 36). La manera en que es visto y tratado, de un modo meramente utilitario y siniestro, choca con las creencias del féretro, su desgracia recae en el hecho de encontrarse rodeado de un ambiente que no lo comprende, oprimido por la incomunicación y sometido por la fuerza, su independencia se ve menguada y relegada al servicio de los otros.

Pero la figura del féretro por sí sola es parte de algo más grande y simbólico: el rito funerario y el acto del entierro son los puntos culmen que cargan de sentido estas circunstancias. Bajo la concepción de Bataille, es justamente el entierro uno de los puntos fundamentales en el desarrollo de las prohibiciones que ayudarían a construir el concepto de trabajo, base en la creación del sistema social. Su importancia radica en el hecho de que un cadáver representa, para otro lo que ve, la violencia fundamental que viene con la muerte de un semejante y que de alguna manera debe ser menguada, su identificación con éste lo diferencia del resto de los objetos que lo rodean, dotándolo de una fuerza singular y profunda. La fuerza que el cadáver deja entrever debe ser reprimida o alejada por completo.

Lo que llamamos muerte es antes que nada la conciencia que tenemos de ella. Percibimos el paso que hay de estar vivos a ser un cadáver; es decir, ser ese objeto angustiante que para el hombre es el cadáver de otro hombre. Para cada uno de aquellos a quienes fascina, el cadáver es la imagen de su destino. Da testimonio de una violencia que no solamente destruye a un hombre, sino que los destruirá a todos. La *prohibición* que, a la vista del cadáver, hace presa en los demás, es el paso atrás en el cual *rechazan la violencia*, en el cual *se separan de la violencia* (Bataille, *El erotismo* 48).

Esta separación de la violencia se efectúa por medio de un alejamiento. El rito funerario tiene como desenlace la sepultura. De esta manera, el cadáver se preserva de las amenazas que lo pudieran contrariar pero, en un punto más profundo y significativo, es el hombre quien busca el distanciamiento de esa enfermedad que es la muerte, su contagio se deja ver tanto en el hecho de la descomposición como la podredumbre que conlleva el cuerpo muerto, es la precipitación de una violencia que se encuentra al asecho, presente, por más que le pese al propio hombre, en muchas facetas de su vida (Bataille, *El erotismo* 50-51).

En el cuento, la figura del cadáver contraría incluso al mismo féretro, pero no es tanto por su constitución de finado, sino más bien por su aspecto repulsivo y desconcertante, con lo que se puede observar que el personaje principal no se encuentra exento de las fuerzas nefastas que la muerte representa. Dicha cuestión se puede observar cuando se enuncia lo siguiente: “Estaba rígido y frío como un árbol. Me dio horror [...] el hombre ventrudo y fétido, cuyo cuerpo parecía exactamente una vejiga” (Tario, *Cuentos completos* 1: 37). Lo que se resalta aquí son las características de descomposición del cuerpo, pero a pesar de este sentido de repulsión, la relación de estos dos personajes es de unión. Es justamente el acto del entierro lo que los unirá en matrimonio, “Mientras permanecemos en el almacén somos célibes. Sin embargo, estamos fatalmente destinados al matrimonio; es decir, a lo que en mundo común y corriente se designa con otro nombre estúpido: el entierro. Semejante acontecimiento es el más importante de nuestra vida, y de ahí que meditemos tan a menudo acerca del cónyuge que nos deparará la suerte” (Tario, *Cuentos completos* 1: 35). Este punto es uno de los centrales dentro de la narración porque además de las características de significación con que se relaciona tanto al personaje del féretro como con el rito funerario, se debe tomar en cuenta que la inversión de valores en cuanto deshumanización de los

hombres y personificación del féretro, se hace de nueva cuenta con la concepción de muerte mezclada con la sexualidad. De esa forma, el féretro y el entierro de los humanos representan el punto donde él se unirá con su cónyuge, no sólo física sino también carnalmente.

Son varias las insinuaciones que denotan la sexualidad masculina del féretro, sobre todo cuando hace alusión a la joven que lo atrae, mencionando algunas de sus características físicas como su escote y vientre. “Vi a lo lejos a la jovencita fresca, muy pálida y aterrada, con las manos sobre el escote. Su perfume me embriagó esta vez, removiendo mis instintos. –¡Lograr poseerla! –pensé con angustia” (Tario, *Cuentos completos* 1: 37). Ante estas descripciones se puede intuir que la sexualidad del féretro, en cierta manera, es parecida a la de los humanos, encuentra satisfacción en algunos registros corporales. Con ello, Tario hace una relación directa entre el elemento sexual representado en este caso por medio de las pasiones del féretro y la muerte, presente tanto en la figura del cadáver, así como en el rito funerario y el entierro.

Según el discurso de Bataille, la relación entre el acto sexual y la muerte se da de manera cercana y complementaria, pues es a partir del orgasmo, *La petite mort*, que el humano puede llegar a la contemplación de un aspecto que trasciende su yo individual y lo emparenta con una fuerzas superiores. Este momento permite sentir por unos segundos lo que es la disolución de la conciencia. “Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa al ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad” (Bataille, *El erotismo* 22). Aunque la muerte, bajo estas condiciones, no se da de manera directa, se asemeja en cuanto a potencia y desequilibrio con el acto sexual, ambos representan el desconcierto, el alejamiento de la razón como mediadora de conciencia, son causados por la misma violencia vital. Hay un doble movimiento: por un lado, está el afirmarse como seres individuales pero distantes; por otro, buscar la disolución de esta misma conciencia individual y enfrentarse a lo inmenso, a lo que sobrepasa. “Lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. Puede fascinarnos. Ese abismo es, en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante” (Bataille, *El erotismo* 17).

Esta doble relación entre orgasmo-muerte, disolución y continuidad, se puede analizar desde varias posturas. Comúnmente, el hombre teme a la muerte y a la violencia

que ésta ejerce en su persona, en el cuento nos encontramos con una inversión de valores, una concepción singular, presente en la escritura de Tario. El féretro, como símbolo y personificación de la muerte teme al hombre, pero del mismo modo es éste el que le permite probar esa sensación placentera que lo pueda llevar a unirse con lo continuo por medio del éxtasis.

El hecho de que la representación del entierro sea sinónimo de muerte, en contraposición con la unión que se dará por este mismo hecho, consumándose en el acto sexual entre los dos personajes, es una afirmación de vida, se crea una aparente paradoja dentro de la narración, pero no es más que los dos polos de un sentimiento muy fuerte. “La violencia, así como la muerte que la significa, tienen un sentido doble: de un lado, un horror vinculado al apego que nos inspira la vida, nos hace alejarnos; del otro, nos fascina un elemento solemne y a la vez terrorífico, que introduce una desavenencia soberana” (Bataille, *El erotismo* 50). Ante esta fascinación, el vértigo que representa violencia, los seres sólo pueden salir de sí. Hacia el final del cuento, ante todas las circunstancias que lo atan, el féretro, sumido en un sentido de inconformidad, decide aceptar su condena y se deja llevar por ese ambiente de desazón que le es presentado. Sólo le queda la imaginación como una escapatoria y una manera de poder satisfacer sus deseos de manera placentera.

Me encogí de hombros y opté por dormirme. Dormirme como un novio impotente o tímido en su noche de bodas. Así lo hice. Y soñé. Soñé con dulces muertas blancas, cuyos muslos temblaban sobre mi piel... con ricos sepulcros de mármol, muy ventilados y alegres... Soñé, y las imágenes sibaríticas me hicieron tanto mal, que cuando abrí los ojos y vi penetrar el sol por las vidrieras me sentí exhausto, vacío, postrado, como deben sentirse los hombres después de una óptima noche de continuos placeres (Tario, *Cuentos completos* 1: 37).

El final del relato hace énfasis en las pulsiones del féretro, en su inconformidad y la evasión utilizada para suplirla, estos factores lo alejan de una búsqueda más potente que se encuentra al inicio del cuento. Según la clasificación de Bataille y, a pesar de que se menciona que “todo erotismo es sagrado” (Bataille, *El erotismo* 20), en el sentido búsqueda y continuidad, hay diferencias fundamentales relacionadas sobre todo en el modo en que se da esta experiencia, se puede decir que en el relato se encuentra, en un principio, la búsqueda de un erotismo sagrado por parte del féretro, que piensa conformar una unidad con el cadáver, Así, ese elemento común que por parte del rito se convertirá en un enlace para con lo sagrado



termina siendo efímero, a falta de la potencia necesaria en ese acto, se queda en una forma más superficial de erotismo, el de los cuerpos que “tiene de todas maneras algo pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico” (Bataille, *El erotismo* 24). Esa búsqueda de lo sagrado inmiscuido en el rito que lo antecedería, se ve truncada.

El erotismo, visto como ese excedente de sentido se potencia en este caso a partir de los instintos carnales, pero también como manera de entender la organización social, tal como lo plantea Bataille, se encuentra presente en este cuento, no sólo de manera directa, representando en los actos sexuales o insinuaciones de éstos dentro de la narración, sino que viene desde el planteamiento del tema, tanto como de los personajes que en él se encuentran, como con sus implicaciones ideológicas. Se trata de un erotismo vedado que, bajo la concepción de Piglia, hay que desentrañar, la historia oculta del cuento, ese relato profundo plantea una historia que cuenta no sólo las andanzas de un féretro, sino que se adentra en las interrogantes sobre la esencia y el actuar humanos.

### “La semana escarlata”, el poder de los instintos

Cualquier hombre puede asesinar a otro.

Cualquier hombre tiene derecho.

Cualquier experiencia es razonable.

Es lógico querer matar, lógico querer hacer lo que hacen con uno.

Francisco Tario.

Desde de la publicación de *La noche* (1943), Tario entraría en un fuerte periodo de escritura y búsqueda, a lo largo de nueve años publicaría ocho libros de temáticas y formatos muy variados. En este proceso experimentaría por distintos tópicos y formas narrativas, tales como: la novela con *Aquí abajo* (1943); novela corta con *La puerta en el muro* (1946), *Yo de amores qué sabía* (1950), *Breve diario de un amor perdido* (1951); el aforismo con *Equinoccio* (1946); y un libro singular en colaboración con fotografías de Lola Álvarez Bravo en donde Tario desarrolla la escritura fragmentaria y el texto que acompaña las imágenes sirve, más que para hacer una descripción, para evocar la fantasía dentro de un espacio determinado, *Acapulco en el sueño* (1951). En el año de 1952 aparece *Tapioca Inn: mansión*

*para fantasmas*, libro que inicialmente iba a llevar por título *Fascination* (Toledo, *Universo Tario* 53). Con éste se retoma el género cuento, pero desde un punto de mayor madurez en su escritura, según el crítico Alejandro Toledo, con este libro se cierra un ciclo frenético de escritura y se abre otro complementario.

El periodo que va desde de 1943 a 1952 es, por llamarlo de algún modo y hablando en términos sociales, la época de oro de Francisco Tario. Hay en estos años una continuidad en la aparición de sus libros y un avance en la escritura. En más de tres de sus títulos asume el discurso fragmentario en la búsqueda de nuevos registros (...) El cierre de este primer periodo es un desconcertante regreso al relato fantástico con *Tapioca Inn: mansión para fantasmas*, obra que acaso rompe con el camino trazado e inicia esa segunda etapa que se dará en forma subterránea (Toledo, *Universo Tario* 105).

Esta segunda etapa asumiría diferentes características con respecto a las obras trabajadas. Como un ejemplo, a diferencia de *La noche*, en donde los quince relatos son de entre cinco y diez páginas y el más largo no rebasan las quince cuartillas de extensión, en *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* sólo se encuentran nueve cuentos pero de una dimensión considerable, algunos llegando a sobrepasar las treinta páginas de extensión, por lo que se permite trabajar una mayor complejidad estructural dentro de la narración, enfatizando así los cambios temáticos y temporales.

