



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**La monstruosa noche del hombre: lo grotesco, lo abyecto y los procesos de monstrificación en los personajes humanos de *La noche* de Francisco Tario**

**Tesis**

para obtener el grado de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

José Daniel del Toro Martínez

Asesor: Dr. Hugo Enrique del Castillo Reyes

Ciudad Universitaria, abril, 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

PRELIMINARES. LA CRÍTICA EN TORNO A FRANCISCO TARIO Y EL CONCEPTO DE LO MONSTRUOSO	10
TARIO FRENTE A LA CRÍTICA	10
A LA CAZA DEL MONSTRUO: LA CATEGORÍA DE LO MONSTRUOSO COMO HERRAMIENTA PARA ANALIZAR LOS CUENTOS DE LA NOCHE	27
LO MONSTRUOSO, SEGÚN EL MONSTRUO COMO MÁQUINA DE GUERRA DE MABEL MORAÑA	30
LO GROTESCO, SEGÚN “EL CUERPO GROTESCO; DESBORDAMIENTO Y SIGNIFICACIÓN”, DE JOSÉ LUIS BARRIOS	33
LO ABYECTO, SEGÚN LOS PODERES DE LA PERVERSIÓN DE JULIA KRISTEVA	35
CAPÍTULO 1. LA ALTERIDAD Y LOS PROCESOS DE MONSTRIFICACIÓN, SEGÚN LOS PRINCIPIOS DE MABEL MORAÑA	39
1.1. CONSIDERACIONES GENERALES EN TORNO A LOS PROCESOS DE MONSTRIFICACIÓN EN LA NOCHE	39
1.2. EL SER HUMANO EN OPOSICIÓN A PERSONAJES NO HUMANOS	41
1.2.1. EL CONFLICTO DEL SER HUMANO CONTRA EL OBJETO	44
1.2.2. EL CONFLICTO DEL SER HUMANO CONTRA LOS ANIMALES	52
1.3. EL SER HUMANO EN OPOSICIÓN A OTROS SERES HUMANOS	59
1.3.1. EL CONFLICTO DEL SER HUMANO CONTRA OTROS SERES HUMANOS	60
CAPÍTULO 2. LO GROTESCO EN LOS CUERPOS HUMANOS, SEGÚN LOS PRINCIPIOS DE JOSÉ LUIS BARRIOS	73
2.1 CONSIDERACIONES GENERALES EN TORNO AL CONCEPTO DE LO GROTESCO EN LA NOCHE	73
2.2. LO GROTESCO COMO OPOSICIÓN AL CANON DE LO BELLO	75
2.3. ANIMALIZACIÓN DEL CUERPO HUMANO	83
2.4. LO RIDÍCULO Y LO EXTRAVAGANTE	93
CAPÍTULO 3. LA CONDICIÓN ABYECTA, SEGÚN LOS PRINCIPIOS DE JULIA KRISTEVA	102
3.1. CONSIDERACIONES GENERALES EN TORNO AL CONCEPTO DE LO ABYECTO EN LA NOCHE	102
3.3. LA SUCIEDAD	113
3.4. LA ABYECCIÓN DE SÍ MISMO	123
CONCLUSIONES. LA NOCHE, LA REGIÓN DONDE EL SENTIDO SE DESPLOMA	131
Bibliografía	143

## INTRODUCCIÓN. LA MONSTRUOSA NOCHE DEL HOMBRE DE FRANCISCO TARIO

*La noche* es la *opera prima* del escritor mexicano Francisco Tario. Este libro está conformado por 15 textos —14 cuentos y una brevísima obra de teatro—; todos ellos hermanados por un *leit-motiv* que se enuncia desde el título del cuentario y que se repite en cada uno de los títulos que lo componen: la noche. En este rasgo se advierte ya una intención de unidad, así como una propuesta estética particular que diferencia a este narrador del resto de escritores del panorama literario de su época. A lo largo de estos relatos, Tario realiza una exploración de la oscuridad y de lo nocturno, así como de los seres torturados que habitan en estos ambientes. Cada una de las historias posee un narrador intradieгético, quien refiere algún episodio de su vida que adquiere un cariz irónico, grotesco, desesperanzador o aterrador. En años recientes, este libro ha capturado la imaginación de los lectores y la crítica debido a la atmósfera extraña que elabora, las imágenes poderosas que plantea, los personajes insólitos que lo protagonizan y las tensiones violentas entre ellos que estallan en resoluciones estremecedoras y memorables. En esta tesis analizaré los recursos narrativos que el autor empleó para construir a los personajes humanos, así como los principales ejes temáticos que articulan *La noche*; para su lectura e interpretación emplearé la categoría analítica de lo monstruoso.

Tario recibió poca atención por parte de la crítica mientras vivió —por razones sobre las que ahondaré cuando analice los principales proyectos de recuperación de su obra en el capítulo siguiente—, pero en la actualidad eso ha cambiado. Gracias al rescate de sus textos en las últimas décadas del siglo XX, y a su profusa reedición en las primeras décadas del XXI, una nueva generación de lectores e investigadores ha descubierto su novelística, narrativa breve y teatro. El nombre de Francisco Tario ya no es desconocido si se habla de literatura fantástica, literatura de terror o de la historia de las letras mexicanas. Con esta

tesis pretendo aportar a este diálogo académico, y tomo como punto de partida dos observaciones sobre los trabajos de análisis que se han hecho de esa obra y que detallo a continuación.

En primer lugar, la mayoría de los estudios y propuestas de interpretación realizados sobre los cuentos de *La noche* suelen utilizar un cuento, o algunos de ellos, para analizar alguna característica relevante del estilo, de la conformación de la atmósfera o de los personajes<sup>1</sup>. Esta selección acotada permite examinar casos concretos de ciertos elementos literarios y, por medio de este estudio, llegar a conclusiones generales sobre el cuentario o, incluso, sobre toda la literatura tariana. Sin embargo, este tipo de aproximación puede provocar que se obvие la cohesión del volumen, que se pasen por alto los dispositivos que la relacionan en su conjunto y, por tanto, se llegue a una interpretación sesgada producto de una visión que enfoca únicamente algunas partes de un todo más complejo y dinámico. Por ello, en esta tesis analizo los cuentos de *La noche* desde la categoría de lo monstruoso como una unidad artística y, entendida como tal, qué busca comunicar por medio de esta elaboración literaria de la noche y los seres que la habitan.

En segundo lugar, considero que, hasta años recientes, la crítica se había dedicado a analizar la labor literaria de Tario como uno de los primeros ejemplos de literatura fantástica escrita en México del siglo XIX<sup>2</sup>. Expertos en el tema han logrado matizar esta etiqueta de acuerdo con la teoría en torno al fantástico y a otros discursos de irrealidad.

---

<sup>1</sup> La tesis de Oscar Juárez Becerril, por ejemplo, enfocada también en *La noche*, retoma 4 de los 15 cuentos de la obra para hablar de los personajes-objeto. Más recientemente, Sandra Gabriela Flores Martínez analiza el horror en 6 relatos tomados de las tres antologías más importantes de Tario. Este tipo de análisis hace observaciones muy puntuales de cada uno de los cuentos seleccionados, al mismo tiempo que formula algunas reflexiones generales de el estilo de Tario, pero corren el riesgo de perder de vista el significado de la antología en sí misma, como una composición artística con su propuesta, particularidades e incluso fallos.

<sup>2</sup> Fue José Luis Martínez, uno de los pocos críticos de Tario cuando vivía, quien lo adjudicó al género fantástico. Alí Chumacero también prestó atención a su obra, alabando más sus textos de corte realista, como la novela *Aquí abajo*. Otros estudiosos que han coincidido con esta primera aproximación han sido Esther Seligson, Cecilia Ferreira Prado, Antonio Cajero Vásquez o Vladimiro Rivas Iturralde.

Detallaré estos estudios en el primer capítulo, pero, por ahora, básteme con afirmar que esta perspectiva fue útil para situar a Tario en el lugar que le correspondía dentro del canon de la literatura mexicana, así como para formular una serie de certezas sobre las características y el estilo de su escritura. Sin embargo, la obra demanda ahora el examen minucioso de las estrategias literarias particulares que utilizó el autor en sus libros y, en el caso específico de su narrativa breve, sus tres antologías, entre ellas, la que es mi objeto de estudio. Así lo afirma Eduardo Cervantes cuando reflexiona sobre lo fantástico en *La noche* en “El elemento erótico en ‘La noche del féretro’ de Francisco Tario”:

lo que se trata es hacer énfasis en las posibles lecturas, diferentes y complementarias que se puedan dar a partir de una difusión más amplia y con los nuevos enfoques que le pueda otorgar un público más grande de lectores y críticos. Lo fantástico forma parte de la literatura de Tario, eso es innegable, pero éste es sólo uno de los tantos registros que brinda una escritura tan compleja (63-64).

De esta necesidad surge que en años recientes se hayan comenzado a buscar nuevas propuestas de análisis. Una de las más acertadas ha sido el uso de los conceptos postulados por la teoría de lo monstruoso<sup>3</sup>. El estudio de la obra de Tario por medio de la categoría analítica que esta teoría propone apenas comienzan. Considero esta aproximación una de los más convenientes para interpretar *La noche*, ya que permite describir con precisión las tensiones entre los personajes, ubicar los valores que adjudica a los elementos que componen el libro y postular una interpretación de todos ellos.

Después de una lectura cuidadosa del texto, y teniendo en cuenta estas dos propuestas centrales para el estudio, formulé una hipótesis que pretendo demostrar a lo largo de los tres capítulos que componen este estudio. Mi propuesta consiste en que en los textos de *La noche* existen elementos que pueden ser leídos e interpretados por medio de los

---

<sup>3</sup> Algunos de los autores que han abordado la temática monstruosa de manera más exhaustiva en los textos de Tario son Patricia Poblete Alday, Karla Juliana Carreón Tapia y Juan Tomás Martínez Gutiérrez.

preceptos que establece la teoría de lo monstruoso, noción que opera como una categoría analítica que sirve para descifrar las condiciones monstruosas de uno o más componentes de la obra literaria. El “foco” de lo monstruoso en *La noche* estaría ubicado en los personajes humanos; Tario utiliza el discurso para efectuar sobre ellos una operación que les dota de características monstruosas, con la intención de observar, reflexionar y cuestionar la condición del hombre. Cómo funciona este proceso de monstrificación y en qué textos aparece y se cumple cabalmente, son dos preguntas que responderé por medio del análisis que llevaré a cabo.

Lo monstruoso aparece siempre bajo las condiciones singulares de la obra que lo contiene, las cuales están dictadas por los intereses de su autor. En *La noche*, las características asociadas al monstruo suelen adjudicarse al ámbito humano; ya sean personas —hombres, mujeres o niños— o bien, conductas, rituales o instituciones humanas observadas y criticadas por los seres no humanos —animales y objetos—, a los que Tario dota de raciocinio y de voz. En este sentido, el desplazamiento de la voz narrativa hacia los seres no humanos, así como a sujetos marginales y torturados por su propia psique, le permite al autor analizar y cuestionar las características más oscuras de la naturaleza humana, como la deformidad de la mente y del cuerpo, la locura, la enfermedad y la violencia que los hombres ejercen contra sí mismos y contra otros. El objetivo de mi análisis será primero identificar con claridad cómo está construida la noción de humanidad dentro del texto, reflexionar en qué textos en particular es pertinente el concepto de lo monstruoso para explicar la construcción de los personajes humanos y, finalmente, proponer una interpretación satisfactoria que explique cuál es la función de estos elementos monstruosos.

Para explicar cómo se expresa lo monstruoso en este cuentario, me valdré de tres recursos literarios que pueden servir como indicadores de una confición monstruosa: los procesos de monstrificación, lo grotesco y lo abyecto. Estos conceptos aparecen en las narraciones de *La noche* y son de vital importancia para comprender la configuración específica del ser humano que elabora Tario en ellas. La pregunta que guía esta investigación es si en ellos se puede leer a cabalidad la condición monstruosa.

Divido los preliminares de esta tesis en dos secciones. En la primera, haré un breve repaso de la labor crítica que se realizado alrededor de la literatura tariana en general y de *La noche* en específico; en este apartado, expondré ciertas consideraciones con respecto a algunos de los más importantes juicios que se tienen sobre la obra de este autor, y analizaré las líneas de investigación que se han planteado en torno a su obra hasta ahora. En la segunda, enunciaré los tres recursos que son objeto de análisis de la categoría de lo monstruoso que he decidido emplear, citando con claridad las fuentes críticas en las que me apoyo y, con base en estas, postularé una definición de lo monstruoso que resulte funcional para el estudio subsecuente del corpus.

En el primer capítulo, con auxilio de los conceptos establecidos por Mabel Moraña sobre los procesos de monstrificación, postulados en *El monstruo como máquina de guerra*, estudiaré las relaciones entre los personajes humanos y los personajes no humanos en las narraciones. Prestaré especial atención a los discursos de alteridad que ejercen los segundos sobre los primeros, para identificar al ser humano como “el otro”, el diferente. También expondré estas mismas dinámicas, pero cuando se suscitan entre los propios grupos de seres humanos, en los cuales los protagonistas sufren el repudio de su propia raza y son empujados a los límites, donde son etiquetados como enfermos o criminales.

En el segundo capítulo, utilizaré la noción de lo grotesco desarrollada por José Luis Barrios, en su artículo “El cuerpo grotesco: Desbordamiento y significación”, para ubicar con precisión las descripciones que hace Tario de los cuerpos humanos, caracterizadas siempre por la desproporción y el sobrepasamiento, ambos como una afrenta deliberada a los cánones de belleza. Expondré cómo estas descripciones, en muchos de los casos, buscan trazar símiles entre el cuerpo del hombre y el de los animales, que da como resultado “cuerpos animalizados”. Asimismo, propondré que estos cuerpos funcionan como un dispositivo desestabilizador de los discursos de poder que invita a la risa debido a su ridiculez y extravagancia.

Finalmente, en el tercer capítulo, me valdré del concepto de lo abyecto enunciado por Julia Kristeva, que desarrolló en *Los poderes de la perversión*, para exponer la naturaleza limítrofe, marginal y perturbadora de los personajes humanos que aparecen a lo largo de toda *La noche*. Utilizaré para ello tres de los rasgos que propone la autora como características de los entes abyectos: la voluntad de dañar, la condición de deshecho y la rebelión contra sí mismo. Estos conceptos serán clave para entender a cabalidad las acciones violentas que los humanos cometen contra sí mismos, contra otros y contra el mundo que los rodea.

Finalmente, en las conclusiones, realizaré una reflexión de cómo estos tres elementos, los procesos de monstrificación, lo grotesco y lo abyecto, están intrínsecamente relacionados en el cuentario, y fueron utilizados por el autor para construir una figura humana monstruosa que es al mismo tiempo aterradora y conmovedora. Expondré en qué cuentos la monstrificación total del ser humano se cumple cabalmente, y en cuáles existen unos primeros pasos hacia ella aunque no se termine de concretar.

Para cerrar estas primeras reflexiones, me remito a la cita de uno de los cuentos de *La noche*, en apariencia de los menos monstruosos. Éste se titula “La noche del hombre”. En él, el narrador, un hombre común y corriente se encuentra de vacaciones en la playa, donde conoce a un turista que visita el mar por primera vez. Quedan de salir a pescar más tarde. Después de esperar durante todo el día una cita con su nuevo amigo, encuentra su cadáver helado en la habitación del hotel. El hombre se ha suicidado. Conmoverido por esta grotesca imagen, el narrador refiere lo siguiente:

Por la noche —la monstruosa e ignota noche del hombre— volví a la playa. Reconocí y seguí las huellas: las tristes huellas de los zapatos blancos. Y el mar rugía, y callaba el cielo, y el islote, en la oscuridad alucinante, hablaba al alma de lo más confuso, de lo más brutal, de lo más inútil de la vida tonta... (142).

He ahí la esencia de lo monstruoso de este cuentario: no sólo es un conjunto de relatos sobre trajes que caminan solos, féretros que vomitan cuerpos en pleno velorio o gallinas vengativas que buscan derrotar a sus captores, son también las historias de los locos, los suicidas, los enfermos, los adictos, los esclavos. Se trata entonces de una reflexión en torno a los más oscuros recovecos de la mente humana, donde habitan los temores, las pasiones reprimidas, los instintos y la sed de violencia. El título, *La noche*, hace referencia a esta monstruosa e ignota noche del hombre, definida por la otredad, la fealdad y la abyección.

TARIO FRENTE A LA CRÍTICA

Por un largo tiempo, la obra literaria de Francisco Tario estuvo relegada al anonimato. Cada nuevo investigador que realiza un estudio de los textos tarianos expone las razones por las cuales cree que la literatura de este autor no mereció la atención de los estudiosos de su época.

Alejandro Toledo, quien investigó a profundidad la vida personal y la labor artística de Tario, se lo atribuye a dos razones importantes. La primera es su carácter retraído y poco interesado en el medio público, además de una posición monetaria particular: “las herencias familiares lo ponían en una situación económica de cierto privilegio y pudo hacer con su tiempo lo que le viniera en gana, mientras otros escritores peregrinaban en el periodismo, la burocracia gubernamental o la diplomacia” (“Prólogo” a *La noche*, 21). La segunda, su propuesta estética de corte fantástico que fue innovadora para su tiempo: “en *La noche* se lleva a cabo una operación imaginativa admirable. En un terreno literario como el mexicano de esa época, en donde bajo las leyes del nacionalismo imperan afanes realistas recargados y hasta rutinarios [...] en los cuentos intenta algo distinto” (16).

Manuel Gonzáles Suárez, en su prólogo a los *Cuentos completos* de Tario en 2007, hermana la literatura de Tario con la de Juan Rulfo y Juan José Arreola, tanto en los tintes fantásticos como en su intención de “crear un universo personal” y ser “demiurgos de sí mismos” (13). Sin embargo, mientras que estos se ajustaban al gusto de la crítica de aquel entonces, a saber, la búsqueda de lo mexicano y la nacionalidad como eje temático —habla en específico de *Pedro Páramo* y *La feria*—, la narrativa de Tario contravenía estos valores: “Su regodeo en lo esperpéntico y el humor macabro configuran su sello característico, cualidades ambas que parecieron inapropiadas para el ‘gusto’ literario

nacional” (17). En años más recientes, Antonio Cajero Vázquez coincide en que las obras no encajaban con el paradigma estético que regía la literatura de los años cuarenta, es decir, el de la novela de la Revolución (40). Sea cual sea la razón, lo cierto es que la obra de Tario permaneció en los márgenes del interés de la crítica desde su publicación hasta mediados de los años ochenta, casi una década después de la muerte del autor.

*La noche*, publicada en 1943 por la Antigua Librería Robredo, y objeto de análisis de esta tesis, fue su *opera prima*, por lo que funciona como el punto de partida de todas las propuestas de investigación sobre la producción literaria del autor. Así pues, los grandes proyectos que emprendieron la tarea de dar a conocer a Francisco Tario, tanto a través de su biografía como de su faceta de escritor, y que buscaron ponerlo ante la atención de la academia, adoptan una postura ante *La noche* que no se puede obviar en un estado de la cuestión respecto a la recepción de esta colección de cuentos.

Hay tres estudiosos principales cuya labor ha sido fundamental para que los textos tarianos sean tan leídos y analizados como lo son en la actualidad. Me refiero a José Luis Martínez, el ya mencionado Alejandro Toledo y Vicente Torres. Debido a las condiciones de producción y recepción de *La noche*, estos investigadores del siglo XX plantearon muchas de las categorías genéricas que se utilizarían para clasificar la obra de Tario y, aún más, las líneas de investigación que se seguirían en décadas posteriores. Esas propuestas están en diálogo directo con los trabajos que pretenden interpretar la narrativa de Tario en la actualidad, incluida esta tesis, y, por lo tanto, considero pertinente indicar sus consideraciones. Conviene empezar con uno de los pocos críticos mantuvo un seguimiento constante de los libros publicados por el autor en vida, José Luis Martínez.

En la tesina que escribió Jesús Mendoza Ruíz sobre la figura de Tario, dice lo siguiente: “Revisar la obra crítica de Martínez es imprescindible para una investigación que

se propone indagar la imagen que se formó de Tario en el imaginario de los lectores de la literatura mexicana” (11). Martínez dedicó una nota a *La noche* en el año de su publicación, 1943, y mientras comentaba la segunda obra publicada por este autor, la novela *Aquí abajo*, su atención volvió al volumen de cuentos. En estas dos notas periodísticas, Martínez asume varias posiciones ante la obra tariana que serían seguidas más tarde por la mayoría de los críticos. Fue en ellas donde se propuso, por primera vez, enmarcar los cuentos de este libro en el género de la literatura fantástica, hermanándolos con la *Antología de literatura fantástica* (1940) de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Asimismo, calificó a Tario como un “escritor raro”, un término acuñado por Rubén Darío, y señaló que su narrativa seguía el mismo espíritu de los poetas malditos, tales como L’Isle Adam, Barbey d’Aurevilly y el Marqués de Sade. También evidencia la evidente filiación de esta antología con la literatura romántica, en los siguientes términos:

Los siguientes relatos conservan, en su mayoría, esta original perspectiva desde dentro del mismo personaje y, como en las viejas fábulas, asistimos a la intimidad de unas criaturas cuyo lenguaje solemos ignorar [...]. Acierta rotundamente Francisco Tario en la revelación de los mundos de la locura, en el desnudamiento de oscuras pasiones, en la invención de lo grotesco y pierde calidad cuando se entrega a temas incansablemente reproducidos, clisés [*sic*] ya de una sensibilidad que hemos superado (233).

Martínez entabló una relación de amistad con Tario, y en sus futuros proyectos de historiografía literaria se encargó de incluirlo en el canon de las letras mexicanas. En *La literatura mexicana del siglo XX (1910-1960)*, el crítico lo menciona en el apartado “Escritores independientes”, ya dando cuenta mediante esta etiqueta de lo inclasificable de su literatura, y lo agrupó con Guillermo Zárraga y Rafael Bernal y, lo más importante, reafirmó su asociación con la literatura fantástica:

Tres novelistas han cultivado el difícil género de la narración fantástica [...] Francisco Tario en literatura, cuentista original y de turbulenta imaginación en *La noche* (1943) y *Tapioca Inn* (1952), novelista de irónico dramatismo en *Aquí abajo*

(1943), agudo y corrosivo en los aforismos de *Equinoccio* (1946), en su último libro —*Una violeta de más* (1968)— escribió un relato de turbadora belleza: “Entre tus dedos helados” (Domínguez y Martínez, 128).

Años después, en la década de los años 80, la crítica en torno a Tario sería prácticamente inexistente. Fue Alejandro Toledo quien emprendió una búsqueda para reconstruir la vida de un autor casi olvidado. En este periodo, el investigador dio a conocer gran parte de los datos biográficos que se tienen sobre el escritor clasificado como raro, después de realizar una serie de entrevistas con los familiares cercanos del para entonces difunto Tario.

Publicó en primer lugar un artículo, que luego se convertiría en un libro titulado *Aperturas de un extrañamiento*, donde compartió entrevistas sobre las obras de Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Antonio Porchia y Francisco Tario. La sección dedicada a este autor se titula “Francisco Tario: Retrato a voces”, y cuenta con la participación de José Luis Martínez, Rosenda Monteros, Antonio y Sergio Peláez, Humberto Rivas y Esther Seligson. Aquí también consigna algunos otros estudiosos de la época que atendieron los libros de Tario, entre ellos Alí Chumacero, Octavio Paz y Salvador Elizondo, así como la única entrevista que Tario concedió a José Luis Chiverio. De *La noche*, explica que es un “insólito conjunto de relatos en que los personajes narradores pueden ser tanto objetos —buques, féretros, ropajes, muñecos— como seres alucinados o fantasmales” (*Aperturas...*, 57). Este ensayo fue para Alejandro Toledo el punto de partida para un largo proyecto de rescate, edición y análisis de la obra de Tario.

En 1987 publicó *Antología*, donde recuperó varios textos incluidos en *La noche*. De este volumen es especialmente significativo el prólogo realizado por otra crítica reconocida del autor, Esther Seligson, quien incluso lo conoció en persona. En este escrito introductorio señala la influencia clara de Emil Cioran, y plantea una serie de

consideraciones de gran valor para comprender las características de la prosa de Tario, no sólo en lo referente a la narrativa breve, sino también a sus novelas, obras de teatro y aforismos. En términos generales, la prologuista concuerda con la tipificación de la prosa de Tario como parte de la literatura fantástica que se había realizado hasta ese momento, pero ahonda en su representación satírica del hombre y le adjudica un estilo ágil, irónico y original:

En la escritura de Francisco Tario hay una fluida y ágil capacidad de descripción, un exquisito dejo poético casi irónico en sus imágenes, un gusto acucioso por los detalles —olfativos, culinarios, en la indumentaria, en los gestos— inusitados, nimios en apariencia pero que pueden retratar intensamente a un personaje, una situación o un sentimiento. Una festiva conciencia de lo que de grotesco existe en la especie humana [...]. Un sentido del humor que exagera lo absurdo y ridículo de la humanidad (15).

Estos elementos planteados en 1995 por Seligson, la minuciosa atención al detalle que Tario pone en sus descripciones junto con la capacidad de estos de representar complejas relaciones semánticas, así como la búsqueda de plasmar la condición humana como algo grotesco, son dos aspectos que serán importantes para mi propio análisis. Algo similar diría Toledo algunos años más tarde en su prólogo a la edición de una antología de cuentos realizada Atalanta, cuando afirma que en el escritor está “la costumbre de sorprender. Su escritura consiste en una o muchas vueltas de tuerca humorísticas o sarcásticas, y a la vez serias y terribles, a las ceremonias de la humanidad. Se ríe del hombre y su circunstancia” (“Prólogo” a *La noche*, 11). Esta inclinación hacia la sátira que tiene Tario en sus cuentos es una cualidad que no debe obviarse, pues resulta una de las claves para comprender la construcción literaria de estos 15 textos.

Otro de los muchos proyectos de investigación y difusión sobre este escritor en los que Alejandro Toledo participó fue la ya mencionada edición de Atalanta, titulada *La noche y otros cuentos*, donde además de incluir todos los cuentos de *La noche*, se agregaron

algunos de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952) y *Una violeta de más* (1968). En el prólogo, el investigador hizo un análisis sobre esta literatura que es pertinente citar aquí para señalar qué observaciones de este crítico con respecto a la obra tariana serán pertinentes para el análisis que se hará en esta tesis:

Lo extravagante acompaña a lo monstruoso. Para huir de las definiciones a la mano (que conciben al monstruo como anormalidad, algo que se sale de la norma o de un sentido, por lo común estrecho, de lo normal), acudo a una distinción surgida de la propia obra de Tario, poblada de monstruos y fantasmas, y separo a los unos de los otros. Lo que mata al fantasma, decía Tario, es el olvido. Esto significa que la esencia del fantasma es el recuerdo y que su permanencia incorpórea se mantiene en el mundo sólo a partir de la memoria [...]. También están esas otras presencias inquietantes (féretros, perros, trajes grises...) que no entran en ese terreno de lo fantasmal sino que representan a lo «otro» alterado –por así decirlo–, lo que probablemente definiríamos como monstruoso (11-12).

En esta cita se puede apreciar cómo Toledo señala otra de las principales vías de investigación que recuperarán futuros estudiosos para analizar *La noche: lo monstruoso*. La intuición de Toledo le permite descifrar que la obra de Tario está habitada por seres fantásticos. Intenta, de manera muy puntual, clasificar estas entidades en dos grupos: los fantasmas y los monstruos. En este apartado, Toledo no utiliza los términos “fantasma” y “monstruo” como categorías de análisis teórico, más bien estudia la manera en que el autor elabora estos motivos literarios. Pretende exponer brevemente la propuesta estética literaria de los cuentos, no hacer un análisis exhaustivo de sus particularidades genéricas, técnicas narrativas o imágenes literarias.

