

HISPANO-AMERICANA
GESCHICHTE, SPRACHE, LITERATUR

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

BAND 80

Rosa García Gutiérrez (ed.)

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



PETER LANG

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

Información bibliográfica publicada por la Deutsche Nationalbibliothek

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

Catalogación en publicación de la Biblioteca del Congreso

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

ISSN 0943-6022

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

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

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

DOI 10.3726/b20704

© 2023 Peter Lang Group AG, Lausanne
Published by Peter Lang GmbH, Berlin, Deutschland

www.peterlang.com

Todos los derechos reservados.

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

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

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



Unión Europea

Fondo Europeo
de Desarrollo Regional
“Una manera de hacer Europa”



ÍNDICE

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

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

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

- Parodi, Enriqueta de. *Reloj de arena. Prosas*. México: edición de la autora, 1933. Impreso.
- Parodi, Enriqueta de. *Cuarto de hora*. Pórtico de Rosario Sansores, Dolores Bolio y Julia Marta. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1936. Impreso.
- Parodi, Enriqueta de. *Mi anecdotario*. México: Costa Amic, 1971. Impreso.
- Pedroza, Liliana. *Historia secreta del cuento mexicano 1910–2017*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018.
- Pedroza, Liliana, ant. *A golpe de linterna. Más de 100 años de cuento mexicano*. Tomo I. Monterrey: Atrasalante, 2020.
- Pedroza, Liliana, dir. *Catálogo del cuento mexicano*. Portal digital. <https://www.catalogodelcuentomexicano.com/>.
- Poe, Edgar Allan. "Hawthorne". En *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- Quintero Ayala, Marcela. "Enriqueta de Parodi". *Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX*. Aurora M. Ocampo, dir.; Pilar Mandujano Jacobo, coord. en línea. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019. <https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/>.
- Rocha Islas, Martha Eva. *Los rostros de la rebeldía. Veteranas de la Revolución mexicana, 1910–1939*. México: Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.
- Rodríguez, Adriana Azucena. "Las escritoras nacidas en la primera década del siglo XX y el relato de la Revolución: Campobello, Rivas Mercado, Ocampo, Nájera y Báez". *Coincidencias. Para una historia de la narrativa mexicana escrita por mujeres*. Tuxtla Gutiérrez: Afinita Editorial / Universidad Autónoma de Chiapas, 2014. 19–37.
- Spenser, Daniela. "Benita Galeana: fragmentos de su vida y su tiempo". *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales* 18 (2014): 149–162.
- Suárez, Mariana Libertad. *Éramos muchas. Mujeres que narraron la Revolución mexicana (1936–1947)*. Toluca de Lerdo: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México, 2019.
- Valadés, Edmundo, ant. *23 cuentos de la Revolución mexicana*. México: Aeroméxico, 1985.
- VV. AA. *Historia de las mujeres en México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015.
- VV. AA. *La Revolución de las mujeres en México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2014.

Francisca Noguero

Francisco Tario y la narrativa del ello

Resumen: Atendiendo a la importancia cobrada en los últimos años por los estudios sobre cultura material, en mi reflexión exploraré la práctica de Francisco Tario de una *narrativa del ello* -en la línea de la denominada en el mundo anglosajón *it-narrative*-, manifiesta en los relatos protagonizados por un féretro, un buque, un muñeco y un traje gris en *La noche* (1943). Ahondaré por ello en la importancia que cobra en su escritura la prosopopeya, recurso con el que satiriza el capitalismo mercantil y su nefasta influencia en la visión de individuos y objetos.

1. Introducción

En un volumen titulado *Todos los caminos conducen a Rulfo* y dedicado al cuento mexicano anterior a *El Llano en llamas*, no puede faltar Francisco Tario -seudónimo de Francisco Peláez (1911–1977)-, escritor definido habitualmente con adjetivos convertidos hoy en clichés: así, se habla de su carácter raro, marginal y excéntrico en el canon literario; de su vida a caballo entre dos países (México y España); de su escasa atención a la propia carrera literaria; de la poca crítica que ha concitado, y que lo convertiría en un "olvidado de culto"... idea desmentida hoy por la revalorización que ha obtenido su obra desde los fastos organizados alrededor de su nacimiento (2011), constatable en la labor desarrollada al respecto por críticos como Mario González Suárez, Patricia Poblete y, muy especialmente, Alejandro Toledo.

En la presente investigación, quiero avanzar en el reconocimiento de la originalidad de Tario centrándome en la primera etapa de su trayectoria: aquella compartida por títulos como *Aquí abajo* (1943), *La noche* (1943), *Equinoccio* (1946) y *La puerta en el muro* (1946), que sobrelleva con especial garbo el paso del tiempo (no en vano, es la preferida por las nuevas generaciones de lectores).

En estos años, el autor se descubrió como un "proto-Céline mexicano" (Beltrán 182), signado por el pensamiento existencialista y el rechazo a los códigos sociales de su época. De la rabia contra el *statu quo* inscrita en sus textos da cuenta el comienzo de la novela *Aquí abajo*, destacable por la petición de un grito a la manera del reflejado por Munch en el cuadro homónimo -"Pero un día, un irremediable día sin fecha fija, todos los hombres [...] se pondrían de acuerdo, abandonarían los lienzos y las plumas, los martillos y el papel

higiénico, tomarían aliento, abrirían las bocas, se levantarían en puntas y lanzarían el grito más espantoso y dilatado de que se tiene memoria” (7)-, idea repetida tres años después en uno de los pensamientos recogidos en *Equinoccio*¹: “Hombres y mujeres de todas partes: gritad hasta volveros locos. El diablo sepa de otra suerte qué es lo que pudiera ocurrir” (452).

Tario compartió con Rulfo generación y características escriturales. Buena prueba de ello la ofrecen su común deseo de narrar un mundo en ruinas a partir de personajes *monstruosos* -fantasmas, cadáveres parlantes, locos, en el caso de Tario también objetos animados y animales dotados de habla-, entidades que recurren al monólogo interior para dar cuenta de su doloroso contexto. De acuerdo con este hecho, en las siguientes páginas atenderé a la importancia que cobran los objetos que dan título a los relatos “La noche del féretro”, “La noche del buque naufrago”, “La noche del muñeco” y “La noche del traje gris”. Profundizando en el estudio del recurso a la personificación en la poética del autor -sobre el que ya existen aproximaciones firmadas por Poblete (2012), Vélez (2015) o Martínez Ramírez (2015)-, destacaré, en primer lugar, los factores que explican la práctica de una escritura interesada en los objetos para, posteriormente, analizarla en los relatos arriba citados.