Este libro, enlazado a los anteriormente escritos por el autor, sería relacionado de la siguiente manera: “*Tapioca Inn: mansión para fantasmas* puede ser comprendido como la síntesis de dos actitudes que llevaron a Francisco Tario a la escritura: el territorio fantástico a la manera de *La noche*, o la novela realista al modo de *Aquí abajo*. El experimento resulta a veces explosivo y otras deslumbrante” (Toledo, *Universo Tario* 110). Estos dos impulsos se encuentran en pugna constante en gran parte de sus relatos. Elementos fantásticos se insertan en un ambiente completamente realista y es el choque entre estas dos visiones lo que causa la tensión dentro de los cuentos. Tenemos como ejemplos a “Aureola y Alvéolo” que desde el mismo título designa dos realidades encontradas, una palabra que evoca un aspecto religioso y otra uno científico, cuento de temática singular que presenta a dos cazadores de fantasmas que se encuentran de manera fortuita en una casa embrujada. Tras lo hilarante que puede resultar este planteamiento, llama la atención el modo científico y sofisticado con que

se describen las propiedades y características de los fantasmas. Otro ejemplo de estas actitudes encontradas se puede ver en el cuento “La polka de los curitas”, en donde la calma de un pueblo rural y tranquilo se ve menguada a causa de una canción que hace desaparecer a las personas, una polka mantiene a quien la escucha en un trance del que sólo se puede salir al final de un viaje que termina inevitablemente en el Tibet. Dentro de este relato y si se le toma como una especie de postulado se lee lo siguiente: “cuando un hombre rutinario y goloso repara un buen día en que la fantasía y algo más existen, se revela de improviso como un envidiable orate o como un poeta de lo más elevado” (Tario, *Cuentos completos* 2: 247).

Dado a estas visiones encontradas, en *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* se pueden notar las diferentes influencias y el recorrido que Tario iría forjando hasta ese momento en su carrera literaria: la exploración de las formas, su instinto fantástico, el humor descarnado y negro que tanto lo caracteriza. Todos estos elementos se verían reflejados en este libro de manera continua que, según José Luis Martínez, sería un “Trasmundo de espectros dementes, rebosantes de musical humorismo” (Toledo, *Universo Tario* 53). Aunque cabe destacar que *Tapioca Inn*, en su conjunto, es considerado uno de los libros menos logrados en la carrera del autor, debido a los diferentes y marcados matices que ofrece, cuenta con uno de los relatos más representativos en toda su obra: “La semana escarlata”, donde se entremezcla el género policiaco de la novela negra con elementos fantásticos y violentos. El relato transcurre a lo largo de aproximadamente un mes de duración en donde el profesor de música Rómulo Pimentel experimenta un hecho extraordinario, lo que acontece en sus sueños tiene repercusión en el mundo real. Al inicio sus aventuras desconcertantes no van más allá de meras anécdotas fantásticas en donde ciertos elementos en la vigilia dan fe de sus andanzas oníricas: los zapatos manchados de un fango espeso a causa de la caminata en un sendero rural, encontrándose Rómulo viviendo en una ciudad donde hace algún tiempo no caía lluvia; el sueño de una pelea en una taberna que le dejaría una contusión en el rostro al despertar, entre otros.

Dentro de la obra de Tario la exploración del plano onírico ha sido una constante desde el inicio. Cuentos como “La noche de los cincuenta libros”, “Entre tus dedos helados”, la novela *Jardín secreto*, evocan, en el plano onírico, una intensidad muy marcada y febril, donde en muchas ocasiones la realidad se entremezcla con la fantasía. Dentro de algunos de estos textos, el sueño puede ser interpretado como un vínculo entre el plano de lo que

puede ser considerado la realidad y la fantasía, un puente que permite la comunicación entre una dimensión y otra, aunque para Mariana Pérez Arellano, el tratamiento del sueño en la obra de Tario hace alusión a una carga epistemológica dentro del mismo conocimiento humano, una forma de profundización. “Solo conocemos una parte del mundo real, el resto nos es vedado debido a una percepción limitada. Entender la realidad como parte de un sueño perpetuo es, por tanto, una posibilidad que explicaría aquellos intersticios ontológicos a los cuales todavía nuestra percepción no puede acceder” (Iglesias 78). Bajo esta percepción, el sueño, más que sólo una estrategia narrativa dentro de la escritura, se convierte en una propiedad de la conciencia humana que sirve para llegar a su ampliación. En relación con lo postulado con la teoría psicoanalítica, los sueños son la parte profunda del mismo ser humano y está en ellos su reconocimiento. El mismo Tario, en una de las muy pocas entrevistas que concedió, comentó lo siguiente:

–Peláez se aleja de los moldes tradicionales en su forma de escribir e inventar, ¿hay un mundo más allá de la realidad más habitual?

–Debe haberlo, y si no lo hubiera me sentiría ciertamente desilusionado. Todo cuanto nos rodea y ocurre lo anuncia, y, sin ir más lejos, nuestros propios sueños, que tan osadamente solemos pasar por alto. Da que pensar, en efecto, si estos sueños no constituirán una segunda naturaleza nuestra, oculta, inasible, pero latente, o, en el mejor de los casos, el puente que nos mantiene en contacto con zonas extraterrenas, que de algún modo también nos pertenecen. Es atrayente en extremo explorar este misterio –entre tantos otros–, esforzándonos, en la medida de nuestras posibilidades, por hacerlo visible, tangible y sonoro (Tario, *Obras completas 2*: 684).

Esa relación entre un mundo tangible y uno onírico será uno de los puntos centrales de la narración. Volviendo con el desarrollo del cuento, en un primer momento los acontecimientos extraños no hacen sino desconcertar al profesor Rómulo, pero gradualmente sus aventuras se vuelven más intensas y perturbadoras. El suceso que marca un cambio drástico en su conducta se llevó a cabo en un sueño donde se encontraba en un día de campo con su sobrina Laura, joven de diecinueve años que desde muy pequeña estaba bajo su amparo. Los sentimientos de ternura y bondad que hasta ese momento le había propiciado la figura de Laura, se convierten súbitamente en atracción sexual y desenfrenada. “Había un sol

deslumbrante, lo recuerdo y comimos sobre el césped con el mayor apetito. De improvisto, advertí yo de un modo sumamente curioso, qué atractivo y tentador era su cuerpo, bajo las ligeras ropas de verano que vestía. Algo en mi interior me empujaba violentamente hacia ella, y, algo, a la vez, en mi conciencia me aconsejaba ser reflexivo y cauto” (Tario, *La semana* 37). Ante este primer impulso, Rómulo logra contenerse, pero sólo por unas cuantas horas. Terminando el día de campo, ambos personajes se dirigen a casa en donde poco a poco los instintos embargan a profesor hasta hacerlo sucumbir.

La sangre me seguía quemando las venas, sin lograr apartar de mi memoria las opulentas formas de la muchacha, al otro lado del muro. “Esperaré a que duerma” –fue mi reflexión–. Y así lo hice. Minutos más tarde, me dirigí a su alcoba en tinieblas, temblando de emoción y ansiedad. A tientas, deambulé un buen rato en torno a su cama, todavía dudé. Por fin alcancé a descubrir con mis dedos, bajo las sábanas, la forma erecta y tibia de su pecho, percibiendo a un mismo tiempo, el grito angustiado de ella. “No te asustes –Le dije–, soy yo, tu tío, que viene a hacerte compañía y besarte un rato los labios.” Laura gritó aún más aterridamente, tratando de desasirse de mí golpeándome con sus piernas desnudas. No lograba escapar. Sin embargo, cuando intenté sujetarla de nuevo, logró evadirse y escapar del cuarto, escaleras abajo. En mi incontenible amargura, desperté (Tario, *La semana* 37).

Es a partir de este intento de violación que la psicología de Rómulo cambia de manera drástica, tras una inicial lucha interna por intentar contenerse o negar los instintos que lo asediaban, no sólo sexuales sino también violentos, se deja arrastrar de manera progresiva hacia ellos y es a partir de esto que inicia una serie de asesinatos y eventos singulares que poco a poco irán menguando la cordura del personaje. La importancia del hecho incestuoso, visto como el que desencadena un actuar impulsivo de Rómulo, es que, bajo la concepción de Bataille, esta prohibición, una de las más antiguas en la historia de la humanidad, fundamenta las estructuras mismas del hecho social y con ello sus normativas. Al momento de trascender la prohibición relacionada con el incesto, se trastoca un orden establecido y se da pie a unos instintos ocultos y contenidos. “La renuncia del pariente cercano –La reserva del que se prohíbe, aquello mismo que le pertenece– define la actitud humana, contrapuesta con la voracidad animal” (Bataille, *El erotismo* 225). Es esta misma voracidad la que impulsará, a partir de este primer acercamiento con Laura, el actuar de Rómulo.

La primera serie de crímenes se da al cabo de una semana de duración, todos por la noche y realizados casi a diario de una manera instintiva y no premeditada. Las víctimas van desde un hombre de la alta sociedad apuñalado cuando éste se encontraba bajo llave en el interior de su departamento, hecho que desconcertó a las autoridades; una mujer estrangulada a media vía pública en una noche concurrida sin que nadie se percatara del suceso; un niño sacrificado y tirado al río; una docena de perros callejeros muertos y destrozados del cráneo; hasta ochenta y cuatro trajes robados y colgados en un árbol; entre otros. Dichos sucesos son por los que, dentro del relato, se daría nombre a este periodo de tiempo: La semana escarlata.

Tras esta primera arremetida de Rómulo y su actuar instintivo se hacen dos fragmentaciones, una representada en la misma figura del profesor, del Rómulo diurno que se encuentra en la vigilia que sufre sus crímenes y trata de evitarlos; la otra por parte del Rómulo onírico, nocturno, instintivo y violento. También, su contraparte dentro del relato, el detective Galisteo, encargado de investigar al presunto culpable de estos hechos, representa la figura contrapuesta de manera directa, el elemento fantástico se encara con la visión detectivesca, el impulso irascible se ve contrapuesto a la razón. Para Piglia, “Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa” (Piglia, *Crítica* y 705). Este choque de valores, primero en la conciencia de Rómulo, después encarnado en el detective Galisteo, deja entrever uno de los puntos clave del cuento, el choque entre lo racional y lo irracional, entre lo establecido y la transgresión de las normas.

Los crímenes de Rómulo se suceden por unos cuantos días hasta una segunda semana que lo llevan a un punto de descontrol tal que, como acto que cambiaría ya por completo su personalidad y terminaría con su último resquicio de piedad, viola y asesina a Laura. El asesinato lo realiza como un hecho completamente pasional. Después que la muchacha se encontraba en una fiesta con su novio, una sombra la acecha toda la noche, enfatizando la animalidad bajo la que se encontraba reducida la conciencia de Rómulo, la besa y ataca por igual, bebe de su sangre. El asesino le dice a la víctima: “–Dime, ¿No sientes la primavera? Y algo helado y punzante le atraviesa el pecho. A poco, un líquido caliente que le desciende hasta el vientre. Fuente roja y abundante de la cual el asesino bebe. Me estoy muriendo–dice, cree–. Palpa su sangre y sin fuerzas. Y se abandona” (Tario, *La semana* 22). Este delirante

acto, mezcla entre lo violento y pasional, resulta muy significativo pues es aquí donde el impulso de dar muerte se compenetra con el acto sexual, atendiendo a la frase que Bataille rescata del Márques de Sade en donde se menciona que: “no hay mejor medio para familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina” (Bataille, *El erotismo* 16). Aquí es donde se puede entender el hecho completamente instintivo y de frenesí que reducirían la conciencia de Rómulo hasta su esencia más básica, en donde las fuerzas del erotismo trascenderían cualquier norma social y harían que ambos sean participantes. Laura disolviéndose en la muerte y Rómulo, en el acto sexual, se compenetran de manera profunda.