El enorme esfuerzo realizado por Toledo se consolidaría definitivamente con los trabajos de Vicente Francisco Torres, quien publicó en 1990 *La otra literatura mexicana*, donde retomó tres autores que él consideraba relegados del canon literario del siglo XX: Rafael Bernal, Ramón Rubín y, por supuesto, Francisco Tario. Este libro tiene dos objetivos principales que el autor expone claramente en la presentación. En primer lugar, sirve para

señalar la falta de estudios que analicen, de manera exclusiva, la obra de estos escritores, puesto que hasta ese momento habían sido objeto sólo de pequeñas notas y acotaciones en estudios más amplios sobre literatura mexicana. En segundo lugar, pretende impulsar la reedición de sus obras, algunas de las cuales como *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, de Tario, o *Memorias de Santiago de Oxtotilpan*, de Rafael Bernal, no habían vuelto a imprimirse desde su primera publicación.

De acuerdo con Torres, estos autores se habían mantenido al margen porque cultivaron los llamados “subgéneros de la literatura”. Bernal con la narrativa policiaca, Rubín con el indigenismo y Tario con la narrativa fantástica (*La otra literatura*, 13). Torres coincide con la postura adoptada por José Luis Martínez en 1946 y reafirmada por Seligson en su prólogo de 1987, al clasificar los cuentos de *La noche* como parte de la tradición fantástica, pero hizo un esfuerzo por matizar esta aseveración, y toma las ideas sobre lo fantástico de Roger Caillois. Apunta, por ejemplo, la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso, y menciona en qué cuentos de *La noche* se debe problematizar el concepto de “fantástico”:

«La noche del féretro», «La noche del buque náufrago», «La noche del vals y el nocturno», «La noche de la gallina», «La noche del perro», «La noche del muñeco y «La noche del traje gris pueden considerarse fantástico—maravillosos porque desde que iniciamos la lectura de cada cuento sabemos que ingresamos a un juego, a un mundo que no existe porque ni los ataúdes, ni los trajes, ni las gallinas hablan (1994, 147).

Indica que en este volumen sólo se pueden encontrar tres cuentos propiamente fantásticos: “La noche de los cincuenta libros”, “La noche de Margaret Rose” y “La noche de la Valse”. También apunta que “La noche del indio”, “La noche del hombre” y “Mi noche” son relatos que se salen por completo de la clasificación fantástica y deberían ser considerados realistas, a pesar de algunos rasgos prodigiosos presentes en ellos (147-148).

Las reflexiones de Torres sobre este subgénero de la literatura sirven para reflexionar sobre el fantástico en Tario, y cómo esta perspectiva de análisis será abordada en estudios posteriores.

Sucesivos trabajos de investigación continuaron problematizando la presencia de este género en los libros de Tario. La respuesta siempre es más compleja de lo que parece a primera vista y la conclusión suele ser la misma: se debe analizar cuento por cuento para descifrar qué tanto tiene cada uno de fantástico, de extraordinario y de maravilloso. Sin embargo, es innegable la intención de sobrenaturalidad desde la que Tario construía sus narraciones, y retomar esta postura teórica ha sido fundamental para poder integrar a Tario en el canon literario hispanoamericano. Mediante el “género fantástico” se le ha podido relacionar con autores de diferentes latitudes, como con Bioy Casares o Borges, se le ha encontrado un lugar en la historia literaria mexicana como precursor de escritores entre los que se encuentran Juan José Arreola y Carlos Fuentes, y se ha permitido plantear un terreno común a los estudios críticos que se realizan sobre el autor.

El objetivo de Torres de promover la reedición de Tario, Rubín y Bernal tuvo éxito. En los siguientes años se reeditaron prácticamente todas las obras de Tario, lo cual despertó un renovado interés por parte de la crítica especializada. Tal fue el caso de Mario González Suárez, quien en el prólogo a los *Cuentos completos*, editado por Lectorum en 2007, examinó el lugar de Tario dentro de la historia de las letras mexicanas. Respecto a *La noche*, González Suárez expone una serie de apreciaciones para presentar las narraciones al lector que le sean útiles para su aproximación a esta obra:

Varios cuentos de *La noche* parecen la transcripción de signos que se leen en una pesadilla, por eso resultan inquietantes, ominosos y hasta insanos, como quien se burla de un muerto [...]. Su auténtico puntal se halla en su parte reflexiva, que supo plantear que los verdaderos dramas humanos no radican en la clase social, la raza o

la nacionalidad, que las explosiones de la historia distraen a los hombres de su tragedia inmanente (17-18).

En esta breve nota, se pueden observar algunas cuestiones relevantes para esta tesis.

Por un lado, el uso de conceptos asociados a la categoría teórica de lo monstruoso: lo inquietante, lo ominoso, lo insano. Estas nociones pueden ser utilizadas como punto de partida desde las cuales estudiar lo monstruoso en la literatura. En esta tesis, se busca seleccionar los términos más apropiados para estudiar qué características adquiere el monstruo en cada uno de los cuentos de *La noche*, si es que está presente, y qué cualidades particulares presenta. Por otro, la potencia reflexiva del drama del ser humano a la que alude Gonzáles Suárez está presente a lo largo de toda la colección, y es la que provoca que algunos de los cuentos, en especial hacia la segunda mitad de la antología, posean un tono melancólico y conmovedor, el cual desarrollaré a profundidad en los subsecuentes capítulos. En este autor, igual que en Toledo y en Seligson, aparecen dos líneas de investigación que aprovecho yo en mi estudio: lo monstruoso y la tragedia de la condición humana.

Los esfuerzos de los tres críticos mencionados antes, José Luis Martínez, Alejandro Toledo y Vicente Francisco Torres, y la reedición de las obras por parte de Lectorum y el Fondo de Cultura Económica, permitieron que una nueva generación se acercara a la obra de Francisco Tario en estas últimas dos décadas, y con ello, que se estudie de manera profusa. Ha pasado de ser un autor ignorado por la crítica a uno ampliamente conocido por lectores y académicos, los cuales buscan a través de artículos, reediciones y tesis integrar su nombre al canon literario mexicano. *La noche* sigue siendo el objeto de interés de todas estas empresas. A continuación, indicaré algunos de los principales estudios que han

revisitado su obra en años recientes, con el fin de agruparlos en los dos grandes ejes de análisis que he esbozado a lo largo de este apartado: lo fantástico y lo monstruoso.

En lo referente a la clasificación de la obra como fantástica hay varias posturas que examinan cuáles relatos pertenecen a este género y qué características confirman este asunto. Una de las investigadoras que más ha ahondado en este tema es Alejandra Amatto, en su texto, “‘El balcón’: entrecruces fantásticos y extraños en un cuento homónimo de Felisberto Hernández y Francisco Tario”, publicado en el volumen titulado *Entre lo insólito y lo extraño* (2019), la autora problematiza las cualidades fantásticas de cada uno de los autores y cómo éstas se acercan, más o menos, a la definición tradicional del género. Sobre Tario, dice lo siguiente:

Muchos de los cuentos de Tario encarnan una variante de lo fantástico que, por momentos, escapa a las convenciones indicadas por el prototipo, a tal extremo que, algunas veces, incluso exhibe un trabajo muy desigual con respecto a varias narraciones, brindando al lector [...] episodios que van desde lo magistral a lo francamente innecesario. [...]. Todo ello en declarada y contestataria oposición con las tendencias estéticas imperantes en su época (291-292).

Vladimiro Rivas Iturralde, en su artículo “Lo fantástico en Tario”, recurre a los teóricos más prominentes del fantástico –Castex, Vax y Callois–, para afirmar que hay pocos textos de Tario que cumplen en su totalidad con las reglas estipuladas por ellos: “Nadie, creo, pondrá en cuestión el hecho de que la mirada del autor sobre el mundo es casi profesionalmente fantástica; algunos pondremos en duda la cabal realización de lo fantástico en ellos” (12). El autor hace una revisión de una selección de textos de Tario en los que la narración se ejecuta desde el punto de vista del “ser insólito”. por ejemplo, en “La noche de Margaret Rose” o en “La noche del traje gris”. Considera que su cuento mejor logrado es “Entre tus dedos helados”, y sobre este realiza la siguiente aseveración, útil para entender las cualidades esenciales de la prosa de Tario:

El sueño y la vigilia, la vida y la muerte, se ponen en contacto sin contradecirse del todo, como vasos comunicantes. La atmósfera es decadente a lo Poe, poética a lo Villaurrutia. Los espacios, juguetones a lo Escher. Los sueños y las imágenes en general poseen esa suerte de hieratismo e impasibilidad, ese clima irreal de los cuadros de Remedios Varo (13).

La relación entre Hernández y Tario había quedado patente desde el rescate que hicieron Toledo y Gonzáles Dueñas de estos dos autores, quienes comparten temáticas, técnicas literarias e incluso un camino editorial similar. Otro estudioso que exploró la obra de ambos haciendo hincapié en sus similitudes, así como en sus diferencias, fue Ignacio Ruíz Pérez en su artículo titulado “Avatares de un itinerario fantástico: los cuentos de Felisberto Hernández y Francisco Tario”. Con respecto a ellos, apunta lo siguiente: “los dos autores se interesaron en las paradojas, que llevan en su mayoría de los casos al humor y a la ironía, o en otros, al absurdo total, en la incomunicación y la soledad del hombre, y en la descripción de ambientes rayanos en lo onírico” (4). Aquí, Ruíz Pérez considera de nuevo la capacidad de estos escritores de representar los grandes dramas de la humanidad, los cuales, afirma en el caso de Tario, son también su principal arsenal narrativo: “la locura, el erotismo y el incesto” (14). En su artículo se puede apreciar que los recursos del humor y la ironía son una veta importante de la investigación en torno a las herramientas literarias de las que Tario se valía para construir sus relatos. Amatto estudia exhaustivamente estos conceptos en dos cuentos de *La noche*, “La noche de la gallina” y “La noche del perro”, en su trabajo “Una violeta nocturna: Ironía y humor fantástico en los primeros cuentos de Francisco Tario”.

Sobre los ambientes oníricos que menciona Ruíz Pérez hay otros críticos que han profundizado un poco más en el asunto. Rodrigo Pardo Fernández publicó un artículo titulado “Los relatos de Francisco Tario: Ventanas al sueño”, donde cuestiona la expresión de la realidad que se esboza en estos textos: “No se retrata, describe o identifica la realidad

en la obra literaria: se crea, se hace un discurso que remite no a una realidad identificable, sino a ese otro mundo vislumbrado del otro lado del espejo que maravilla e intimida” (5). Esta noción de una realidad planteada en los cuentos de Tario no es mimética ni referencial, sino que plantea sus propias reglas y mecanismos, permite poner en consideración las tensiones entre lo fantástico y lo maravilloso que ocurre, según Todorov, cuando “es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado” (31). Este asunto invita a reflexionar si muchos de los relatos de *La noche* que han sido clasificados como “fantásticos” no son en realidad maravillosos, donde la maravilla es representada en una atmósfera oscura, perturbadora y amenazante. Sobre este mismo tema, es pertinente mencionar a Karla Juliana Carreón Tapia, de la Universidad Veracruzana, quien en su tesis de maestría exploró los espacios nocturnos en esta misma obra. La académica afirma que en el texto, la protagonista es siempre la noche “significativa y simbólica de todos los hombres, la que pertenece a la cotidianidad y, a su vez, la que por su cualidad sombría provoca los más turbios pensamientos y revelaciones” (55).

Una de las más conocidas críticas de Tario en la actualidad es Patricia Poblete Alday, quien ha publicado algunos artículos sobre aspectos generales que se pueden encontrar en los libros del autor y que configuran un imaginario común, una estilística propia germinada en *La noche* y llevada a su más acabada expresión en *Una violeta de más*, misma estilística que podría ser analizada desde la perspectiva de lo monstruoso. En uno de sus trabajos, “Sombras, fantasmas y monstruos en la obra de Francisco Tario”, explora las tres figuras literarias que menciona en el título y qué cualidades particulares adoptan en la obra de Tario; las relaciona con el motivo del *dopppelegangär*, o doble, popular en la literatura fantástica. Procede a hacer una clasificación de sombras, fantasmas y monstruos

basada en los textos del autor. Sobre *La noche* en particular, la autora expone que: “El tono de estos relatos es violento y rabioso: Tario se sirve de las voces marginadas para denostar las miserias y las bajezas de la condición humana” (219). A través de las estrategias que señala la autora, Tario reflexiona sobre la marginalidad y la violencia de la humanidad. Otro artículo de Poblete Alday que fue útil para esta tesis es “La función de la mirada en la cuentística de Francisco Tario”. Ya desde el título se hace hincapié la importancia de la corporalidad, esencial en la noción monstruosa, como la expresión de una condición ontológica particular. La investigadora rastrea en las narraciones de Tario aquellos pasajes, descripciones o incluso frases y adjetivos referentes a la mirada de los personajes, con los cuales construye una argumentación significativa. Sobre este elemento del cuerpo, ella indica:

Dentro de la misma diégesis, capturan la atención de la voz narrativa y, con ello, también la nuestra, haciéndose parte relevante del mundo posible creado. Ya desde los cuentos de *La noche* (1943), la focalización adquiere carácter de *close up*, teniendo en los ojos un objetivo recurrente: el narrador se detiene no solo en su descripción física, sino también en su contenido expresivo (98).

El rastreo de lo que Esther Seligson señaló como detalles aparentemente superfluos pero con una gran relevancia para el significado del texto (15), y que en esta cita se identifica como un procedimiento de *close up*, le permitió a Poblete Alday elaborar una propuesta de análisis de los textos tarianos en torno a la corporalidad de los seres marginales que los protagonizan. Este método de análisis, el estudio atento de los detalles físicos que conforman la corporalidad de los personajes humanos, lo llevaré a cabo en el segundo capítulo de esta tesis, donde fijaré mi atención en aquellos elementos físicos de los personajes que guarden relación con la propuesta monstruosa de la antología.

Juan Tomás Martínez Gutiérrez ha analizado aún más directamente el concepto de lo monstruoso en Tario, en su tesis de maestría titulada *El concepto de lo monstruoso en la*

*narrativa breve de Francisco Tario*. En este trabajo de investigación, Martínez Gutiérrez propone una definición de lo monstruoso que se sustenta en múltiples teóricos, y entiende el concepto de monstruo como

el ser discontinuo cuyas formas se alejan o pervierten las formas naturales. Tiene [...] un sentido evidentemente teratológico. Asimismo, el monstruo es aquel ser que ante la imposibilidad de ser definido se muestra como ruptura violenta del orden. En ambos casos, el monstruo tiene una clara dimensión física, expone su naturaleza y amenaza con contaminar o expandirse por sobre los límites de lo normado y lo permitido (23).

Esta definición resulta adecuada, pues no se limita al motivo literario del monstruo, sino que analiza cuáles características son propias de lo monstruoso y cómo pueden manifestarse en diferentes motivos literarios. Para mi análisis, será necesario matizar algunos de los elementos de alteridad, corporalidad y condición interna del sujeto monstruoso, y es por ello que en el siguiente apartado propondré mi propia definición de lo monstruoso, para la que tomaré como base tres teóricos importantes de esta corriente interpretativa. Martínez Gutiérrez identifica lo monstruoso en toda la narrativa breve de Tario y dedica un capítulo a cada una de sus principales composiciones cuentísticas. El capítulo 2 está enfocado en *La noche*. En este, analiza tan sólo dos cuentos: “La noche de los cincuenta libros” y “La noche del loco”, en los que afirma el autor que se pueden encontrar dos ejemplos muy notorios del ser humano monstruoso:

La representación del monstruo en la primera etapa de Francisco Tario se caracteriza por una evidente marca física, pero además, llama la atención que los protagonistas se presentan como individuos ampliamente tipificados [...]. Entre ellos y el mundo, se erige una barrera que éstos deben romper por medio de la violencia. El monstruo debe ser comprendido como un límite de lo humano: apartarse de él implica trazar una diferencia, posicionarse más cerca de lo narrado, lo sano y socialmente aceptable (57).

Otros dos artículos que me parece oportuno mencionar son “Cuentos lívidos y crueles: *La noche de Francisco Tario*” (2008), de Juan Ramón Vélez, quien plantea muchos

de los ejes centrales de la antología: discusiones en torno a lo fantástico, técnicas literarias como la prosopopeya o las imágenes eróticas, ciertos motivos recurrentes, como el océano. Asimismo, describe de manera muy clara el ambiente nocturno en el cual se desarrollan las narraciones: “la noche se erige como un ámbito donde los rótulos se descolocan, las categorías se desplazan, las identidades se trastocan y los contornos se desdibujan [...] entonces rigen los mecanismos del sueño (en este caso, de la pesadilla)” (60). Esta perturbación de los límites, tanto físicos como psicológicos, sociales o ideológicos, que también ya señalaba Martínez Gutiérrez, es parte de la noción de lo monstruoso, y aquí Vélez lo liga inseparablemente con el título de la antología; de esta forma, la noche se convierte en el cuentario en un espacio monstruoso. El segundo artículo que explora elementos útiles para mi tesis es “Francisco Tario: Una narrativa de la ajenidad”, de Fernando Martínez Ramírez, quien desarrolla cómo se expresa *el otro* en los cuentos de Tario:

Hablar de los deseos y decepciones del ser humano, pero desde la “mirada” de los objetos, desde la mirada del otro, cual etnógrafo al que le estalla el mundo en su ajenidad y debiera comprenderlo, un mundo que ha sido suyo pero que de pronto le resulta extraño, inocente y necio. La apuesta por estos narradores *otrer*os es también simbólica. El mundo se nos abre en sus significaciones dormidas, se anima y nos convierte en espectadores de la condición humana. Nuestros sentimientos ante el amor, la noche, la música, nos son entregados desde el extrañamiento (185).

Esta noción de la ajenidad es un posible indicador de una condición monstruosa. En el volumen, Tario elabora un artificio literario al narrar, desde el punto de vista de animales y objetos que convierte al ser humano en *el otro*, el cual es observado, descrito y criticado.

Como último apunte, el proyecto de crítica sobre la obra de Francisco Tario más reciente, y además uno de los más ambiciosos, es el volumen *Conversa-tario. Ensayos en torno a Francisco Tario*, publicado por el Fondo Editorial de la Universidad Autónoma de Querétaro, coordinado por Alejandro Toledo y Alejandra Amatto, quienes reunieron en sus

páginas once ensayos de diferentes críticos que analizan diversos aspectos y textos de la obra tariana, la correspondencia entre él y Carmel Farrell durante el noviazgo previo a su matrimonio, y algunos de los dibujos eróticos realizados por el autor. Destacan aquí el planteamiento de nuevas vías para la investigación y la crítica. Algunos de los ensayos proponen una lectura de textos en los que el estudio académico aún no ha profundizado: la ya mencionada Poblete Alday trae a discusión los tres cuentos infantiles que el autor escribió para sus hijos, y Adalberto Mejía hace un examen minucioso de la historia y la construcción de *Acapulco en sueño*. Otros pretenden ofrecer nuevas propuestas de análisis para los textos que han sido leídos como fantásticos: Eduardo Cervantes retoma el concepto del erotismo en “La noche del féretro”; Jaime Cano Mendoza reflexiona sobre la temática del doble literario; Amatto estudia el humor y la ironía en *La noche*, etc. Sobre estas nuevas vías de investigación es pertinente traer a colación una observación que hizo esta estudiosa en su texto:

La imposibilidad de encontrar categorías específicas que puedan ser generales a la mayoría de los textos tarianos altera por momentos nuestra percepción crítica, pues de manera inteligente el autor emplea procedimientos narrativos que desestabilizan la zona de confort literario del lector y que, al mismo tiempo, se modifican simultáneamente en muchos de sus trabajos pertenecientes, inclusive, a un mismo periodo o libro en donde el estilo narrativo no siempre es igual (40).

Esta complejidad que la investigadora señala ha propiciado que las obras que estudian las antologías de Tario seleccionen únicamente los cuentos de Tario en donde se expresan los conceptos de su interés: lo fantástico, la irrealidad, el erotismo, la ironía, la prosopopeya, etc. Esta multiplicidad de lecturas da cuenta de una narrativa multifacética, heterogénea, que presenta tanto en líneas temáticas como estilísticas un entramado complejo. La naturaleza peculiar de la narrativa tariana invita a una discusión sobre qué conceptos

teóricos podrían identificar una unidad artística capaz de ser interpretada como un todo, si es que la hay.

En mi opinión, el concepto de lo monstruoso como una categoría teórica de análisis posibilita entender una línea estilística y temática que une los 14 cuentos y la obra de teatro que componen *La noche*, y postular una nueva lectura de la obra. Cuando se pretende utilizar el concepto “monstruo” para llevar a cabo una interpretación teórica, es esencial preguntarse lo siguiente: ¿quién es el monstruo en *La noche*? O, para ser más preciso, ¿en qué elementos literarios recaen las características que componen lo monstruoso y qué función cumplen en la interpretación de la obra? Esa es la interrogante que esta tesis pretende responder. Si bien no todos los cuentos de *La noche* pueden adjudicarse como fantásticos, todos presentan nociones que pueden ser examinadas desde la categoría de lo monstruoso. Esta tesis se inscribe en esta línea de investigación que ya ha sido apuntalada por trabajos anteriores como un esfuerzo sistemático por analizar el concepto monstruoso en la primera obra de Tario, con una intención de dilucidar si se expresa este concepto en los cuentos que componen el volumen, en qué capacidad y con qué particularidades.

Cuando se habla de los monstruos en la narrativa de Tario, lo primero que viene a la mente son las criaturas sobrenaturales que proliferan en sus relatos. El féretro que vomita hombres en pleno velorio, el buque que se suicida llevándose consigo a todos sus pasajeros, el traje con vida propia que sale a probar los placeres humanos, etc. En sus cuentos, animales y objetos cotidianos adquieren razonamiento y voluntad propia para narrar, desde su punto de vista, su conflictiva experiencia con el mundo humano. Mediante el uso de la prosopopeya, estos entes inanimados se convierten en seres insólitos, fuera de las leyes de la realidad material. En ellos se expresa lo fantástico y lo maravilloso. Sin embargo, conviene preguntarse: ¿estas criaturas pueden clasificarse como monstruos? ¿Cuáles son las características que configuran a un monstruo, en particular dentro de la literatura?

Como expliqué en el apartado anterior, lo monstruoso es una nueva lente que la crítica ha utilizado para estudiar la obra de Tario en décadas recientes. Por ejemplo, como ya señalé antes, Alejandro Toledo clasifica las “presencias inquietantes” dentro de la narrativa tariana en dos categorías: fantasmas y monstruos. Entiende los primeros como memorias que persisten incluso más allá de la muerte y los segundos como la alteridad que se manifiesta en un cuerpo deformado:

También están esas otras presencias inquietantes (féretros, perros, trajes grises...) que no entran en ese terreno de lo fantasmal sino que representan a lo «otro» alterado –por así decirlo–, lo que probablemente definiríamos como monstruoso [...]. Esas dos recurrencias en Tario, la del fantasma y la del monstruo, tienen quizá estas características: en un caso, el de los fantasmas, se trata del recuerdo y su obstinada lucha por permanecer; en el otro, el del monstruo, es la semejanza informe la que nos aterra al confrontarnos con el espejo. Entre una cosa y la otra está el sueño, motor de la fantasía, que ata y desata a esas presencias (12-13).

El estudioso indica uno de los rasgos principales de lo monstruoso, la otredad, que en *La noche* y otros libros del autor satiriza la identidad del hombre. En Tario hay

abundantes ejemplos de ese sujeto que se identifica como a sí mismo como “yo”, del sujeto al que éste identifica como “el otro” y la relación que se establece entre ellos. Para esta tesis, retomo el concepto de otredad que propone Todorov en *La conquista de América. El problema del otro*, donde enuncia lo siguiente:

Uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia homogénea, y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro. Pero los otros también son yos: sujetos como yo, que sólo mi punto de vista, para el cual todos están *allí* y sólo yo estoy *aquí*, separa y distingue verdaderamente de mí. Puedo concebir a esos otros como una abstracción, como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo, como el Otro, el otro y otro en relación con el yo; o bien como un grupo social concreto al que *nosotros* no pertenecemos (13).

Es pertinente advertir aquí que el Otro sólo existe en tanto que hay un individuo o un grupo social que se diferencia de este. La otredad es un concepto que se conforma al mismo tiempo que la propia identidad. También es necesario resaltar la idea de un posicionamiento físico tangible entre el yo y el otro, que Todorov expresa como un “allí” y un “aquí”, pues esta separación espacial será relevante en el análisis.

¿Quién señala como monstruo a quién? El monstruo no existe a no ser que haya alguien que lo identifique como tal; es decir, el monstruo siempre es el otro, el ajeno, el extranjero. Tratar de lo monstruoso exige reflexionar sobre la relación entre dos sujetos o dos grupos sociales. La mayoría de los cuentos de *La noche* discurren en estas tensiones, suscitadas entre un narrador y aquel que concibe como un ser ajeno.

Como Toledo, Patricia Poblete Alday hace también una suerte de clasificación de estas criaturas insólitas en el artículo “Sombras, fantasmas y monstruos en la obra de Francisco Tario”. Son estas tres categorías las que emplea para aproximarse a diferentes momentos de la escritura de Tario. Para tratar el tema del monstruo, ella pone énfasis en su naturaleza liminal, como un ente que habita en los márgenes de la sociedad y la naturaleza.

Su definición del monstruo tariano se enfoca en esos cuerpos que expresan cualidades de órdenes dispares. Dice la autora:

Si analizamos la representación de lo monstruoso, notaremos que se caracteriza precisamente por entes ambiguos: están vivos y muertos a la vez (fantasmas, zombis, vampiros, momias); son animados e inanimados (casas y objetos encantados, o con voluntad propia, robots), o que confunden especies diferentes (hombres lobo, reptiles humanoides, etc.). Con ello se acentúa su diferencia respecto a lo propio: el monstruo es el Otro, quien en su propia fisonomía revela su alteridad, desestabilizando el orden (30).

Estos especialistas han logrado dilucidar claramente algunas características del monstruo que se expresan en los personajes de Tario. En esta investigación, pretendo ahondar en estas reflexiones, mediante un análisis que me permita señalar con precisión en qué personajes se presentan las condiciones de lo monstruoso y mediante qué recursos se construye esta cualidad en ellos. Para lograrlo, pretendo construir una base conceptual respecto a lo monstruoso que permita identificar en qué elementos literarios se expone lo monstruoso específicamente en los cuentos de *La noche*.

En primer lugar, enunciaré algunos conceptos básicos sobre lo monstruoso. Pretendo clarificar qué es “monstruo” y cómo operan los procesos de “monstrificación” en la literatura, es decir, cómo un grupo de personajes codifica a otro como monstruoso. Luego, señalaré dos rasgos específicos que configuran al monstruo y que aparecen, en mayor o menor medida, en casi todos los cuentos de *La noche*: lo grotesco y lo abyecto. Una vez estipulados estos conceptos, podré puntualizar en qué personajes se encuentra lo monstruoso, en qué cuentos existe efectivamente un proceso de monstrificación y cómo influye esta característica en la interpretación de la obra.

El monstruo como concepto es complejo. En primer lugar, porque su misma naturaleza es difícil de definir; se trata de un cuerpo que excede los límites de la conciencia para representar de manera material lo indefinible, lo subconsciente, todo aquello que acecha a una sociedad desde las sombras. En segundo lugar, el monstruo es una categoría en constante cambio, marcado en cada nueva era por factores culturales, sociales, históricos, políticos y estéticos que determinan cómo es descrito y entendido en ese momento. En *El monstruo como máquina de guerra* (2017), la investigadora uruguaya Mabel Moraña explora la monstruosidad desde todas sus aristas, con un enfoque especial en la evolución histórica de las representaciones que pueden ser leídas como monstruosas a lo largo de las décadas y en diferentes registros artísticos.