2. Cosalismo

*On peut se demander si l'opposition entre objet et sujet
ne devrait pas s'effacer au profit du mélange*

(Michel Serres, *Les cinq sens* 18)

En los últimos años se ha generado un interesante debate teórico sobre el vínculo existente entre creación artística y cultura material. Bill Brown acuñó el concepto de *thing theory* (2001) para albergar bajo esta denominación todas aquellas formulaciones que estudian las relaciones entre humanos y objetos desde la eclosión del capitalismo mercantil. La figura retórica de la prosopopeya, consistente en atribuir cualidades humanas a seres inanimados y presente en mitos, leyendas y fábulas desde las primeras narraciones orales, ha cobrado nueva significación, pues ahora el objeto animado -la traducción de *prosopon poi* es “conferir una máscara”- se revela como especialmente cualificado para reflejar su contexto sociohistórico.

1 *Equinoccio* se descubre como perfecto compendio del pensamiento de Tario, lo que explica la frecuente cita de sus “aforismos” en estas páginas.

En esta línea se desarrolla el pensamiento de unos cuantos teóricos fundamentales. Mientras Arjun Appadurai postula que las cosas tienen “una vida social” (*The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, 1986), Remo Bodei puntualiza que estas nos instan a atender la realidad por representar vínculos con la vida de los otros -de ahí la necesidad de relacionarnos con ellas intelectual y afectivamente (*La vita delle cose*, 2010)-, y Bruno Latour deconstruye la dicotomía sujeto/objeto (con ella, la de humano/no humano) para defender la agencia social de los objetos (*Nous n'avons jamais été modernes*, 1991).

Estos autores se muestran como herederos del pensamiento de Marx, quien reflexionó en *Das Kapital* (1867) sobre el sistema de producción en serie y sus repercusiones -alienantes y alienadoras- en objetos y personas. Ahí comenzó la constatación de la escasa atención que dispensamos a las cosas que nos rodean, idea apostillada por Jean Baudrillard en *Le Système des objets* (1968) y *La Société de consommation: Ses mythes, ses structures* (1970). En la misma línea se sitúa la distinción entre *objeto* y *cosa*, proveniente del ensayo de Martin Heidegger “Das Ding” (1950), por la que se defiende que los objetos se convierten en *cosas* cuando dejan de servir para aquello por lo que fueron fabricados (Heidegger 1994: 148-150). Se produce, así, una nueva evaluación de lo inerte gracias a una revisión fundamentada en teorías psicoanalíticas y fenomenológicas, que se suman a las lecturas marxistas.

Además, como señala Giorgio Agamben en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*: “El desasosiego del hombre respecto de los objetos que él mismo ha reducido a *apariencias de cosas* se traduce, como ya en tiempos del Bosco, en la sospecha de una posible *animación de lo inorgánico* y, en la revocación, en la duda del lazo que une a cada cosa con su propia forma, cada criatura con su ambiente familiar” (100). La cercanía de esta visión con el sentimiento de lo *Unheimlich* u ominoso está, pues, servida.

La literatura se ha mostrado especialmente adecuada para ejemplificar estos planteamientos, pues constituye un medio privilegiado para reflejar la influencia de los objetos en la experiencia humana. Su atención se centra preferiblemente en las *cosas* en las que se convierten los objetos rotos, envejecidos, mal usados o despreciados por sus dueños: entidades que abandonan su primitivo rol para ser vistas, como consecuencia de su inutilidad, de un modo nuevo².

2 Así ocurrirá con el féretro, el buque, el muñeco y el traje protagonistas del presente estudio que, como veremos más adelante, han perdido su funcionalidad por anti-cuados, desatendidos o mal utilizados.

Esta idea es desarrollada en dos interesantes volúmenes firmados por críticos italianos: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), donde Francesco Orlando atribuye la numerosa presencia de objetos obsoletos en obras europeas del siglo XIX -antigüedades, iglesias desacralizadas, flores secas, tesoros escondidos, barcos varados- a un contexto sociohistórico de feroz mercantilismo. Por su parte, *Il Lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti* (2020), de Ezio Puglia, estudia la literatura fantástica desde el punto de vista de los objetos que la constituyen, considerando las obras protagonizadas por *cosas* como claves para entender las convulsiones socioculturales provocadas por el advenimiento del capitalismo, y subrayando que lo fantástico nace de una insatisfacción frente a la “cosmología materialista-determinista” (80). Siguiendo este pensamiento, atendamos a continuación a “Lo sguardo dell’inorganico”, como propone uno de los capítulos del texto de Puglia.

3. Narrativas del ello

Escuchar la vida secreta de las cosas

(Álex Alaya, *La vida secreta de las cosas* 15)

La segunda mitad del siglo XVIII conoció la proliferación de lo que ha sido denominado como *it-narratives*, *object-narratives* o *narratives of circulations*, protagonizadas por objetos que contaban sus “aventuras” bajo diferentes amos y que lograron su máxima popularidad en el siglo XIX. Así se aprecia, por ejemplo, en los textos cuyo personaje principal es un billete o moneda de cambio, lo que da idea de la importancia de la transacción mercantil en sus páginas³.

Las *narrativas del ello* han sido comparadas a las *vanitas* pictóricas por la sátira implícita en sus argumentos; asimismo, se han vinculado a la fábula esópica por conllevar una advertencia extrapolable a los asuntos humanos a través de sus personajes, marcados por la decepción y la corrosión física a la que los ha sometido su continua circulación⁴. De ahí que las *cosas* funcionen

3 Es el caso de los seminales *The Adventures of a Guinea* (1760) de Charles Johnstone, *Adventures of a Bank-Note* (1760–1765) de Thomas Bridges o *The Adventures of a Rupee* (1782) de Helenus Scott, analizados en ensayos como *The Things Things Say* (2016), de Jonathan Lamb.

4 En “What Objects Know: Circulation, Omniscience and the Comedy of Disposition in Victorian It-Narratives”, Elaine Freedgood considera que el movimiento del objeto constituye la base para que este supere la etapa mercantil y se convierta en cosa: “The object begins to observe and to store up the data that will allow it to

como emblemas, lecciones y, simultáneamente, como reproches ante la acción humana.