Al paso de los días, los asesinatos siguen sucediendo. El carácter mermado de Rómulo ya no opone mucha resistencia, va enfermando y perdiendo el ánimo, hasta que una noche ocurre algo sorprendente: “Durante una hora escasa de sueño en que caí mortalmente vencido esta tarde ocurrió algo por demás misterioso. Me hallaba yo en este cuarto con Laura y le dictaba una carta desde la cama. Laura no era propiamente ella, sino que se trataba de una mujer anciana y fea, con un rubio vello sobre los labios y unos ojillos tan redondos y minúsculos como la cabeza de un alfiler” (Tario, *La semana* 49). La figura de Laura, antes tan sugerente en sus formas, ahora se convierte en una representación de la decadencia que viene con la muerte, un ente marchito que pasó de representar la juventud y la atracción sexual, a ser una figura estéril.

La carta que escribe Laura es una confesión de Rómulo que, en uno de sus últimos intentos por redimirse, manda llamar a Galisteo para declarar su culpabilidad, pero cuando el detective se encuentra en la casa del profesor no se realiza la confesión. Debido a esto, Rómulo queda como uno de los principales sospechosos de los crímenes y es condenado a permanecer en casa hasta que se aclare el asunto. A causa de las pocas horas de sueño autoimpuestas por el profesor para intentar limitar su actividad criminal su salud va menguando. Al paso de los días, Galisteo es destituido debido a que no ofrece resultados para la investigación y Rómulo, casi moribundo, lo manda llamar por segunda vez. En este encuentro le ofrece su diario personal para que el detective pueda entender lo sucedido.

Hacia el final, Galisteo lee el diario otorgado por Rómulo en donde confiesa y da detalles de todos sus crímenes, al ver lo fantástico en el asunto, el detective llega a pensar que el profesor enloqueció debido a la muerte de su sobrina, por lo que quema la carta y decide olvidar el suceso. Tras esto se queda dormido y es en medio de ese sueño que Rómulo

se le presenta, primero encarnado en otras personas, después, como una criatura infernal rodeada de hormigas, metáfora del mal que lo agobiaba y carcomía. Cuando logra acorralarlo, ambos personajes forcejean a fin de, liberarse uno, y poseerlo, otro, esto hace que en esta lucha de fuerzas caigan a un acantilado. Los opuestos: sueño, vigilia, diurno, nocturno, razón e instinto, terminan peleando en apariencia, pero a la vez mezclándose y en unión. El cuento termina cuando, en el mundo de la vigilia, ambos personajes mueren.

Atendiendo a lo que dice Jaime Cano Mendoza sobre este cuento “a mi parecer uno de los mejor logrados del autor, encierra los grandes temas de la literatura: la pugna entre el sueño y la vigilia, los deseos pervertidos, el elemento fantástico como metáfora de la psique y el enfrentamiento entre el hombre con su doble oculto, la eterna lucha entre lo diurno y lo nocturno” (Cano 1879). Se podría agregar el tema de la transgresión social que dichos actos representan y las implicaciones ante las trasgresiones de Rómulo en donde se busca justamente una disolución de las formas, un ataque directo, no sólo a las normas sociales impuestas, sino también a un modo de entender la vida. Estos actos se encuentran en contra de una concepción que deja de lado lo que no alcanza a comprenderse, un asalto que ofusque a los hombres de la cotidianidad cegadora que los mantiene cautos.

Hay en “La semana escarlata” una postulación ante las fuerzas internas que se encuentran inmersas bajo el constructo de sociedad, los tabús tanto del incesto como del asesinato se reconocen en sí mismos como actos relegados y prohibidos que, en su negación, hacen del humano un ser civilizado, pero que, a pesar de intentar ser extinguidos por completo, se encuentran siempre latentes y punzantes. Enlazando los acontecimientos del cuento con el factor erótico, se puede decir que la transformación de Rómulo es una disolución interna que lo aleja de su ente individual, pues en una primera instancia se encuentra como un personaje que lucha con sus instintos más ocultos y se deja vencer por éstos, pero sin que él lo quiera. Para Bataille lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo.

Hay, como consecuencia de la muerte violenta, una ruptura de la discontinuidad del ser; lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimenta los espíritus ansiosos, es la *continuidad* del ser, a la cual se devuelve a la víctima” (Bataille, *El erotismo* 27). El rito para Rómulo se da por medio de las fuerzas que lo llevan a desprenderse de sí mismo en el desdoblamiento onírico, alejándolo así de los tapujos que lo ataban a un actuar moderado y



liberando sus instintos más vitales. Las fuerzas del erotismo, tanto de la prohibición como de la trascendencia, se ven reafirmadas por los tabús que se rompen, tanto del incesto como del asesinato, llevando al personaje, muy a pesar suyo, a experimentar el fin último del acto erótico, separando su conciencia individual y orillándolo a experimentar la disolución del ser.

### “Entre tus dedos helados”, el abandono de la realidad

–Mujer: Te alargo la mano para que vengas a dormir hoy conmigo.  
No me pidas más. Ya sé que algún día se han de caer las hojas y los caminos  
se pondrán tristes. Pisaremos sobre esas hojas.

Francisco Tario. *Equinoccio*.

Tras la publicación en 1952 de *Tapioca Inn: Mansión para fantasmas*, la carrera literaria de Tario se vería parada de manera abrupta, su lejanía con los círculos literarios de la época se hizo más marcada y su alejamiento de la Ciudad de México contribuyó con esto. Tario y su familia se mudaron a vivir a Acapulco donde serían propietarios de una serie de cines, ahí pasaron varios años hasta que serían expulsados de manera abrupta por la mafia cinematográfica que buscaba el monopolio de la empresa encabezada por William Jenkins (Toledo, “*Acapulco en...* 19). Tario y su familia se irían a vivir a España y ya no regresarían a México.

*Una violeta de más* (1968), publicado después de dieciséis años de silencio, sería el retorno y despedida en su carrera como escritor.<sup>18</sup> Este libro, íntimo en varios sentidos, haría alusión desde el título, a la correspondencia entre él y su esposa Carmen Farrell, fallecida en el año de 1967 a causa de un derrame cerebral. El libro inicia con la dedicatoria: “A ti, mágico fantasma, estas que fueron tus últimas lecturas”. La muerte de Carmen caló hondo en el carácter de Tario y lo llevó a distanciarse casi por completo del ambiente literario. Julio Farrell, hijo del escritor, cuenta lo siguiente: “Cuando murió mi madre él empezó a abandonarse y lo que comenzó como una cosa psíquica acabó siendo cardíaca. Mi madre

---

<sup>18</sup> Ese sería el último libro publicado en vida por Francisco Tario, pero gracias a diferentes esfuerzos de recuperación en los archivos del escritor, encabezados sobre todo por el crítico Alejandro Toledo, se rescataría una novela, tres obras de teatro, dos cuentos, textos varios y mucha correspondencia, con lo que se ha ido ampliando aún la obra de Francisco Tario.

murió en marzo del 67 y mi padre murió en diciembre del 77, diez años después” (Toledo, *Universo Tario* 66).

Con estos factores como antecedentes, *Una violeta de más*, libro de cuentos que contiene dieciséis relatos, sería considerada la obra de mayor madurez en toda la producción del escritor, contiene algunos de sus cuentos más representativos, textos como: “El mico”, “Ragú de ternera” y, sobre todo, “Entre tus dedos helados”. A pesar de los muchos registros tanto temáticos como formales, los tres libros de cuentos que la conforman, mantuvieron una relación estrecha con las temáticas nocturnas, violentas y fantásticas.

Como contraparte de lo que pasó con *Tapioca Inn* que sería atacado por algunos críticos literarios, *Una violeta de más* sería considerado el punto máximo dentro en la escritura de Tario, puliendo algunos de los temas que anteriormente ya había trabajado. El crítico Alejandro Toledo menciona lo siguiente:

Suele entenderse la labor literaria como un trabajo de depuración o perfeccionamiento; según este punto de vista, el que ha sido considerado como el libro definitivo de Tario es precisamente *Una violeta de más*, sobre todo porque en él destaca su relato más publicitado y que dio por mucho tiempo el cierre magistral de una obra: “Entre tus dedos helados”, como si todo en su creación hubiera caminado para el toque maestro, el punto en el que la realidad y el sueño muestran sus límites (Toledo, *Universo Tario* 51).

Como bien lo destaca Toledo, gran parte de los tópicos trabajados con anterioridad, tuvieron un punto de retoque importante en *Una violeta de más*, contando como punto principal nuevamente, la relación entre los hechos fantásticos y su inmersión en la realidad. Aunque se podría decir que, a diferencia de los libros anteriores de Tario, sobre todo *Tapioca Inn*., los relatos de este libro dan un paso más sutil entre el hecho fantástico y el realista, con lo que se logra una mejor construcción de los personajes. Como ejemplo de esto se podría tomar el cuento “El mico”, donde el elemento fantástico, recae en un ser diminuto de características humanoides, que es dado a luz por medio del lavabo. Tras un inicial desconcierto, el personaje narrador adopta a esta criatura para, en cierto momento, terminar preñado por su presencia. El trabajo de esta narración se encuentra en la transformación que surge el personaje principal, invadido en un primer momento por un ente externo, lo adopta para vivir y sufrir de su compañía, el elemento fantástico se ve como una intrusión ante una realidad ya

establecida, pero a su vez evidencia, en los personajes sobre los que actúa, un reconocimiento de una naturaleza profunda, hasta entonces desconocida, que vive dentro de sí mismo.

Dentro de *Una violeta de más*, el cuento con mayor repercusión es justamente “Entre tus dedos helados”, punto clímax en la obra de Tario. Con la finalidad de presentar dentro de esta tesis las relaciones entre los diferentes apartados y retomar temáticas ya tratadas en otra instancia de este estudio, se debe destacar las similitudes que hay entre este cuento y su contraparte, “La semana escarlata”. En primer lugar, ambos cuentos intercalan dos realidades encontradas dentro de la narración, una onírica y otra de vigilia, en donde la que causa estragos dentro de la otra y que determina los hechos que suceden, es la realidad onírica, siendo ésta la limitante en el actuar de la segunda. Resulta importante agregar que la diferencia entre los dos cuentos reside en el punto de focalización central de cada relato: por un lado, se trabaja la tensión que existe entre los valores sociales establecidos y los impulsos vitales reprimidos, en el caso de “La semana escarlata”; por el otro, en “Entre tus dedos helados”, lo que se intentará destacar es cómo a partir de la temática del cuento y de múltiples pistas dentro del relato, lo que se trabaja es sobre todo, una disolución de la conciencia individual, un viaje que lleva al protagonista a perderse en un mundo más profundo y alejado.

Otra de las características entre los dos cuentos es que en ambos hay figuras de autoridad que servirán como contenedoras de los impulsos secretos. En los dos cuentos trabaja la figura del policía que, con la intención de descubrir un crimen, se encuentra en oposición con el personaje narrador. Y como punto más fuerte y significativo, en ambos el tabú del incesto precipita a los personajes que la realizan a caer en un estado de disolución, aunque se debe decir que en el caso de “Entre tus dedos helados”, esta transgresión puede ser tomada como una condena más profunda y sensorial, incluso ligada al amor, por lo que se le confieren características distintas, a diferencia de la impulsiva y carnal que resulta en la “La semana escarlata”. Los dos cuentos pueden ser tomados como parte de un trabajo conjunto, aunque con sus respectivas diferencias.