Este texto teórico es útil para proveer de un panorama general en torno a la monstruosidad y formular algunas observaciones clave para el desarrollo de esta tesis. En la “Introducción”, Moraña hace algunas consideraciones necesarias para comprender el concepto de lo monstruoso y emplearlo como herramienta de análisis en el arte. En la “Presentación” aventura una primera definición que sostendrá y expondrá a lo largo de su texto.

Dispositivo de inmunización social, simulacro que espectaculariza su artificialidad, *shifter* que activa dinámicas sociales, ensamblaje que amenaza, como una máquina de guerra, los engranajes del poder, el monstruo simboliza la resistencia heroica del Esclavo y los excesos siniestros del Amo, de ahí que sea imprescindible contextualizar hasta la universalidad que el monstruo evoca en cada una de sus apariciones y cada uno de sus atributos [...] El monstruo está estudiado aquí como límite y nexo, como el dispositivo o artefacto cultural que impulsa una reflexión sobre la vida más allá de jerarquizaciones y deslindes entre lo humano y lo animal, lo material, lo natural, lo cultural y lo biológico (14-15).

Asimismo, señala además que estudiar el monstruo es comprender los diferentes mecanismos de poder que operan en la sociedad, pues el monstruo está inscrito en las

relaciones de poder; no cualquier relación de poder, aparece el monstruo, sino en aquella donde existe un abuso de la autoridad, y una violencia explícita o implícita ejercida de un lado hacia el otro. Es esta desigualdad entre poderes pone en operación lo monstruoso. Dice Moraña que el proceso de codificar al Otro como monstruo es “una calle de dos vías, una dialéctica sin síntesis, una forma de representar asimétricamente los intercambios simbólicos que integran y conforman *lo social*” (13). Debido a esta doble vía en la cual se articula la monstruosidad, resulta necesario que traiga otro concepto planteado por Moraña en este texto: la monstrificación:

Con frecuencia, lo monstruoso reside no tanto en las características que la escritura, la imagen o la tradición oral adjudican a ciertos seres extraordinarios como en el *surplus* que incorpora la interpretación colectiva, que canoniza, ordena, descarta o incluye figuras o experiencias particulares en las que lo social se expresa de manera oblicua, desnaturalizada. El proceso de monstrificación es esencial e inevitablemente relacional y relativo a las variables espacio-temporales y geopolíticas en las que se realiza. Desde la perspectiva de los poderes que moviliza, el proceso de monstrificación expone sobre todo la relación tensa y conflictiva entre naturaleza y cultura, entre seres humanos y especies animales, entre naturaleza y tecnología, entre sujeto y objeto, entre lo terrestre y lo extraterrestre, entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre dioses y humanos, ofreciendo síntesis impensadas que hacen estallar asociaciones y afinidades conocidas, así como poniendo a prueba los grados y modalidades de combinación material y simbólica del mundo conocido (45).

Aquí Moraña expone que, desde el punto de vista cultural, existe un proceso en el que se configura la identidad del monstruo, por medio de una interpretación colectiva que “canoniza, ordena, descarta o incluye figuras o experiencias particulares”. Este asunto es vital para comprender que en la literatura puedan aparecer hechos sociales (como personas o lugares) que, aunque en la realidad no posean ninguna cualidad monstruosa, al interior de la obra literaria sí la tengan. El proceso que en la comunidad es lento y muchas veces inconsciente, en la literatura se lleva a cabo de manera deliberada por el autor, quien decide

“monstrificar” a cierto personaje mediante una serie de estrategias literarias, como las que expondré en esta tesis.

En el fragmento antes citado se expone la pertinencia que tiene este texto para el análisis de los cuentos de Tario. Precisamente, estudiar estos procesos de monstrificación pone en evidencia las tensiones entre diferentes sujetos y el mundo que los rodea. El conflicto entre “seres humanos y especies animales” se leerá en cuentos como “La noche del perro” o “La noche de la gallina”; los conflictos entre “sujeto y objeto” se harán presentes en “La noche del buque” o “La noche del traje gris”; los conflictos entre “el mundo de los vivos y el de los muertos” quedarán perfectamente ejemplificados en “La noche de Margaret Rose” o “La noche de *La Valse*”.

Utilizar el concepto de monstrificación, entendido como la operación por el cual se le adjudica a cierto individuo social —en literatura, a un personaje o grupo de personajes— características monstruosas, es vital para revelar las tensiones que interesan construir al autor por medio de los cuentos de *La noche*. Será importante también tener siempre presente que esta relación conflictiva se da entre dos individuos en posiciones dispares, como indica la definición de monstruo que provee Moraña: “El monstruo simboliza la resistencia heroica del Esclavo y los excesos siniestros del Amo”. Debido a este principio, cuando se emplea lo monstruoso como categoría de análisis es necesario hacerse algunos cuestionamientos: ¿quién se encuentra en una posición de poder? ¿Qué clase de abuso hace de ese poder? ¿Quién está siendo aterrorizado por el monstruo, el poderoso o el subordinado? No hay que perder de vista el carácter liminal del monstruo, cuyo rasgo dominante es la indefinición, por encontrarse en los entremedios de las categorías. Si bien hay criaturas extraordinarias en los cuentos de *La noche*, estas están humanizadas con pensamientos, sentimientos y emociones. Los humanos, en cambio, son siempre marginales

y aparecen retratados como fuente de peligro y miedo, deformados física y mentalmente; de esta forma, se presentan en *La noche* “monstruos humanizados” y “humanos monstrificados”.

En el primer capítulo de la tesis, me dedicaré a analizar los procesos de monstrificación que se presentan en los cuentos, con el fin de hacer una reflexión en torno a la relación que existe entre los personajes no humanos y los personajes humanos, así como de los personajes humanos con otros personajes humanos. Reflexionaré sobre el hombre y su posición como “el otro” y cuestionaré qué significa dar voz a los objetos y animales en una narrativa donde el humano aparece con componentes monstruosos.

LO GROTESCO, SEGÚN “EL CUERPO GROTESCO; DESBORDAMIENTO Y SIGNIFICACIÓN”, DE JOSÉ LUIS BARRIOS

En los cuentos de Tario, la mayoría de los personajes humanos tienen cualidades físicas que provocan inquietud, debido a su extrañeza o llana deformidad. En el mismo cuerpo del sujeto se expresan las turbulentas pasiones que acosan al personaje; se pueden leer en la descripción de su corporalidad todas las penas y males que estos individuos soportan. Para comprender cómo se articulan estas descripciones y qué dicen al lector acerca de los personajes en que recaen, recurriré a un concepto dentro del campo teórico de lo monstruoso denominado “lo grotesco”. Las postulaciones teóricas de José Luis Barrios, en “El cuerpo grotesco: Desbordamiento y significación”, me servirán para exponer estas deformaciones del cuerpo expresadas por el lenguaje.

Barrios propone un concepto de lo grotesco que se caracteriza por exceder los límites del cuerpo. Sobre su origen, escribe: “La palabra grotesco viene de la palabra gruta y significa originariamente ‘adorno caprichoso de bichos, quimeras y follajes’, significa

ridículo y extravagante, también cosificación, pero sobre toda [*sic*] animalización” (1). La humanidad, cuando presenta atisbos lo grotesco, se acerca más a los animales y a las cosas, es decir, que la deformación del cuerpo hace al humano “menos humano” y lo empuja peligrosamente a esos límites entre hombre y animal, entre sujeto y objeto, de donde se considera que surge el monstruo.

El crítico hace una exploración de lo grotesco y detalla cómo aparece esta categoría en diferentes aspectos sociales. Él sostiene que el cuerpo es un espacio donde se expresan las dolencias de la sociedad, las cuales generan un desbordamiento. El autor comprende la corporalidad como “la carne”, la cual “para el sistema de poder, se entiende como el territorio abandonado por el espíritu donde se presentan las relaciones entre el dolor, el castigo y lo monstruoso” (12). Se puede afirmar, entonces, que las características grotescas de un cuerpo evidencian una serie de dolencias que afectan al sujeto; en la literatura, las descripciones grotescas del cuerpo de un personaje dan cuenta de sus conflictos internos.

Hacia el final del artículo, Barrios ofrece una definición más abarcadora sobre lo grotesco, que se orienta especialmente a las representaciones artísticas:

En su sentido estético, lo grotesco se define fundamentalmente por el sobrepasamiento de la identidad, lo que supone una contraposición de principio con el canon de lo bello como aquello que define fundamentalmente el estatuto del cuerpo en la cultura occidental. Este sobrepasamiento, introduce la afectividad más allá del límite y la correspondencia entre subjetividad y corporeidad (16).

De este modo, para efectos de esta tesis, se entenderá por grotesco cualquier tipo de desbordamiento, de sobrepasamiento en la corporalidad que suponga una “contraposición de principio con el canon de lo bello”. En los cuentos de *La noche*, se encuentran cualidades grotescas en las manos, las espaldas, los gestos, en los mismos ojos de algunos de los personajes humanos, las cuales anuncian una posible identidad marginal, atormentada y monstruosa.

Otro concepto puede ayudar a analizar si verdaderamente se presenta lo monstruoso en el texto, y si es así, de qué manera lo hace, es “lo abyecto”, propuesto por Julia Kristeva en *Los poderes de la perversión* (2006). En este volumen la crítica francesa elabora una serie de reflexiones en torno al sujeto y su relación con el mundo interior y exterior. Kristeva asegura que, desde que el ser tiene conciencia de sí mismo, intuye una sombra ominosa que se cierne sobre él, que le provoca, al mismo tiempo, un asco incontenible y una atracción inexplicable. La estudiosa inicia su definición del concepto de la siguiente manera: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y le parece venir desde un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (7). La académica sitúa la existencia de lo abyecto en un espacio marginal, “ni un sujeto ni un objeto”, lo caracteriza como un elemento indefinible que existe y desestabiliza el orden social, que “me atrae hacia allí donde el sentido se desploma” (8).

Lo abyecto apela a todos los excedentes que desbordan al sujeto, tal y como hablaba Barrios; en lugar de referirse a los excedentes del cuerpo, la autora se refiere a aquello que se desborda de la psique. Esta teoría está vinculada fuertemente con el psicoanálisis y formula postulados que buscan nombrar y entender lo que es indefinible en la mente, todas las pasiones y las dolencias reprimidas que habitan en los lindes del sujeto con su exterior e interior. Por lo tanto, mientras Barrios devela los cuerpos deformados, como una expresión del estado mental y social de una comunidad, Kristeva intenta describir esos pensamientos, sentimientos y conductas que traspasan los límites de “lo posible, lo tolerable, lo pensable”. Como en lo monstruoso, en lo abyecto se recupera la cualidad transgresora del monstruo. El

monstruo no sólo vive en los límites, sino que los perturba, los emborriona, mediante acciones de profunda violencia. Sobre este asunto, la estudiosa afirma que: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (11).

Estos dos principios, las conductas que desbordan la subjetividad y su carácter transgresor, pueden sonar abstractos y difíciles de identificar en la literatura. Sin embargo, la propia Kristeva realiza una suerte de inventario que funciona para poner nombre a todos estos caracteres marginales y, por lo tanto, personajes literarios, que pueden ser considerados “abyectos”:

El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal [...]. La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda (11).

En el tercer capítulo de esta tesis rastrearé en qué personajes humanos de los cuentos de *La noche* se presentan estas características psíquicas y las conductas calificadas como abyectas por Kristeva, las cuales pueden servir como otro indicador de su naturaleza monstruosa. Para Kristeva, la máxima expresión de la abyección es el crimen y a los seres abyectos los define la inmoralidad que el crimen conlleva. Señalaré las conductas criminales o inmorales que llevan a cabo los personajes humanos en este cuentario y demostraré cómo el propio sujeto se convierte en esta oscura amenaza, esta intuición ominosa, que provoca en objetos, animales, otros humanos o en sí mismo el asco primitivo, el rechazo insoportable, que produce la abyección.

## CONSIDERACIONES FINALES EN TORNO AL CONCEPTO DE LO MONSTRUOSO

Para concluir este apartado, expondré algunas reflexiones finales respecto a qué es un monstruo y cómo se puede identificar en los textos literarios, en general, y en los cuentos de *La noche* de Francisco Tario, en particular.

1. El monstruo está inscrito en una dinámica de abuso de poder, donde un “Amo” y un “Esclavo”, o más apropiadamente, un “opresor” y un “oprimido”, se caracterizan como monstruo el uno al otro a través de discursos y acciones violentas. Buscar al monstruo implica necesariamente examinar las dinámicas de poder entre alguien que lo ostenta y alguien que no, y definir si en están inscritos en una dinámica de agresión. Por lo tanto, el monstruo pone en juego un discurso de alteridad, donde un grupo observa, reflexiona y critica a otro por medio de la monstrificación.

2. El monstruo se determina por el desbordamiento. Como parte de lo grotesco, el desbordamiento se presenta como un excedente de la carne (carne entendida como cuerpo físico donde se expresa la lucha política), el cual se contrapone a los cánones estéticos y da cuenta de las dolencias sociales de un individuo o una comunidad. En el concepto de lo abyecto, el desbordamiento tiene que ver con la psique; todo aquello que el sujeto pretende reprimir pero que habita en su inconsciente: la criminalidad, la locura, la suciedad... Es todo residuo de las normas sociales y morales que dan sentido al sujeto.

3. El monstruo es marginal. En los tres teóricos revisados, el monstruo habita en los límites de todo tipo de categoría y, por lo tanto, escapa a cualquier definición. En Barrios, el monstruo crece en un punto medio entre la humanidad y la

animalidad; en Kristeva, se mueve entre los límites del sujeto y el objeto. Moraña hace un recuento de diferentes fronteras sociales, políticas y artísticas que el monstruo atraviesa en su configuración.

4. El monstruo es transgresor. Al ser un desecho y al ser marginal, el monstruo es una constante transgresión a todos estos límites que perturba. Es una presencia que delata todos los defectos de un grupo, de un sistema de poder. En su cuerpo, su mente y sus acciones se puede identificar una crítica mordaz a estos mecanismos.

Esos cuatro rasgos, el monstruo como un ser ajeno, desbordado, marginal y transgresor, son fundamentales para comprender su verdadera naturaleza, en especial si se pretende utilizar el concepto para hacer el análisis de una obra artística. No basta con encontrar un personaje inusual en una obra para llamarlo “monstruo”, como ocurre a veces con los narradores insólitos que propone Tario. Se debe hacer un estudio cuidadoso donde se pueda identificar sobre qué o quién recaen las características fundamentales del monstruo. Los conceptos que propongo para el estudio del volumen —es decir, lo grotesco, lo abyecto y los procesos de monstrificación—, si bien no implican necesariamente una condición monstruosa en los personajes, sí pueden servir como un indicador en los casos donde esta monstruosidad sí exista, en especial en los casos en donde dos o más de estos rasgos aparezcan en uno mismo personaje. El análisis de los personajes humanos dentro de los cuentos tarianos me permitirá comprender cuáles de las nociones expuestas aquí se presentan, cómo lo hacen y cómo afectan la lectura de la obra. Entender al monstruo en una obra de arte es necesariamente visualizar la crítica que hace el autor a la cosa monstrificada.

CAPÍTULO 1. LA ALTERIDAD Y LOS PROCESOS DE MONSTRIFICACIÓN, SEGÚN LOS PRINCIPIOS DE MABEL MORAÑA

1,1. CONSIDERACIONES GENERALES EN TORNO A LOS PROCESOS DE MONSTRIFICACIÓN EN *LA NOCHE*  
Para iniciar el análisis de *La noche*, recupero aquí la propuesta de Mabel Moraña, desarrollada en *El monstruo como máquina de guerra* (2017), sobre la monstruosidad: el monstruo está inscrito en dinámicas de poder, donde un opresor y un oprimido se observan el uno al otro y realizan un proceso de representación simbólica donde ese Otro adquiere características entendidas como monstruosas. A este intercambio se le llama monstrificación. Quien que ostenta una posición de poder monstrifica todo aquello que significa una amenaza al sistema de creencias con el que gobierna. Aquel que fue marginalizado monstrifica a su vez ese poder amenazante, ominoso, que lo ha apartado del resto de la sociedad. Tal como indiqué antes, “el monstruo simboliza la resistencia heroica del Esclavo y los excesos siniestros del Amo” (14). Este monstruo, como criatura que rompe todas las reglas, rebasa todos los márgenes y violenta todas las normas, da cuenta de los miedos latentes de una comunidad ante la Otredad.

Los personajes humanos que aparecen en *La noche* presentan algunos rasgos que pueden ser analizados desde la teoría de lo monstruoso, sin embargo, según Moraña, el monstruo es producto de la visión de grupo que se le opone, que lo observa, lo identifica como una amenaza y hace una representación mental donde esta amenaza se vuelve evidente. El monstruo siempre es el Otro. Entonces, en *La noche*, ¿quién se siente amenazado por el ser humano, y por qué? Expresado más claramente, ¿quién realiza el proceso de monstrificación que hace que los personajes humanos en los cuentos adquieran cualidades monstruosas? Comprender las dinámicas de poder permitirá identificar con certeza quién es el monstruo y quién lo considera como tal en los cuentos de *La noche*.

A lo largo de las narraciones que componen el texto, se encuentra una clara contraposición entre los personajes humanos y el mundo en torno a ellos. El ser humano aparece siempre enfrentado a objetos cotidianos, animales domésticos, otros seres humanos y su propia psique destrozada. En el conflicto entre el ser humano y el resto de los personajes es donde se configura su alteridad. Para demostrar esto, analizaré cómo el ser humano se enfrenta al mundo de seres no humanos (animales, objetos) y luego cómo se contrapone a otros seres humanos. Retomo el concepto de otredad propuesto por Todorov que enuncié en el marco teórico, y profundizo en él. El autor señala dos tipos de otredad: una dentro del interior de la misma sociedad, que será el caso de las narraciones efectuadas por seres humanos marginales, y otra desde el exterior, como se verá en aquellas realizadas por los personajes no humanos. Expone lo siguiente:

Ese grupo [la otredad] puede, a su vez, estar en el interior de la sociedad: las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, los locos para los “normales”; o puede ser exterior a ella, es decir, otra sociedad, que será, según los casos, cercana o lejana: seres que todo acerca de nosotros en el plano cultural, moral histórico; o bien desconocidos, extranjeros cuya lengua y costumbres no entiendo, tan extranjeros que, en el caso límite, dudo en reconocer nuestra pertenencia común a una misma especie (13).

Raquel Mosqueda Rivera también reflexiona sobre el asunto de la otredad en *Cuatro narradores hacia el Otro*, y expresa que “se configura a partir de un sistema de opuestos donde, claramente, una de las antípodas se alza con la mayor parte de las prerrogativas, mientras el extremo contrario debe sobrellevar una serie de prejuicios y segregación constante” (14). La pregunta respecto a quién se encuentra en la posición de poder y quién en la de sumisión, donde la resolución en apariencia sencilla sería el hombre y los animales y objetos respectivamente, tiene en realidad una respuesta más compleja que intentaré responder en el análisis subsecuente. Esta caracterización de dos grupos que proponen esta definición de la otredad me sirve para agrupar las narraciones en dos categorías. En ambos

casos, aquel codificado como el Otro será siempre el hombre, el cual, en algunos casos, podrá ser leído como monstruoso.

## 1.2. EL SER HUMANO EN OPOSICIÓN A PERSONAJES NO HUMANOS

Me centraré primero en identificar las dinámicas de poder que se dan entre personajes no humanos (es decir, objetos y animales) y personajes humanos, e intentaré describir si existe abuso de la autoridad que los primeros tienen sobre los segundos. Esto permitirá identificar si es que existe monstrificación y qué aspecto toma. Para comprender estos procesos, se debe tener en cuenta el hecho de que Tario haya optado deliberadamente por narrar algunos de los cuentos desde la perspectiva de objetos o de animales. Dentro de esta categoría podemos encontrar 7 de los 15 relatos del volumen, casi la mitad (o justo la mitad, si consideramos “La noche de los genios raros” como un texto dramático anómalo entre los otros 14 cuentos). Mediante la estrategia de la prosopopeya, Tario “da voz”, literalmente, al entorno del ser humano. Esta característica la señala Juan Tomás Martínez Gutiérrez en su artículo titulado “Francisco Tario: De la novela al aforismo. Incursiones genéricas de un provocador”:

A través del uso de la prosopopeya y referidos desde un narrador en primera persona, sus protagonistas son objetos, animales o individuos que resultan doblemente decadentes, primero por su carácter marginal: un perro, una gallina, un buque que naufraga..., y, segundo, porque ese carácter se acentúa por el hecho de que narra desde su propia decadencia, representada ésta por la ruina física, la locura, la enfermedad o la muerte (1).

La prosopopeya en estos cuentos es un ejercicio de desplazamiento del rol narrativo que posee una importante carga de significado. Al convertir los objetos y animales en los protagonistas de cada historia del libro, Tario transforma al ser humano en un personaje limítrofe en algunos casos y en un antagonista directo en la mayoría; es siempre ajeno e

ignorante a la vida interna de los animales y los objetos. La narración que se vale de la prosopopeya provoca que el lector se aproxime al ser humano desde el punto de vista de la alteridad, así se ve obligado a tomar una postura reflexiva y crítica. El uso de este mismo recurso narrativo lo describe con claridad Fernando Martínez Ramírez, en "Francisco Tario: una narrativa de la ajenidad", cuando afirma que esa mirada del otro activa nuevas significaciones de las cuales el lector no suele ser consciente:

Hablar de los deseos y decepciones del ser humano, pero desde la “mirada” de los objetos, desde la mirada del otro, cual etnógrafo al que le estalla el mundo en su ajenidad y debiera comprenderlo, un mundo que ha sido suyo pero que de pronto le resulta extraño, inocente y necio. La apuesta por estos narradores otros es también simbólica. El mundo se nos abre en sus significaciones dormidas, se anima y nos convierte en espectadores de la condición humana. Nuestros sentimientos ante el amor, la noche, la música, nos son entregados desde el extrañamiento (185).

Para ahondar en la función que cumple el uso de la prosopopeya, me referiré al artículo de Ramón Vélez, quien hace un análisis profundo de esta antología cuentística:

Al atender al discurso de estos últimos [de los objetos y animales] quebrando así el aparentemente irrompible “silencio de ese ‘otro lado’ que se opone al mundo de la normalidad cotidiana” [...] Se nos proporciona una inmersión a esas realidades paralelas en las que se desarrollan la vida y las reflexiones de los entes aparentemente inanimados, de los marginados (ya sean humanos segregados por su aspecto o su conducta, o animales) o (valga la paradoja) de los muertos (61).

El crítico afirma que la narración desde el punto de vista de estos seres insólitos, tanto aquellos objetos y animales dotados de raciocinio, como los individuos marginados, permite ampliar la concepción de realidad del lector, prestando la posibilidad de acceder a puntos de vista que suelen estar relegados o silenciados en las tramas tradicionales. En ese sentido, *La noche* es una narración desde la marginalidad, desde la periferia, en la que el autor estudia al ser humano, sus rituales, sus pasiones, sus secretos. Los narradores no humanos de los textos suelen ser víctimas puesto que sufren el abuso de poder del ser humano, mismo abuso que puede ser leído desde una clave monstruosa. La diferencia entre

el ser humano y el objeto, el animal u otros seres humanos define los cuentos de la antología.

¿Cómo son las relaciones entre personajes no humanos y personajes humanos? ¿Qué implicaciones tienen las características de estas relaciones para la construcción de los personajes humanos? En primer lugar, estas relaciones están marcadas por un rechazo hacia los humanos por parte de los personajes no humanos. El hombre aparece como una criatura despreciable, llena de vicios, de una apariencia y hábitos repulsivos, violenta, a la cual se le odia, teme o compadece. En segundo lugar, el ser humano aparece en una posición de poder con respecto al resto de los objetos y animales, debido a que estas criaturas sensibles siguen desempeñando los roles que realizan (el féretro sigue albergando un cadáver, el buque sigue transportando gente en su interior, el perro sigue siendo una mascota, la gallina sigue siendo un animal para alimento). Esta dinámica planteada entre ambos grupos coloca al ser humano en el lugar del “Amo” y a los personajes no humanos en el lugar del “Esclavo”, para usar los términos que señala Moraña. Estas dos características hacen que la relación del ser humano con los animales y objetos sea contradictoria, puesto que los últimos desprecian profundamente al primero, pero se ven obligados a servirlo. Esta circunstancia provoca que en casi todos los cuentos la tensión que provoca esta contradicción se desate en forma de un acto violento cometido por los personajes no humanos ya sea contra el hombre o contra sí mismos, para liberarse de la opresión de la ominosa figura humana. A continuación, analizaré algunos de los ejemplos más claros de esta interacción conflictiva entre hombre y animal u objeto.

### 1.2.1. EL CONFLICTO DEL SER HUMANO CONTRA EL OBJETO

En “La noche del buque náufrago”, el tercer relato del cuentario, el autor narra la historia de un buque melancólico que teme a su propia vejez, debido a los estragos que esta acarrea para los navíos. Para evitar sufrir la decrepitud, decide suicidarse. Aquí, la manera en la que el personaje refiere su interacción con el ser humano deja en claro las relaciones dispares de poder que señala Moraña en *El monstruo como máquina de guerra*. El buque hace una enumeración de las actividades que ha tenido que realizar para los individuos:

De día, como un meteoro, he surcado los mares, arrullando a los hombres. De noche, como un palacio iluminado, he velado su sueño. He transportado de extremo a extremo del planeta las mercancías más exóticas: del trópico, vainilla, azúcar y piedras preciosas; de los climas templados, aceite, nueces y vinos; de las crestas heladas, maderas sólidas y pieles. Conozco el uranio, la seda, la morfina y la dinamita; el champaña, el plomo y el éter (38).

En esta visión, el buque se piensa a sí mismo en un rol de sirviente. Tiene deberes similares a los de un cuidador o un guardián. Es innegable que el buque se encuentra en una posición supeditada a la del hombre. Lo sabe, lo reconoce y aparentemente lo acepta como orden natural. Sin embargo, a medida que avanza su relato se puede percibir que debajo de esta aparente sumisión hay un rechazo a algunos de los vicios del ser humano. Los objetos que refiere cuando habla de las mercancías ya empiezan a revelar su naturaleza ambivalente; inicia con riquezas naturales, pero se traslada a sustancias con una connotación más siniestra, debido al uso que el humano suele darles, como venenos (uranio, plomo), relacionadas con el alcoholismo o la drogadicción (champaña, morfina) o la violencia (dinamita).

Esta connotación negativa del hombre se consolida en las últimas líneas del párrafo. El buque dice lo siguiente: “He tenido entre mis brazos a hombres de todas las razas; he escuchado lenguas de todas las latitudes. He sido testigo de los ritos más paganos, de los

más oscuros raptos. Innúmeras veces llevé conmigo al amor, a la muerte y a la esperanza” (38). Con “ritos paganos” y “oscuros raptos”, Tario remite a situaciones abstractas que, al no ser definidas con claridad, provocan una indefinición en el texto que busca activar una serie de situaciones peligrosas o misteriosas sin definir las. La asociación del ser humano con lo pagano y lo oscuro dibuja un ser amenazante que, en el amparo de la oscuridad (de la noche), es capaz de cometer actos reprobables, o indecibles. Aquí se empiezan a advertir algunas de las características que pueden dar cuenta de una naturaleza monstruosa: la amenaza constante que representa, una naturaleza traiciona y el actuar subrepticio desde los espacios ocultos y secretos.