En el contexto mexicano, las *narrativas del ello* conocen un temprano precedente: “Historia de un peso” (1837), breve narración ligada a la leyenda de “La mulata de Córdoba” firmada por Bernardo de Couto y aparecida en la revista *El Mosaico mexicano*, en la que el peso cobra voz y cuenta su historia bajo diferentes señores -denunciando, de paso, los vicios del México republicano- hasta que lo hace callar la mulata, que con sus hechizos lo dotó de voz.

Pero serán los autores modernistas, con su afición a los objetos -no en vano dedicaron cientos de páginas al coleccionismo y las antigüedades- los que exploten la *narrativa del ello* con mayor fortuna. Así se aprecia en crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera como “La moneda de níquel” (1883), “Memorias de un paraguas” (1883) -ambas publicadas en 1883 en las páginas de *La Libertad*-, y con los cuentos del mismo autor “Historia de un peso falso” (1890) e “Historia de un peso bueno” (1890)⁵; en la misma línea se encuentra el relato “Aventuras de una casaca” (1890), de Guillermo Vigil y Robles, o la conversación sostenida por un rubí y un diamante, expuestos en la vitrina de la casa de préstamos, que vertebraba la crónica “Dos infortunados” (1895), firmada por Amado Nervo y aparecida en *El Mundo Ilustrado*⁶.

Los amargos soliloquios caracterizan las *narrativas del ello* que inicia el siglo XX. En la línea de lo presentado por Tario -especialmente en “La noche del féretro” y “La noche del muñeco”, objetos obligatoriamente estáticos frente a la movilidad que disfrutaban los protagonistas de “La noche del buque naufrago” y “La noche del traje gris”-, ahora son las *cosas* las que narran sus cuitas,

become an uncannily omniscient narrator: a narrator with a particularly privileged [...] social and psychological access” (88). Y, un poco más adelante “[The objects] are owned but they might be said to *own* certain aspects of their possessors; they see and hear that to which traditional human (or humanoid) narrators may not be privy” (89).

5 Para más información sobre este aspecto, consúltese “Manuel Gutiérrez Nájera y la voz de las cosas” (Gandolfi 2015).

6 El animismo de este autor se hace patente en el breve ensayo “Rebelión” (1912), en el que leemos: “Las cosas no se pierden: se esconden. Todos habéis observado, cuando se os cae un botón, una joya, un objeto cualquiera, que va a ocultarse siempre debajo de los muebles. [...] Desde allí os acecha, ve que lo buscáis y parece reírse de vuestro esfuerzo. [...] Así posee el hombre lo único que juzga poseer mejor: lo que, candorosamente, llama la materia inerte” (189–190). Esta idea será prácticamente parafraseada por José Juan Tablada en “La rebelión de las cosas” (1928), texto publicado en las páginas de *El Universal*.

concentradas en su carencia de libertad y en la desatención que sufren por parte de los humanos.

Así ocurre con cuentos cercanos a la estética decadentista como “La cabeza del muñeco” (1900), de Francisco Ruiz Zárata -un pisapapeles con cabeza de hombre se lamenta por poseer conciencia, pero no control sobre su cuerpo- o “El soliloquio del espejo” (1907), de Efrén Rebolledo, donde un sensual espejo, desesperado porque no puede tocar a aquellas que se reflejan en él, ansía infructuosamente acabar con su existencia. Lo reflejan las siguientes líneas: “A mí, debido a mi parálisis, no me queda el recurso de suicidarme, de hacerme trizas y volverme añicos, sino que estoy condenado a vivir luengos y dolorosos años y hasta inacabables siglos” (Philips-López y Mondragón 241)⁸.

Con la llegada de las vanguardias, se multiplica el interés por las cosas. Así lo muestra la defensa del *objet trouvé* llevada a cabo por Marcel Duchamp desde 1915 y, en el ámbito hispanohablante, “Las cosas y el ello” (1934), artículo publicado por Ramón Gómez de la Serna en *Revista de Occidente*, clara reivindicación del misterio existente en los objetos cotidianos: “Un tarugo de madera, un gran clavo, un cenicero son elementos filosóficos, claves de universo [...]. Para mí es astrolabio cualquier cosa pequeña, un enchufe desprendido, un salero cipotal [...]. De la carambola de las cosas brota una verdad superior, esa realidad transformadora del mundo que le da mayor sentido” (Gómez de la Serna, *Retratos y biografías* 1113)⁹.

Este hecho se proyecta asimismo en el arte mexicano, como ha sabido ver Juan Manuel Berdeja. Así, en “El ojo microscópico: la relevancia de lo nimio y lo mínimo en el arte narrativo, pictórico y guiñol posrevolucionario” (2018) demuestra la fascinación por lo aparentemente baladí manifiesta en Lola Cueto, Efrén Hernández, Antonio Ruiz “El corcito” o Nellie Campobello, artistas

-
- 7 El deseo carnal es un rasgo compartido con las *cosas* de Tario, que sueñan con acunar en sus brazos a una hermosa joven -féretro-, describen con morosidad la belleza de sus tripulantes femeninas -buque-, aman con delectación física pero sin esperanza -muñeco- o se suicidan tras haber agotado la copa de los placeres en compañía de dos agraciadas prostitutas -traje gris-.
- 8 Este objetivo será logrado, a través de la aniquilación física (buque y traje gris) o del sueño (féretro y muñeco), por todos los protagonistas de Tario.
- 9 Se entiende por ello que los “textos-inventario” ramonianos encontraran su origen en *El Rastro*, recuento a manera de álbum de los inverosímiles objetos que componen este mercado madrileño y verdadero icono de su universo: “el mundo me anonadó en plena adolescencia desde el fondo del Rastro porque atisbaba yo que la épica era un fracaso de chatarras” (Gómez de la Serna, *Obras* 23).

desencantados de su tiempo que rechazaron las descripciones panorámicas y las vastas escenas de gesta revolucionaria para centrarse en lo minúsculo (Berdeja 146). En cuanto a la *narrativa del ello*, contamos con un último y significativo título antes de Tario: el cuento “Historia de un frac” (1930) de Francisco Rojas González, que inspiró el guion de la exitosa película *Tales of Manhattan* (1942). En él, un frac al que seguimos desde su ilustre nacimiento -“Vi por primera vez la luz a través de la espesa niebla de Londres. En el taller de una prestigiada sastretería de Regent Square ocurrió con toda felicidad mi alumbramiento” (Rojas González 84)-explica los avatares de su existencia hasta que termina convertido en ropaje de un espantapájaros, final esperable en una evidente *narrativa de circulación*.