La anécdota de “Entre tus dedos helados” es la siguiente: la narración inicia cuando el personaje protagonista, al parecer un hombre joven que se encuentra en su cuarto estudiando para un examen, ante el cansancio y la fatiga, queda profundamente dormido y dentro del sueño es transportado a un paraje inhóspito, un enorme bosque otoñal lleno de hojas secas, lo bastante abundantes para acumularse hasta sus rodillas y obstruir su paso. En

este paraje sólo se puede ver en el centro una casa que, como característica distintiva, mantiene la luz de su cuarto encendida. Después de algunos momentos recorriendo este lugar, se da cuenta que es perseguido por una docena de perros que le siguen el rastro. Cuando los animales logran darle alcance, se percata que junto a ellos se encuentran tres personas que, por su porte y carácter se tratan de policías, éstos interrogan al protagonista y lo conducen al interior de un estanque de aguas turbias y pesadas, bajan varios escalones que los conducen hasta el fondo del estanque, ahí los policías le muestran, oculta bajo una sábana, la figura femenina de una estatua decapitada, esta imagen lo desconcierta e intriga. “No sé desde qué tiempo estaría allí la estatua, pues toda ella aparecía recubierta de limo, como una estatua verde. Sin duda debía haber sido en su tiempo una bella jovencita, pese a que le faltaba el rostro. Sus dos pequeños senos aparecían aún más verdes que el resto y en torno a ellos evolucionaba incesantemente gran cantidad de peces. Al verla, no dejé de sentir una viva curiosidad por adivinar cómo habría podido ser su rostro y la expresión de sus ojos” (Tario, *Cuentos completos 2*: 316). El protagonista se da cuenta, por cómo se le presenta la gravedad de las circunstancias, que se encuentra en problemas, pero hasta ese momento está consiente de estar viviendo un sueño.

En esta instancia del cuento se pueden notar varias características. Desde el punto de vista estructural la tensión del relato se centra en el enigma que acompaña el delito de la estatua sin cabeza, la figura de los policías que guían al protagonista hasta el fondo del estanque y el ambiente otoñal crean una atmósfera propicia para ello, a diferencia de lo que pasa en “La semana escarlata”, donde el hecho fantástico entra abruptamente en una realidad opuesta, en este relato varios elementos van tejiendo la intriga.

Otro elemento que resulta importante para esta interpretación es la personificación que el protagonista hace sobre la estatua. Para él, ese objeto despierta también una intriga sensual, puesto que las características mencionadas corresponden a esta índole. Desde características físicas generales, “en su tiempo debió haber sido una bella jovencita”, hasta algunas particulares, como los pequeños senos entorno a los que se movían gran cantidad de peces y que denotan una sensualidad fuerte que en ese momento sólo se puede intuir. Teniendo como apoyo la interpretación psicoanalítica hecha por Mariana Iglesias Arellano sobre este cuento, los atributos devienen del fondo, el protagonista siente haber tenido ya

alguna relación previa con ella, lo que se ve acompañado de un sentimiento de culpa (Iglesias 71-98).

Después de mostrar la estatua y ver la reacción del joven que los acompaña, los policías piden de manera encarecida su confesión, a lo que éste sólo logra hacerles ver que todo lo que sucede en esos momentos es debido a que se encuentran dentro de un sueño y no sabe nada acerca de lo sucedido. En esos momentos, el personaje principal logra experimentar visiones en donde se ve a sí mismo en el cuarto de su habitación dormido, lo que, hasta ese momento, confirma su teoría de encontrarse en un sueño. Ante la negativa del joven, es sacado del estanque y llevado hasta la casa que se encuentra en el bosque. Ahí es llevado ante un juez misterioso que lo condena a permanecer cautivo dentro de la casa. Los policías lo guían hasta la habitación donde se mantendrá cautivo y le muestran un álbum de fotografías a fin de que pueda recordar algo, el protagonista al ojear dicho álbum se sorprende al darse cuenta que él aparece ahí junto a una mujer que, según se da a entender, se trata de su hermana. La serie de fotografías muestra su crecimiento a lo largo de los años y con ello cómo se va forjando un sentimiento que va más allá del mero hecho fraternal, es aquí donde se hace una primera alusión al hecho incestuoso.

Esta vez la sostenía él por el talle, amenazando con arrojarla al agua. Llevaba ella un vestido muy vaporoso y los cabellos enmarañados, como después de una fuerte lucha. Debía haber sido una jovencita muy alegre y provocativa, con sus claros ojos soñadores y aquellas formas tan delicadas, que se adivinaba bajo su vestido. Lo que aparecía ahora escrito sobre la arena de una calzada era simplemente esto: “Te amo, te amo, te amo” (Tario, *Cuentos completos 2*: 320-321).

Tras una serie de fotografías que hacían ver a la pareja de hermanos ir creciendo juntos, llega un punto en que el personaje protagonista deja de aparecer en las fotografías, es ahí cuando cae en cuenta de que la implicación del delito recae justamente en el hecho de que la estatua decapitada es una representación de su hermana. En este punto, las alusiones directas entre el mundo de la vigilia dejan de aparecer de manera constante. Ante una principal certidumbre de encontrarse dentro de un sueño, el personaje comienza a dudar de su realidad actual, poco a poco va permeando la visión onírica.

El protagonista se mantiene preso dentro de esa casa, custodiado desde adentro por los policías y desde fuera por la docena de perros, protegiendo sobre todo el estanque donde

se encuentra la estatua. Así transcurre la temporalidad dentro del cuento, en una aparente calma, pero poco a poco este ambiente se vuelve más decadente, con la figura de los perros que se van deteriorando debido a la constante vigilia hasta convertirse en meros despojos, las cada vez menos frecuentes visitas de los guardias. De esta manera y ante una actitud de abandono para con su persona, el protagonista decide bajar hasta el estanque para ver a la estatua decapitada. Después, en una madrugada, cuando deja de escuchar los aullidos de los perros, decide salir de la habitación, pero recibe una visita inesperada:

Mi habitación estaba a oscuras, pero supe al punto de quién se trataba. No tuve ni la menor duda. Atravesaba ella mi cuarto pisando suavemente sobre la alfombra, deslizándose sin ruido sobre ella, como a través de una infinidad de años [...] Hablaba en un tono burlón, pero muy familiar y querido. Y yo dije solamente: “¿Pero es que te has vuelto loca?” Aunque no tardé en cambiar de parecer y le propuse: “Entra, si quieres”. Desdobló por una punta las sábanas y se fue introduciendo bajo ellas, acomodándose junto a mí. Jamás me había visto en un trance semejante y no supe, de momento, qué hacer o pensar ni en qué modo conducirme. Le eché un brazo al cuello y ella se estrechó contra mí (Tario, *Cuentos completos 2*: 325).

Ante la aparición de su hermana, el protagonista toma conciencia de varias cosas. En primer lugar el crimen de la estatua decapitada era sólo un pretexto para ser arrastrado hasta aquella realidad alterna y, así, alejarlo de su otro mundo. Al principio, cuando su hermana se presenta ante él en el cuarto, el protagonista opone resistencia, pero poco a poco se va dejando llevar por un recuerdo del tiempo pasado. Hasta ese punto la unión de los dos amantes se ve llevada al ámbito carnal y pasional: “Me besaba y me besaba en las tinieblas, cuando, en determinado momento, pude descubrir con asombro que quien me besaba con tal ansía que yacía de rodillas frente a mi cama de enfermo” (Tario, *Cuentos completos 2*: 328). Esta es la última vez que el narrador ve su cuerpo en el mundo de la vigilia vivo, después de ello se anuncia su muerte. En el punto final, y como un desdoblamiento, es el propio narrador uno más de los integrantes de su propio entierro, un entierro terrenal que lo deja clavado sólo en la realidad del mundo onírico.

Dentro de las múltiples y muy variadas interpretaciones que se le han dado a este cuento, abordado comúnmente desde el punto de vista fantástico, se puede decir que, si se le somete a una mirada erótica y en este caso apoyada con un trasfondo psicoanalítico, se puede

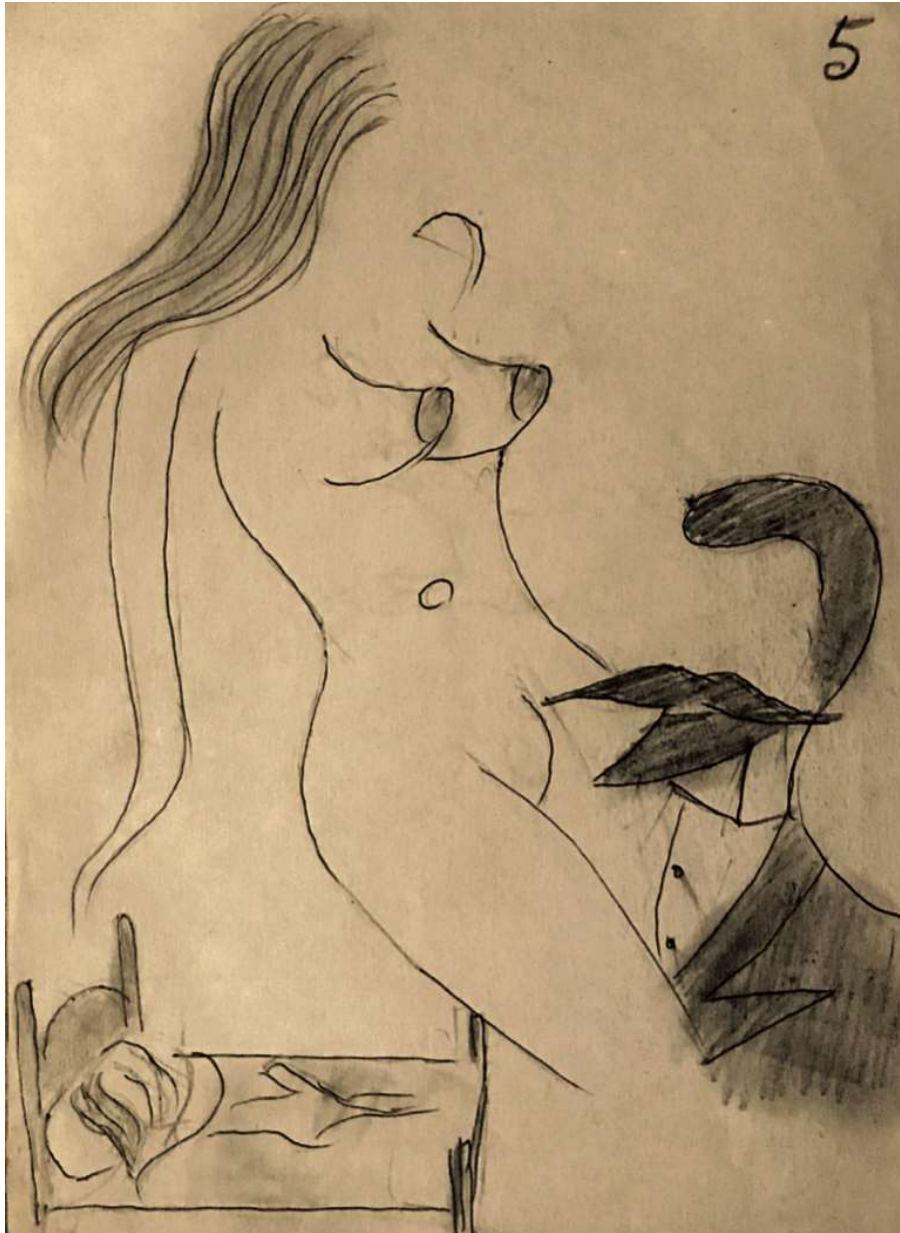
ver una apertura en su significación. El viaje que sufre el personaje protagonista, es un viaje hacia adentro, al interior mismo de la psique del personaje, es ahí donde se pueden dar a conocer sus impulsos y sensaciones. La experiencia erótica, si bien es cierto, puede estar potenciada por ciertos ritos que la disparen o actos externos que la potencien, siempre se mueve en esta misma dirección, hacia adentro, es una sensación individual e íntima que transforma a quien la experimenta. El personaje principal de este cuento sufre una dislocación de su esencia individual representada en el mundo de la vigilia y es consumido por un mundo más profundo e inhóspito.