Asimismo, la oscuridad como un espacio y tiempo en el cual el ser humano vive sus más bajas pasiones y se entrega a una vida de vicios será el tema recurrente en el cuentario. Esta es la explicación del título; con éste, el autor busca despertar un campo semántico que remite a lo peligroso, lo misterioso, lo prohibido. Es la noche donde tendrán lugar todos los acontecimientos de las narraciones, y los elementos de “sombras” y “oscuridad” serán utilizados por Tario como velo para las acciones humanas. Poblete Alday analiza la sombra en la obra tariana y afirma que: “La sombra nos perturba y atemoriza porque deja entrever los aspectos reprimidos y reprobables de nuestra personalidad. Tario utiliza ciertos elementos de la literatura fantástica para dar cuenta de este aspecto humano” (221).

El impacto que la existencia misma del hombre deja sobre el buque es todavía más profundo. Este navío no teme a la muerte, sino a la vejez. Dice el narrador: “No deseaba yo —viajero de lunas y soles— verme arrumbado en un muelle de fuego, bajo una luz extenuante, retorcidos mis músculos en siniestras contorsiones, como un epiléptico en el desierto inútil” (39-40). La vejez, en sí misma una etapa natural en el proceso biológico del hombre, se convierte bajo la mirada de la embarcación en un momento de olvido, de

abandono, de inutilidad, debido a la experiencia que ha tenido él con la vejez humana. El temor que el buque siente ante esa etapa de su propia “vida” es producto del mismo temor que provoca la vejez en los humanos. El autor elabora una analogía entre la vejez del humano y la vejez del buque en las siguientes líneas: “Ha tiempo me asediaba el terror, la congoja, todos esos sentimientos pestilentes que agitan al hombre en cuanto la vejez se acerca. Una sensación inexplicable —mezcla de tedio y nostalgia por la juventud extinguida— me oprimía, rumbo a las playas de Asia” (39). Es de notar el uso del adjetivo “pestilente”, con el cuál remite a la suciedad, al deshecho.

El buque ha sido receptáculo de actos innombrables cometidos por los hombres en la oscuridad, y ha sido testigo del temor de los hombres hacia la vejez, por lo que decide rebelarse en contra de ambos por medio de un acto de violencia, en la siguiente cita: “Conozco todos los vicios del hombre; las brumas de la justicia; el orden de los astros. Lo conozco todo, y decidí sucumbir” (39). De esta forma, toma una resolución: se dejará hundir con todos los pasajeros a bordo en ese momento. En su tesis de licenciatura, Oscar Juárez Becerril expone lo siguiente respecto a la disposición del navío:

El miedo a la decrepitud, aunado con el tedio a su existencia y a la de sus ocupantes, cuyas vidas son representadas como insulsas [...] son los detonantes para terminar con todo. El espacio externo, que en la vida de los barcos por lo regular es el mar y el cine, juega un papel importante en su decisión final. La noche es el momento donde ocurre el desenlace.

Por otro lado, la decisión del navío [...] se fortalece con la idea de una sociedad corrompida a la cual no importa llevarse consigo a los abismos del océano. En este relato, sabemos que el barco sucumbe con toda una tripulación a cuestas (89).

En el cuento, donde hasta ese momento se había descrito con lujo de detalles instantes del viaje de los pasajeros, se afirma entonces que “El agua penetró a borbotones, se precipitó en mi vientre, inundándome las entrañas. Cesó la orquesta” (41), y así Tario representa la extinción de decenas de vidas. Sin embargo, la nave confiesa lo siguiente: “No

sentí la menor inquietud o temor, el más leve remordimiento. ¡Era tan pueril todo aquello! ¡Es tan pueril realmente la vida de los hombres!” (41). Esta línea termina de redondear la visión que el buque tiene del ser humano: una criatura de mucha riqueza, de terribles vicios, con un gran temor a la vejez, pero irónicamente con un tratamiento despiadado de los viejos. El uso de la palabra “pueril” indica que el buque menosprecia el hombre, pues lo considera un ser insignificante, sin valor, y debido a esta visión, su pérdida no le causa ningún pesar.

En este cuento, Tario presenta una caracterización negativa de la vejez humana, en la que presta atención únicamente a los aspectos negativos de esta etapa de la vida que asocia con la descomposición y el deterioro físico; en esta visión se presenta la “decadencia” de los personajes de la que hablaba Martínez Gutiérrez. Con esta visión de la vejez, la cual no es mimética de la realidad ni mucho menos objetiva, Tario busca problematizar el lugar de los ancianos en la sociedad. Al mismo tiempo, enuncia la vida del hombre como una serie de actos sin importancia que pueden ser desechados de un momento a otro sin que eso tenga mayores repercusiones en su conciencia. Ambas ideas, la decadencia de la vejez y la puerilidad de lo humano, representadas a través de la exageración grotesca de los rasgos negativos, remiten a lo residual, al excedente, que Kristeva caracteriza como abyecto. Si bien no hay por completo una caracterización monstruosa del hombre y la vejez del hombre, sí hay primeros atisbos de reflexionar sobre la condición marginada y rechazada de un sector de la población; los primeros pasos hacia la monstrificación que se dan en este texto sirven para la reflexión que hace Tario sobre las que considera las dolencias de la existencia humana.

El segundo cuento que ejemplifica estos procesos es “La noche del traje gris”. El traje de un hombre muy rico narra su escape de la casa de su dueño para ir a conocer el

mundo de los hombres. Una vez caída la noche, el personaje recorre diferentes espacios del entorno humano y, cada vez más desencantado de lo que descubre, termina suicidándose en un lago junto con dos vestidos. Hay un sentimiento nihilista que se incrementa a medida que los objetos interactúan con los humanos; el desencanto del mundo que los rodea provocan el suicidio del buque y del traje, quienes operan también como alegorías para el hombre. Este nihilismo fue señalado ya por Cecilia Ferreira Prado cuando afirma lo siguiente: “Evidentemente no hay en la vida real vestimentas que caminen o se muevan por sí mismas, pero sí hay y habrá en todos los tiempos de la humanidad, hombres vacíos y desencantados, hastiados de su cotidiano existir” (544).

El traje se encuentra también en una posición subordinada respecto al sujeto que lo posee. Él sólo es una prenda de vestir, entre muchas otras, de las cuales el hombre puede elegir la que más le sirva para la ocasión sin detenerse a pensar en las consecuencias que tendrán sus acciones para los trajes. Esto no tendría nada de extraordinario en un entorno cotidiano, donde los objetos no sienten ni piensan, pero el traje, al ser un ente humanizado, sufre esta experiencia constantemente como una carga. El narrador deja clara la potestad del hombre en el siguiente fragmento:

Mi dueño es un hombre hercúleo, algo infernal y muy alegre, a quien las mujeres miran siempre pecaminosamente y los hombres con envidia. Se viste a la última moda, no piensa jamás en la muerte, ni por asomos frecuenta la iglesia y a menudo sale de viaje. Cuando esto último ocurre, me lleva indefectiblemente sobre sus espaldas, no sin enviarme de antemano a la planchaduría [*sic*] (110).

Con la palabra “dueño”, el traje se concibe como una pertenencia. No tiene ninguna injerencia en las acciones de su propietario, es éste quien decide cuándo portarlo y cuándo no. Más adelante en el cuento, el traje mata a un desconocido para usar su cadáver y así pasar desapercibido en la sociedad; he aquí una inversión del rol amo-esclavo, donde la única manera en la que el objeto puede tomar poder sobre el humano es despojándolo de la

vida, “objetivizándolo”. De este modo, el individuo pierde toda agencia (aquella que le corresponde por el simple hecho de ser hombre) y se convierte en un mero utensilio para el objeto. Con esta inversión, el autor pretende poner en evidencia lo apático que puede ser el uso de los objetos por parte de las personas.

Tario construye con todavía mayor vivacidad la alegoría de los trajes como esclavos en la siguiente escena: “¡Ah!, prisioneros en el armario, cuando todo calla en la residencia, dialogamos los trajes sabrosamente, mas con cautela, cuidando de no ser sorprendidos” (111). Esta imagen, al igual que la de los barcos abandonados en un viejo muelle que tanto aterrizzaba al narrador de “La noche del buque náufrago”, remite a una comunidad marginada que sufre los estragos de alguien poderoso, a quien critica, pero a quien teme. Se establecen así tres relaciones entre el hombre y el traje: la de dueño-posesión, la de carcelero-prisionero que se revela en esta última cita, y la de amo-esclavo, que queda clara gracias a las repetidas ocasiones que el traje llama “amo” al hombre. Dice lo siguiente: “Mi amo esta vez ha procedido a desnudarse con toda calma, ordenando celosamente mis tres piezas sobre una silla, cual si se propusiera utilizarme de nuevo mañana” (113), y en esta cita se puede leer tanto la cualidad de pertenencia, la falta de agencia y la sumisión del traje.

Sobre la construcción del personaje humano en sí, ya desde la primera cita se pueden notar dos claves fundamentales con las que Tario retrata al personaje, y las cuales se pueden leer también como breves atisbos a cualidades monstruosas. El traje califica a su dueño como “hercúleo” e “infernál”. Es relevante la imagen antagónica entre ambos términos: por un lado, el primero refiere a la figura mitológica de Hércules, el héroe de la literatura por excelencia, y quien al ser semidiós remite a lo limítrofe entre lo terrenal y lo divino; por otro lado, y en contraste, la segunda palabra trae a colación la tradición

demoniaca. Esta construcción de la descripción por medio del oxímoron seguirá presentándose a lo largo de la narración.

Hay otros elementos que invitan a pensar que este hombre rico y misterioso no actúa de acuerdo con ninguna norma dictada por la legalidad o la moral; nunca va a la iglesia, y cuando el traje revisa la cartera de su dueño descubre “billetes de todas clases”, insinuando que viaja a diferentes países de manera constante. También hace una descripción minuciosa de trajes viles que tienen los peores pensamientos, y afirma que hay hombres igual de deplorables que estas prendas: “No obstante, según debe ocurrir también entre los hombres, existen trajes impuros, ofensivos y viles [...]. Trajes libertinos y execrables —verdaderos candidatos al Averno— que, aun de viejos, se atildan repugnantemente, con la ilusión grosera de alguna sórdida aventura” (112). De este modo, el traje funciona como una sinécdoque del hombre; se utiliza su vestimenta para describirlo a él en su totalidad. Para lograr este efecto, Tario ocupa en específico el traje, que al componerse de varias piezas adquiere una figura antropomórfica.

Ante esta mezcla de admiración y de temor que el traje siente por el hombre, nace en él un deseo de rebelión, la búsqueda de independencia. De este modo, busca pasar nuevas experiencias que le den sentido a su vida y convertirse en dueño de sí mismo. Pese a su resolución, duda por un momento: “Avanzo en dirección al amo, inclinándome sobre su cabeza. Pero duerme, duerme el pobrecito como un patriarca o un gato, y estoy a punto de retractarme al considerarlo tan débil” (114). Es tan poderosa la influencia del hombre (dueño, carcelero, amo, y ahora “patriarca”) sobre el traje que, por un momento, le hace dudar de su acto de rebeldía. Sin embargo, esta imagen de ser poderoso es matizada por el narrador, pues para describir al “amo” utiliza palabras contradictorias: pobrecito, débil y, en especial, el símil con un gato dormido. La conmiseración que el traje siente por el hombre,

así como el reconocimiento de su debilidad, fragmentan la figura autoritaria del hombre y revelan indefensión y fragilidad.

Aquí, al igual que en “La noche del buque”, esta caracterización del personaje posee elementos que pueden ser analizados desde el estudio de lo monstruoso, como su ostentación de poder desmedido ante sus inferiores, su naturaleza en espacios limítrofes entre lo natural y lo sobrenatural y los actos inmorales que atentan contra la salud que se insinúan. Sin embargo, el proceso de monstrificación no termina de concretarse, puesto que esta imagen de poder y amenaza se ve vulnerada mediante los contrastes que denotan pasividad, sumisión y fragilidad. Otra característica que va en contra de la monstrificación es lo cercanos que son los personajes; el traje, al convertirse en una sinécdoque del hombre, se asemeja a su propio dueño, y el avanzar de la narración hace que comience a comportarse también como humano. Por lo tanto, esta mirada que “otrificaba” al humano se asemeja cada vez más a éste, y esto impide que las dos miradas opuestas que señalaban Todorov o Mosqueda desaparezcan para convertirse en una sola mirada, la humana. La descripción del dueño del traje avanza hacia la monstruosidad, pero se trunca cuando el autor complejiza la identidad de dueño y objeto.

### 1.2.2. EL CONFLICTO DEL SER HUMANO CONTRA LOS ANIMALES

En los siguientes dos cuentos que analizaré se encuentran los ejemplos de la relación entre el hombre y el animal: “La noche de la gallina” y “La noche del perro”. En el primero de ellos, la visión es cruel y vengativa; en el segundo, triste y melancólica, pero en ambos se presenta el discurso de otredad que emite un grupo hacia el otro. Tanto la gallina como el perro se saben inferiores al hombre, aunque por causas distintas, y en ambas narraciones podemos encontrar estallidos de violencia cometidos de un género hacia otro.

En “La noche de la gallina”, la voz narradora es la de una gallina que ha sido secuestrada del jardín y encerrada en el interior de la casa, para ser asesinada y cocinada más tarde. Sola, reflexiona sobre su existencia, la muerte ineludible que se avecina y la convivencia con la familia que la posee. Cuando era más joven, otra gallina le había prevenido ya de la naturaleza del hombre, con esta advertencia inicia el cuento: “—Los hombres son vanos y crueles como no tienes idea —me decía hace casi un siglo una gallina amiga, cuando todavía era yo joven y virgen” (69). Desde las primeras líneas, Tario plantea el tono del cuento, sardónico y resentido, y la manera en que las aves de corral visualizan al ser humano.

En este texto, se pueden leer algunas las características que he analizado en los objetos inanimados: los animales están sometidos al hombre, el cual tiene autoridad total sobre su destino. Sin embargo, hay una diferencia radical: mientras los objetos fueron creados para servir al individuo, los animales se rinden voluntariamente ante él. Por tanto, los actos de abuso y violencia que éste comete contra ellos adquieren un cariz de mayor crueldad. Los animales se saben inferiores, más débiles, en comparación con las personas y así lo dejan claro a lo largo de la narración. En el caso de la gallina, la diferencia que ella considera que la separa de la raza humana es su apariencia, tal como deja claro en la siguiente cita: “¿Creen los hombres que por ser diminutas y estar cubiertas de plumas, no tenemos las gallinas nuestro corazoncito, nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento?” (70). Ella afirma que si el hombre las asesina es porque no le ha encontrado otra utilidad o porque ellas son tan débiles físicamente que no tienen oportunidad frente a él: “¡Nos asesinan a nosotras, y a los pajaritos, y a los gansos, y a los cerdos, que no sirven para nada [*sic*]. Nos ven pequeños, indefensos, asequibles!” (72). Construye de este modo una visión

del hombre indiferente ante la vida a la que no le encuentra utilidad, y mezquino, al estar por completo dominado por el interés material, pecuniario.

La gallina, que ha vivido una larga vida, se ha puesto a total servicio del humano, realizando toda clase de labores para asegurar su bienestar. Se presenta como una constante en la vida cotidiana, un ser confiable, seguro, que siempre está disponible cuando se le necesita, un ejemplo de virtud, de obediencia:

¡Cuán crueles y vanos son los hombres! ¿Por qué nos asesinan? ¿Por qué nos comen? ¿Qué daño les he hecho yo, por ejemplo? Les he dado huevos frescos, cría; los he recreado con mi canto; les he anunciado el mal tiempo, el bueno —tal vez con mayor exactitud y armonía que los maestros cantores—, la presencia de un ladrón [...]. Me han retratado los chiquillos, he respetado la siembra, no he herido, injuriado a nadie. Jamás hice un mal gesto. ¿Qué culpa es, pues, la mía? Y sin embargo, van a inmolarme, van a comerme (71).

Toda una vida de servidumbre no basta, pues será asesinada para su consumo. Esta realidad asombra y repugna por partes iguales a la gallina. A medida que avanza el cuento, ella elucubra sobre lo que ocurrirá una vez que pierda la vida y sea cocinada, imagina toda clase de desprecios que los sentados en la mesa adoptarán ante su carne de gallina vieja; no espera el menor respeto ni siquiera muerta y lo demuestra en la siguiente afirmación: “Y es tal la crueldad de los hombres, tal su sadismo, que quizá respeten mi forma y me presenten así enterita, sin plumas, en cueros, exhibiendo para deleite de todos mi inocente vergüenza” (71). Con estas líneas, el autor satiriza los rituales humanos; un acto tan sencillo como preparar una comida, lo presenta bajo una visión grotesca, al exaltar la supuesta dignidad del animal que es cocinado.

Surge entonces en el personaje el rechazo a la humanidad que se lee también en el féretro o el buque, pero con mayor intensidad. No es el cansancio de la existencia ni el temor de la vejez del buque, ni la desesperación ante la perversa vida humana del traje, sino un deseo violento e irascible de venganza. La gallina busca desquitar todos los años que

entregó de su vida y que le serán pagados con la muerte y la burla de su cadáver. Ella exclama lo siguiente: “Puesto que así sois de villanos, la pagaréis bien cara” (73) y en cuanto tiene una oportunidad, escapa al jardín y come en abundancia una planta venenosa que conoce. Los resultados son catastróficos, puesto que “treinta y seis horas más tarde, cinco ataúdes en fila bajaban por la arboleda rumbo al cementerio” (74).

En el acto de violencia deliberada de la gallina se libera la tensión que se ha construido a lo largo del cuento, donde un esclavo que, al sentirse ofendido, abusado y poco valorado, decide inmolarse como venganza. La gallina se convierte en ese ser inferior que, al ser tratado con desdén, se desencanta de su amo y lo resiente. Considero el abuso del poder que ostenta sobre los animales que ejerce el amo un primer paso hacia su condición monstruosa; sin embargo, hay un elemento importante que contradice esta cualidad en el hombre, y es que él es ignorante de este abuso. Sí, desde la perspectiva de la narradora el ser humano se convierte en una amenaza poderosa y destructiva, pero él, al desconocer que la gallina posee este entendimiento del mundo, no ejerce este poder con un deseo de dañar o perjudicar. Simplemente realiza el acto de alimentarse como ha hecho por generaciones. Es por ello que el proceso de monstrificación, si bien los personajes humanos comienzan a avanzar hacia ese estado, se interrumpe: el hombre actúa como poderoso sin saberlo, sin la intención de transgredir o perturbar, y este es uno de los rasgos indivisibles de la monstrificación.

En “La noche del perro”, la representación que se construye del humano es mucho más melancólica. De nuevo, la primera línea sirve para delimitar la relación de inferioridad entre el animal y el humano: “Mi amo está muriendo” (75), y puedo afirmar ahora que la palabra “amo” es una constante en los cuentos de *La noche*, cuando los narradores no

humanos se refieren al hombre que los “posee”; es una relación de sumisión y control. Vélez afirma que tanto el hombre (quien es un poeta), como el perro, son seres marginados del resto de la sociedad. En su análisis, también se hace evidente la vulnerabilidad del perro ante la volubilidad de su amo:

Une así, en un relato que peca de cierto exceso de melodramatismo, a dos seres radicalmente paratópicos y excluidos: el poeta maldito y bohemio sumido en la pobreza, la enfermedad, el alcohol y los tormentos de la creación ante la página en blanco, y el animal que por antonomasia encarna un cariño desinteresado y fiel frente a la volubilidad de los afectos humanos, el cual no obstante se ve impotente para aliviar las congojas de un dueño cuyo fin se aproxima (67).

El perro es esclavo, siervo, propiedad del hombre, quien además, está al borde de la muerte. La certeza de la muerte asusta al perro, que desearía salvarlo, pero se encuentra totalmente imposibilitado por su naturaleza animal:

Y lo veo morir y no puedo impedirlo porque soy un perro. Si fuera un hombre, me lanzaría ahora mismo al arroyo, asaltaría al primer transeúnte que pasara, le robaría la cartera e iría corriendo a buscar un médico. Pero soy perro, y, aunque nuestra alma es infinita, no puedo sino arrimarme al amo, mover la cola o las orejas, y mirarlo con mis ojos estúpidos, repletos de lágrimas (75).

Como se puede leer en la cita anterior, la diferencia entre el perro y el humano no es su apariencia física o sus capacidades, como fue en “La noche de la gallina”, puesto que en esta historia el perro puede realizar las mismas acciones que cualquier humano (una vez muerto, es el can quien lleva al poeta al cementerio y se asegura de que lo entierren), sino su capacidad de comunicarse con los demás y de expresar sus emociones. Este contraste lo reitera el perro en varias ocasiones, haciendo claro que la diferencia entre ambos es el don de la palabra, que el perro no posee y el otro domina en su más alto grado, la poesía: “¡Si supieras cómo te amo, te amo! Pero no sé hablar. Sólo sé menear la cola y llorar con mis lágrimas estériles” (78). En esta cita, hay un juego de palabras entre la palabra “amo” como el dueño o señor de alguien y la conjugación en primera persona del verbo “amar”, que

busca resaltar la relación ambivalente entre ambos personajes, marcada por el dominio de uno sobre otro pero también por el afecto íntimo y personal.

Tan grande es la certeza de esta inferioridad, que demerita su propia vida ante la de su amo: “Está tísico y morirá irremediamente. Yo también lo estoy, pero ello importa poco. Él es un poeta, y yo un perro de la calle” (75), y soporta los grandes abusos por parte de aquella persona a quien ama e idolatra, quien en sus borracheras descarga su ira contra él: “Yo me escapo hacia cualquier refugio pero él me busca y, al encontrarme, se quita el cinto, lo sacude en el aire y, con las fuerzas de que es capaz, comienza a golpearme bárbaramente, despiadadamente, hasta hacerme sangrar por la boca. —¡Bestia! ¡Bestia! —me grita” (76).

Conviene notar que, en estos arranques de violencia, el hombre le recuerda al perro esa diferencia en su condición; lo llama “bestia” reafirmando así superioridad intelectual sobre la animalidad del otro. El perro sólo soporta el abuso y cumple una serie de servicios para su dueño que, desde su perspectiva, son actos de amor:

Mientras escribe, me acurruco entre sus pies y no oso respirar; mientras duerme, yo duermo; cuando no come, no como yo tampoco; cuando sale a pasear, lo acompaño siempre; vamos muy juntos —él delante, yo detrás— a la orilla del río solitario, durante los atardeceres del estío. Cuando entra a alguna taberna lo aguardo en la puerta y, si sale borracho, lo guío, lo guío a través de los callejones oscuros, tortuosos (76).

Una cita que sintetiza la totalidad del afecto que siente el cachorro, y la crueldad que demuestra su amo durante la borrachera, se resume en la siguiente frase: “¡Ámalo, ámalo aunque te duelan los golpes” (77). De nuevo, el autor matiza esta figura cruel en el poeta, puesto que después de este ataque de ira, se arrepiente y ruega perdón al perro. De nuevo, con esto se vuelve más complicada la imagen del hombre, puesto que, si bien es cruel, esto también le causa pesar y desesperación. Al igual que en el caso de la gallina, el hombre no

comete los actos violentos por una decisión consciente de transgredir o perturbar; mientras que en el primer cuento lo hacía por ignorancia, aquí lo hace en un arranque irracional debido al alcohol, y muestra arrepentimiento, lo cual contradice a la cualidad monstruosa que empezaba a plantearse.

Este cuento, a diferencia de los anteriores, no concluye con un acto de rebeldía por parte del animal en contra del hombre. El poeta muere por su propia enfermedad y deja abandonado al perro, que termina corriendo por las calles lluviosas. En un descuido, un coche lo atropella y un grupo de curiosos se acerca a mirar, entre ellos un policía. Este personaje, el único aparte del perro y el amo que tiene voz y nombre en el cuento, es revestido con un aura amenazante y lleva a cabo el acto más cruel de toda la narración:

—Iba por ahí y lo mató aquel carro.

Descubro al asesino, saltando sobre las charcos [*sic*]. Oigo claxons, claxons, claxons. Y, de pronto, un policía que llega, bestial como un gigante, aparta al grupo de curiosos.

—¿Qué ocurre? —indaga muy fríamente.

—Un perro —contesta alguien.

Y el policía, con su bota de tachuelas, me arroja de tres puntapiés a la cuneta (81).

En el texto, se presentan dos acciones violentas por parte del humano contra el animal. El primero son los golpes violentos del hombre, el segundo son las patadas que da el policía al perro moribundo. Mientras que el primero es provocado por el influjo del alcohol, el segundo es realizado con desinterés y molestia. En ambos, se trata se trata de una representación simbólica del hombre desechando al animal y al objeto por medio del crimen cruel e innecesario, una acción de completa indiferencia ante lo que este pueda pensar o sentir.

Como advertí al principio del capítulo, los conceptos que estoy analizando en el texto pueden servir para advertir si existe un proceso de monstrificación en los personajes humanos. El actuar de los personajes humanos en “La noche del perro” demuestra la

presencia de un abuso de poder por parte de los hombres, que Moraña señala como el primer paso hacia la monstrificación; sin embargo, como señalé en ambos casos, este abuso no es realizado con la intención de dañar propia del monstruo, sino por la ignorancia y la indiferencia. Asimismo, estos hombres no presentan las otras características que señalé en el texto: no son marginales, todo lo contrario, el primero es revestido con un aura de grandeza debido a su labor poética y el segundo es miembro de las fuerzas de la ley; tampoco presentan en su cuerpo rasgos de desmesura o apariencia grotesca. Por lo tanto, en este cuento se presenta un primer avance hacia la monstruosidad, inscrita en las dinámicas de poder señaladas por Moraña, así como la doble mirada que otrifica al diferente que señala Todorov (en este caso, son la gallina y el perro los que observan al otro, el hombre), el proceso se interrumpe debido a que no se cumplen todas las condiciones que caracterizan a un monstruo.

### 1.3. EL SER HUMANO EN OPOSICIÓN A OTROS SERES HUMANOS

No todos los cuentos de *La noche* tienen un narrador no humano. Siete de los textos de la antología, en particular hacia la segunda mitad, son contados por hombres. Si bien en el primer grupo el individuo es visto por el mundo material como un ser despreciable; en este segundo grupo, Tario narra desde la perspectiva de ese humano monstruoso que es rechazado por la sociedad que lo rodea.

Los protagonistas de estos cuentos se reconocen a sí mismos como parias sociales, como rechazados; hay entre éstos y el resto de los personajes humanos con los que interactúan diferencias insalvables que les impiden convivir. La mayoría de estos individuos padecen de algún defecto físico, de una condición mental particular o de una conducta reprochable. Asimismo, casi todos sufren una profunda soledad o melancolía,

puesto que se encuentran aislados de los demás mediante algún dispositivo físico, algún estado psíquico anormal o alguna norma social. Tal como señalaba Todorov, hay una distancia entre el yo y el otro, un “aquí” y un “allí” (13). El resto de la sociedad reacciona hacia ellos con el mismo rechazo que analizaba antes en los objetos inanimados, como si no fueran ni humanos ni animales ni objetos. Este desprecio genera una autoconciencia de su alteridad. Los protagonistas humanos se saben a sí mismos el Otro y este aterrador hecho los hace querer autodestruirse o dañar a los demás. Al igual que en el grupo anterior de relatos, la resolución de todas estas tensiones suele darse en forma de un acto violento que puede terminar, incluso, con la vida de alguno de los personajes de la narración.