4. Las cosas en Tario

Yo — es decir, el universo en masa.

Tú — algo que no conozco, que apenas distingo, que me recuerda algo

(Tario, *Equinoccio* 451)

En la obra de Tario, los objetos reclaman constantemente la atención de sus hiperestésicos personajes. Así se aprecia en el siguiente fragmento extraído de *La puerta en el muro*:

Diríase que el mundo actuaba con una vertiginosidad y resonancia desusadas, incomprensibles para mí, y que me producía el estupor de quien a cada objeto que toca se le adhiere reciamente a las manos. Y los objetos eran blandos, serosos, y no había puerta lo suficientemente sólida que permitiera ser abierta. No seguía adecuadamente el curso de los acontecimientos y, en cambio, *comprendíame perseguido atrozmente por ellos* (515. La cursiva es mía).

Y se repite en la novela póstuma *Jardín secreto*:

No deja de ser sorprendente el poder decisivo de los objetos en proporción con el de las personas, por más queridas que éstas nos sean. Tal hecho se me reveló cruelmente aquella mañana al reparar en mi padre, en mi madre, en la tía Eulogia y hasta en la propia Esperanza. ¿Habían dejado de existir, en efecto? Opuestamente, *qué íntima comunicación con los objetos que me rodeaban, qué entrañable amistad la nuestra y qué fiel compañía la de ellos como un cálido vapor tembloroso -su propia alma, tal vez-, y que ese vapor me envolvía poniéndome en contacto con una vida superior y sensible, afín a la mía* (132. La cursiva es mía).

Los cuatro relatos de *La noche* objeto del presente estudio se encuentran protagonizados por *cosas* relacionadas entre sí por parejas: el féretro y el buque náufrago, que contienen al hombre en la muerte -no en vano, la nave decide

suicidarse hundiéndose en el mar y llevándose con ella a sus tripulantes-, y el muñeco y el traje gris, que representan a la persona desde un punto de vista icónico y material.

Todas ellas reivindican su derecho al goce y a la vida con enorme naturalidad. De acuerdo con esta idea, Patricia Poblete (2012) tacha los relatos de neofantásticos, puesto que presentan un elemento sobrenatural aceptado e introducido en lo cotidiano. En ellos, efectivamente, más que una transgresión de la realidad se produce un cambio en la percepción, lo que permite acceder a dimensiones de lo real habitualmente ocultas. Ya que no existe vacilación ante lo inerte animado, Cecilia Ferreira (2019) defiende, por su parte, la cercanía de estos títulos a la fábula, hecho refrendado porque los textos encierran una moraleja sobre el comportamiento humano.

Este interés por acercarse a la realidad se manifiesta en una entrevista concedida por Tario a José Luis Chiverto:

Ante todo, convendría hacer notar que 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. No se trata aquí de arrancar lágrimas al lector porque el niño pobre no tuvo juguetes en la noche de Reyes, sino porque su padre -un hombre perfectamente honorable- quedó convertido en seto mientras regaba el jardín de su casa. Lograr que lo inverosímil resulte verosímil, ésa es la tarea. Y a mayor simplicidad y audacia, mayor mérito (Chiverto 279).

Para lograr este efecto, la focalización adquiere un papel fundamental, pues son las *cosas* las que cuentan sus experiencias. Y, como recalca Poblete: “La mirada nunca es desnuda, porque posee tanto una dimensión ontológica/existencial como social/ideológica; mirar es siempre hacer algo con lo que se ve, construir la experiencia desde lo observado” (98).¹⁰

El cuentario *La noche*¹¹, en efecto, se caracteriza por su uso sistemático de los narradores en primera persona, presentes en el título de cada uno de esos

10 Se logra así la función desautomatizadora propugnada por Víktor Shklovsky para la literatura, que elimina el reconocimiento mecánico de las cosas en pos de una visión auténtica y ampliada de aquello que nos rodea.

11 El concepto de *noche* se descubre como un paratexto capital, revelándose como momento ajeno a la racionalidad, que posibilita la mostración del verdadero yo, de la libertad y la subversión. Así lo apostillan de nuevo dos entradas de *Equinoccio*: “¿Y no sentís muy clara y distintamente cómo al oscurecer, justo en el momento aquel en que la luz desaparece, aparece en vosotros simultáneamente el hombre aquel que seréis ya durante toda la noche?” (447); “Nadie ha explicado satisfactoriamente lo que es la noche. Y mucho peor que nadie, del modo más brutal y rudimentario, los

relatos. Los cuatro objetos estudiados en estas páginas, animales dotados de habla -“La noche de la gallina”, “La noche del perro”-, fantasmas -“La noche de Margaret Rose”- e individuos marginados por su raza -“La noche del indio”-, sus pulsiones mentales -“La noche de los cincuenta libros”, “La noche del loco”- o su actividad artística -“La noche de *La Valse*”- iluminan la realidad desde ángulos insospechados, logrando lo que plantea el autor en uno de los aforismos integrados en *Equinoccio*: “Todo tiene un sentido oculto: simplemente es cuestión de dar con ello” (478).

A esta búsqueda contribuye la cohesionada estructura del volumen, que concluye con “La noche del Hombre” -retrato, en mayúsculas, de un característico representante de la especie, definido por haber perdido la vida en afanes infructuosos- y “Mi noche” -perfecto colofón de la obra- en el que el narrador autodiegético, identificado con el escritor, opta, como en los relatos precedentes, por el suicidio/silencio, equiparando la deseada noche/muerte con la liberación del opresivo día/costumbre.

Los textos, de gran espesor psicológico, dan cuenta del choque entre realidad y deseo que sufren los protagonistas, dominados por turbulencias emocionales que los acercan a estéticas caras al autor como los aguafuertes goyescos, el romanticismo negro, el decadentismo y el expresionismo. En esta situación se entiende el privilegiado uso del grotesco, estilo especialmente adecuado para reflejar el cambio continuo (representado por estados de descomposición y putrefacción como los que viven los protagonistas de las *narrativas de circulación*), las transformaciones (con frecuente descripción de monstruos y metamorfosis) y lo simulado y artificial (con interés por artefactos, autómatas, muñecos y máscaras como los que aparecen en estas páginas).