Como punto característico del acto del incesto en este cuento, siguiendo la clasificación que hace Bataille acerca del erotismo de los corazones, es un sentimiento que lleva a los amantes a una compenetración que busca la unidad dentro de una individualidad, pero este acto, para que pueda ser llevado a cabo en su verdadera profundidad se encuentra relacionado con un instinto de asesinato: “Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa a la pasión es un halo de muerte” (Bataille, *El erotismo* 26). La muerte del personaje principal en el mundo de la vigilia es justamente su paso a la trascendencia en el mundo onírico. El hecho de presenciar su entierro carnal es la manera en que dicho desapego se llega a cumplir de manera total, donde su individualidad se pierde para dar paso a una unión entre él y su amada.

## Conclusiones

*Morir –Irse y no volver más; no volver más a abrir un cajón determinado, ni los ojos por las mañanas y transformarse ahora sí en uno mismo, uno solo –solo, solo–, sea allá arriba donde el aire es líquido y palpable o acá abajo donde florecen las margaritas silvestres.*

Francisco Tario.





En “La noche del féretro” se ve cómo, a partir de la elección misma del personaje protagonista, el féretro remite a un acto como el del entierro que representa uno de los máximos tabúes para el ser humano, la presencia del cadáver y su descomposición. La erotización está presente desde el cambio tanto de valores como de enfoques, la sensibilidad que muestra el féretro en contraposición con la objetivación de los humanos se ve acompañada de la focalización del discurso puesta en el personaje protagonista. De manera característica, todos los cuentos de *La noche* parten de este mismo factor, están narrados en primera persona y centran su atención en personajes poco comunes: un féretro, un traje gris, un buque naufrago, un loco, entre otros. La elección de estos personajes distópicos, trae consigo ya una rebeldía, esa utilización del lenguaje del goce mencionada por Barthes, en donde por medio de éste se busca apertura con respecto al discurso cultural.

Como acción principal dentro de la narración, la dicotomía muerte-sexo, enunciada en la teoría de Bataille, se presenta de manera directa en el acto del entierro del personaje protagonista. Esta acción representa su trascendencia individual, pues es justamente en este entierro donde se reúne de manera sexual y corporal con su pareja. La tragedia recae en el hecho de que el féretro, siendo una entidad masculina, es unido a un hombre, por lo que es obligado a realizar un acto homosexual, cosa que le disgusta.

Buscando identificar esa historia oculta del cuento mencionada por Piglia, y a manera de una interpretación erótica del relato, se puede decir que “La noche del féretro” no sólo habla de las andanzas de un féretro en el mundo humano, su paso desdichado y complicado por un ambiente que no lo comprende y con el cual no se puede comunicar. Lo que se pone de manifiesto, desde un punto más profundo e interpretativo, es justamente ese desdén que los hombres tienen por lo que cimienta el concepto de humanidad. Ante ese miedo primitivo de aislar al muerto de las violencias vitales que lo pueden dañar, el acto sagrado y de desprendimiento que es el rito funerario pasa a ser una mera convención social donde el único realmente participante de este rito es el féretro.

En “La semana escarlata”, la utilización del lenguaje tiene un peso fundamental, puesto que es a partir de este que se manejan diferentes niveles referenciales. Se utiliza un narrador en tercera persona que es el que cuenta la mayor parte de la historia, se usa el formato de nota periodística para dar a conocer algunos de los acontecimientos más trascendentales y se usa el formato de diario para dar resolución a las incertidumbres de los

hechos. Estos diferentes enfoques representan ya de por sí un dilema ante el hecho de tratarse de un cuento que emula narraciones de novela negra (Piglia, *Crítica* y 702-705). El propio título hace alusión directa a la novela de Artur Conan Doyle, *El estudio en escarlata*, donde el detective encarna el instinto racional y es por medio de éste que se resuelve el conflicto. En efecto, Tario toma esta estructura para plantear un problema diferente, aquí, el desdoblamiento del personaje principal, el profesor Rómulo Pimentel, contrapone justamente ese instinto racional a un ambiente irracional, violento y salvaje. La realidad onírica dentro de la narración se manifiesta por medio de asesinatos, violaciones y diferentes fechorías, mismas que van llevando poco a poco al profesor Rómulo a caer en una vorágine que lo enfrenta a sus instintos primarios. El punto más álgido se puede ver en el intento de violación que el profesor tiene para con su sobrina. Ese apetito sexual, al no verse consumado, llega al asesinato.

En un primer momento, el tabú relacionado con el incesto representa, según el pensamiento de Bataille, una de las transgresiones más fuertes para el ser humano, puesto que la familia, como representación del hogar, es el lugar donde los seres humanos se aíslan de las fuerzas violentas de la vida. Atraer el acto sexual hasta los límites de la casa es romper ese espacio de protección ante estas fuerzas salvajes. Si a esto se le agrega el hecho de que el asesinato proviene de la misma fuente de deseo sexual, se evoca a las fuerzas primarias de transgresión, fuerzas que emparentan el placer sexual con el acto de morir.

Nuevamente, al igual que en “La noche del féretro”, la relación entre el acto sexual y la muerte guardan un vínculo muy fuerte y se ven reflejadas en la trascendencia del ser que las experimenta. Antes de realizar el asesinato de su sobrina, el profesor Rómulo opone resistencia ante las fuerzas que lo dominan; después del asesinato lo único que busca es dejarse morir. La muerte del profesor llega justamente en el ámbito onírico. Ante el sueño que tiene el detective Galisteo, encargado de investigar los diversos crímenes realizados por el profesor, significativamente, la muerte de estos dos personajes se da juntos, unidos por un abrazo que los lleva hasta un abismo. Buscando una interpretación, se puede decir que este cuento pone en contraposición dos posturas, el mundo de lo racional contra el irracional, la novela negra en contra de las fuerzas instintivas, el mundo onírico enfrentado con el mundo de la vigilia, donde al final son las fuerzas de la violencia las que determinan el rumbo de la narración.

Por último, en “Entre tus dedos helados”, la complejidad de la narración recae, nuevamente, en los cambios entre el mundo onírico y el de la vigilia. Aunque aquí los saltos entre estos dos planos no se dan por medio de un cambio de narrador, son cambios más sutiles, siendo *Una violeta de más* considerado el libro de mayor madurez en la obra de Tario. En el cuento se crea una atmósfera delirante en donde se puede ver un paisaje exuberante invadido por la naturaleza, pero mezclado con una sensualidad natural. De esta manera, tenemos la presencia de un bosque cubierto de una cantidad de hojas tan grandes que llegan hasta las rodillas de los personajes, o la estatua desnuda que se encuentra en el fondo de un estanque, a la que el musgo recorre todo el cuerpo y la reviste.

Aunado a este exotismo y muy parecido a lo que sucede en “La semana escarlata”, el aspecto del incesto, el acto sexual y el asesinato se encuentran muy relacionados. El personaje protagonista se deja seducir por su hermana, entidad que tiene una apariencia fantasmal y que encarna la maldad. El tabú del incesto es el que tiene una fuerza primordial, puesto que es a partir de él que el personaje protagonista se desprende de su ser en el mundo de la vigilia. Este desprendimiento se da de manera gradual, en un primer momento hay una resistencia, pero poco a poco el ámbito onírico permea en el mundo de la vigilia. Al final de la narración, el protagonista sucumbe ante la tentación de verse unido a su hermana, ese instinto incestuoso termina por desprenderlo de manera completa del mundo de la vigilia, tanto así que es capaz de acudir a su propio funeral, con lo que se da de manera completa ese desprendimiento.

El erotismo en los cuentos analizados se representa como una fuerza que desborda a los personajes y los hace confrontarse con una realidad más profunda. La manera en que experimentan los actos violentos y transgresivos como el asesinato, la violación, el acto sexual, el incesto, la muerte, determinan la forma en que conciben el mundo, lo trastocan y lo consumen. Bajo este sentido, los personajes no buscan el erotismo, son llevados a él de manera abrupta, lo sufren como una condena que los precipita hasta un espacio sin normas, instintivo y salvaje que a su vez los encuentra y mezcla con otros seres. Según Bataille, el erotismo es la experiencia que busca trascender la individualidad de los seres para disolver su conciencia y experimentar lo continuo. En “La noche del féretro”, el féretro se funde por medio del acto sexual con su conyugue, además de encontrarse, justamente por la muerte, destinados a estar juntos. En “La semana escarlata”, el profesor Rómulo Pimentel cae en una corriente que lo impulsa a sus más bajos instintos, llegando, en un primer momento, a buscar

cometer incesto con su sobrina y asesinándola a fin de lograr poseerla. Esta situación lo lleva al punto clímax que se da por medio del asesinato en sueños de su contraparte, el detective Galisteo, quien lo abraza y precipita a un abismo que los conjunta. El protagonista, personaje narrador, de “Entre tus dedos helados”, consume su relación incestuosa con su hermana, a costa de desprenderse y morir en el mundo de la vigilia. Todos los cuentos guardan esa constante, los personajes son llevados, por medio de situaciones externas a ellos mismos, a modificar su realidad y, sobre todo, a encontrar una contraparte con la que compenetrarse: el féretro con su cónyuge varón; el profesor Rómulo con el detective Galisteo; y el protagonista de “Entre tus dedos helados” con su hermana. El fin último del erotismo, la disolución de la conciencia individual y experimentación de lo continuo se mantiene en todos los relatos, los personajes se pierden en otras conciencias, encarnan el silencio.

Sí bien es cierto, una de las principales razones de la elección de estos tres cuentos fue intentar abarcar, en cada uno de ellos, una etapa diferente en la escritura del autor, cabe señalar que las representaciones eróticas varían de manera constante y drástica. Algunas veces pueden ser tan sutiles como la creación de atmósferas que presentan un follaje abundante, desproporcionado o de incontables hojas secas que pueblan un bosque entero como en “Entre tus dedos helados”; o las ensoñaciones románticas de un tío para con su sobrina, o drásticas y directas como los diferentes actos incestuosos narrados tanto en “La semana escarlata” y “Entre tus dedos helados”.

La variedad de formas en que el erotismo puede ser identificado en la obra de Francisco Tario nos habla de su relevancia. Se presenta como una propuesta natural acorde a su carácter disruptivo, polifacético, contestatario y de búsqueda. Logra compaginar muy bien lo que él mismo menciona, los cuatro elementos bajo los que ronda su escritura: poesía, muerte, amor y locura (Tario, *Obras completas 2*: 685), mismos que se ven mezclados de manera singular, original y profunda. Así, podemos ver la manera en que se relacionan con ese sentido erótico que busca, por medio de la ruptura, de la trascendencia.

Dentro de la obra de Francisco Tario es posible encontrar los elementos suficientes como para abordarla desde una postura erótica, para ello es necesario ver el relato no como un texto lineal que representa una anécdota, sino como una lectura detallada de los elementos que interactúan en la narración. Aunado a ello, se debe prestar atención a las preguntas esenciales que los textos plantean. ¿Qué hay más allá del mundo racional? ¿Hasta qué punto

el ser humano puede ser dominado por sus pasiones? ¿Cuál es la relación entre lo humano y lo sagrado?

En un primer momento, al iniciar esta investigación, la intuición de ver en las obras de Tario el aspecto erótico sería acompañada, en su mayor parte, por los pasajes en que se describe una sexualidad desbordada y enfermiza. Es el caso de la necrofilia y el adulterio presente en “La noche del loco”, el asesinato y el suicidio de “La noche del traje gris”, y el canibalismo y la violencia de “Ragú de ternera”. Hubo también muchas y variadas veces en que la obra de Tario me sorprendía con aspectos grotescos e impactantes, aspectos que se fueron nutriendo cada vez más al comprender su complejidad. Lo anterior debido a que aunque en la obra de Francisco Tario se narren aspectos crudos y directos tanto del ámbito sexual como de la violencia, el verdadero peso del erotismo en su obra se centra en la búsqueda y la apertura, su fundamento es cuestionar las bases de los sistemas sociales, desde las psicológicas, religiosas, hasta todas aquellas en que el hombre basa su concepción de humanidad.