#### 1.3.1. EL CONFLICTO DEL SER HUMANO CONTRA OTROS SERES HUMANOS

En dos cuentos, “La noche de los cincuenta libros” y “La noche de Margaret Rose”, la alteridad del ser humano alcanza su más alta expresión, y considero el primero como el primer ejemplo donde la monstrificación se efectúa plenamente sobre el protagonista. En él, el protagonista y narrador es un niño, Robertito, que padece de histeria la cual le provoca tener un cuerpo deforme, y esta condición especial define la relación con su familia, sus profesores y sus compañeros de clase. Este cuento es un ejemplo perfecto de la doble vía de la monstrificación que señalaba Moraña.

La experiencia vital de Robertito está marcada por la enfermedad. La palabra “histérico” adquiere una significación crucial para él, puesto que simboliza la diferencia entre él y el resto de las personas: “De aquel terrible tiempo conservo en la memoria una palabra espantosa, un atroz insulto que repetían a diario en casa y en la escuela cuantos me conocían: —¡Histérico! ¡Histérico! ¡Histérico!” (58). Su enfermedad y su aspecto físico provocan en los otros individuos un rechazo natural, que se manifiesta en la manera en que

lo tratan. Él puede notar el desprecio de sus compañeros, el miedo de sus mayores, la indiferencia y frialdad de su madre, la agresión física de su padre y la curiosidad morbosa de sus hermanos. Durante todo el cuento, mediante la palabra “histórico” se le recuerda al personaje que es diferente —similar al modo en que “bestia” le recordaba al perro su contraste con el poeta— y con el trato se le reafirma esta situación. El aislamiento y rechazo provocan que se sienta siempre solo e incomprendido tanto en el seno familiar: “¡Ah, qué mal me trataban todos en mi familia! ¡Qué de amenazas y abusos soporté pacientemente durante años y años!” (61), como en el resto de su comunidad: “Había cumplido yo los once años, me encaminaba precozmente hacia la adolescencia y aún no tenía un solo amigo en la comarca” (58). Debido a las actitudes de los habitantes del pueblo, se abre una brecha entre ellos y el otro, el anormal. En la siguiente cita se puede ver cómo el personaje percibe esa distancia:

Realmente nadie en mi casa me amaba, visto lo cual, tampoco quería yo a nadie. Comía igual que mis hermanitos; vestía tan regularmente como ellos, y si a la cocinera se le ocurría fabricar algún inmundito pastelote, mi ración no era ni con mucho la menor de la familia. Mas a pesar de todo ello, entre mi parentela y yo interponíase una especie de muro que detenía en seco cualquier explosión afectiva. Me sonreían a veces por compasión; me dirigían la palabra por necesidad; me escuchaban por no irritarme. Pero me rehuían; escapaban de mí con un furor inconcebible (60).

La violencia de las relaciones entre el personaje y su familia escala hasta culminar en ataque contra su hermana menor, hecho que provoca que toda la familia lo busque para castigarlo. El niño, dominado por la ira, decide apartarse definitivamente de la sociedad; es aquí es donde se da el primer momento de los procesos de monstrificación que ya he analizado en otros cuentos. El niño es señalado al principio del cuento con características monstruosas debido a su enfermedad y su aspecto físico. Estas cualidades repugnan al resto de los humanos que él conoce, del mismo modo que el buque, el traje y la gallina se sentían

repelidos por los aspectos más crueles y desagradables del hombre. Sin embargo, el rechazo y la violencia que la comunidad le expresa hace que quien era el monstruo en primer lugar, el niño, se sepa diferente, se sienta miserable y decida aislarse. Es el padre, por ejemplo, quien comete los actos más violentos de la narración: “Temía de sobra a mi padre. Mi padre acostumbraba a golpearme, encerrándome después en un sótano muy lúgubre, lleno de ratones” (59). Los discursos de monstrificación, acercan al ser humano al animal, y aquí se asocia por proximidad al niño con los roedores y las plagas. Atormentado por la crueldad de aquellos que, ahora sabe, no son sus pares, decide huir: “Los hombres me aborrecen, me temen o se apartan con repugnancia de mi lado. Pues bien, ¡me apartaré definitivamente de ellos y no tendrán punto de reposo!” (61).

El niño se interna en el bosque y se aloja en una casa solitaria. Ya había fantaseado con esta escapada antes en el cuento, en la siguiente frase: “Me encerraré entre los murallones de una fortaleza que levantaré con mis propias manos [...] Me serviré por mí mismo. Ni un criado, ni un amigo, ni un simple visitante, ¡nadie!” (62). De este modo, la división que percibe entre él y los hombres pasa de ser social a física, puesto que se aísla de los otros para protegerse. Una vez ahí, se propone escribir historias que aterren a la humanidad, y así lo hace durante cincuenta años. En las siguientes líneas se reitera como un individuo autoritario:

Y es tal mi avidez que, cuando me sobran fuerzas, trepo por la vertiente de esta montaña mía hasta la última roca desnuda, y, desde allí, más que como un titán o un profeta barbudo, como un dios todopoderoso y escuálido, lanzo al espacio la palabra maldita:

—¡Histéricooooos! (63).

El protagonista se codifica así en una posición de poder, haciendo alusión a que se ve a sí mismo como “titán”, “profeta” o “dios”. Y utiliza contra la raza humana aquella palabra que tanto dolor le causó y que es, para él, el mayor insulto, la manera idónea de expresar la

inferioridad, la insignificancia: “histérico”. Más tarde, cuando desea retirarse de la escritura, afirma lo siguiente: “Conviene, más bien, que el tirano se exilie fuerte, que desaparezca hecho un coloso, que se retire con la majestad del sol que descende por entre los riscos...” (64) y así resignificando su propia imagen como “tirano” y “coloso”. Aquí ocurre el segundo momento de la monstrificación, que consiste no en una mirada que monstrifica al otro, sino en dos miradas pertenecientes a dos individuos o grupos sociales distintos que efectúan al mismo tiempo los discursos que codifican al Otro como monstruo. El personaje, alejado de la humanidad por su diferencia, se visualiza como un ser poderoso, sabio, invencible, e intenta aplicar a aquellos que considera inferiores los mismos tratos e insultos que le fueron dirigidos a él cuando era pequeño. El esclavo se ha convertido en el amo. Sin embargo, al igual que ocurría con la imagen del dueño del traje, esa imagen de poder absoluto es vulnerada a través del contraste de términos opuestos: el dios es “todopoderoso” pero al mismo tiempo, contradictoriamente, también es “escuálido”. Este oxímoron construye, igual que en “La noche del traje”, una autoridad ficticia, una posición de poder endeble que podría desaparecer en cualquier momento.

Con respecto a las múltiples miradas que monstrifican, en el texto ocurre otro proceso que conviene apuntar. En cada uno de los libros que escribió, Robertito ha creado a un monstruo nuevo y todos estos monstruos toman vida en la conclusión del cuento para vigilar a su amo. Él se ve aterrado de nuevo al encontrarse con sus creaciones: “aquellos seres que me acechan, aquellos monstruos infernales que me rondan son mis libros. Mis libros todos. ¡Cincuenta!” (66) y “voy campo a traviesa, bajo la luna mágica, en pleno bosque, perseguido por una multitud de seres que aúllan, gimen o blasfeman, enloquecidos por la ansiedad de atraparme” (67). En la conclusión de la narración no se resuelve si todo lo que se refiere ocurrió de verdad o fue producto de la fiebre de un moribundo Roberto,

aún adolescente, que jamás abandonó su casa. Sobre este asunto, Juan Ramón Vélez García indica que de este elemento nace la naturaleza fantástica del cuento y hace hincapié en esta capacidad creadora del personaje monstruoso que parodia al escritor maldito:

En función de una basculación entre la vigilia y el sueño —que se convertirá en marca del autor en el devenir posterior de su narrativa— no queda claro si tal programa “grandguignolesco” de iconoclastia feroz y voluntad de “epatar” se concreta en el ámbito del sueño o en el de la realidad [...]. Su instalación como inscriptor nictálope en un limbo que semeja una inversión goticista de la torre de marfil emblemática del modernismo no oculta una voluntad expresa de que sus creaciones tengan un impacto en la sociedad que deplora (261-262).

Los discursos de monstruosidad generan monstruos y estos monstruos a su vez engendran nuevos monstruos; de eso trata la doble vía de la monstrificación. El aspecto enfermo del niño provocó que sus padres, asqueados, tuvieran actitudes de violencia y rechazo. La violencia que ejercen los padres, una actitud cruel puesto que de nuevo se trata del poderoso abusando del inferior indefenso, causó que el niño huyera de la casa, asumiera su condición como identidad y se dedicara a crear monstruos a modo de venganza, los cuales terminan por dirigir su sed de sangre hacia él. El cuento concluye con el personaje suicidándose, al igual que el buque, el traje o la gallina, como única escapatoria de sus propias creaciones, y en sus últimos instantes, alguien le recuerda su tragedia, aquello que determinó por completo su experiencia de vida, aquello que lo hizo diferente a los otros: “Y cuando mi cuerpo se estrella contra el lomo de las olas, sumergiéndose en un embudo de espuma, una voz ultrahumana se desploma de las alturas, sobresaltando a los que duermen: —¡Histéricooooo!” (68).

Ahora me referiré a “La noche de Margaret Rose”. La historia sigue a un individuo llamado Mr. X, quien ha recibido una carta de una amiga de su juventud, Margaret Rose, donde lo invita a jugar ajedrez en su mansión en Inglaterra. Es significativo el dato de que ella tenga un nombre tan definido mientras que el narrador es referido simplemente como

“X” plantea una división entre ambos personajes. En los cuentos de Tario, los nombres de los personajes suelen ser vagos o no tener un gran significado para el desarrollo de la historia. Esta peculiaridad en los dos protagonistas tiene, por tanto, un gran peso. Ellos dos se habían conocido en un viaje a Roma en su juventud, cuando la joven tenía unos 17 o 18 años. Mr. X tiene que realizar un largo viaje hasta la casa de Margaret Rose; media entre los dos una separación espacial (como la que señalé en “La noche de los cincuenta libros”) que acentúa su diferencia:

De pronto, las luces de una casa que a simple vista me parece gigantesca se destacan sobre las copas de los árboles, a regular distancia [...]. En el edificio —simultáneamente a nuestra llegada— se van apagando las luces, hasta quedar una sola ventana iluminada en la planta alta. Se apea el cochero y yo lo imito, disponiéndome a seguirlo (87).

Una vez sorteada esa brecha, Mr. X por fin se encuentra con Margaret Rose, quien pese a todo el tiempo que ha transcurrido permanece idéntica a como la adolescente que había conocido. El narrador describe físicamente a la mujer por medio de contrastes consigo mismo, acentuando la diferencia entre ambos; si ella es joven, él se siente viejo, si el cabello de ella es oscuro y lustroso, el suyo está poblado de canas, si ella muestra emociones intensas que la dominan, él se mantiene cauteloso y flemático. Mientras que él sufre los estragos de los años, para ella no ha transcurrido un solo día. Estas son las palabras exactas del personaje cuando se reencuentra con ella después de tanto tiempo: “Margaret Rose —ahora sí recuerdo—, exactamente igual a como la conocí hace diez años. Igual de lánguida, de pálida, tal vez un poco más frágil, con sus dos ojos negros, fenomenales —¡no sé cómo haberlos llegado a olvidar tan fácilmente!—, y su cabellera negra, lacia, recogida sobre la nuca” (88).

El narrador perfila a Margaret Rose como una figura misteriosa, peculiar, única. Emite opiniones como “Margaret Rose... singular y extraña criatura, siempre vestida de

verde [...] observando cuanto la rodea con una expresión peculiar de insensibilidad o desconfianza...” (86) o “Criatura inconsolable, infinitamente desdichada, víctima tal vez de algún tormento monstruoso y secreto” (93). En este cuento, Tario reviste al personaje femenino de un aura fantasmal, mediante las descripciones de su cuerpo y su actitud, que intentan crear en el lector la misma sospecha que ya se forma en Mr. X: Margaret Rose es un fantasma. La mujer ríe incontinentemente, luego llora, hace ademanes extraños, recorre la habitación oscura con la mirada perdida. No sólo esto, la sensación de que Margaret Rose proviene de un plano de la realidad distinto al de Mr. X se contagia al resto del escenario, como si al realizar el viaje hasta su alcoba Mr. X hubiera entrado en su mundo: “aquella voz melodiosa y titubeante; el fuego que vomita la chimenea; los muros altos y ennegrecidos; los muebles en las sombras; las lágrimas ya frías sobre mi carne... son testigos confusos y horripilantes del dolor de una mujer infame que sufre sobrehumanamente, con dolores nada parecidos a los de los hombres” (93).

Marisol Nava Hernández afirma, en “Los fantasmas góticos en *La noche* de Francisco Tario”, que la construcción sobrenatural del personaje femenino, así como de su entorno, evidencia el uso de todas las estrategias propuestas de la literatura gótica. Esta autora explica que, a lo largo de la narración, el cuento va dando indicios de la sorpresa final, que Margaret no es un fantasma, sino que tiene la capacidad de interactuar con los fantasmas. Ella lo expresa del siguiente modo:

En el primer cuento, Margaret Rose Lane, desde su simbólico nombre, apela a la tradición gótica por su origen inglés. Esta mujer es lánguida, pálida y frágil y, lo más importante, dotada con una aptitud funesta sugerida, desde el principio del cuento, por medio de múltiples indicios, es decir, la posibilidad de ver y dialogar con los muertos; por eso, es significativa su desquiciada risa cuando está frente al fantasmal Mr. X (43).

El visitante cree recordar en ese momento, con la misma vaguedad que evoca todo su pasado, que Margaret Rose murió en algún punto de los años que habían pasado sin hablarse. Sabe, a ciencia cierta, que se halla frente a un fantasma. La naturaleza alterna que Mr. X le otorga sigue creciendo, pues asocia a Margaret Rose con el mundo animal al compararla con un perro: “Y ella calla, infinitamente triste, mirándome bien a los ojos, con una mirada tan semejante a la de un perro, que me estremezco” (94). Ya apunté que la aproximación del humano a la animalidad suele ser un recurso empleado por los discursos de monstrificación, y además una constante en los cuentos de Tario, como ocurrió en “La noche de los cincuenta libros”.

Los personajes juegan un par de partidas de ajedrez y en ese momento a Mr. X lo acecha un presentimiento raro, que se replica en los ojos de Margaret: “Fijos, fijos en mí sus fenomenales ojos, parecen no lograr desasirse de algo que los cautiva, que los subyuga, que los espanta y los somete irresistiblemente” (95). Esta intuición se ve confirmada con la resolución de la trama: es el propio Mr. X quien es el fantasma, además del causante de todos los terrores de Margaret Rose. El esposo de Margaret entra en la habitación y la encuentra totalmente desquiciada:

Margaret Rose abre suavemente los ojos y, al verme de pie frente a ella, torna a gritar tan frenéticamente como antes, señalándome con un dedo.

—¡James! ¡Ahí está, ahí...! ¡¡Míralo!!

Y se desploma sin sentido.

Su marido mira hacia donde yo estoy —rozándole casi la espalda— y mueve tristemente la cabeza. Luego, con su esposa en brazos, cruza a mi lado misteriosamente. Así los veo desaparecer, lúgubres, silenciosos, lentos, por entre los cortinajes rojos... (96).

Es en esta resolución donde opera la doble vía de la monstrificación. Durante toda la narración, Mr. X ha descrito a Margaret Rose como una presencia inquietante, misteriosa e incluso aterradora, y se ha percatado que ambos provienen de mundos totalmente distintos.

Sin embargo, debido al juicio de un personaje externo a la dinámica de ambos, quien además posee una apariencia completamente cotidiana —“alto, joven, atlético” (96) —, se confirma que el verdadero fantasma, aquel que cruzó grandes barreras para llegar hasta la mujer, es Mr. X. Este momento de anagnórisis ocurre en la última línea del cuento, cuando el narrador expresa: “Y yo descubro, alarmado, que no soy ya sino un melancólico y horripilante fantasma” (96). Instantáneamente, toda la caracterización inquietante, toda la significación negativa que Mr. X había adjudicado al mundo de los fantasmas se invierte y recae sobre él mismo. Era él la razón del sufrimiento de Margaret Rose. Como buen cuento fantástico, mantiene la incertidumbre; el autor no responde si Mr. X es tan sólo un recuerdo persistente producto de la locura de Margaret Rose, o es un verdadero fantasma de su pasado que de modo sobrenatural se manifiesta en el mismo plano. La duda permanece, al igual que en “La noche de los cincuenta libros”, y por ello relatos cumplen con la codificación propuesta por el género fantástico. Sobre este asunto, Olea Franco apunta lo siguiente en *En el relato fantástico de los aparecidos*: “el género fantástico no suele elaborar una “solución” de los extraños sucesos, sino solamente confirmar que éstos en verdad acontecieron; para que el efecto fantástico sea pleno, es necesario que el desenlace no se explique, sino que se mantenga en el terreno de la duda” (41).

Aquí, el protagonista es dotado de ciertos rasgos que pueden ser leídos desde la categoría analítica de lo monstruoso: por un lado, su naturaleza marginal entre lo vivo y lo muerto, entre el presente y el pasado, entre lo material y lo inmaterial; por otro, el horror que provoca al personaje de Margaret Rose. Sin embargo, este horror no es producto de una intención de hacer daño ni de aterrar, como se especifica según los principios de Kristeva referidos a lo abyecto; sino que es una reacción que él repudia y que le genera gran angustia. Por lo tanto, la visión de un posible monstruo en el fantasma del Mr. X se ve

vulnerada, ya que no su naturaleza no es transgresora, todo lo contrario, anhela ser aceptado por parte del mundo de los mortales. De nuevo nos encontramos ante un personaje que presenta algunos rasgos propios del monstruo, pero que no termina de convertirse en uno.

El tercer ejemplo de los procesos de monstrificación en *La noche* se lee en uno de los cuentos que más singularidad presenta respecto a los otros, “La noche del indio”. Si bien no se le puede clasificar como parte del género fantástico ni tampoco busca construir una atmósfera de miedo o de sorpresa, en él aparecen algunas estrategias de los discursos de monstrificación y alteridad que he venido analizando hasta ahora.

“La noche del indio” mantiene durante toda su construcción un tono realista. Narra las reflexiones de un indio respecto a su vida y la de su familia, su relación con el que él llama el “hombre blanco” y su encuentro con un desconocido misterioso, quien le dice que llegará el momento en que los indios prosperarán mientras que el hombre blanco perecerá. Más tarde, con su familia, el indio asegura que ese desconocido era Cristo. Todo el relato presenta la perspectiva del indio, y desde el punto de vista de éste, reflexiona sobre la otredad, la cual en este cuento la asocia indefectiblemente con “el hombre blanco”, es decir, las clases dominantes y poseedoras de dinero, con las cuáles compara su propia condición. El narrador define a un grupo y al otro mediante dicotomías, puesto que en cada uno de los parámetros que el indio toma en cuenta para hacer su comparación, indio y blanco son polos opuestos.

El personaje construye un grupo identitario propio, el “nosotros”, el cual está totalmente delimitado por la raza, la ascendencia: “Mi abuelo fue campesino, mi padre fue campesino y yo también lo soy. Todos nacimos y vivimos sobre este mismo puñado de tierra; contemplamos los mismos paisajes; comimos de la misma fruta...” (131). Luego, va explorando diferentes aspectos de la vida que considera relevantes y confrontándolos con

cómo los experimentan los ricos, como su relación con Dios: “¿Rezarán también las personas ricas?, me pregunto. Pienso que no. ¡Ay, ellas no necesitan ayuda de nadie porque pueden valerse por sí mismas, ya que son fuertes y poderosas!” (133); o, todavía más importante para él, su acceso a la educación:

Sin embargo, yo quisiera que aprendieran [a leer]; quisiera que, de mayores, pudieran ellos enseñar a sus hijos, señalándoles las letras con sus propios dedos. Podrían entonces abandonar el campo e instalarse en la ciudad. Allí hay dinero, casas muy grandes, personas sumamente influyentes y modo de ganarse el pan cómodamente. ¡Pero no aprenderán nunca! (131).

El indio reitera en constantes ocasiones este punto: la imposibilidad de que sus hijos aprendan a leer. Él visualiza la lectura como un medio para alcanzar una posición similar a la del hombre blanco y escapar del trabajo extenuante. Sabe que es imposible y por eso se lamenta.

Es claro que, en cada uno de los puntos de comparación, el indio se considera a sí mismo desventaja ante el hombre rico y blanco. Está inscrito en una dinámica de poder como las señaladas por Moraña, aquí delimitada por las relaciones socioeconómicas en las que los actores están inscritos. Mientras que los objetos fueron creados para servir y los animales se ponían a disposición del individuo por voluntad propia, el indio sabe de la injusticia de su condición, y considera en un principio casi imposible escapar de su destino. Así lo expresa en una de las frases más conmovedoras del cuento: “Serán como fui yo, como fueron mis viejos: melancólicos, borrachos, muy pobres; aborrecidos y humildes cual indefensos gusanos; olvidados, ¡ay!, de todo el mundo (132).

En esta historia, aparece la relación amo-esclavo que explora Moraña, en una versión más de bien terrateniente-obrero, que le permite al autor del relato examinar la voz del desposeído. Este es un caso notable de los discursos con los que el “nosotros” estudian,

y critican a los “otros” y las diferentes tensiones que el choque entre esos dos grupos provoca:

Nosotros, no. Nosotros, los indios, somos débiles y necesitamos de nuestra cruz de paja; de algo muy importante hacia que levantar las manos implorando auxilio. [...] Los hombres blancos van y vienen y no piensan un solo instante en nuestros terribles dolores. Lo hacen así porque son superiores y ricos. ¡Ay, los hombres blancos no son nuestros amigos! Yo sí quisiera serlo de ellos, pero ellos no quieren. ¡Son tan altivos, tan listos! No laboran el campo: juegan con él. No cosechan la fruta: la comen. No sudan, no sufren: rien y se divierten. No se quitan el dolor con pulque, ni se sientan junto a los charcos fríos, ni reclinan sus cabezas en petates húmedos (133).

La caracterización del hombre blanco que realiza el indio está marcada por la opulencia. En este texto, el exceso no es del cuerpo ni de la mente, sino económico, de oportunidades, de recursos; el indio describe al blanco como alguien que acumula sin producir, que se alimenta del trabajo de los otros. El anciano, que más tarde el indio designará como Cristo, le ofrece un discurso sobre la primacía del indio sobre el territorio, y esta acción opera un cambio en la actitud del indio. Deja de sentirse como un ser inferior para saberse el verdadero heredero de la tierra. La frase más importante del discurso de Cristo es la siguiente:

—Tú, indio, te levantarás algún día de tu cabaña en ruinas para resplandecer como el sol. El hombre blanco se irá extinguiendo como un ruin cabo de vela que se apaga —consumido por su propia llama— y su sombra se perderá en las sombras [...]. Y un fulgor muy potente irradiará sobre cualquier ámbito tan pronto tu alma despierte. Es preciso hacer la revolución, amigo... (134).

He aquí, de nuevo, el momento de violencia que ha aparecido ya en los cuentos antes analizados, la liberación de la tensión entre patrón y subordinado en la que el segundo, cansado de los abusos del primero, o asqueado por su naturaleza perversa, decide romper la cadena de opresión. Sin embargo, aquí ese acto de violencia (“la revolución”) adquiere dos características que lo separan del resto de los cuentos y que acercan esta narración más al cuento indigenista que al relato fantástico. En primer lugar, “la

revolución” está proyectada a futuro, como una promesa o una meta que el indio deberá cumplir; en segundo lugar, este acto de violencia no está revestido de la carga negativa que traía en otros textos, ya sea de una ira vengativa, ya de una desesperación suicida, sino que tiene un tono reivindicativo. Sabiéndose el verdadero heredero del mundo, y ya no el hombre blanco, afirma lo siguiente cuando recuerda las palabras de Cristo: “—¡La fuerza está en ti, indio! Está, sí, según creo. Y también el zopilote hediondo sobre aquella loma. Es lo peor” (135), realizando una asociación entre el hombre blanco y el zopilote, ave de rapiña, de mal agüero y desagradable a la vista. Se acerca así al blanco a la bestia y se acerca, si bien no se consolida, su condición monstruosa.

En este primer capítulo analítico he analizado los ejemplos más pertinentes de los procesos de alteridad que operan sobre los seres humanos en los cuentos de *La noche*, que los separan y aíslan de la sociedad y el mundo que los rodea. Esta condición “otrera” es un primer momento en los procesos de monstrificación, puesto que el monstruo es siempre una reflexión sobre la alteridad. Estos discursos se pueden encontrar, en mayor o menor medida, en casi todos los textos de la antología; la identificación del humano como un ser ajeno para el resto del mundo que lo circunda, ya sean objetos, animales u otros individuos, es vital es un primer atisbo a la naturaleza monstruosa con la que Tario busca representar a sus personajes. El hombre aparece aquí ostentando poder sobre aquellos que lo rodean, tratando a objetos y animales con indiferencia o desprecio, relacionándose con los demás siempre por medio de la violencia. Su desprecio y su abuso constante de poder provocan en los otros temor y rechazo, reacción que él resiente y acrecienta su monstruosidad.

Antes de concluir, me interesa dejar asentadas algunas características que ya he mencionado al analizar los procesos de monstrificación y que serán necesarias para el subsecuente análisis:

1. La construcción del ser humano a través de imágenes contrastantes, que lo califican al mismo tiempo como un tirano vigoroso y autoritario, y como un ser débil e insignificante, como en los cuentos de “La noche de los cincuenta libros” o “La noche del traje”. Esto da cuenta de un hombre poderoso, pero cuyo poder es frágil e ilusorio.
2. La cercanía del hombre con la bestia que se lee, de manera más o menos sutil, en “La noche de los cincuenta libros”, “La noche de Margaret Rose” y “La noche del indio”.
3. La presentación de los rituales cotidianos del hombre, como la comida o la vestimenta, a través de una visión que los satiriza y ridiculiza, exagerando las partes grotescas y despojándolos de su función natural.

## CAPÍTULO 2. LO GROTESCO EN LOS CUERPOS HUMANOS, SEGÚN LOS PRINCIPIOS DE JOSÉ LUIS BARRIOS

### 2.1 CONSIDERACIONES GENERALES EN TORNO AL CONCEPTO DE LO GROTESCO EN *LA NOCHE*

Como expliqué en el marco teórico, José Luis Barrios entiende el cuerpo como un espacio simbólico donde se muestran las tensiones sociales que surgen entre el individuo y las instituciones de poder. Barrios, que llama “carne” a este lugar simbólico, afirma que es un “territorio abandonado por el espíritu donde se generan las relaciones entre el dolor, el castigo y lo monstruoso” (12). En la corporalidad se expresan las dolencias del individuo, que surgen por los mecanismos de poder que ordenan y controlan la vida pública y privada. Barrios sostiene además que el arte, la filosofía y la política son “los modos en que las tecnologías de la representación convierten al cuerpo en el territorio ético, estético y político donde se llevan a cabo las inscripciones de los interdictos y las transgresiones sociales y morales” (4). Estas instituciones sociales promulgan un canon de lo bello, de acuerdo con el que las corporalidades bellas son las de los sujetos que cumplen con los pactos sociales establecidos, mientras que aquellos que los transgreden exponen esa misma transgresión en su propia carne, la cual se caracteriza por el desbordamiento, la deformidad, la extravagancia, en una palabra, por lo grotesco.

Sobre lo grotesco, como un elemento que sirve para desestabilizar y cuestionar los sistemas de poder, Barrios dice lo siguiente:

La concepción de la corporeidad como desbordamiento y topografía así como sus implicaciones sociales, políticas y vitales marchan a contrapelo a las formas y discursos estéticos de la cultura que plantean la interacción del cuerpo con el otro y con el mundo a partir del sentido de la armonía y la proporción, lo que en otras palabras significa un cierto distanciamiento de esas funciones que se explica por la función simbólica de la ley en la sociedad (17).