Hablamos, pues, de páginas incómodas y teñidas de una atmósfera ominosa que une lo sobrenatural y lo cotidiano, lo horrible y lo doméstico. A través de ellas, Tario nos hace reflexionar sobre nuestra manera de “estar en el mundo”, difundiendo el relato de los “sin parte” a la manera de lo que defiende Jacques Rancière en *El desacuerdo. Política y filosofía*:

La estética es primeramente la liberación con respecto a las normas de la representación; en segundo lugar, la constitución de un tipo de comunidad de lo sensible que funciona de acuerdo con la modalidad de la presunción, del *como si* que incluye a quienes no están incluidos, haciendo ver un modo de existencia de lo sensible sustraído a la repartición de las partes y sus partes (Rancière 78-79).

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!” (448).

Insisto en una idea destacada arriba: la presentación en estos textos de las *cosas* como *monstruos* en el doble sentido de *monstrare* (mostrar) y *monere* (advertir), inherente a la etimología del concepto¹². Así, féretro, buque, muñeco y traje gris nos hacen leer con enorme efectividad el capitalismo mercantil que los ha engendrado, y que motiva tanto sus conductas autodestructivas -todos terminan aniquilando sus conciencias- como la violencia que ejercen sobre los seres humanos¹³.

Como objetos perturbadores, cargados de significación en el imaginario cultural, han dado lugar a cuatro de las fobias más conocidas: tapefobia (miedo a ser enterrado), talasofobia (a navegar), agalmatofobia (a las representaciones humanas inertes) y vestifobia (a la ropa). Pero en Tario los monstruos producen tanto escalofrío en los que los observan como, sobre todo, compasión y empatía en el lector, destacando en ellos su condición de sujetos resistentes a su coercitivo contexto. Ahondemos en este aspecto con el análisis somero de cada uno de los relatos.

4.1. "La noche del féretro"

*Las funerarias grises, con letras negras, cortinas negras,
con flores blancas.*

—¿Cuál de aquellos cajones te gusta? [...]

¿Qué ocurriría, di, qué sería necesario que
suciediera para

provocar la quiebra universal de las funerarias?

Y el buen ciudadano honrado, temeroso de que sus
huesos puedan perderse

(Tario, *Equinoccio* 453).

12 La profunda alteridad de esta figura es puesta de relieve por Mabel Moraña en *El monstruo como máquina de guerra*: "Si la norma(lidad) social fue concebida como la cualidad que representa la unificación y homogeneización de individuos y comunidades en torno a convenciones y valores, la condición impura y degradada del monstruo está marcada por la excepcionalidad y la excentricidad. El monstruo sirve como contradiscurso identitario y como paradigma de alteridades amenazantes y recónditas" (25).

13 Como veremos más adelante, el buque y el traje se describen sin remordimientos como asesinos de hombres, mientras el muñeco sueña con serlo y el féretro muestra una violenta disconformidad con el cadáver que lo ocupa, por lo que intenta expulsarlo -sin éxito- de su interior.

La cita que encabeza este epígrafe demuestra que la denuncia del "mercado de la muerte" no se circunscribe en Tario a "La noche del féretro". En el relato, el narrador autodiegético nos cuenta cómo, después de una larga espera, deciden comprarlo para *albergar* el cadáver de un hombre fétido y obeso. Y esto contrariamente a sus deseos, pues él sueña con contraer *nupcias eternas* con una preciosa joven¹⁴.

Desde el primer momento se habla del precio del ataúd, lo que subraya su condición de mercadería: "Iba el empleado elogiando su mercancía, haciendo notar entre otras cosas su sobriedad, duración y comodidad" (23); y más adelante: "ajustaron el precio -en mi concepto, irrisorio- y me trasladaron" (24).

El féretro es segregado, en principio, porque recuerda lo inevitable de la muerte, lo que prueba que al final él mismo se identifique con el monstruo: "... aquellos cajones grises, blancos o negros que tanto asustan a los hombres" (23); "[El hombre] nos miraba curiosamente, sin aproximarse demasiado, cual si temiera que uno de nosotros, en un momento dado, pudiera abrir la boca y tragarlo" (23); "Nadie se mantenía ecuánime en mi presencia, cual si yo fuera una especie de monstruo, culpable de la muerte de los hombres" (25).

Pronto se evidencia la crítica al matrimonio implícita en el texto, pues la institución se asemeja, en sus connotaciones de lazo indisoluble y asfixiante, a la sepultura. Así lo explica el narrador: "Mientras permanecemos en el almacén [los féretros] somos célibes. Sin embargo, estamos fatalmente destinados al matrimonio; es decir, a lo que en el mundo común y corriente se designa con otro nombre estúpido: el entierro. Semejante acontecimiento es el más importante de nuestra vida" (24. La cursiva es mía).

De ahí la reacción del protagonista, que fracasa en su deseo de arrojar de sus entrañas a un inquilino indeseado y, con ello, muestra impotencia para escapar de la acartonada *boda* a la que es sometido:

Quise gritar, protestando. Quise incorporarme y echar a correr sin ningún rumbo, pero no pude. Cuatro pesadas manos, cubiertas de vello, me sujetaron por pies y cabeza y no supe más de mí. Debí perder el sentido. Cuando desperté, un hombre

14 La sátira del amor romántico y las convenciones que lo rodean, presente asimismo en autores cercanos a la estética tariana como Juan José Arreola -"Insectiada", "Cuento de horror", "Dama de pensamientos" en *Confabulario*- o, de nuevo, Virgilio Piñera -"El cambio", "Amores de vista"- se hace especialmente relevante en "La noche del loco". En ella el protagonista, ante la imposibilidad de encontrar una mujer que acceda a sus requerimientos eróticos, desentierra a una muerta con la que, intuimos, mantiene relaciones sexuales. La pulsión necrofilica, tan característica del decadentismo, se repite, pues, en otra obra de Tario.

gordo, hinchado, pestilente y rubio, yacía sobre mis pobres huesos. [...] No pudiendo soportar el oprobio de que era víctima, hice un sobrehumano esfuerzo y derribé al cadáver. Cayó este con gran aparato, partiendo por la mitad un cirio que se apagó instantáneamente.

Yo grité y no me oyó nadie:

-¡No quiero! ¡No quiero!

Todos se apresuraron a levantar al muerto [...]. Me dio horror (25-26)¹⁵.