La obra de Tario es disoluta, intenta disolver las formas establecidas a fin de entablar un diálogo, de conocer realmente lo que significa ser humano, incluidos los aspectos más oscuros que esto conlleva. Es una obra valiente que no teme deambular por diversos géneros narrativos a fin de buscar en la experimentación un instinto de rebeldía. El verdadero peso del erotismo en Francisco Tario está en esa pequeña fisura que su pensamiento brinda a la literatura mexicana, en su hambre por convertirse en un autor universal.

## Bibliografía

- Albertoni, Francesco. *El erotismo*. España: Gedisa, 2006. Impreso.
- Aragón Díaz, Felipe Francisco. “Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario”. Tesis. UNAM, 2006. Web. (Consultado el 20 de abril de 2020), <<http://132.248.9.195/pd2006/0608026/Index.html>>
- Arguelles, Juan. “La muerte del autor y el placer del texto”. *La razón*. 20 mar. 2020. Web. 1 abr. 2020. <<https://www.razon.com.mx/el-cultural/la-muerte-del-autor-y-el-placer-del-texto/>>
- - -. “Sade y el sadismo, ¿una inocencia salvaje?”. *La razón*. 10 ene. 2020. Web. 1 abr. 2020. <<https://www.razon.com.mx/el-cultural/sade-y-el-sadismo-una-inocencia-salvaje>>
- Ávila Saulés, Daniel Alejandro. “La ciencia ficción en la obra dramática Terraza con jardín infernal de Francisco Tario”. Tesis. UNAM, 2021. Web. (Consultado el 08 de febrero de 2021) <<http://132.248.9.195/ptd2021/marzo/0810421/Index.html>>
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI, 2011. Impreso
- Bataille, George. *El erotismo*. México: Tusquets, 2005. Impreso.
- - -. *Las lágrimas de eros*. Barcelona: Tusquets, 1981. Impreso.
- - -. *Lo imposible*. México: La nave de los locos, 1983. Impreso.
- - -. *Madame Edwarda*. México: ediciones Coyoacán, 2001. Impreso.
- Buendía, Maritza. *Poética del voyeur, poética del amor Juan García Ponce e Inés Arredondo*. México: CONACULTA, 2013. Impreso.
- Cano Mendoza, Jaime. *Las máscaras del fantasma*. México: Edición Kindle, 2020. Kindle.
- Chevalier, Jean et. al. *Diccionario de símbolos*. España: Herder, 2003. Impreso.
- Christopher Domínguez, Michael. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México: FCE, 1996. Impreso.
- De Luna, Andrés. *Erótica, La otra orilla del deseo*. México: Tusquets, 2003. Impreso.
- - -. *Rituales del deseo*. México: Ediciones B. México, 2013. Impreso.
- Díaz de la Serna, Ignacio. *Del desorden de Dios ensayos sobre Georges Bataille*. México: Taurus, 1997. Impreso.
- - -. *Para leer a Georges Bataille*. México: FCE, 2012. Impreso.

- Enciclopedia de la literatura en México. Web. (Consultado el 17 de enero de 2021) <<http://www.elem.mx/autor/obra/directa/1042/>>
- Gonzáles Batista, Mónica. “Aproximación a lo fantástico en La noche de Francisco Tario por medio de un análisis lexicométrico y estilométrico”. Tesis. UNAM, 2016. Web. (Consultado el 25 de marzo de 2020) <<http://132.248.9.195/ptd2016/mayo/0744454/Index.html>>
- González Dueñas, Daniel y Toledo, Alejandro. *Aperturas sobre el extrañamiento*. México: CONACULTA, 1993. Impreso.
- Fernández Perera, Manuel. *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE, 2008. Impreso.
- Flores Martínez, Sandra Gabriela. “El horror en seis cuentos de Francisco Tario: aproximaciones a lo fantástico- terrorífico”. Tesis. UNAM, 2019. Web. (Consultado el 25 de marzo de 2020) <<http://132.248.9.195/ptd2019/octubre/0796957/Index.html>>
- Freud, Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*. México: Porrúa, 2007. Impreso.
- - -. *Tótem y tabú*. España: Alianza editorial, 2013. Impreso.
- Freyman Valenzuela, Regina. “La transformación del espíritu entre tus dedos helado de Francisco Tario”. *La colmena, revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*. Jul-Sep. 2011: 58-62. Web. (Consultado el 25 de marzo de 2020) <<http://www.redalyc.org/pdf/4463/446344466007.pdf>>
- Hernández, Amor, “Ficción y crítica sobre el ensayo y la crítica en “*Nuevas tesis sobre el cuento*” de Ricardo Piglia”. *Literatura, teoría, historia, crítica*. Ene. 2007: 175-193. Web. 20 mar. 2020. <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/60168/57337>>
- Hernández, Jorge, ed. *Sol, piedra y sombras, veinte cuentistas mexicanos de la primera mitad del siglo XX*. México: FCE, 2008. Impreso.
- Iglesias, Mariana. “Sueño, amor y muerte en “Entre tus dedos helados” de Francisco Tario: Una lectura a raíz de la teoría psicoanalítica”. *Literatura mexicana*. Ago. 2017: 71-98. Web. (Consultado el 25 de marzo de 2020) <<https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/1061/1048>>
- Imaginario, Andrea. “Epifanía”. *Significados*. Web. (Consultado el 22 de marzo de 2020) <<https://www.significados.com/epifania/>>

- Jiménez Sánchez, David. “Elementos de la literatura fantástica en la obra El caballo asesinado de Francisco Tario”. Tesina. UNAM, 2013. Web. (Consultado el 25 de marzo de 2020) <<http://132.248.9.195/ptd2013/diciembre/0706742/Index.html>>
- Juárez Becerril, Oscar. “Los personajes objeto y el ambiente como creadores de una fantasía esperpéntica en tres cuentos de la noche de Francisco Tario”. Tesis. UNAM, 2016. Web. (Consultado el 25 de marzo de 2020) <<http://132.248.9.195/ptd2016/agosto/0749745/Index.html>>
- Laclos, Pierre de. *Las amistades peligrosas*. México: Tusquets, 2009. Impreso.
- Leiris, Michel. *La literatura considerada como una tauromaquia*. España: Tusquets, 1975. Impreso.
- López, Merodio, coord. *Antología narrativa, literatura 1*. México: Santillana, 2007. Impreso.
- Manguel, Alberto. “El unicornio es tímido”. *El país*. 17 mar. 2012. (Consultado el 25 de marzo de 2020) Web. <[https://elpais.com/cultura/2012/03/16/actualidad/1331894509\\_698461.html](https://elpais.com/cultura/2012/03/16/actualidad/1331894509_698461.html)>
- Martínez Gutiérrez, Juan Tomás. “El concepto de lo monstruoso en la narrativa breve de Francisco Tario”. Tesis. UNAM, 2009. Web. (Consultado el 25 de marzo de 2020) <[http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/RU3L6QBQS3TSD37QHD4MSYGXV7Q8C5TKTR7Q51MKRADPMVR6M5-48332?func=full-set-set&set\\_number=013751&set\\_entry=000006&format=999](http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/RU3L6QBQS3TSD37QHD4MSYGXV7Q8C5TKTR7Q51MKRADPMVR6M5-48332?func=full-set-set&set_number=013751&set_entry=000006&format=999)>
- Mendizábal, Carlos, “Roland Barthes: El placer del texto”. *escritores.org*. Web. (Consultado el 25 de marzo de 2020) <<https://www.escritores.org/recursos-para-escritores/recursos-1/colaboraciones/16857-roland-barthes-el-placer-del-texto>>
- Mendoza Ruiz, Jesús. “Francisco Tario: la imagen de un autor”. Tesina. UNAM, 2017. Web. (Consultado el 25 de marzo de 2020) <[https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/7JEDSVR4D7YN34FF6PL6H2Q8CQQKL7APHM59CPYN5ADBIQ6J8C-08074?func=full-set-set&set\\_number=996530&set\\_entry=000003&format=999](https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/7JEDSVR4D7YN34FF6PL6H2Q8CQQKL7APHM59CPYN5ADBIQ6J8C-08074?func=full-set-set&set_number=996530&set_entry=000003&format=999)>
- Ollé- Laprune, Philippe. *Para leer a Michel Leiris*. México: FCE, 2010. Impreso.
- Ordiales de la Garza, Laura Gabriela. “Francisco Tario otro tiempo y otro espacio”. Tesis. UNAM, 2001. Web. (Consultado el 25 de marzo de 2020) <<http://132.248.9.195/pd2001/293206/Index.html>>



- Paz, Octavio. *La llama doble*. México: Seix Barral, 2009. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. España: Anagrama, 1999. Impreso.
- - -. *Crítica y ficción*, Argentina: Debolsillo, 2014. Kindle.
- - -. *Teoría de la prosa*, Argentina: Eterna cadencia, 2019. Impreso.
- Pineda Maldonado, Mariana. “Aquí abajo, novela de Francisco Tario, uno de los escritores pioneros de la literatura fantástica en México en la década de los cuarenta”. Tesis. UNAM, 2000. Web. (Consultado el 24 de abril de 2020) <<http://132.248.9.195/pd2000/277288/Index.html>>
- Poblete Alday, Patricia. “La función de la mirada en la cuentística de Francisco Tario”. *Literatura mexicana*. Nov. 2012: 97-110. Web. (Consultado el 24 de abril de 2020) <<http://www.scielo.org.mx/pdf/lm/v23n2/v23n2a5.pdf>>
- Reyes Jiménez, Carlos. “Los aforismos de Francisco Tario: género excepcional dentro de la literatura mexicana”. Tesis. UNAM, 2007. Web. (Consultado el 24 de abril de 2020) <<http://132.248.9.195/pd2007/0620648/Index.html>>
- Rivas, Juan. “Una mirada a la poética de Francisco Tario”. *Círculo de poesía, revista electrónica de literatura*. Sep. 2018. Web. (Consultado el 24 de abril de 2020) <<http://circulodepoesia.com/2010/05/una-mirada-a-la-poetica-de-francisco-tario/>>
- Roudinesco, Élisabeth. *Nuestro lado oscuro*. España: Anagrama. 2010. Impreso.
- Tario, Francisco. *Acapulco en el sueño*, México: 1951. Impreso.
- - -. *Aquí abajo*. México: CONACULTA, 2011. Impreso.
- - -. *Cuentos completos*, Tomo I. México: Lectorum, 2004. Impreso.
- - -. *Cuentos completos*, Tomo II. México: Lectorum, 2004. Impreso.
- - -. *El caballo asesinado*. México: CONACULTA, 2013. Impreso.
- - -. *La desconocida del mar y otros textos recuperados*. México: Ficticia, 2013. Impreso.
- - -. *La noche*. España: Atalanta, 2012. Impreso.
- - -. *La puerta en el muro*. México: UNAM, 1946. Impreso.
- - -. *La semana en escarlata*. México: Lectorum, 2013. Impreso.
- - -. *Obras completas I. Cuentos, varia invención*. México: FCE, 2015. Impreso.
- - -. *Obras completas II. Novela, teatro, textos no coleccionados*. México: FCE, 2016. Impreso.
- - -. *Una violeta de más*. México: Lectorum, 2019. Impreso.