El estudioso afirma que esto implica dos cosas. En primer lugar, que el cuerpo puede convertirse en un “desestabilizador de los regímenes de representación de la cultura”, un

dispositivo que atenta contra las formas de control sociales, debido a su contraposición directa con lo estéticamente correcto. En segundo lugar, que en la parte carnal “se liberan o interrumpen, al menos por un momento los interdictos sobre el deseo”. Este actuar por el deseo será útil para comprender a los personajes humanos *La noche*.

Ginés Navarro también reflexiona sobre la complejidad del cuerpo y el contraste entre las formas bellas y las formas grotescas que puede adoptar, en su libro *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. El teórico afirma lo siguiente:

La imagen oficial, que no puede, aunque lo pretenda, borrar la grotesca realidad, es una metáfora imperfecta porque traiciona la imperfección de su objeto, y por tanto la propia [...]. Por las fallas, las rendijas de sus imperfecciones corporalmente reales (excesos, deficiencias, vejez, enfermedad), interrumpe violentamente todo aquello que se pretendía ocultar y olvidar, al menos por un instante (17).  
Es importante en el análisis del estudioso la existencia de lo que él considera “imagen oficial”, es decir, esta corporalidad que atiende todos los estándares de belleza y a la cual el ser humano aspira pero es incapaz de alcanzar debido a la imperfección natural de su cuerpo. También resalto la importancia de estas imperfecciones como elementos reveladores que exhiben, de manera violenta expresa Navarro, todo aquello que se busca expulsar de la imagen oficial.

Para explicar cómo se elabora la condición grotesca de las corporalidades humanas en *La noche*, retomaré el significado inicial que Barrios propone al hablar de este concepto:

La palabra grotesco viene de la palabra gruta y significa originariamente “adorno caprichoso de bichos, quimeras y follajes”, significa ridículo y extravagante, también cosificación, pero sobre toda animalización. Se trata pues de aproximarse a la “animalidad” como una económica, una política y una sociológica del desbordamiento del cuerpo (2).

Estas características asociadas con lo grotesco aparecen con claridad en la corporalidad de los personajes humanos que aparecen en los cuentos de *La noche*. Como se estableció en el capítulo anterior, el sujeto se presenta como “el otro” en los relatos, tanto ante los objetos y

los animales como ante otros seres humanos. Esta otredad está ligada directamente con su vida marginal; los personajes son asesinos, violadores, enfermos mentales, melancólicos, suicidas, etc. Ellos llevan a cabo actos de violencia y brutalidad contra los demás hombres, animales y objetos. Esta transgresión manifiesta, opuesta a la imagen oficial, se exhibe en su propia corporalidad, que se vuelve transgresora en sí misma.

El objetivo de este capítulo es analizar cómo se configura esta corporalidad grotesca y, para ello, me valdré de tres aspectos que enuncia Barrios: en primer lugar, que lo grotesco es toda oposición al canon estético de lo bello; en segundo lugar, que lo grotesco implica un acercamiento a la cosificación y la animalidad; y, tercero, su naturaleza ridícula y extravagante. Si los personajes presentan una corporalidad grotesca, este será otro indicador de una posible condición monstruosa.

## 2.2. LO GROTESCO COMO OPOSICIÓN AL CANON DE LO BELLO

Barrios entiende lo grotesco como aquello que se opone al canon de la belleza, que se define en el mundo occidental, según el propio crítico, por “la armonía y la proporción”. Esta oposición se identifica por el desbordamiento o, como aclara en la siguiente cita, el sobrepasamiento, tanto del cuerpo como de la subjetividad:

En su sentido estético, lo grotesco se define fundamentalmente por el sobrepasamiento de la identidad, lo que supone una contraposición de principio con el canon de lo bello como aquello que define fundamentalmente el estatuto del cuerpo en la cultura occidental. Este sobrepasamiento, introduce la afectividad más allá del límite y la correspondencia entre subjetividad y corporeidad (16).

Para expresar la corporalidad monstruosa de los personajes de *La noche*, Tario se vale de contrastes con otras figuras humanas que sí cumplen con los parámetros del canon de belleza, con la imagen oficial que propone Ginés Navarro. En específico, Tario retoma los arquetipos de belleza imperantes durante el Romanticismo y, en específico, del gótico.

Sobre este asunto, Marisol Nava apunta que Tario busca activamente insertarse en esta tradición literaria, pero que aun así mantiene cualidades únicas en su obra:

Francisco Tario evita los modelos usuales de su época y del contexto nacional y adopta el estilo de la novela gótica europea propia del siglo XVIII; sin embargo, aunque establece fuertes vínculos con la narrativa gótica, crea un mundo aparte, en donde expone su sello inconfundiblemente irónico y desencantado (36).

Algunos de los principales aspectos de esta corriente estética quedan patentes en varios aspectos del cuentario, tales como su desarrollo del tema de la noche, su interés por los personajes marginales y en otros indicios temáticos como la presencia de Chopin en el cuento “La noche del vals y el nocturno” o su trabajo del poeta maldito en “La noche del perro”. El más relevante para este análisis es la elaboración de una figura que sintetiza características de los arquetipos de la *femme fragile* y la *femme fatale*, que aparece como un símbolo de la feminidad y la belleza, en oposición a la masculinidad y la fealdad de los hombres protagonistas. Para ahondar en este asunto, retomo lo apuntado Erika Bornay en *Las hijas de Lilith* (1995) sobre la *femme fatale*:

Sobre la apariencia física de esta mujer [...] hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como color verde. En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones (114-115).

Por otro lado., es necesario apuntar las características de la *femme fragile*. Sobre ésta, Assumpta Camps asevera lo siguiente: “Representa un tipo femenino de pureza inmaculada, caracterizado por la bondad, la sumisión, la devoción, el espíritu de sacrificio y de renuncia: es redentora, la mujer ideal, de aspecto angelical, representada habitualmente con una larga cabellera y talle esbelto, como un lirio” (9-10).

Las mujeres que se presentan en los cuentos de *La noche* son siempre jóvenes, bellas, de piel blanca o pálida, gráciles y delgadas. Por un lado, similar a la *femme fragile*,

suelen poseer una cualidad etérea y sobrenatural, y son, en ocasiones, producto de la misma ensoñación del protagonista (tal como en el caso de “La noche del féretro”, o como se sugiere en “La noche de *La Valse*”). Por otro lado, y acorde con la *femme fatale*, acostumbran ignorar por completo la existencia del protagonista y, si la reconocen, tienden a ser condescendientes con él y a poseer una gran influencia sobre sus acciones. Aparecen en oposición a un personaje masculino, quien presentan el aspecto desproporcionado y desagradable que Barrios identifica como grotesco.

El ejemplo más claro de éste síntesis entre la *femme fragile* y la *femme fatale*, así como de su confrontación con el protagonista, está en “La noche de Margaret Rose”. Aquí la apariencia física y las características de Margaret Rose se revelan poco a poco a lo largo del cuento. En un primer momento, el protagonista, Mr. X., no logra recordar más que datos sueltos sobre este personaje: “una chiquilla muy pálida, etérea, vestida de verde y que jugaba al ajedrez admirablemente” (83). A medida que se acerca a ella, sin embargo, recuerda más cualidades: “singular y extraña criatura, siempre vestida de verde, a quien veo ahora reclinada contra un árbol, exhausta, sofocada por el tórrido sol italiano, observando cuanto la rodea con una expresión peculiar de insensibilidad o desconfianza...” (86). Cuando finalmente se encuentra cara a cara con ella, se concreta la imagen que ha ido construyendo a partir de recuerdos fragmentarios, y que se asemeja a la *femme fragile* que describe Camps: “Margaret Rose —ahora sí recuerdo—, exactamente igual a como la conocí hace diez años. Igual de lánguida, de pálida, tal vez un poco más frágil, con sus dos ojos negros, fenomenales —¡no sé cómo haberlos llegado a olvidar tan fácilmente!—, y su cabellera negra, lacia, recogida sobre la nuca” (87).

Ante esta imagen de vitalidad y juventud que es Margaret Rose, Mr. X. es representando como un anciano, pues largo tiempo ha pasado desde que se vieron por

última vez. El cuento resalta esta cualidad del protagonista en el siguiente fragmento: “A mis cincuenta años, con el cabello blanco y roído el espíritu por un sinfín de achaques físicos y morales” (84). Aquí empieza a construirse la figura grotesca de Mr. X.: mientras que ella se ha mantenido joven, él ha envejecido hasta los cincuenta años; mientras que ella conserva sus cabellos oscuros y lustrosos, el cabello de él ha encanecido. En la descripción se presta especial atención a los achaques que sufre el anciano, mientras que Margaret Rose es todavía etérea e incólume.

Conviene recordar que Mr. X comienza a sospechar que Margaret Rose ha muerto hace mucho tiempo y que se encuentra ante una aparición fantasmal. Esta corazonada es falsa, ya que él mismo es el fantasma. Margaret Rose ha sido llevada a la locura por sus apariciones nocturnas, él ha sido la causa de su actitud desequilibrada. Así pues, de los dos personajes, él adquiere las características de la edad avanzada y cuerpo doliente, asociadas indefectiblemente con su verdadera identidad fantasmagórica. A esta conclusión se llega al final del relato: “Y yo descubro, alarmado, que no soy ya sino un melancólico y horripilante fantasma” (96). De nuevo, vejez y enfermedad, dos momentos naturales en la vida del hombre, son retratadas por el autor del texto bajo una visión negativa, tal como ocurría en “La noche del buque” y “La noche de los cincuenta libros” respectivamente. Se presentan estas cualidades asociadas con la figura del fantasma, una sombra de la vida que persiste en el mundo, rehusándose a morir. Tario reitera la cualidad grotesca del fantasma al utilizar la palabra “horripilante” para describirlo. Aquí el personaje presenta no sólo la otredad, también la corporalidad grotesca de la criatura monstruosa; aunque sigue careciendo de la voluntad transgresora que lo convertiría plenamente en monstruo, su presencia problematiza cuestiones de identidad y corporalidad que pueden ser estudiadas desde esta perspectiva teórica.

En “La noche de *La Valse*”, el protagonista es un pintor que encuentra un cuadro en la cabaña de un viejo pescador; en él se representa a una mujer muy hermosa y él recuerda haber tenido la intención de pintarlo alguna vez, pero jamás llegó a hacerlo. Para descifrar el misterio detrás de esta enigmática pieza, se embarca con ella en una balsa al interior del océano, en donde la mujer misteriosa del cuadro se aparece ante sus ojos como un fantasma o un recuerdo de la torturada mente del pintor. El narrador la describe como el prototipo de la belleza que ya he explicado antes, de hermosura extraordinaria, en la que se conjugan la cualidad etérea y la sensualidad desbordante: “La mujer, en efecto, era peculiarísima: muy joven y aérea, de cabellos lisos y amarillos, de pómulos salientes, labios agónicos, frente convexa. Pero lo que más sorprendía del conjunto —aparte sus ojos extáticos, sumergidos— era la inmaterialidad opalina de la flor viva entre los dedos sensuales, obsesionantes” (123).

Finalmente, ella le revela al pintor cuál es el misterio detrás de la pintura. El protagonista, en alguna vida pasada, fue un hombre negro llamado Tom que estaba a servicio de la mujer; juntos se habían embarcado en aquella balsa para poder mantener su relación sexual ilícita y para que Tom pudiera pintar su belleza en un cuadro. Ella busca despertar los recuerdos del pintor, haciendo hincapié en los momentos de pasión carnal que compartieron: “Desnudos tus bíceps de acero; desnudo tu torso de fiera; tus órbitas blancas sobre la tez de tu rostro, felino y melancólico, reunías aquí los colores [...], y me retratabas desnuda, con una flor en la mano” (128), hasta que por fin los recuerdos de aquella vida pasada renacen en la mente del protagonista. Sin embargo, es aquí donde aparece el aspecto grotesco del cuerpo. En el momento en que el personaje recupera sus recuerdos, también recuerda el fatídico desenlace de aquella aventura: la mujer había muerto. Al recordar este hecho, el mismo acto se recrea ante los ojos de Tom:

Se desplomó rígida, azul, contra el aparejo arrumbado. Cayó así, con los muslos abiertos, abiertos los labios, terriblemente profunda la herida. Aún pudo gritarme. Y acudí.

Convulsionó su vientre.

—¡Toooooom!

Pero su cuerpo se hizo de hielo. Los ojos demasiado extáticos. La carne horripilante (130).

Aquí el contraste radica entre la visión sobrenatural de la mujer (vital, seductora, etérea) y su aspecto real, la de un cadáver, carente de toda vida, frío, inmóvil. La imagen tan compleja que el autor había construido a lo largo del texto, primero por su aparición en el cuadro, luego por su fantasmal presencia en la balsa, se corrompe en un par de líneas. Se mantienen en misterio las circunstancias de su muerte y sólo se muestra el terrible resultado de manera violenta e inesperada. La perturbación del protagonista es tan grande que incluso comete suicidio, al igual que muchos otros personajes de *La noche*.

Es pertinente notar algunas similitudes entre estos dos cuentos. Ambos retratan la búsqueda a cargo del personaje masculino hacia la mujer (Margaret Rose, la mujer del cuadro), cuyo recuerdo es difuso y se aclara poco a poco, a medida que se reduce la distancia entre ellos y entablan un diálogo. La memoria es crucial para el encuentro entre los dos personajes; es a través de la conversación que sus planos de la existencia, el sobrenatural representado por lo femenino y el terrenal encarnado en lo masculino, se entrecruzan. Los dos relatos le dan a la feminidad una apariencia extraordinaria, mediante el uso de elementos típicos de los cánones románticos de belleza, pero mientras que en “La noche de Margaret Rose” esta hermosura contrasta con la fealdad del narrador, en “La noche de *La Valse*” la mujer misma revela al mismo tiempo una imagen hermosa y una imagen grotesca tan insoportable que provoca que el protagonista masculino se quite la vida.

Un tercer contraste entre la mujer hermosa y el hombre grotesco aparece en “La noche del féretro”. En este cuento se describe la vida secreta de los féretros, un misterio total para el ser humano. El féretro protagonista es de género masculino, y desea una mujer hermosa para consumar su “matrimonio”, es decir, el entierro. El personaje deja claro su deseo cuando una mujer que está en el velorio repara en él:

Una muchacha fresca y esbelta, que despedía un olor en extremo agradable y que habría deseado para mí con toda el alma, prorrumpió al verme:  
—¡Es tan terrible y tan negro!  
Distinguí su pecho duro y alto, que se estremecía de terror, y la línea de su vientre suave, bajo la tela infame (36).

Esta mujer, bella de acuerdo con los principios de armonía y proporción que señala Barrios, se contrapone inmediatamente con otra que interviene después: “Otra mujer, rubicunda y fea, cuchicheó una frase indulgente: —¡Y las manijas son de plata!” (36). El protagonista siente verdadero terror cuando se revela quién será enterrado: un hombre, de avanzada edad y padre de familia. Cuando el féretro descubre esto, se rebela contra los que lo llevan a la casa y queda inconsciente; al recuperar la conciencia, el cadáver ya ha sido colocado dentro de él. Es descrito del siguiente modo: “Cuando desperté, un hombre gordo, hinchado, pestilente y rubio, yacía sobre mis pobres huesos” (36). Todos estos elementos enumerados remiten al desbordamiento que caracteriza lo grotesco, tanto en su figura física (gordo, hinchado) como en su olor (pestilente).

La oposición entre la mujer hermosa que el féretro deseaba y el individuo horrible que le es introducido por la fuerza es tal que, en un intento de liberarse, vomita el cadáver en medio de la habitación, pero se lo vuelven a meter prontamente. El hombre, una imposición y una carga sobre el mundo material tal como analicé en el capítulo anterior, ahora se presenta con elementos propios de lo grotesco, lo cual representa una pena todavía más grande de soportar: “Estaba rígido y frío como un árbol [...] cayó a plomo sobre mí el

hombre ventrudo y fétido, cuyo cuerpo parecía exactamente una vejiga” (37). La violencia del acto se acentúa al saber que el féretro es de sexo masculino, como él mismo refiere, y la carga de una otredad masculina y monstruosa, la cual le es introducida contra su voluntad, remite a una violación homosexual. Con esto, se perfila en el texto una sexualidad deformada y excesiva.

Tario construye entonces una corporalidad grotesca a partir del contraste con un ideal de belleza —la síntesis entre *la femme fragile* y *la femme fatale*—, el cual aparece etérea y al mismo tiempo seductora, aunque siempre hermosa, y su contraposición directa de los personajes masculinos; si ellas son jóvenes, ellos son viejos, si ellas son esbeltas, ellos son desproporcionados, si ellas son etéreas, cerca de lo sobrenatural, ellos son producto de un exceso de corporalidad, de un sobrepasamiento de la carne. Por esta razón el cadáver es un elemento violador, un cuerpo que molesta, destruye y daña al ataúd. En estos cuentos existe un enfrentamiento entre el mundo ideal e inmaterial, encarnado por la feminidad (la ensoñación del féretro, la aparente juventud eterna de Margaret Rose, la pintura de la mujer de la balsa) con el mundo terrenal y corpóreo representado por la masculinidad (el cadáver de hombre, la vejez de Mr. X, la sexualidad del pintor Tom). El autor toma aspectos inherentes y naturales a la corporalidad del hombre y los presenta distorsionados, caracterizados de manera negativa por medio de lo grotesco. Este proceso convierte las corporalidades masculinas en un elemento desestabilizador, puesto que el autor realiza un proceso de extrañamiento sobre la biología del cuerpo humano y la convierte en algo que descoloca e incluso repugna.

### 2.3. ANIMALIZACIÓN DEL CUERPO HUMANO

Los discursos de animalización son un punto clave para entender la construcción que hace Tario de sus personajes. Ya había analizado en el marco teórico, con ayuda de la definición de Moraña, la manera en que el monstruo existe en los espacios indefinidos entre lo humano y lo animal, entre el sujeto y el objeto. En *La noche* esta hibridación es evidente. Por un lado, en los personajes no humanos —animales y cosas—, Tario parece ensalzar las características humanas positivas: raciocinio, empatía, compasión, relaciones sociales. A los hombres, por otro lado, el autor los muestra aislados, dominados por sus pasiones e instintos, presos de enfermedades físicas o mentales que los consumen, cometiendo actos violentos sin remordimiento. Hay en ellos una conducta salvaje mucho más cercana a los animales. Expresado de otra forma, el escritor presenta al lector animales humanizados y humanos animalizados.

Cabe aclarar que esta conducta animal, entendida a veces como un retorno a la naturaleza, no siempre tiene una condición negativa en la literatura. Por ejemplo, hay corrientes de pensamiento, tales como la de Jacques Rousseau o Joseph-Marie Loaisel de Tréogate, que consideran la condición primitiva del ser humano como un estadio de bondad y pureza, y a la civilización como un espacio de corrupción de esta bondad primigenia. Este debate ha sido explorado en obras literarias *El señor de las moscas*, *Frankenstein* o *Un mundo feliz*. En *La noche*, sin embargo, cuando Tario realiza asociaciones entre el ser humano y la naturaleza, suelen adquirir una connotación negativa, tanto por los animales con los que se asocia, como las cualidades que decide resaltar. Para él, esta conducta animal casi siempre adquiere un tono de reprobación, y, por lo tanto, esta cualidad puede ser leída desde la categoría analítica de lo monstruoso.

Barrios también atiende lo animal como parte de las representaciones grotescas. Él encuentra el origen de esta relación entre lo grotesco y lo animal en la corriente filosófica de los cínicos y propone que el acercamiento a lo animal implica una anulación de las leyes que rigen la vida del individuo, para dar paso a un actuar no-racional, dominado por el deseo:

A diferencia de los usos rituales de lo informe en la lógica de la orgía, el cínico recupera y resignifica el cuerpo como lugar del deseo, como estrategia de supresión de las relaciones entre la lógica, la ética y la política. Se trata como lo afirmé líneas más arriba de una estética del goce entendida como una política del deseo [...] Esta “simbólica” de lo animal muestra pues, cierto registro donde lo grotesco funciona, en lo ético-político, como una estética de la risa y lo inmediato que cancela las formas de la retórica y la dialéctica; en lo ontológico, funcionan como la afirmación del deseo y el goce desde la materialidad y la corporeidad (6-8).

De nuevo, en este concepto se trasluce el enfrentamiento entre lo ideal y lo material. La presencia de la animalidad es una reafirmación de lo mundano, de lo vulgar, de lo terreno y lo primitivo. Se trata de un exceso de corporeidad, que suprime los dictámenes de la razón. Al igual que en el apartado anterior, lo grotesco está inherentemente ligado al cuerpo.

La animalización es un recurso propio de los discursos de monstrificación que se emplea tanto en la literatura y el arte, como en los discursos políticos y sociales. En específico en el tema literario, Irene López Rodríguez insiste en que la caracterización animal de los personajes da cuenta no sólo de su aspecto físico, sino de la simbología que este proceso implica:

el estudio de la imaginería animal parece que trasciende el plano de la fisonomía del personaje para ahondar en la personalidad y naturaleza femenina [y masculina]. en efecto, el simbolismo animal pondera la naturaleza dual de la mujer [y el hombre], que se mueve entre el plano instintivo (animal) y el racional (humano) (36).

Andueza Kovacevic también explora esta simbología, aunque en el plano social, y afirma que “En la animalización esta la ‘incompletud’, la ‘falta’, la ‘inferioridad’. [...] sosteniendo la idea de que nosotros (*homo sapiens sapiens*) somos superiores. El no ser humano implica

estar [...] en el terreno de la incomodidad” (156). Este “terreno de la incomodidad” es al que Tario busca desplazar la reflexión con los cuerpos “animalizados”: un espacio donde se vulnera los presupuestos que se tienen sobre lo que es ser humano y lo que es ser animal, y cuestiona si verdaderamente la civilización es un espacio de raciocinio y la naturaleza un lugar de barbarie.

A continuación, presentaré algunos ejemplos de la descripción animalesca de los personajes humanos que aparecen en los cuentos, y señalaré cómo están intrínsecamente relacionados con esta supresión de las leyes de la razón y el imperio del deseo como dictador del actuar humano.

El primer cuento que me interesa comentar es “La noche de la gallina”. En el capítulo anterior, ya había analizado la reflexión sobre el género humano que emite la gallina antes de ser sacrificada. Presté poca atención, sin embargo, al principal antagonista del cuento. Se trata del cocinero, quien será el encargado de capturar, asesinar y cocinar al ave. Este hombre exhibe una apariencia que encaja perfecto no sólo con las características estéticas de lo grotesco, sino también con el imperio del deseo que Barrios identifica como un acercamiento al animal:

Es un tipo grueso, perverso, de epidermis muy roja, con un bigote cuadrado y un delantal demasiado largo, tinto en sangre generalmente. De ordinario, salta al corral con un cuchillo en la mano y se contonea por entre los árboles, berreando siempre la misma tonada. Cuando alguien osa acercársele, toma la primera estaca o piedra que ve a su alcance y la arroja contra el intruso. Enseguida corta una ciruela o un albérchigo y, tras de frotarlo contra su trasero, lo engulle, escupiendo la piedra a gran distancia (70).

De inmediato, el autor muestra la desproporción, con el uso del adjetivo “grueso” y la idea de que el delantal es “demasiado largo”. Más adelante, la gallina describirá un poco más el cuerpo del hombre, siempre poniendo atención a aquellos rasgos que denotan su fealdad o su gordura; por ello, afirma que tiene una “cabezota calva” (73) y una “panza dura” (73).

Con respecto a la animalidad, la narradora describe su caminar con la palabra propia para el andar de las aves, el contoneo, que se suele asociar con la presunción o la fanfarronería. Cabe aclarar también que, para referirse a su canto, a diferencia de otros textos del cuentario donde la música y la poesía han sido sinónimo de belleza (como en “La noche del vals y el nocturno” o “La noche del perro”), utiliza la palabra “berreando”. El uso de estos verbos, como “berrear”, “ladrar”, “mugir”, “balar”, es recurrente y buscan evocar una forma de comunicación que no emplea el humano, sino la bestia. Finalmente, la actitud de este hombre, violento con aquellos que intentan acercarse, glotón ante los frutos del jardín, indiferente a las reglas de higiene o decencia al rascarse el trasero antes de comer la fruta, es un ejemplo de la política del deseo que propone Barrios, así como la primacía del instinto que expone López Rodríguez.

La imagen grotesca del personaje va adquiriendo más connotaciones animales a medida que la gallina sigue interactuando con él. Cuando el cocinero se acerca a ella para llevarla al cuarto oscuro donde la matará, describe su captura del siguiente modo: “me atrapó con sus manazas de simio, sujetándome por las alas” (70). La figura del simio también será recurrente en Tario (su tercer libro de cuentos inicia con un relato titulado “El mico”), y se adscribe a la tradición grotesca por la clara desproporción de los miembros de un simio en comparación con los del hombre, y a la gótica debido a que es un tema ampliamente trabajado por autores como Edgar Allan Poe, en “Los crímenes de la calle Morgue” o W. W. Jacobs en “La pata de mono”. La relación con el simio remite a un estado primitivo del ser humano, previo a la creación de la cultura y la normativa social. Más adelante, el autor seguirá adjudicando características animales a las manos del cocinero cuando la gallina imagina cómo será su asesinato:

Me estrujará el cocinero entre sus garras inicuas e irá arrancando a puñados mis plumas finas, mis plumas albas, que tan celosamente he cuidado. Me las arrancará, sí, con la avidez de un enamorado que deshoja una margarita, y las irá arrojando a un cubo lleno de sangre —abollado, fétido—, cual si se tratara de algo despreciable e inmundado (71).

Las manos de este personaje aparecen en cada una de estas tres descripciones cada vez más brutales. En el primer momento, una mano humana sosteniendo un cuchillo; en el segundo, manazas de simio; en el tercero, se trata de garras inicuas. Hay una asimilación entre la mano y el arma que cometerá el asesinato, la cual hace que el humano aparezca cada vez más animalizado. El contraste entre una acción ideal y romántica —deshojar una margarita— y la acción real cometida en el cuento —desplumar una gallina—, hace que la segunda aparezca más repulsiva por comparación.

En este sentido, la metáfora de desplumar la gallina se convierte en una analogía de una violación, donde un elemento femenino, blanco, bello y puro, es destruido por un individuo masculino. El cocinero es caracterizado en todo momento por un exceso de deseo carnal descontrolado; el proceso de obtener su alimento se pervierte, como los otros rituales humanos retratados en el texto, debido a la caracterización grotesca del personaje, así como la alevosía con la que actúa. La imagen, que se emplea para describir la muerte de la gallina, se convierte así en una metáfora de una violación. Se presenta una asociación entre el sexo y la muerte, al igual que ocurría en “La noche del féretro”, y que es una constante en el cuentario.

El segundo caso que analizaré donde la descripción grotesca del humano recae sobre el protagonista del cuento es “La noche de los cincuenta libros”. Aquí de nuevo hay una semejanza entre la forma en que se describe al protagonista, Roberto, y la apariencia simiesca. En esta historia, el personaje principal sufre una terrible enfermedad, por la cual

se siente alienado del resto de la sociedad. Esta enfermedad es la causa de su extrañeza física que perturba a la gente que le rodea:

De pequeño era yo esmirriado, granujiento y lastimoso. Tenía los pies y las manos desmesuradamente largos; el cuello, muy flaco; los ojos, vibrantes, metálicos; los hombros, cuadrados, pero huesosos, como los brazos de un perchero; la cabeza, pequeña, sinuosa. Mis cabellos eran ralos y crespos y mis dientes amarillos, si no negros. Mi voz, excesivamente chillona, irritaba a mis progenitores, a mis hermanos, a los profesores de la escuela y aun a mí mismo. Cuando, tras un prolongado silencio —en una reunión de familia, durante las comidas, etc.—, rompía yo a hablar, todos saltaban sobre sus asientos, cual si hubieran visto al diablo (57).