Ante esta situación, al personaje no lo queda sino asistir a la ceremonia del entierro -presentada como un acto convencional y carente de significado-, en el que -a la manera de lo que ocurre en "La boda", uno de los mejores *Cuentos fríos* de Virgilio Piñera- y como bien indica Toledo, el cosalismo resulta capital: en este caso, "el féretro es el único que se comporta de un modo verdaderamente humano, mientras los humanos lo hacen de un modo mecánico, resultando incluso no menos inanimados que los objetos" (Toledo 81).

El final del relato no puede ser más demoledor; obligado a aceptar su situación, el protagonista opta por escapar a través de la ensoñación, acto repetido en los protagonistas de Tario: "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..." (26)¹⁶. Sin embargo, al despertar se encuentra en una situación que le recuerda las cargas maritales y, con ello, la necesidad de aguantar de por vida a su inquilino para la eternidad, puesto que ha pasado de ser objeto funcional -digno de ser comprado en la funeraria- a *cosa* bajo tierra.

4.2. "La noche del buque naufrago"

Cosa realmente deplorable un anciano. Cosa triste, inevitable, digna de ningún respeto

(Tario, *Equinoccio* 448)

Llega el momento de comentar uno de los relatos más interesantes del cuarteto: "La noche del buque naufrago", en el que el protagonista -dotado de

15 Como se puede observar, la situación ominosa se transfiere al féretro (víctima real del cuento de horror) que, por su inmovilidad, no puede elegir lo que le ocurre y, como los otros protagonistas, sufre por su absoluta incomunicación con quienes le rodean.

16 En un trabajo reciente, Alejandra Amatto (2021) subraya la importancia de las aseveraciones irónicas y humorísticas -como la que acabo de citar- en este relato y en "La noche de la gallina", las que contribuyen a crear la atmósfera absurdista que permea los textos.

movilidad y, por tanto, de capacidad para decidir su destino (como el traje gris)- se niega a aceptar la suerte que los hombres han dispuesto para él.

En el texto, la idea del paso del tiempo y, como consecuencia, de la necesaria obsolescencia que este provoca en los objetos para convertirlos en *cosas*, resulta esencial. El buque se muestra desde las primeras líneas como un espíritu positivo y gozador, que ha vivido una vida plena y, por ello, se niega a aceptar la idea de utilidad con que lo miden: "Peregrino de todos los mares, marinero de todos los puertos, noctámbulo de todas las noches... decidí sucumbir para siempre" (27). Así, recalca con todos líricos sus vivencias, relacionadas con lo que debió cargar, y que le llevaron a conocer perfectamente las pasiones humanas: "Útil para todo, transporté una locomotora y un ramo de orquídeas; un niño recién nacido y un moribundo; un banquero y un poeta; una reina y un prófugo. Conozco todos los vicios del hombre; las brumas de la justicia; el orden de los astros. Lo conozco todo, y decidí sucumbir" (27).

El ejercicio de la voluntad propia queda claro en la repetición de la frase "decidí sucumbir", hecho que lo diferencia de tantos otros personajes tarianos. El siguiente párrafo subraya su negativa a terminar como reliquia varada en un muelle hasta su total podredumbre, desecho despreciado por una sociedad que en otro momento lo "consumió" entre grandes alharacas:

No deseaba ser ruina [...]. Pronto mis tres chimeneas paralelas serían igual que tres cruces gigantes sobre la tumba de un millonario. [...] Lentamente, tristemente, sin ningún espasmo, me iría sumergiéndome allí, allí mismo, junto a las barquichuelas de los pescadores, entre el griterío de la multitud enardecida, cerca de los comercios, de los bártulos, de los retretes de los hombres. Ningún prodigioso abismo me acogería: solo diez, quince metros de agua turbia, pesada, multicolor por la abundancia de desperdicios (28)¹⁷.

El buque, que comparte con el féretro su connotación de *seno* o *matriz* para quienes viajan en él y que, deteriorado, ha fungido en más de una ocasión como alegoría de la vejez, decide iniciar "una segunda vida" bajo las aguas¹⁸. Eso sí: no

17 Las conexiones entre capitalismo y basura se hacen claras en el párrafo. Para ahondar en esta idea, véanse *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital* (Moore 2020), y, sobre todo, *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts* (Bauman 2003), donde los parias de la modernidad representados por Bauman podrían coincidir perfectamente con los protagonistas de los relatos comentados.

18 La visión positiva de la muerte es compartida con "Mi noche", en el que el protagonista agradece que su vida termine con las palabras que cierran, asimismo, el volumen: "...Recuerda bien ¡oh, dulce Muerte! que aún no me habías requerido y acudí. Tan grande, tan ciega, tan descomunal era mi fe en ti" (Tario, *La noche* 118).

sin antes llevarse consigo y sin remordimientos (como monstruo que es) un enorme catálogo de seres heteróclitos, en el que no diferencia lo humano de lo inerte para mostrar, en una clara manifestación de antropofuguismo, que todos son igualmente importantes: “Y me hundí. Me hundí cruelmente con un mundo a cuestas; con el hombre que limpiaba sus gafas; con la compota de cerezas; con el acordeón de los marineros...” (29).

El final resulta especialmente positivo pues, aunque enuncia su situación desde el fondo del mar -como lo hace también el traje suicida desde el fondeo del océano, el féretro desde la tierra, el muñeco desde la vitrina de la tienda de juguetes-¹⁹, el recuento de su vida bajo el agua resulta extraordinario, manifestando la “divinidad de los monstruos marinos” y el agradecimiento que le deben los que se atrevieron a escapar a su destino de *cosas*:

Y otro mundo más noble, infinitamente más bello, salió a mi encuentro. Un mundo húmedo, susurrante y pleno. Un mundo de fosforescencias extrañas, de monstruos casi divinos, de sombras gráciles que se deslizan sin ningún ruido, de mujeres azules y hombres con escamas rojas, de copas cargadas de sal. Un mundo de floraciones perpetuas; de miradas inalterables; de paz y regocijo continuos. Cuando caí al fondo escuché el canto triunfal de todos los buques muertos. Y me eché a dormir así, un poco fatigado, otro poco orgulloso, pensando con angustia en esos muelles infames donde los barcos decrepitos se retuercen vencidos, cobardes, enfermos... (29).