- Televisión Pública. “Borges, por Piglia - Clase 1 - 07-09-13”. *YouTube*, subido por Televisión Pública, 8 sep. 2013. Web. (Consultado el 24 de abril de 2020) <[https://www.youtube.com/watch?v=im\\_kMvZQlv8](https://www.youtube.com/watch?v=im_kMvZQlv8)>
- Toledo, Alejandro, comp. *Dos escritores secretos, ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. México: Fondo editorial Tierra Adentro, 2006. Impreso.
- - -. *El fantasma en el espejo*. México: CONACULTA, 2004. Impreso.
- - -. “La biblioteca de un fantasma”. *Tierra adentro*. Web. (Consultado el 24 de abril de 2020) <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-biblioteca-de-un-fantasma/>>
- - -. *Universo Francisco Tario*. México: CONACULTA, 2014. Impreso.
- Vázquez Guillen, María Bertha. “Francisco Tario: perfiles de un solitario”. Tesis. UNAM, 2002. Web. (Consultado el 24 de abril de 2020) <<http://132.248.9.195/ppt2002/0312222/Index.html>>
- Villegas, Estefany. ““El placer del texto: reflexiones en torno a Roland Barthes”. *Primera página*. Dic. 2016. Web. (Consultado el 24 de abril de 2020) <<https://primerapaginarevista.com/2016/12/02/el-placer-del-texto/>>
- Wolfson, Gabriel. “Enrarecer al raro”. *El Universal*. 10 Ago. 2018. (Consultado el 24 de abril de 2020) <<http://confabulario.eluniversal.com.mx/enrarecer-al-raro/>>

## Anexos

Este apartado busca ampliar las consideraciones que el lector pudiera tener para con la obra de Francisco Tario, más allá del estudio que se ofrece, los contenidos aquí mostrados buscan dar a conocer ciertos aspectos que pudieran resultar relevantes para los interesados en la obra del autor. Se compone de dos segmentos: el primero cuenta con dos entrevistas, una de ellas hecha a Alejandro Toledo, periodista, escritor, crítico literario, y uno de los principales impulsores en el rescate y la difusión en la obra de Francisco Tario, con ella se busca explorar tanto la relevancia, difusión y actualidad del escritor; la segunda realizada a Julio Farell, pintor, catedrático e hijo menor de Tario, explora aspectos personales de su escritura y motivaciones. Ambas entrevistas fueron hechas a inicios del mes de marzo del año 2020. El segundo segmento contiene una serie de dibujos eróticos realizados por el propio Francisco Tario, una faceta desconocida del escritor hasta el momento de la publicación de este trabajo académico, esta serie de dibujos son sólo una parte del amplio material que ha sido rescatado, en este caso, se incluyen diecisiete y componen una serie de tres diferentes historias que tienen por punto común la figura de un personaje femenino en diversas situaciones sexuales. Ante el ente artístico que fue Francisco Tario, músico, escritor, fotógrafo, dibujante, este apartado de anexos busca aportar aspectos más allá de lo meramente académico, aspectos vitales en lo que fue el proceso creativo del escritor.

## Primer apartado: Entrevistas

Entrevista a Alejandro Toledo.

Esta entrevista fue realizada el 6 de marzo del año 2020 en la Ciudad de México, a unos días de la reedición del último libro de Francisco Tario, *Una violeta de más*, realizada el 24 de febrero por la editorial Lectorum.

— **En el año de 2016 se publicaron las obras completas de Francisco Tario ¿Cuál es el aporte de la reedición de *Una violeta de más*?**

—Se habla mucho sobre el rescate de la obra de Francisco Tario pero, si vemos la historia individual de *Una violeta de más*, sólo ha habido tres ediciones, la original hecha por Joaquín Mortís en el año de 1968, la de Lecturas mexicanas y ésta. Es un libro que algunos dicen que es un libro clásico de la literatura fantástica mexicana pero sólo se ha reeditado realmente tres veces, no es un libro muy conocido ni ha tenido mucha fortuna editorial a pesar de su excelente calidad—.

— **Al momento de la edición de este libro ¿Cuál es la importancia dentro del panorama literario actual de la obra de Tario?**

—Tario siempre tiene un sitio aparte, a pesar de que ya haya un libro de obras completas en el Fondo de Cultura Económica y haya sido incluido en antologías, siempre tiene su sitio aparte, no está muy integrado a la historia literaria de México, entonces tampoco es un libro que vaya a tener muchísimos lectores aunque es importante ir siguiendo su avance porque siempre hay grupos que descubren a Tario y que se interesan por él, pero por lo general se trata de grupos muy reducidos, ese es su espacio natural, donde se mueve mejor. Los jóvenes se han interesado por él, pero no tiene el nivel de ventas como pueden tener autores como Rulfo o Fuentes—.

— **¿Qué otros proyectos siguen para la literatura de Tario?**

—Hay que ver qué se hace con el archivo de su obra, los últimos años he tratado de separarme un poco de ella, me he dedicado a Fernando del Paso, pero aún tengo el archivo en casa. Alejandra Amatto y yo planeamos un libro de ensayos académicos sobre Tario y se me ocurrió acompañar a este libro con la correspondencia entre Tario y Carmen Farell en el periodo en que fueron novios, desde 1930 -1935, porque se conocían las cartas de él, pero no

las de ella, entonces al momento de integrarlas dan un panorama más general de lo que fue su romance. Además, se incluye una muestra de sus dibujos eróticos me parece una faceta poco conocida. Por otro lado, me gustaría llevar los negativos de Llanes al Centro de la imagen o algún lugar especializado en fotografía para que se valorara su trabajo como fotógrafo, prácticamente su único proyecto en ese sentido fue fotografiar Llanes, pero fue una obsesión porque son cientos de fotografías. En el *ConversaTario* vienen textos académicos de personas de todo el país, gente que ha estado trabajando la obra de Tario, cosa que me parece interesante, en cuanto a los universitarios recientemente hay mucho movimiento de estudios sobre Tario y esas dos muestras que son la correspondencia con Carmen Farell y los dibujos eróticos. Hacia adelante no sé qué más podría venir, hay que mover el archivo, no sé hasta dónde—.

— **Con respecto a la reedición de *Una violeta de más*, se menciona que Julio Farell, el hijo de Tario, hizo la portada para el libro, ¿Cómo se maneja esto? ¿las portadas son hechas para las obras o son dibujos independientes que se adaptan? Porque la mayoría de las portadas de Lectorum son hechas por Julio.**

—Ha coincidido con que en la editorial saben que Julio es artista plástico y pintor, aquí, como el dibujo original de Mortís era suyo, una opción era tomarlo tal cual y copiarlo o recrear el mismo dibujo. En un principio, esta ilustración fue una petición que le hizo el propio Tario a Julio cuando iba a salir la edición de Mortís, el resto han sido coincidencias. Cuando los dos libros de cuentos completos de editorial Lectorum se reimprimieron se optó por usar una serie de cuadros que Julio hacía sobre espacios íntimos, lo que pasa es que él, siendo de la familia de Tario el único sobreviviente, es muy buscado para realizarle entrevistas o para charlar con él sobre la obra de su padre. Julio tiene mucho material, él ha cedido una serie de discos que se encuentran en la fonoteca nacional en donde se escucha a Tario tocar el piano, también cedió algunas grabaciones que hacía la familia sobre diversas adaptaciones de Drácula, o diferentes conversaciones de gente que acudía a la casa de Tario, en Etna 24, como Octavio Paz, Elena Garro, Manolete, Rosenda Monteros, entre otros. Todo ese material fue donado a la Fonoteca Nacional. Había unas cintas de películas que ahora están en la Filmoteca de la UNAM, son un par de cintas, que son tomas de ellos, la familia Peláez- Farell, en Acapulco. La idea ha sido ir distribuyendo el archivo donde pueda ser mejor recibido y conservado—.

— **¿Cómo se constituyen las historias en la narrativa de Francisco Tario?**

—La literatura de Francisco Tario suele ser muy transparente, en “La noche del Fétetro” se trabaja el dilema de un fétetro frente a la vida, sus dudas existenciales, cualquier objeto que él toca está enfrentado a eso, sea el traje gris o animales como la gallina, en ese sentido es más o menos simple, el fondo tariano serían ciertas atmósferas que están ahí, quizá como de duda existencial, más allá de las anécdotas que se cuenten siempre hay preguntas que se están haciendo sobre las razones de existir, el objetivo de la vida y cosas así. La escritura de Tario suele ser más transparente, aunque parece que uno de sus cuentos más complicados es “Entre tus dedos helados” porque tiene una estructura compleja y porque hay la integración de un asunto onírico con lo real, hay dos esferas que se mueven al mismo tiempo, está el sueño y un supuesto crimen que aparece de un joven que cae enfermo, tiene delirios y al final muere—

— **Siempre su literatura, su acercamiento con la música, sus temáticas, “La noche del nocturno”, siempre está esta manera de cuidar mucho cómo se escuchan las palabras.**

En la presentación se hablaba de su relación con el uruguayo Felisberto Hernández que también fue pianista, son escritores con formación musical, Hoffman también, no he encontrado relación que Tario hablara de Hoffman pero también es un escritor-músico, el sentido musical dentro de los tres es importante.

Entrevista a Julio Farell.

Julio Farell, hijo de Francisco Tario, es pintor y escultor mexicano. Sus ilustraciones han acompañado, sobre todo las hechas por la editorial Lectorum, gran parte de la difusión en la obra de su padre.

— **¿Qué es lo que te gusta de la obra de tu padre?**

—Algo que me encanta de la literatura de mi padre es cómo maneja de manera conjunta la ternura y el misterio, algo que refleja muy bien su persona. No es el misterio obvio, se tiene que descubrir. El último texto que mi padre escribió lo hizo sobre mi pintura, para mí es un orgullo, está en el Fondo de Cultura, en la obra completa, es un texto precioso. Yo iba a exponer en Madrid, yo tenía una amiga que trabajaba en un periódico inglés que se publicaba en España porque hay muchos jubilados ingleses que se compran una casa en el mediterráneo español, tiene buen clima comparado con el que hay en Inglaterra. Ese periódico inglés se llamaba Iberian Daily sun, fui con mi amiga para presentarle mi obra y que pudiera redactar algo al respecto, ella me dijo que en ese momento no tenía el humor de hacerlo porque su marido estaba moribundo, pero me dijo que si conseguía un buen texto, ella lo publicaba. Yo llegué encantado a la casa pensando en mi padre, le comenté lo que me había pasado a lo que dijo enfático: Ya sabes que desde que murió tu madre, yo ya no escribo. Entonces yo me enojé, di un portazo y me fui a la calle, pensé que era un poco egoísta de mi parte no respetar su decisión, no puedo obligarlo, además está enfermo y triste, es su decisión. Regresé a pedirle disculpas y en cuanto me escuchó me mandó llamar, me entregó el texto, lo había hecho como en un cuarto de hora. Lo leí y me encantó, se me salieron las lágrimas, lo llevé al periódico, les encantó, lo tradujeron, a mí me gusta más en español, cuando le enseñé la publicación se conmovió muchísimo, fue lo último que escribió, a los pocos meses falleció. Estaba muy afectado después de la muerte de mi madre, pero en ese lapso de enfermedad, inclusive pocos meses antes de morir, mantuvo su buen sentido del humor, un poco a la inglesa, los ingleses tienen un sentido del humor un poco cabrón, como ejemplo, cuando yo estaba viviendo en Londres, mi padre vivió ahí y siempre me hablaba de ese lugar, yo estuve viviendo en Londres en 1970, tenía 25 años, al tomar un taxi me llevó a un hotel que me había recomendado mi papá, al bajarme del taxi me tropecé y caí del taxi estrepitosamente. El taxista, con ese sentido del humor cruel, se asoma por la ventana y me dice: ¿perdone

señor, usted siempre se baja así de los taxis? Así era mi padre, tenían un sentido del humor muy particular—.