Hay varios elementos señalados por Barrios que se revelan en el cuerpo de Roberto. En primer lugar, la desproporción delimita por completo su corporalidad, ninguno de sus miembros es del tamaño correcto: sus manos y pies son largos, su cabeza es pequeña, sus hombros son escuálidos. Esta desproporción rompe el principio de armonía que, según el teórico, determina la belleza. En segundo lugar, tiene rasgos extravagantes; el color metálico de sus ojos o la agudeza de su voz le provocan molestia tanto a él mismo como a otros, y estos elementos, por estar fuera de la norma, desconciertan y perturban. Los personajes humanos pierden la capacidad del comunicarse con el lenguaje —asunto que, como ya analicé en el capítulo anterior, es dentro del cuentario el máximo distintivo de civilización—, y se limitan a expresarse con sonidos animales. El chillido acerca al personaje a la figura de un mono, y se combina con aquellos elementos que acentúan su enfermedad: el color amarillo de sus dientes, su pequeña cabeza calva y su tez llena de granos. Es, en conclusión, un personaje animalesco y enfermo que carece de cualquier asomo de belleza.

A esta apariencia conviene añadir la actitud que demuestran aquellos que lo rodean, quienes al escucharlo reaccionan como si hubieran visto a una criatura repulsiva, una alimaña o una peste. Esta similitud entre el sujeto y las alimañas se intensifica más

adelante, cuando Roberto es castigado: “Con mi familia era distinto. Temía de sobra a mi padre. Mi padre acostumbraba a golpearme, encerrándome después en un sótano muy lúgubre, lleno de ratones” (59). La proximidad a los ratones acentúa la condición de bicho del personaje, quien también deja llevarse por esta política del deseo que señala Barrios como inherente a la animalidad:

Gustaba, en cambio, de internarme a solas por el bosque, atrapando mariposas y otros volátiles, para triturarlos después a pedradas. Cuando lograba cazar un pajarito, me sentaba cómodamente a la sombra de un árbol y le arrancaba una a una las plumitas, hasta que lo dejaba por completo en cueros. Si sobrevivía, lo soltaba sobre la hierba, con un sombrero de papel en la cabeza. A continuación, volvía a echarle mano y me lo llevaba al río. Allí lo sumergía cuantas veces se me antojaba, ahogándolo por fin en las ondas tumultuosas de la corriente. Acto seguido, me tumbaba sobre cualquier pradera y me masturbaba frenéticamente (58).

Hay en su rutina una integración del humano a la naturaleza, en soledad, desprendiéndose de todas las normas sociales que regulan la conducta. Se trata de un humano/bestia que busca cazar, torturar y destruir a las criaturas más débiles que lo rodean. Esta cualidad depredadora también la exhibía el cocinero en “La noche de la gallina”; la acción de dejar desprotegido al ave removiéndole de todas sus plumas era humillante, pues en ambos casos Tario describe a los animales como “desnudos”, palabra sólo empleada para seres humanos. El dictar las acciones por el deseo y el placer inmediatos, ambos síntomas de un exceso de corporalidad, culmina con el personaje masturbándose después de haber cometido esos actos de crueldad.

En gran parte de los cuentos, Tario recurre a metáforas del cuerpo humano con el animal para acrecentar ciertos rasgos propios del personaje, debido a que con estas comparaciones se detallan algunos de sus rasgos más monstruosos. En “La noche del loco”, el personaje principal ronda por las calles de una ciudad en busca de una mujer con la cual tener una cita y hace esta propuesta a todas las mujeres que encuentra en la calle:

“—Señorita, ¿quiere usted cenar conmigo? —Señorita, ¿quiere usted cenar conmigo?” (42). Todas se niegan rotundamente, y él continúa en su persecución. La narración deja en evidencia el delirio absurdo del personaje, así como lo peligroso y maquiavélico que es; pese a que él se concibe como un caballero distinguido, su intención de dañar a otros se manifiesta muchas veces en su discurso interno.

Me interesa mostrar cómo en el mismo soliloquio del personaje se expresa la amenaza con una metáfora animal: “Pero yo no desespero. Soy como la araña que teje su malla o la hormiga que transporta sus provisiones” (43), y con esta figura de la araña que se prepara para atrapar a su víctima, el personaje brinda claves para su interpretación: es peligroso, está hambriento y busca alguien de quien alimentarse. Él también vive bajo la política del deseo, pues hace una comparación entre dos actividades instintivas de todo animal: la búsqueda de alimento y la necesidad de una pareja con la cual aparearse. La sexualidad aparece de nuevo ligada intrínsecamente a una actitud primitiva, la caza de una presa; de nuevo, se presenta la dicotomía de sexo-muerte, puesto que el autor recurre a un animal que aseuna para comer.

En “La noche de *La Valse*”, el protagonista, artista que en otra vida fuera esclavo y amante de la dama cuyo retrato encontró, se ve cara a cara con el fantasma de esta mujer, quien evoca aquel pasado remoto. Para expresar el vigor del personaje, la mujer también utiliza una comparación animal: “Desnudos tus bíceps de acero; desnudo tu torso de fiera; tus órbitas blancas sobre la tez de tu rostro, felino y melancólico, reunías aquí los colores, sobre ese mismo lugar que ahora pisas, y me retratabas desnuda, con una flor en la mano” (128). Aquí, debido a que la caracterización es positiva, no recurre a las alimañas, como en el caso de las ratas o los insectos, sino que retoma la fuerza, la sensualidad y la ferocidad de los grandes felinos, como los tigres o los leones.

En “La noche del traje gris” también hay una animalización de uno de los personajes. En esta narración, el traje gris ha escapado de su dueño para internarse en el mundo de los hombres. Sin embargo, su apariencia extraordinaria no le permite mezclarse con el resto de la gente, así que decide tomar un cuerpo para pasar desapercibido. Las características con las que se presenta este personaje remiten a la animalidad:

Percibo sus pasos burdos, huecos, igual que los de un policía o un caballo. Me apresuro y llego tan cerca de él que distingo con precisión absoluta la canción que tararea entre dientes. [...] Y cuando susurra: “Ven a mis brazos, amada...”, alzo la estaca y lo mato de un solo golpe. Debí fracturarle el cráneo. El hombre enmudece — amadaaa—, se tambalea sobre un pie, me mira ya muerto, lanza una especie de mugido y se desploma contra el asfalto, reblagado y estúpido (116).

El traje compara los pasos del personaje con los de un caballo. Luego, una vez que lo ha asesinado, Tario recurre de nuevo al recurso de los ruidos de las bestias, y dice que el personaje emite “una especie de mugido”, como una res. Ambos son animales de granja útiles para el hombre en sus necesidades básicas: transporte y alimento. Así como el hombre utiliza estas criaturas para sus propios objetivos, el traje también decide emplear al hombre para cumplir los propios. La actitud inofensiva del hombre, lo imprevisto de su muerte y la debilidad que demuestra en sus últimos momentos, crean una figura patética que busca conmover. Mediante estas metáforas, el autor presenta al individuo como un ser dispensable, cuya muerte aprovecha a los fines del objeto, el cual poco a poco comienza a adoptar las actitudes de sus captores.

Un elemento donde se expresa la cualidad de animal o de objeto de los personajes, y que Patricia Poblete Alday identificó muy acertadamente en algunos cuentos de Tario, son los ojos. La mirada revela, según la autora, la condición de los personajes humanos en su interioridad, similar al modo en que Barrios señala que la corporalidad es una expresión de

las tensiones entre los dispositivos de control y la transgresión de estos que ocurren en el interior del sujeto. Dice esta autora:

En la obra del mexicano Francisco Tario (1911-1977), los ojos y la mirada tienen una importancia capital. Dentro de la misma diégesis, capturan la atención de la voz narrativa y, con ello, también la nuestra, haciéndose parte relevante del mundo posible creado. Ya desde los cuentos de *La noche* (1943), la focalización adquiere carácter de *close up*, teniendo en los ojos un objetivo recurrente: el narrador se detiene no sólo en su descripción física, sino también en su contenido expresivo (98).

Como señala Poblete Alday, este elemento se presenta de manera recurrente en *La noche*; algunas veces, la mirada sirve para revelar la condición animal de un personaje. Por ejemplo, en “La noche del féretro”, el ataúd describe al sujeto que lo comprará del siguiente modo: “Vi sus ojos tristes, abultados —verdaderos ojos de rana— que repasaban mi cuerpo de arriba abajo” (34), así acentúa lo insulso y triste del individuo.

En estos ejemplos, Tario utiliza las comparaciones con el mundo animal para desarrollar cualidades distintas: la de repulsión y peligro por medio de los insectos, en el caso de “La noche del loco”, la de fortaleza y vigor en los felinos, en el caso de “La noche de *La Valse*”, y la de ingenuidad e impotencia del caballo y la vaca, en el caso de “La noche del traje gris”. Todas recaen sobre los personajes humanos, exageran sus defectos y se inscriben en el dominio de la carne que Barrios relaciona con lo grotesco. Considero que este acercamiento a la animalidad se puede leer como otro paso hacia la monstrificación de los personajes humanos; ubica a los sujetos sobre los que caen estas significaciones en entes liminares, que pierden su cualidad de hombre civilizado para acercarse a las criaturas salvajes que actúan por instinto y deseo, pero que no se convierten del todo en animales. Esta indefinición puede ser otro indicador de un posible proceso de monstrificación que está ocurriendo sobre ellos en el cuentario.

#### 2.4. LO RIDÍCULO Y LO EXTRAVAGANTE

En lo grotesco, el cuerpo se convierte en un espacio de representación simbólica. Aquellas conductas que contravienen el orden que dictan la moral, la justicia y la ética se manifiestan en el cuerpo exageradas de tal modo que resultan repulsivas y esta exageración da lugar a una corporalidad que es tan reprobable para el sistema de poder como la conducta en sí misma. La cualidad principal de lo grotesco es el exceso. Estas violaciones a las normas sociales se desbordan de la interioridad hacia el exterior y se expresan mediante la desmesura. Lo ridículo es un tema de amplia tradición literaria, que se remota hasta los Siglos de Oro, y suele emplearse en personajes muy particulares; desde entonces, la condición ridícula de los personajes está ligada estrechamente con su aspecto físico. Sobre las características de los personajes ridículos, apunta Mercedes Rodríguez Pequeño lo siguiente: “la risa está fundada en la torpeza y la fealdad, [...] El sentimiento de ridículo, con el que se mueve a risa por medio de una burla sin dolor [...] es opuesto al sentimiento trágico de la tragedia encamado en personas elevadas” (146-147).

Uno de los cuentos donde la representación del ser humano se plantea en los límites difusos del sujeto y el objeto es en “La noche del muñeco”. El narrador de este relato es un muñeco viejo y feo llamado Bobby que vive en una tienda de juguetes. En apariencia, el cuento se narra desde el punto de vista de un objeto, como el caso de “La noche del buque” o “La noche del féretro”; no obstante, la selección del muñeco como figura central no es fortuita. Los conflictos que padece el protagonista son más parecidos a los de los humanos del cuentario: el cuerpo del personaje presenta una fealdad que provoca que otros se burlen de él y que las familias que acuden a la tienda jamás piensen en comprarlo, de modo que se siente aislado del resto de sus pares en la tienda, todos de gran belleza. Además, Bobby ansía desesperadamente una compañera que está casada con otro muñeco; se trata de una

persecución algo que alivie la profunda soledad y melancolía que caracterizan su vida.

Ignacio Ruíz Pérez considera a Bobby como parte del tópico de los autómatas, y señala esta cercanía entre muñeco y hombre del siguiente modo:

Las relaciones entre el mundo de los humanos y el de los objetos se da sólo por medio de lo utilitario (dueño/objeto), aspecto que en el caso de Bobby es inexistente, lo que resalta, sin embargo, es la separación entre ambos mundos y al mismo tiempo su paralelismo en cuanto los muñecos reproducen las mezquinidades, los deseos y las frustraciones de los hombres (13).

Para explicar el significado que se construye a través del personaje protagonista, considero pertinente referir lo que dice Ginés Navarro sobre la parodia, no en el sentido estricto del término que refiere a la obra artística que tiene como intertexto a otra con la cual dialoga, sino la metáfora del cuerpo que sirve para develar sus significados ocultos. El académico expresa lo siguiente:

Así, la metáfora revela su defecto y el de la cosa cuando traspone su sentido fijándolo en las propiedades peores, subrayando de ese modo lo grotesco y rebelde a toda forma ideal. Rápidamente la metáfora cae en ese terreno inestable y resbaladizo, arrastra la risa y resulta al fin en parodia. La metáfora es un ser bifronte, como el propio hombre, y su cara oculta es la parodia, de la misma manera que el rostro oculto del hombre, su parodia, es el animal o el monstruo (13).

Esta explicación me permite señalar al muñeco Bobby opera como una metáfora del hombre, pero no de cualquier hombre. Se trata de una emulación de aquellos individuos solitarios, aislados, incapaces de encontrar su lugar en el mundo social, de los cuales exalta sus más terribles características. La intención paródica detrás de esta figura permite explorar la condición del ser humano que es y se sabe el Otro, y poner en relieve cómo este sufre esta condición.

La apariencia física del muñeco cumple con los rasgos grotescos que ya he analizado en otros personajes:

Me hubiera gustado ser asesino, cirquero o soldado, y soy, en cambio, un *grotesco* muñeco de trapo: lívido, enclenque, *sin ninguna belleza*. Tengo dos ojos pasmados e

insulsos, demasiado redondos; dos orejas *monstruosas* y blandas que me llenan de *vergüenza*; una nariz chata, con dos orificios absurdos por donde meterán sus deditos los niños en cuanto caiga en manos de ellos. Tengo una boca ancha, sin dientes, que se prolonga hacia abajo en un rictus de amargura; mi cara es deforme, antipática y blanca como la luna; mis piernecitas y brazos penden del tronco sin ninguna gracia, con sus dedotes tan pésimamente imitados que a todos producen risa (97, cursivas mías).

Bobby exhibe las medidas desproporcionadas que Barrios identifica como fealdad, en los ojos, las orejas, la nariz y la forma de la cara. También muestra los elementos de vejez y enfermedad en los que Tario ha colocado significaciones grotescas, tales como una boca sin dientes o, como se indica más adelante, la incapacidad de realizar movimientos coordinados, en comparación con el resto de los personajes de la tienda. Esta cualidad se refuerza más adelante cuando un posible comprador se fija en el muñeco: “¿Y qué es eso tan viejo y tan feo que está al fondo del escaparate?” (97), afirma en tono burlón.

El autor presenta otro de los elementos señalados por Ginés Navarro: la risa que provoca la presencia de lo paródico. Es pertinente destacar que la existencia misma de los cuerpos grotescos opera no sólo como la expresión de una transgresión, sino también como un elemento destabilizador en sí mismo, que responde, cuestiona y crítica al canon de lo bello. Por lo tanto, aquellos vicios y pasiones de los hombres —que además se expresan en su corporalidad— son exageradas por medio de los recursos artísticos para provocar repulsión, pero también para invitar a la risa. Es de ahí de donde viene lo ridículo de los cuerpos. La presencia absurda de estas contradicciones hace que el resto del grupo social (es decir, los demás muñecos de la tienda) rechace y se burle del cuerpo grotesco y la contradicción que representa.

Tario también elabora lo grotesco del personaje a partir de contrastes. El resto de los muñecos cumplen con todas las normas del canon de lo bello, por lo que remarcan así la soledad y la fealdad de Bobby. Además, éste está enamorado de Mariuca, una de las

muñecas bailarinas, quien se casa con un muñeco poeta, “al que se disputan aquí las mujeres. Es un personaje rubio, con las pupilas de lapislázuli y las manos de terciopelo” (101). Las bailarinas son las únicas que se compadecen de Bobby, pero él envidia su belleza y habilidad para moverse: “Y yo [...] que soy incapaz de ejecutar un movimiento agradable y ligero; un movimiento, pongo por caso, como los que realizan a diario esas bailarinas aladas, vestidas de tul, que son mis únicas amigas en este bazar abominable” (99). Su enemigo, Petrouchka, quien hace mofa de él frente a todos los demás, es descrito como “un muñeco caro que no parece muñeco. Es travieso, inteligente, dicharachero y audaz” (99); es éste el principal instigador de las burlas hacia Bobby. Esta serie de contrastes es una manera en la que el autor acentúa lo grotesco en el cuerpo del protagonista, pues, como asevera Ginés Navarro, “Fealdad y monstruosidad, inherentes a todo cuerpo, están presentes en él como la peor de las posibilidades, ejercen su acción a través de las tendencias ‘bajas’, de la atracción por el horror” (100). De este modo, Bobby es el resultado de la “peor de las posibilidades”; de todas las posibles configuraciones de corporalidad que se discuten en el cuento, no hay ninguna más fea, más vieja y más desagradable que el muñeco. La presencia de este individuo altera el orden natural de las cosas, perturba al resto de los muñecos; su mera existencia es una transgresión incómoda, y, por ello, jamás encontrará un lugar entre los otros.

Hay una escena donde lo ridículo encuentra su máxima expresión; es cuando Bobby intenta bailar con Mariuca el día de su boda con el poeta, lo cual provoca la risa de todos los juguetes:

Y los espectadores ríen a mandíbula batiente, se desternillan; se azotan unos contra otros, exagerando su júbilo; me lanzan bromas impías; se mofan de mis ojos redondos, de mi vientre polvoso, de mis pantorrillas torcidas, de mis orejas. Algunos me arrojan canicas, con la esperanza de verme caer; pero yo me sostengo no sé de

qué modo, y también giro, grotesco, humillado, hecho un andrajo, con los ojos repletos de llanto y el corazón partido por la mitad (104).

El cuento termina después de este escarnio público, cuando Bobby escapa discreto de la boda para soñar inútilmente con un mejor futuro.

Otro elemento que me permite afirmar que el muñeco es una metáfora del hombre es su apelativo. Los nombres propios no son muy comunes en *La noche*. A excepción de casos como Margaret Rose, en el cuento del mismo nombre, o Tom, en “La noche de *La Valse*”, la mayoría de los personajes permanecen anónimos. Sin embargo, “Bobby”, el nombre del muñeco, es un hipocorístico de “Roberto”, el nombre del protagonista de “La noche de los cincuenta libros”, quien también era grotesco en su apariencia y sufría un rechazo sistemático de su comunidad. Asimismo, las descripciones físicas de ambos son similares, como si se tratase de dos elaboraciones de un mismo personaje, construidas como una analogía de espejo inverso.

La elección de un juguete como protagonista del relato denota un gran significado, pues posee las cualidades de los personajes-objeto al estar destinado a ser usado por el ser humano para aliviar su aburrimiento. Este mandato de servir al hombre es lo que brinda sentido a su existencia, pero es incapaz de cumplirlo debido a su apariencia espantosa. El muñeco también funciona como una representación del hombre, una imagen deformada que mueve a la risa, donde Tario vierte sus reflexiones sobre el género humano en general: una marioneta desproporcionada y sin gracia, que ansía desesperadamente conectar con los otros, pero cuya verdadera naturaleza monstruosa le impide recibir amor o compañía y lo condena a sufrir en soledad. En este cuento, el proceso de monstrificación se expresa con mayor claridad que en muchos otros, puesto que, al existir otros personajes en la narración, se configura la doble mirada necesaria para que estos procesos existan. Hay dos grupos

sociales distintos entre los cuales hay una caracterización el uno hacia el otro: Bobby observa a los muñecos bellos, y anhela ser como ellos, mientras que esos otros lo desprecian y se mofan de él debido a su grotesca apariencia. La corporalidad deformada del muñeco expresa esta condición de alienado y, tal como expresa Ginés Navarro, la parodia que supone su existencia supone una metáfora provocadora que pone en discusión cuestiones sobre identidad, corporalidad y su relación entre ellas. La metáfora del muñeco feo en una tienda de muñecos bellos no sólo permite reflexionar sobre el Otro, también sobre la sociedad que lo aísla y monstrifica, pues, como afirma Navarro, “la representación desmesurada y caótica es testimonio de la mirada, tanto del objeto como del sujeto al que obedece y expresa” (110).

Hay otro elemento humano que el autor presenta mediante asociaciones negativas, y para la cual se aprovecha de los recursos de lo grotesco. Se trata del deseo sexual. Cuando el deseo sexual aparece en el cuentario, suele estar deformado por la visión de los narradores, quienes tienen una visión moralista del mundo que se enfrenta contra seres humanos con un alto nivel de libido sexual. De nuevo, hay una distorsión de un aspecto cotidiano y natural de la vida del ser humano y, de nuevo, el rasgo que se presenta distorsionado es uno relacionado con la fisiología del hombre. En el cuentario, la sexualidad sólo se muestra excesiva, consumidora, desenfrenada, acorde con la política del deseo propuesta por Barrios.

En “La noche del traje gris”, una vez que la vestimenta ha matado a un hombre y se lo ha puesto como disfraz, se encuentra en su camino a dos mujeres, a quienes lleva a un hotel. Ellas muestran durante el trayecto interés sexual por el muerto y la manera en la que la narración describe este comportamiento responde también a la estética grotesca debido a la exacerbación de sus rasgos:

pronto advierto por entre los troncos de los árboles a dos mujeres que avanzan perezosamente. Examino con curiosidad sus figuritas flexibles, sus rostros de niñas anémicas, sus ancas repletas de yegua. Visten admirablemente y se adornan con joyas exquisitas. [...] Detengo a un taxi y nos hundimos en su penumbra sucia. Las mujercitas, poco a poco, comienzan a insinuárseme, manoseando la barbilla del muerto o palmoteándole sobre el vientre. El pecho, a ratos, amenaza con escapárseles por el descote. Sus muslos tiemblan prometedoramente y ansiosamente. Hay no sé qué húmedo, criminal y tristón en sus ojos. Mas nada de esto me interesa (118).

De nuevo aparecen los personajes humanos descritos con metáforas animales. El traje compara los muslos de las mujeres con ancas de yegua. Los muslos son un elemento erótico recurrente en el cuentario. En “La noche de La Valse”, el personaje describe la atracción que siente por la mujer del siguiente modo: “de sus muslos, exaltados por la leve tela, emanaba ese algo de las frutas maduras que impulsa al hombre a precipitarse sobre ellas y empaparse en su jugo” (127); en “La noche del féretro”, éste afirma que dedicará la eternidad a pensar en las posibles parejas que pudo haber tenido en matrimonio, “con dulces muertas blancas, cuyos muslos temblaban sobre mi piel” (37). Por lo tanto, el haber colocado la metáfora animal en esta parte corporal de las dos mujeres asimila el apetito sexual con la animalidad. Esta asociación está ligada con un actuar por instinto: los personajes se dejan llevar por su libido, sin importarles la apariencia grosera que puedan presentar y se trata del desprendimiento de las normas sociales y de la imagen pública.

Finalmente, los personajes llegan a un hotel donde se da la expresión más grotesca de este deseo carnal desmedido:

Dan principio los galanteos, las caricias, los besos: toda esa serie de explosiones groseras y cínicas, tan poco saludables, a que se entregan los hombres en cuanto se sienten contentos.

—Desnudaos las dos —ordenó.

Proceden a quitarse las ropas mientras yo las contemplo de cerca. De un golpe, saltan ambas al lecho, cual si en realidad mi presencia las intimidara profundamente. Por el contrario, ríen de un modo histérico, pellizcándose las ancas.

“Se suponen tentadoras”, pienso con burla (119).

El traje juzga los intentos de seducción de las mujeres como vulgares. Los elementos propios de la enfermedad, ya iniciados en la primera descripción con la imagen de “cara de niñas anémicas”, continúan desarrollándose aquí con la expresión “tan poco saludables” o “de modo histérico”. Esta imagen presenta una pantomima de sensualidad, donde todos los elementos están distorsionados por el desagrado que le provocan al traje gris, cuyo punto de vista define cómo son descritos los personajes femeninos,

En este capítulo he analizado el modo en que la condición monstruosa de los personajes humanos se expresa en su corporalidad, caracterizada por el exceso y el sobrepasamiento, a través de los siguientes recursos:

1. El contraste entre corporalidades acordes a los cánones de belleza y corporalidades que, en su carne, expresan un carácter transgresor que les genera repudio por parte de los otros miembros de su comunidad.
2. Las metáforas que acercan al hombre a lo animal, asociaciones con las que se busca remitir a un estado primitivo donde el individuo actúa para satisfacer sus necesidades básicas con desdén por las reglas sociales o el daño que puede causar a otros.
3. La relación entre la sexualidad y la muerte, donde el apetito sexual desenfrenado se convierte en una amenaza para otros humanos, animales y objetos.
4. La creación de imágenes y escenas ridículas que promueven a la risa y buscan censurar vicios, como la gula, la avaricia o la suciedad.

En este cuentario, Tario ha tomado elementos propios del hombre como ser biológico, como sus necesidades fisiológicas, su salud o su edad, y las ha presentado distorsionadas

por medio de los recursos que he enlistado, dándoles una connotación negativa. Elementos inherentes a todo ser vivo adquieren en el cuentario una dimensión grotesca; esto ocurre en “La noche de la gallina” o “La noche del loco”, donde la búsqueda de alimento se convierte en una cacería cruel y sanguinaria, en “La noche del buque” o “La noche del muñeco”, donde la vejez y la enfermedad se convierten en una terrible decadencia del cuerpo que se debe temer y que se convierte en una causa para aislar a los individuos de sus iguales, o en “La noche del féretro” o “La noche del traje gris”, donde la sexualidad se juzga por sus espectadores como vulgar e indigna.

En esta serie de imágenes deformadas, el cuerpo humano se convierte en una entidad grotesca, cuya corporalidad detona en el fondo un carácter transgresor asociado con lo monstruoso. Su apariencia es consecuencia de la posición que ocupan en el mundo: existen en los límites entre el sujeto y el objeto, entre la razón y la pasión, entre lo humano y lo animal. Las metáforas y símiles relacionados con lo animal dan cuenta de un hombre que, al ser dominado por sus pasiones, vicios y deseos, pierde la humanidad y actúa en contra de las normativas éticas y morales impuestas por la sociedad. Este quebrantamiento perturba el orden establecido en el mundo y en sí mismo. La contradicción entre lo que los personajes humanos deberían ser y lo que realmente son genera fuertes conflictos en su condición interna, y estos conflictos y contradicciones se revelan en un exceso de materialidad, una corporalidad ridícula que provoca a la repulsión y la burla. Los cuerpos grotescos una evidencia que puede dar cuenta de su condición monstruosa.

### CAPÍTULO 3. LA CONDICIÓN ABYECTA, SEGÚN LOS PRINCIPIOS DE JULIA KRISTEVA

#### 3.1. CONSIDERACIONES GENERALES EN TORNO AL CONCEPTO DE LO ABYECTO EN *LA NOCHE*

En este capítulo, utilizaré el concepto de lo abyecto desarrollado por Julia Kristeva, en *Los poderes de la perversión* (2006), para estudiar a detalle esa condición interna transgresora que se expresa en algunos personajes humanos de *La noche*.

En este libro, Kristeva describe lo abyecto como un “objeto caído” —no se trata de un sujeto ni de un objeto— que, debido a su naturaleza ominosa y a su condición de desecho, provoca en el ser humano una fascinación y un rechazo contradictorios. Se trata de una amenaza permanente que se encuentra al acecho y que, pese a su origen misterioso, parece provenir del inconsciente. Esta cualidad está intrínsecamente relacionada con lo monstruoso. El monstruo es, al mismo tiempo, tanto fascinante por su excepcionalidad y su rebeldía, como aberrante debido a su otredad y a la amenaza que representa:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y lo tolerable, de lo pensable [...] Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebato, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada (7).