4.3. “La noche del muñeco”

*Pues yo definiendo muy seriamente
el principio sensitivo de las cosas.
¿Qué ay más doloroso y dramático,
más tremebundo y patético que el de una silla,
un gozne, un peldaño o ese gemir espeluznante
y nocturno, lleno de angustia, del árbol
frente a tu ventana?*

(Tario, *Equinoccio* 478)

Si existe un personaje patético entre las *cosas* de Tario, este es el muñeco Bobby: el más cercano a los humanos -de ahí que tenga nombre- pero, también, el más despreciado y sensible. Desde las primeras líneas, comprobamos sus deseos de una vida extraordinaria, ajena a las reglas sociales, que no casa en

¹⁹ Es imposible no recordar, en este sentido, las narraciones de los personajes enterrados en *Pedro Páramo*.

absoluto con su realidad: “Me hubiera gustado ser asesino, cirquero, o soldado, y soy, en cambio, un grotesco muñeco de trapo: lívido, enclenque, sin ninguna belleza” (Tario, *La noche* 75)²⁰.

Incapaz de moverse de una vitrina donde nadie lo escoge, es motivo de burla para los otros muñecos. Y se lamenta manifestando un carácter hiperestésico, en el que el sueño supone el único alivio: “Lloro a gusto, fatalmente olvidado. Lloro por Mariuca que ya tiene marido; lloro por esa música tan triste que están tocando; lloro por los niños pobres que no tienen juguetes. Lloro, y cuando no me restan ya más lágrimas, me duermo” (80).

Las relaciones entre humanos y objetos se reducen al valor de mercado de estos últimos, hecho agravado porque los muñecos reproducen las mezquindades y frustraciones humanas. La “nulidad” de Bobby frente a los juguetes valiosos es reiterada en numerosos momentos: “Nadie me mira. Nadie me compra” (75); “unos muñecos duermen en paz, reclinadas sus cabecitas sobre los estuches nuevos, con sus ojitos azules cerrados y las manos sobre el pecho. Puesto que son bellos y caros, sus sueños deben ser exquisitos” (78).

En esta situación, el protagonista se rebela contra el sistema soñando que un niño pobre y su padre organillero lo acogen con amor en un lugar donde no hay “tranvías, ni perros de carne, ni señoronas con pieles, ni caballeros con niños de la mano” (80). Se produce, así, la ansiada solidaridad de los “sin parte”, en una escena que nos recuerda el mensaje implícito en tantos cuentos de Andersen: “El músico me toma asimismo en sus brazos y me levanta hasta la altura de la lámpara. Pero asustado tal vez de mi fealdad, duda. Vuelve a depositarme en el suelo. Sin embargo, escucho a poco de sus labios lo que jamás soñé que me dijera nadie: -¡Es un niño hermoso ciertamente!” (81). Sin embargo, la felicidad dura lo que la ensoñación, por lo que el relato se cierra amargamente, con la significativa mención del lugar donde se exponen las mercancías para ser compradas: “Y despierto con un grito de júbilo en el fondo de aquella vitrina maldita” (81).

²⁰ La fealdad de Bobby se repite en el protagonista de “La noche de los cincuenta libros”. Ante el rechazo que suscita, el “histórico” Roberto idea una especie de poética hiperbólica de la primera etapa de Tario, teñida de acentos decadentistas y en la que la animación de lo inerte ocupa un lugar relevante: “[...] 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 ... Nutriré a los hombres de morfina, peste y hedor. Mas no conforme con eso, *daré vida a los objetos, devolveré la razón a los muertos, y haré bullir en torno a los vivos una heterogénea muchedumbre de monstruos, carroñas e incongruencias*” (Tario, *La noche* 46. La cursiva es mía).

4.4. "La noche del traje gris"

¡Gran abono el hombre, realmente!

(Tario, *Equinoccio* 468)

"La noche del traje gris" se descubre como el relato más cercano a las *narrativas de circulación* entre los que componen *La noche*. En este caso, el protagonista cumple su deseo de salir a la calle tras constatar que el tiempo ha pasado muy rápido -por tanto, que va perdiendo su valor de mercado, como le ocurrió al buque- y que, como el narrador de "La noche del Hombre", ha desperdiciado su vida:

Muy pronto envejecerás y todo habrá concluido. Como un miserable perro, morderás por los tugurios, por las iglesias, por los basureros públicos. Se extinguirá tu virilidad, se embotará tu cerebro, la corriente en tus venas será cada día más impetuosa. Y un cúmulo de fracasos, de recuerdos ingratos, de arrepentimientos tardíos te aplastará bajo su peso.

¡Hay que vivir, vivir! -prorrumpen la voz a gritos-. ¡Vuestro deber es vivir! ¿Aún nadie lo ha comprendido? (89)

El dinero se convierte en un factor fundamental para explicar el periplo nocturno. De hecho, este comienza porque el traje recuerda que acaba de ir al banco, lo que le permitirá explorar todos los placeres. Pero, pronto, tras asesinar a un viandante para *vestirse* con él como carcasa -en una clara inversión de términos que revela su naturaleza monstruosa²¹, el personaje descubrirá que nada lo satisface: ni el juego, ni los amigos de la noche, ni las amantes de burdel, a los que vamos conociendo en sucesivos episodios *de circulación*.

El ataque al capitalismo mercantil se hace explícito en párrafos como el siguiente, caricatura de quienes recogen el dinero arrojado en el casino por el desencantado protagonista:

¿Y de qué me sirven tantos miles?

Lanzo los billetes al espacio, y los hombres, a su vez, se lanzan en pos de aquellos, desgarrándose el frac y otras cosas. Derriban sillas y mesas, se acometen bárbaramente, se gestionan de ansiedad, ruedan unos sobre otros como piedras.

Así los dejo y salgo a la intemperie, poseído del aburrimiento más atroz (91)²².

21 La satisfacción que experimenta por asustar a los transeúntes da buena cuenta de este hecho: "Pero ocurre que cuando estoy a regular distancia de él, le veo detenerse, titubear, llevarse las manos a los ojos y huir, lanzando gritos angustiosos. -¡Se espantó! -razono muy satisfecho-. Un traje gris que camina solo, camina, camina ... no debe ser grato. Me desternillo de risa" (90).