— **¿Cuáles son los proyectos actuales en donde se encuentra inmiscuida la obra de tu padre?**

—En principio hay un proyecto de hacer una película basada en uno de los cuentos de mi padre, “La semana en escarlata”, el director me dijo que quiere grabarla en España porque se cuenta con bajo presupuesto, de hecho está apoyado por empresas como Herdez y tequila Cuervo, el director quiere conseguir un apoyo con el hijo de Carlos Saura. Aprovechar el vínculo que mi padre tenía con España. El director es un gran conocedor de la obra de mi padre, se conoce de memoria “La semana escarlata”. Él me preguntó que cómo es que yo concebía la obra de mi padre. Su escritura de por sí ya es fuerte en cuanto a contenido, entonces tiene que ser filmada de manera muy sobria, sino va a ser muy sobreactuada. Ya se han hecho algunos intentos de llevar al escenario algún texto de mi padre pero a mí no me han acabado de convencer, las actuaciones deben ser muy sutiles porque si no se ven sobreactuadas. Hay un cuento que me gusta mucho “La noche del traje gris”, se ve en su esplendor la imaginación de mi papá al dar vida a objetos, eso ya es una gran creatividad, pero no sólo eso, sino en cómo se va llevando la narración, en cosas tan sutiles como los gustos sexuales del traje al que le gustan los vestidos, me parece un acierto tremendo ver cómo se va llevando la narración, ese es uno de los cuentos que más me gustan de su obra. Hace años en la universidad de Veracruz publicaron “Entre tus dedos helados” como texto obligatorio—.

—Yo veía escribir a mi padre y cuando terminaba un cuento, nos lo daba a leer a mi mamá, a mi hermano y a mí porque él quería escucharlo en voz alta a ver cómo sonaba, un poco ponerse en la posición del lector para ver cómo se iba a entender. Algunas veces lo leía yo, otras veces mi hermano y algunas mi mamá—.

—La reciente publicación de *Una violeta de más* fue gracias a una sugerencia mía hechas a Porfirio Romo, el director de Lectorum, es muy importante para nosotros porque fue el último libro que escribió, el último libro que va dedicado a mi mamá, por eso va dedicado a ella, yo le hice la portada a los 22 años. En un primer momento le enviaron las portadas y a mi papá no le gustaron, fue entonces que me pidió que le hiciera la portada, para mí fue un reto, primero que tuviera la calidad y que le gustara a mi papá, fue mi primer logro



pintando, la hice, le encantó, lo enviamos a la editorial y les gustó tanto que nunca me devolvieron el dibujo. Cuando le comenté a Porfirio Romo le encantó la idea, hace un poco más de 50 años que el libro se publicó por primera vez, no podíamos tomar la misma portada del primer libro porque no tenía la suficiente calidad de imagen, así es que la tuve que volver a hacer—.

—La ternura que mi padre tenía escribiendo, por ejemplo, en el cuento de “El mico”, que otro hombre hubiera aplastado a lo que le llegó, pero él reacciona de una forma inesperada, esa ternura se junta con lo macabro, es una mezcla muy buena y difícil de coordinar. La ternura del Nocturno y el carácter fuerte del Vals—. <sup>19</sup>

— **Con respecto a las portadas de algunos libros de tu padre, han aparecido ciertos dibujos tuyos, ¿cómo se da este proceso?**

—Depende, en el libro “Una violeta de más” me inspiré en la obra de mi papá, pero en otras portadas como las de los cuentos completos en Lectorum fue la editorial quien escogió las imágenes para las portadas, pero por ejemplo en una edición que se hizo sobre “la puerta en el muro”, yo, de manera descarada, puse una puerta enigmática, inspirada en el ambiente de la narración. Algunas veces son los editores quienes ponen las imágenes, como por ejemplo en el libro *La desconocida en el mar* hice una especie imaginativa del mar, un caballito de mar explotando el imaginario, depende del momento, del libro, algunas veces me enviaron a trabajar en portadas de libros de otros autores y en esos casos yo primero leía el libro para ver sus temáticas y el ambiente que se desarrollaba en la obra, adaptaba la portada. Concretamente en *Una violeta de más* que es un libro personal por dedicatoria a mi madre, yo quise recrear el mismo dibujo con el que había salido la versión original—.

—Mi padre siempre rehuía a las fotos con personajes famosos, él no tocaba ninguna puerta para buscar publicaciones, siempre se mantuvo al margen, eso no le ayudó a ser conocido en el ámbito literario pero qué mejor que sea su obra la que le esté haciendo justicia en estos años, porque cuando un autor publica y promociona su obra en vida, puede ser su personalidad o imagen la que le ayude a resaltar, pero cuando se da después de muerto no

---

<sup>19</sup> En el primer libro de cuentos de Francisco Tario, *La noche*, hay un relato titulado: “La noche del vals y el nocturno” en donde las dos formas musicales tienen un diálogo sobre sus características representativas. Al final de la narración, el nocturno, con todo su poder sentimental, termina opacando al vals. Ambas formas musicales representan una cosmovisión, el romanticismo del nocturno y la estructuración del vals.

hay más remedio que enfrentarse a la obra. En el caso de mi padre se está apoyando su escritura por el valor que tiene, por su contenido, no hay algún contacto de por medio—.

—La muerte de mi madre fue un golpe muy duro para mi papá, a pesar de su postura, te puedo decir que era él quien se sentía protegido por la presencia de ella, a partir de que mi mamá ya no estuvo mi papá se empezó a deprimir, no salía, no comía, no quería hacer nada, incluso en España le llamaban editoriales para proponerle publicar su obra pero él las rechazaba. A los 10 años mi papá se murió, murió dos veces del corazón, de una cuestión fisiológica y de una cuestión anímica, fisiológicamente murió de una fibrilación auricular y anímicamente murió con mi madre—.

— **¿Cómo era el proceso creativo de tu papá?**

—Era un escritor muy disciplinado, escribía a veces todo el día o toda la mañana porque las tardes las dedicaba a leer. Mi papá y mi mamá dormían leyendo, escribía si podía todo el día y sino por lo menos en la mañana, era muy minucioso en los adjetivos que ponía, muchas veces llegaba con mi madre, con mi hermano o conmigo y nos hacía preguntas sobre qué palabra escoger, era tan minucioso que el corrector de estilo no tenía que hacer su trabajo, realmente eran pocas las cosas que cambiaba, tenía una gran disciplina e imaginación para buscar la palabra correcta, se enfocaba a describir los personajes con mucho detalle, se basaba bastante en crear los ambientes de sus narraciones, los títulos de sus obras eran páginas enteras con opciones para distintos títulos, nos los daba a leer para que le diéramos nuestra opinión y si coincidían ponía ese título. Siempre escribía desnudo de la cintura para arriba, no importa el clima que hiciera, era una manía que tenía, a pesar de estar en Madrid, él siempre como si estuviera en Acapulco, escribía en traje de baño—.

— **¿Cómo eran las tertulias literarias hechas por Tario en Etna 24?**

—Éramos vecinos de Octavio Paz, en ese tiempo, cuando mi madre abría las ventanas, ella era pelirroja, guapísima y eso le llamó la atención a Paz, entonces de esa manera se hicieron amigos porque los jardines de las casas eran colindantes, separados sólo por una pared. Mi papá compró un gramófono, se compraban los discos de gel y se grababan tertulias y conciertos, mi padre era un buen pianista, ese material se encuentra en la fonoteca nacional, en ese material se encuentra un poema que Octavio Paz había regalado a su hija, de hecho cuando ella creció nos fue a ver a Madrid—.

—Mi padre era una persona tímida, tenía unos ojos azules muy bonitos pero casi siempre llevaba gafas oscuras, en parte era su timidez para ocultar su mirada, mi padre era tímido más no antipático, cuando tenía confianza y se llevaba bien con la gente era un gran conversador, tenía mucha cultura, leía de todo, incluso medicina natural, nos inculcaba la lectura. Yo de pequeño leí *La metamorfosis*, *En busca del tiempo perdido*, esos libros me los recomendó él, lo que más le gustaba leer era la literatura rusa, los cuentos rusos le encantaban, *La guerra y la paz*, le gustaba mucho la literatura rusa y el teatro inglés, le gustaba la ciencia ficción como Clarke, uno de los últimos libros que leyó fue *El señor de los anillos*, le gustaba todo lo que fuera misterioso, su literatura lo demuestra pero era sólo parte de su persona, porque él en verdad creía en los fantasmas—.

## Segundo apartado: Dibujos eróticos

Primer historia













Segunda historia









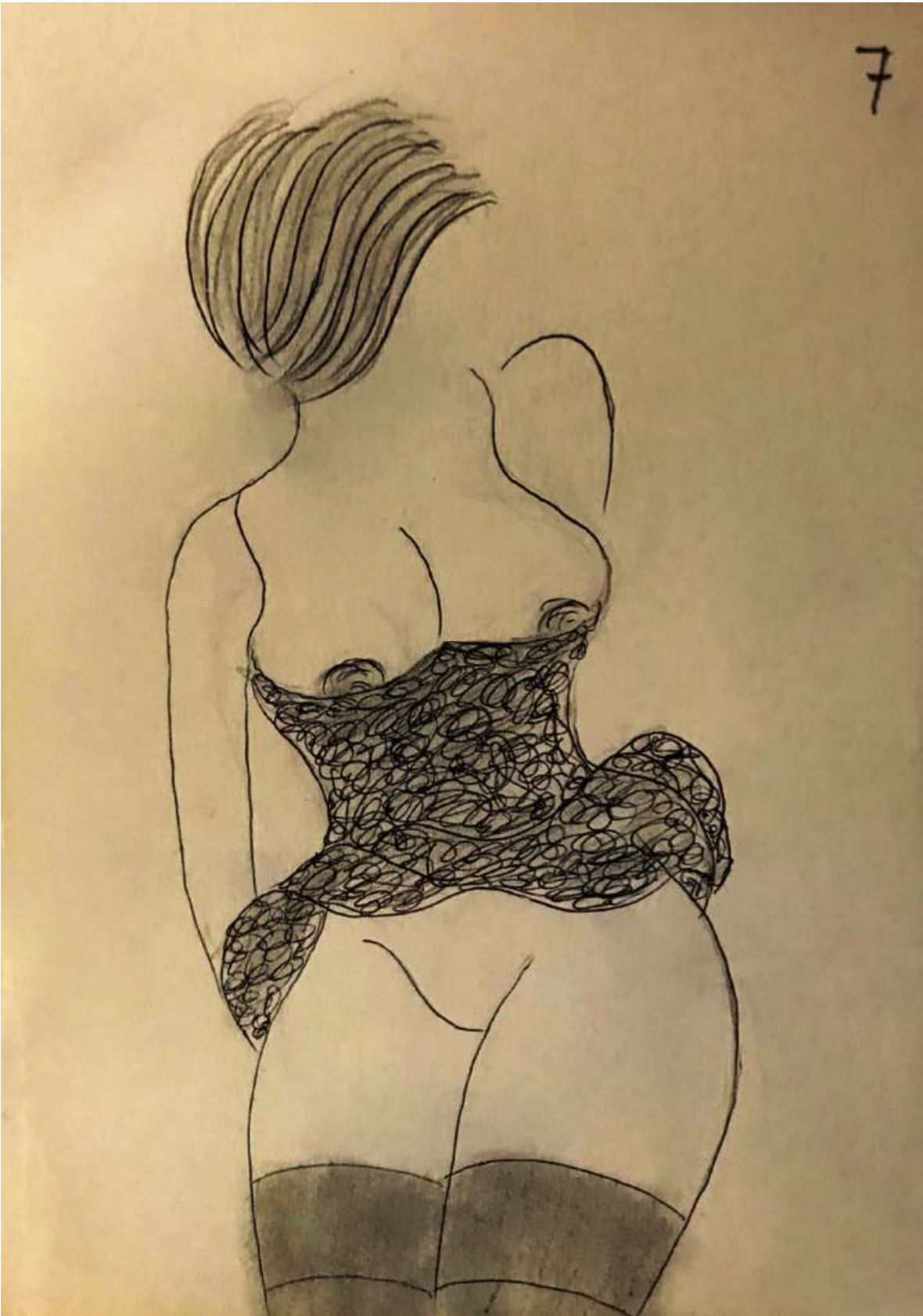
4















Tercer historia