22 El siguiente pensamiento de *Equinoccio*, heredero de *Les Chants de Maldoror*, se expresa en términos semejantes: "Pero ocurre que amanece, llega esa luz mortuoria

Se ha producido, pues, una significativa evolución. El inocente atuendo de las primeras líneas ha robado a su dueño, asesinado a un desconocido y planeado acabar con toda una sociedad para dejarla reducida a cenizas: "Ideas que, de ser yo un hombre, me impulsarían irremediabilmente a incendiar todos aquellos edificios, con sus criados, sus perros, sus amos y sus caballos" (91). Todo ello en una clara manifestación de rebeldía, equiparable a la petición de André Breton inscrita en *Sécond Manifeste du Surréalisme* (1929): "L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule" (74). Y ello, porque el objeto devenido *cosa* conoce ahora, desde su condición inútil para el amo, pero clarividente en relación con lo que le rodea, la insondable tontería humana:

¡Oh, los hombres, los hombres, los hombres! Los tropiezo a cientos, todos absurdamente iguales; todos me desesperan. Unos son policías y portan amenazadoramente una linterna en la mano. Otros van borrachos y eructando, apestando el aire puro. Otros deben ser millonarios y abordan sus tumbas con ruedas. Otros son músicos, gícolós, reverendos, ministros. ¡No hay diferencia entre ellos! Sin embargo, ellos piensan que sí (92).

Solo así se explica que, en el último párrafo del cuento, se describa su suicidio por hastío o *mal d'aurora*, el que lleva a cabo junto a los vestidos de las prostitutas que lo han acompañado en su última aventura: "Casi amanece cuando nos lanzamos al agua. Nos lanzamos los tres de la mano, con suavidad, suspirando amargamente, temblando de pasión y frío, cada cual con una flor en la mano: tristes, tristes, tristes ..." (94).

5. Conclusión

Llega el momento de finalizar estas páginas, en las que espero haber demostrado la pertinencia de la *thing theory* para profundizar en la obra ciertos autores modernos. Entre ellos destaca Francisco Tario, quien supo mostrar en *La Noche*, a través del recurso a la prosopopeya, su disconformidad con un contexto sociohistórico regido por el capitalismo mercantil y la deshumanización. El estudio de su obra, sin duda, seguirá deparándonos en el futuro nuevas sorpresas.

de la alborada, la luz de los lecheros y los cabarets enfermos, y echo a andar por las calles pensando únicamente en la esbelta, fresca y tierna hierba en que he de convertirme" (466).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2006. Impreso.
- Alaya Ugaldé, Álex. *La vida secreta de las cosas*. Madrid: Libros del K.O., 2015. Impreso.
- Amatto, Alejandra. "Una violeta nocturna: ironía y humor fantástico en los primeros cuentos de Francisco Tario". *Conversa-tario. Ensayos en torno a Francisco Tario*. Alejandra Amatto y Alejandro Toledo, eds. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2021. 39–57. Impreso.
- Appadurai, Arjun, ed. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge UP, 1986. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Le Système des objets*. París: Gallimard, 1968. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *La Société de consommation: Ses mythes, ses structures*. París: Gallimard, 1970. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts*. Cambridge: Polity, 2003. Impreso.
- Beltrán Félix, Geney. "Tario furioso". *Dos escritores secretos: ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. Alejandro Toledo, ed. México: Conaculta, 2006. 176–186. Impreso.
- Berdeja, Juan Manuel. "El ojo microscópico: la relevancia de lo nimio y lo mínimo en el arte narrativo, pictórico y guiñol posrevolucionario". *Cuadernos de Literatura* 22. 43 (2018): 146–170. Impreso.
- Bodei, Remo. *La vita delle cose*. Roma: Laterza, 2010. Impreso.
- Breton, André. *Manifestes du Surréalisme*. París: Gallimard, 1985. Impreso.
- Brown, Bill. "Thing Theory". *Critical Inquiry* 28 1 (2001): 1–22. Impreso.
- Chiverto, José Luis. "Entrevistas con Francisco Tario". *La noche*. Gerona: Atalanta, 2012. 271–281. Impreso.
- Ferreira Prado, Cecilia. "La noche fantástica, marginal y fabulística de Francisco Tario". *Anales de literatura hispanoamericana* 478 (2019): 539–556. Impreso.
- Freedgood, Elaine. "What Objects Know: Circulation, Omniscience and the Comedy of Dispossession in Victorian It-Narratives". *Journal of Victorian Culture* 15 (2010): 83–100. Impreso.
- Gandolfi, Laura. "Manuel Gutiérrez Nájera y la voz de las cosas". *Taller de Letras* 57 (2015): 35–51. Impreso.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Obras completas. I*. Ed. Ioana Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996. Impreso.

- Gómez de la Serna, Ramón. *Retratos y biografías. Ensayos, efigies e ismos. Obras completas. XVI*. Ed. Ioana Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores, 2005. Impreso.
- Heidegger, Martin. "La cosa". *Conferencias y artículos*. Barcelona: Del Serbal, 1994. 143–162. Impreso.
- Lamb, Jonathan. *The Things Things Say*. Princeton: Princeton UP, 2016. Impreso.
- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. París: La Découverte, 1991. Impreso.
- Martínez Ramírez, Fernando. "Francisco Tario: Una narrativa de la ajenidad". *Tema y variaciones de literatura* 44 (2015): 181–196. Impreso.
- Moore, Jason W. *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso, 2015. Impreso.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2017. Impreso.
- Nervo, Amado. "Rebelión". *El libro que la vida no me dejó escribir. Una Antología general*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. 189–190. Impreso.
- Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi, 1993. Impreso.
- Philipps-López, Dolores y Cristina Mondragón, eds. *Francisco Zárate Ruiz. Cuentos de horror y de locura en el decadentismo mexicano*. Brings: Orbis Tertius, 2017. Impreso.
- Poblete Alday, Patricia. "La función de la mirada en la cuentística de Francisco Tario". *Literatura Mexicana* 23. 2 (2012): 97–110. Impreso.
- Puglia, Ezio. *Il Lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*. Modena: Mucchi Editore, 2020. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996. Impreso.
- Rebolledo, Efrén. "El soliloquio del espejo". *Obras reunidas*. México: Océano, 2004. 240–241. Impreso.
- Rojas González, Francisco. *Obra literaria completa*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. Impreso.
- Serres, Michel. *Les cinq sens*. París: Grasset, 1985. Impreso.
- Tario, Francisco. *Jardín secreto*. México: Joaquín Mortiz, 1993. Impreso.
- Tario, Francisco. *Aquí abajo*. México: Conaculta, 2011. Impreso.

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

Daniel Mesa Gancedo

Francisco Tario y la narratividad perdida

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

1. Breve reseña de unas expectativas frustradas

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

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