A lo abyecto se le llama “objeto caído”, ya que se trata de un elemento que ha perdido el significado. El sujeto se enfrenta a la cosa abyecta y se tropieza con algo que antes era conocido, pero ahora es extraño y amenazador, debido a que carece de sentido y no actúa conforme a las reglas instauradas por la ética, la moral o la política. Al igual que en lo grotesco, lo abyecto es una transgresión, pues viola constantemente los límites instaurados por los dispositivos de poder, pero, mientras que en lo grotesco se habla de una violación material, externa —entiéndase, aquella de los cánones estéticos, de las barreras físicas del territorio, de los límites espaciales del propio cuerpo—, lo abyecto se refiere a

una violación de los principios que dan sentido a la concepción mental y social del mundo.

Dice Kristeva:

Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. Es el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras (8-9).

La cosa abyecta cuestiona constantemente las barreras entre lo real y lo irreal, entre lo moral y lo inmoral, entre lo comprensible y lo incomprensible. Es un ente expulsado cuya expulsión revela en sí misma un traspaso de los límites de significado.

Esta noción es medular para comprender a los personajes humanos de Tario, y está intrínsecamente relacionada con la otredad de los individuos que analicé en el primer capítulo. Aquí lo abyecto y, para efectos del resto del análisis, los *individuos abyectos*, consisten en seres que son “radicalmente excluidos”:

[lo abyecto] es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma. Un cierto “yo” (*moi*) que se ha fundido con su amo, un super-yo, lo ha desalojado resueltamente. Está fuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer. Sin embargo, lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo. Sin avisar(le) solicita una descarga, una convulsión, un grito (8).

Así pues, desde su condición marginal, los individuos abyectos nunca cesan de desafiar, criticar y perturbar el sistema que los ha alienado. Este sistema, analizado en el primer capítulo a partir del postulado de Mabel Moraña como un conjunto de discursos que ostentan las instituciones, Kristeva lo expone como una construcción ideal del individuo quien, para protegerse de sí mismo, arroja hacia afuera todo aquello que es desecho, insano, peligroso. Esta versión ideal del sujeto forma parte de su psique, “un super yo”, un “absoluto [que] lo protege del oprobio”. Por ello, como analizaré a continuación, lo abyecto es siempre inmoral. El enfrentamiento con la cosa abyecta expone esta contradicción,

revela lo oculto, y esta es una de las principales funciones del monstruo. La oposición entre lo ideal (el super yo) y lo material (lo abyecto) ya aparecía en los rasgos físicos de los personajes humanos; hay una versión ideal del ser humano que se contrasta radicalmente con el sobrepasamiento y el exceso del cuerpo de los protagonistas de los cuentos. Sin embargo, con el concepto de lo abyecto, demostraré que esta condición física de los personajes no es más que una representación de la batalla interna que libran entre lo que debe ser y lo que realmente es.

Para poder explorar cómo se expresa esta naturaleza en los personajes, comentaré tres cualidades fundamentales de lo abyecto en los cuentos de *La noche*. La primera será la inmoralidad de los individuos abyectos; la segunda, la suciedad que denota todo aquello que es expulsado y, finalmente, la tercera, lo que ocurre cuando el sujeto encuentra la abyección en sí mismo. El objetivo de este examen es comprobar en qué medida la hay en los personajes humanos una cualidad radical de exiliado, un carácter de desecho y transgresión violenta, elementos en los cuáles también se podría leer un acercamiento a la monstruosidad,

### 3.2. LO INMORAL, LA VOLUNTAD DE HACER DAÑO

Lo abyecto es inmoral, dice Kristeva. En la siguiente cita detalla con precisión algunas de las condiciones que revelan la abyección de un individuo. Todas ellas refieren una voluntad propia de ese individuo por “perturbar” los dispositivos que pretenden dar orden a la sociedad:

aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo

son aun más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal [...]. La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal en la espalda... (11).

El individuo abyecto interfiere constantemente, es un agente activo en la desestabilización del sistema. Hay una voluntad de hacer daño; se sabe que la acción causará un perjuicio a un tercero y la realiza con deliberación. Cuando Kristeva afirma que todo crimen es abyecto, asevera también que todos los criminales habitan en este espacio ambiguo de la marginalidad y la transgresión.

Esta cualidad del ser abyecto remite a algunos de los personajes humanos en Tario, en los cuales se expresa una voluntad de perjudicar. Realizan un acto premeditado para enfrentarse a la sociedad, ya sea por resentimiento, ya por apetito sexual, ya por un arranque de ira. Sobre este asunto, Marisol Nava asevera lo siguiente sobre la conducta de los personajes:

Uno de los más importantes es la conducta transgresora de los personajes, en tanto rompen conscientemente con lo establecido, según el contexto de cada cuento [...]. Estas acciones infractoras se complementan con el desequilibrio psicológico de los personajes, quienes evidencian trastornos en su comportamiento, fracturando los esquemas de cordura [...]. En el fondo, estas acciones transgresoras ocultan cierta desolación existencial, pues los protagonistas se descubren en complejas historias y ambientes, en donde el sueño, el sinsentido y la muerte son las únicas escapatorias (44-45).

El más claro ejemplo de un individuo que busca activamente dañar a la sociedad que lo ha convertido en monstruo está en “La noche de los cincuenta libros”. Cuando el niño Roberto escapa al bosque para alejarse de su familia, construye una mansión desde la cual escribe cincuenta libros, uno por cada año de vida que pasa aislado, donde da vida a los peores monstruos que su imaginación puede crear. En el pasaje donde Roberto expresa porqué se alejará de la sociedad, muchos estudiosos de Tario han encontrado una suerte de *ars poetica*, una propuesta estética que el escritor siguió en esta obra y en muchas de las

posteriores. Freyman Valenzuela afirma que “Todos los elementos y símbolos del mundo de Tario están contenidos en esta confesión poética de ‘La noche de los cincuenta libros’”

(61). El pasaje en cuestión es el que expongo a continuación:

Y escribiré libros. Libros que paralizarán de terror a los hombres que tanto me odian; que les menguarán el apetito; que les espantarán el sueño; que trastornarán sus facultades y les emponzoñarán la sangre. 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 lo nauseabundo del amor, de la piedad, del patriotismo y de cualquiera 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 (62).

Es pertinente señalar que, en este momento, el personaje —cuya apariencia y enfermedad he estudiado como grotesca, y había sido apartado de la sociedad por ser “el Otro”— se convierte también en un individuo abyecto. A causa del constante rechazo que ha sufrido y a la marginación en la que ahora se ve obligado a vivir, resuelve tomar acción en contra de todo el género humano. Se trata aquí del crimen premeditado que Kristeva entiende como abyecto. Roberto sabe que su actuar causará daño a los otros; aún más, éste es la razón principal de su acción. Se trata de un personaje que, por sufrir el proceso de monstrificación, dedicará el resto de su vida a perturbar el sistema en el que vive. Para lograr su cometido, el personaje empleará el recurso del arte. En los cuentos, las expresiones artísticas ocupan un lugar primordial: en “La noche de *La Valse*” un cuadro permite que el mundo real y el mundo sobrenatural se entrecrucen, pues éste era el vínculo que unía al protagonista con su vida pasada; en “La noche del vals y el nocturno”, las dos piezas musicales toman vida propia y se separan de los humanos para deambular por el bosque, para analizar sus diferentes características; en “La noche del perro”, la capacidad del dueño de leer, escribir y componer poesía lo diferencia del animal y lo eleva a un plano

de trascendencia de lo material. Aquí, el arte pretende ser utilizado como una suerte de arma, un medio con el que se llevará a cabo su venganza contra la humanidad. Se pervierte la función de búsqueda de belleza que se expresa en otros cuentos, para convertirse en una búsqueda de lo horrendo.

En el actuar de Roberto también se expresa esta contradicción entre lo material y lo inmaterial, entre el cuerpo y el espíritu, que he analizado hasta ahora como una de las tensiones principales del cuento. Roberto no ataca la corporalidad, sino el plano mental-emocional. Él intenta retratar todo aquello que preocupa al ser humano —como la muerte, la enfermedad y los vicios— y señalar todas las fallas en las instituciones como la religión, la familia o la patria. El personaje es deliberadamente inmoral puesto que busca que sus libros “sepulten los principios y trituren las virtudes”.

Lo abyecto enturbia al sujeto, lo descoloca, lo hace perder el sentido, lo cuestiona sin cesar. Esta contravención es lo que el personaje quiere provocar. Él pretende “paralizar de terror”, “menguar el apetito”, “espantar el sueño”, “trastornar sus facultades” y “emponzoñar la sangre”. Ésta es la intención de alguien que, siendo abyecto, conociendo lo abyecto, pretende perturbar a los demás por medio de su propia condición.

Con este rasgo, en el protagonista se termina de concretar el proceso de monstrificación que advertía al principio de este trabajo: Roberto está inscrito en la dinámica de dos miradas que se observan la una a la otra, la de los miembros de su comunidad y la suya propia; es caracterizado como una otredad debido a su corporalidad grotesca y su enfermedad, y finalmente, cuando es alineado por los suyos, decide apropiarse de su identidad otrera y por medio de ella revelar todo lo que es abyecto en la sociedad que lo rechaza. El monstruo aquí está cumpliendo su función de *mostrare*, de

revelar lo oculto dentro de la sociedad, de poner en acción todo aquello que se desea mantener en secreto.

El segundo cuento donde la inmoralidad del personaje se hace más notoria es “La noche del loco”. La historia está narrada por el propio protagonista, quien ansía una mujer a la cual llevar a cenar, pero cuyo verdadero objetivo es mantener relaciones sexuales con ella. El personaje se describe a sí mismo mediante una serie de afirmaciones disparatadas y excéntricas sobre sí mismo. En el título se advierte que todas estas aseveraciones y elucubraciones serán producto de la locura del personaje, quien, pese a que no se percata de ello, es verdaderamente peligroso y está dispuesto a realizar actos indecibles, sin que él los considere incorrectos.

El loco representa un peligro para el resto de la sociedad que se lo encuentra. Es una amenaza constante, pero difícil de descubrir o dilucidar; en este rasgo se advierte lo “turbio” de lo abyecto, pues acecha sin revelarse, se mueve entre la gente como un individuo común y corriente, pero su mente resquebrajada puede causar daño. El terror que busca producir este cuento es el de un hombre peligroso que anda suelto por la ciudad, interactuando con individuos comunes y corrientes que desconocen su condición de desquiciado y su potencialidad de cometer crímenes.

Pese a su locura, o quizá debido a ella, hay también una premeditación en sus acciones. El cuento deja claro que no hay ningún límite que no esté dispuesto a cruzar o un crimen que no esté dispuesto a cometer con tal de satisfacer sus deseos sexuales. En la narración, el personaje sufre un malestar y un transeúnte se acerca a preguntarle si se encuentra bien. El loco, olvidando su dolor, empieza a construir un plan casi de inmediato:

Saluda y se marcha. Pero en aquel instante, una ocurrencia me acomete: ‘¿Y si lo matara? ¿Su mujer quedaría libre entonces!’. Me lanzo tras de él entre la multitud, como un loco. Le doy alcance, tocándole sin brusquedad en un hombro.

—Perdone—inquiero un poco jadeante—, ¿es usted casado?

El desconocido me examina de arriba abajo y contesta:

—Soy viudo.

Me entristezco y le digo:

—Le acompaño a usted en el sentimiento (45-46).

La posibilidad del crimen surge de manera natural en la mente del individuo. Ese hombre, ese otro sujeto, no es más que un posible medio para conseguir una mujer que esté disponible. Cuando asevera que se entristece, el autor le da a esta afirmación un tono irónico, pues no es claro si su congoja se debe a que siente pena por el hombre o, mucho más probable, porque ha perdido una posibilidad más de completar su pesquisa. Es necesario señalar aquí la tentativa a un crimen premeditado, que es guiado por la pulsión sexual.

El deseo es la principal motivación para la cacería del loco, pero, al igual que en otras expresiones del erotismo dentro del cuentario, el escritor presenta un deseo distorsionado por las condiciones mentales particulares del personaje. El loco es una amenaza que se cierne sobre las mujeres, cuyo camino se cruza, y de las cuales dice lo siguiente:

Hice esta invitación en clubes, batallas de flores, museos, templos y lavaderos públicos. Siempre con el mismo resultado. Se lo he propuesto a mujeres maduras, emancipadas y revoltosas; a mujeres casadas, hastiadas y bellas; a jóvenes de cualquier tamaño, desconfiadas, ávidas y deliciosas; a adolescentes ingenuas que volvían de la escuela con sus cuellitos blancos y unos deseos locos de divertirse. Incluso, se lo he propuesto a esas nodrizas robustas que van a flirtear con los soldados a los parques, tirando de un cochecito con toldo, en cuyo interior se vomita un bebé (42).

El loco es observador y astuto, y sus acciones son cada vez más inmorales; de modo que la posibilidad de un crimen va escalando poco a poco. Esta tensión alcanza su punto más alto

en la conclusión del cuento. El viudo logra desprenderse del loco, pero sin quererlo le ha dicho dónde se encuentra enterrado el cadáver de su esposa. El narrador decide ir al cementerio, convencido de que esa será la mujer que se convertirá, por fin, en su compañera. Sabe que aquello que extraerá de su descanso es un cadáver y que no tiene ninguna posibilidad de actuar o defenderse. Así se expresa en el cuento este asunto:

¡Ahora voy a tener mujercita y esto es espléndido! —cavilo—. ¡No moverá mucho su cuerpecito porque está muerta, pero al menos podremos retratarnos! Si está demasiado rígida, la aceitaremos. Si su ropa se halla deteriorada, la vestiremos adecuadamente. Si está muy pálida, muy pálida, le untaremos de carmín las mejillas... Y yo me sentaré en sus rodillitas desnudas y le pasaré un brazo por su hombro, y ella me mirará con sus pobrecitos ojos quietos a mis ojos grises y sin gafas (48).

Esta conciencia del loco, con respecto a la vulnerabilidad del cuerpo, queda aún más patente cuando explica, una vez que ha logrado extraerlo de su tumba, lo siguiente: “Con mi presa a cuestas me encamino hacia la tapia” (50), donde la palabra “presa” acentúa su cualidad de depredador, así como la del cadáver de víctima. Cuando asevera que: “Le paso a continuación un brazo por el hombro helado. Cruzo las piernas. Sonrío. Alzo la vista, mirando con desdén a todas las mujeres del universo” (51), se evidencia que el constante rechazo por parte de las mujeres, que lo han llevado a buscar una pareja en el cadáver de cementerio, ha creado en el sujeto un resentimiento hacia todo el género femenino, al cual “observa con desdén”. Para él, haber conseguido por fin a una mujer es una venganza a causa del rechazo que había sufrido hasta entonces, similar al modo en que el personaje de “La noche de los cincuenta libros” también concreta una venganza nacida del rencor. Se trata de la “venganza hipócrita” que señala Kristeva como evidencia de la fragilidad de la ley. Finalmente, el crimen abyecto de haber profanado la tumba se concreta en un acto de necrofilia: “Y como entonces, también, hube más tarde de colocar entre nuestros ardientes

cuerpos mis ropas negras muy bien dobladas, porque los pechos enhiestos de ella penetraban en mi carne igual que dos afilados cuchillos” (51).

Un elemento más de conducta criminal que conviene señalar es el de los adictos a sustancias nocivas. Este no es tan prominente, pero está presente en algunos de los cuentos. A veces, estas sustancias son las causas de la conducta errática del consumidor. Por ejemplo, en “La noche del buque”, el navío que describe con atención al género humano afirma que en su interior ha habido “científicos, aventureros, cortesanas ricas y toxicómanos envilecidos [que] recorrieron sin cesar mis cubiertas” (39), además de que ha transportado “el uranio, la seda, la morfina y la dinamita; el champaña, el plomo y el éter” (38). En “La noche de *La Valse*”, se expone que el personaje protagonista había sido un adicto al opio, y que solía sufrir de alucinaciones, por lo cual se pone en duda la veracidad del relato: “Creí ser, desde luego, víctima de uno de esos delirios esporádicos que suelen atormentarnos aún a los opiómanos liberados” (126). Cuando, en “La noche del traje gris”, el narrador asesina a un hombre y lo utiliza como vehículo para recorrer el mundo de los hombres, decide imitar su conducta y mantener contento a su víctima, con el consumo de esta clase de sustancias: “Compro, por distraerme, un habano y se lo meto en la boca al muerto. En una taberna le ofrezco una copa de ron; otra; otra. Me parece que va perdiendo el equilibrio” (116-117). En “La noche del indio”, el protagonista utiliza la bebida como un escape para las cargas que él supone la pobreza: “se embriagarán [los hijos] como yo lo hago —sin comprender aproximadamente por qué—, bebiendo pulque hasta enloquecerse o perder el sentido y servir de irrisión a las personas decentes” (132). En “La noche del hombre”, el narrador acude al tabaco para acompañar su insomnio, otro desorden de la mente: “Máxime que durante el insomnio consumo diez o doce pipas. Y trabajo, lo cual es bastante peor desde luego” (138).

En “La noche del perro”, el alcohol transforma la actitud del dueño del can, sobre quien inflige en el perro una terrible violencia:

Desdichadamente el alcohol produce en su organismo desastrosos efectos. En vez de tumbarse a dormir, según acostumbran a hacer otros hombres que conozco, se exaspera, se enfurece. Escribe y rasga luego los papeles; golpea los muebles con sus puños; se asoma a la ventana y gime; desgarrar las sábanas y lo destroza todo. Yo escapo hacia cualquier refugio, pero él me busca y, al encontrarme, se quita el cinto, lo sacude en el aire y, con las fuerzas de que es capaz, comienza a golpearme bárbaramente, despiadadamente, hasta hacerme sangrar por la boca (76).

Aquí el acto criminal de la adicción se convierte en perverso, puesto que afecta a una criatura inocente. Luis Quintana Tejera describe el estado mental del perro del siguiente modo: “El hecho de autoconcebirse como un perro [...] lo proyecta como un ser pensante que, involucrado en su situación actual, desearía cambiar el universo si con ello salvara la vida de su amo” (54). Si bien el individuo sufre arrepentimiento, también muestra que es consciente de sus acciones y de las causas de las mismas, cuando afirma: “No soy sino un malvado borracho. ¿Me perdonas?” (77). En la narración esta agresión se repite siempre que bebe. Esta traición a los sentimientos nobles del perro también puede ser interpretada desde los principios de lo abyecto que señala Kristeva, y describió como “un amigo que nos clava un puñal en la espalda”.

### 3.3. LA SUCIEDAD

La segunda cualidad de lo abyecto que resulta útil para comprender a los personajes *La noche* es que se presenta en forma de desecho. Este desecho provoca en el sujeto una repulsión incontenible que Kristeva describe similar al asco que produce en el cuerpo la comida en mal estado:

Asco de una comida, de una suciedad, de un desecho, de una basura. Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo. Ignominia de lo acomodaticio, de la complicidad, de la traición [...], un espasmo de la glotis y aun de más abajo, del

estómago, del vientre, de todas las vísceras, crispera el cuerpo, acucia las lágrimas y la bilis, hace latir el corazón y cubre de sudor la frente y las manos (9).

Según esta cita a la estudiosa francesa, la reacción de asco que se sufre ante lo abyecto se experimenta en el propio cuerpo. Lo abyecto, en este actuar constante en contra de toda ley, también se enfrenta a los principios de sanidad y de funcionalidad. Al igual que en lo grotesco, la transgresión excede los límites internos para perturbar el exterior. Si en lo grotesco esta violación se expresa mediante un cuerpo deforme, lo abyecto perturba los límites con todo aquello que se considera sucio, que es repugnante para el sujeto, que ya no tiene una función.

Sobre este asunto, conviene pensar, a su vez, en cómo Tario explora la enfermedad que muchos de sus personajes padecen. En “La noche del loco”, el protagonista padece de sus facultades mentales; en “La noche de los cincuenta libros”, el escritor sufre histeria; en “La noche del perro”, el dueño del perro tiene tuberculosis. En las narraciones, las enfermedades son un distintivo de separación, que los aísla y convierte en parias, puesto que se ven obligados a alejarse de los otros para no sufrir el rechazo. El loco acude a un cementerio en plena noche para desenterrar un cadáver femenino después de que todas las mujeres que se encuentra lo hayan rechazado; el histérico huye del pueblo hacia el bosque donde construye una mansión desde la que planea su venganza; el tísico se refugia en una fría buhardilla durante el invierno a esperar la muerte sólo en compañía del perro. La contradicción entre la sanidad y la enfermedad hace imposible que estos sujetos abyectos convivan con los demás y, por ese motivo, se convierten en un desecho; es de esta condición de donde nace el conflicto entre la sociedad y el sujeto, que da como resultado los discursos de monstrificación.

La enfermedad, sin embargo, no recae sólo en estos personajes. En los dos primeros cuentos que mencioné, “La noche del loco” y “La noche de los cincuenta libros”, Tario ahonda en la caracterización que hace de la enfermedad en esta antología, donde, al igual que en otros elementos de la fisiología humana, trastoca su esencia natural y la presenta bajo una visión negativa como una condición repugnante y digna de desprecio en el género humano.

En “La noche del loco”, este personaje recuerda (o cree recordar, puesto que al ser un narrador no confiable se debe dudar de todo lo que afirma) las múltiples conquistas amorosas que ha tenido:

He viajado por los cinco continentes y he abrazado frenéticamente a mujeres de todos colores y temperamentos: pelirrojas altivas, con los vientres llenos de pecas; rubias linfáticas, con las pupilas sumergidas en una especie de pus; morenas tormentosas, hidrófobas, que me arrancaban a puñados las cejas mientras yo les sorbía los labios; negras del Congo, con los pechos de tal suerte enhiestos, que para estrecharlas y no herirme tenía que interponer entre nuestros cuerpos una almohadilla o una sábana doblada cuidadosamente (42-43).

En su reflexión sobre las diferentes mujeres del mundo, el personaje dota al género femenino de una serie de rasgos asociados a la enfermedad. Los cuerpos femeninos bellos aparecen desfigurados por características enfermizas, como el linfatismo o la hidrofobia.

En “La noche de los cincuenta libros”, el histérico que ha decidido escapar al bosque y atormentar a los seres humanos con sus libros aterradores, hace también una enumeración de todos los monstruos a quienes busca dar vida en su escritura:

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: niños idiotas, con las cabezas como sandías; vírgenes desdentadas y sin cabello; paralíticos vesánicos, con los falos de piedra; hermafroditas cubiertos de fistulas y tumores; mutilados de uniforme, con las arterias enredadas en los galones; sexagenarias encintas con las ubres sanguinolentas; perros biliosos y castrados; esqueletos que sangran; vaginas que ululan; fetos que muerden; planetas que estallan; ícubos que devoran; campanas

que fenecen; sepulcros que gimen en la claridad helada de la noche... Vaciaré en las gargantas de los hombres el pus de los leprosos, el excremento de los tifosos, el esputo de los tísicos, el semen de los contaminados y la sangre de las poseídas. Haré del mundo un antro fantasmal e irrespirable. Volveré histérica a cuanta criatura se agita (62-63).

Este fragmento es conveniente para comprender de la condición abyecta de los personajes humanos y de la propuesta estética de lo monstruoso que Tario construyó en *La noche*. Hay un cruzamiento entre los discursos de monstrificación que estudia Moraña, las descripciones grotescas del cuerpo que identifica Barrios y la suciedad que Kristeva señala como inherente a lo abyecto, es decir, los tres indicadores de lo monstruoso que he decidido analizar. Es importante entender la acción del personaje contra el resto de la sociedad; él se encuentra en una comunidad homogénea, que sigue las reglas sociales que se han impuesto, y que se entiende a sí misma como una unidad. Por no cumplir con los estándares de apariencia ni de conducta, Roberto es exiliado de este grupo social, y este rechazo provoca en él el deseo de dañar. Sólo en esta tensión entre el grupo social y el individuo abyecto puede entenderse lo monstruoso. Es por ello que en este cuento se cumple esta condición monstruosa cabalmente.

Ahora bien, en esta cita, la monstrificación está siempre presente, puesto que el personaje llama “una heterogénea muchedumbre de monstruos” al conjunto de individuos que nombra; si bien algunos son monstruos en el sentido estricto de la palabra, como el minotauro, la quimera o la harpía, otros son seres humanos con enfermedades físicas, a los cuáles él convierte en monstruos por asociación. El personaje se propone a sí mismo como autoridad que designa quiénes son monstruos y quiénes no, y al sentirse él mismo monstruoso, asocia a todos los que son como él en un orden semejante. Con respecto a lo grotesco, el cuerpo humano aparece transformado en algo irreconocible, con lo cual simboliza una afrenta directa a los principios de armonía de lo bello: la mujer joven pero

desdentada y sin cabello como una anciana, las sexagenarias encinta, el exceso de corporalidad en los niños con cabezas gigantes o en los hermafroditas. El cuerpo es una parodia de sí mismo, en el sentido que proponía Navarro, con la intención de descolocar, perturbar y cuestionar. Con razón de lo abyecto, el personaje busca voluntariamente perturbar el mundo de los hombres mediante la liberación de todos estos personajes que habitan en su mente.

Retomo una de las últimas líneas expresadas por Roberto: “Vaciaré en las gargantas de los hombres el pus de los leprosos, el excremento de los tifosos, el esputo de los tísicos, el semen de los contaminados y la sangre de las poseídas” (63). El elemento de los fluidos corporales es central en la definición de “suciedad” de Kristeva:

Una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no *significan* la muerte [...]. No, así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente (10).

Estos fluidos se retratan en el cuentario como una perturbación entre el límite de lo interior y lo exterior, una evidencia del borde que ha sido corrompido. Algunos de los fluidos corporales son un desecho producto del accionar fisiológico del cuerpo, como la orina o el excremento, y en el texto, buscan producir una sensación de asco. En los ejemplos que analizaré, operan como un símbolo de una cosa inservible y que repugna por su vulgaridad o de una condición enferma del cuerpo, como el pus o la sangre que se vierte por una herida. Es un desbordamiento que va más allá de la apariencia física que analiza Barrios, puesto que da cuenta de un desequilibrio o una corrupción de la funcionalidad del cuerpo humano. En *La noche*, los fluidos aparecen de manera recurrente y acrecientan el carácter de abyección de los personajes que los eyectan.

En cuanto a la orina o el excremento, estos fluidos aparecen un par de veces y siempre provocan en el humano la repulsión que describe Kristeva. La orina es un elemento importante en “La noche de los cincuenta libros”, donde el protagonista persigue a su hermana menor hasta darle alcance, le arranca el vestido y observa que no tiene pene. Al darse cuenta de esta diferencia en sus cuerpos, se burla de ella y procede a orinarla: “Y la oriné de arriba abajo, haciendo alarde de mi pericia. / Empapada hasta los cabellos, la vi perderse rumbo a la casa, limpiándose las lágrimas con los calzones” (61). Se nota en esta acción la malicia premeditada del individuo que pretende dañar, y para lograrlo usa los desechos del cuerpo, que son un símbolo de la abyección. La crueldad de esta escena contrasta con otra que se lee un poco más adelante, en la que el personaje ve en un sueño a su madre, vestida en un hábito negro: “Al verme, posa la luz en el suelo y, metiendo los dedos en la bacinica que está bajo la cama, me salpica de orines el rostro, tratando de espantar al demonio” (61). En esta escena, además de que la acción es perpetrada por la propia persona encargada del cuidado del niño, también describe una acción abyecta por inmoral, puesto que representa una perversión del rito cristiano de bendecir con agua.

En lo que se refiere al excremento, aparece dos veces, además de la referencia al “excremento de los tifosos”, que ya he señalado antes. En primer lugar, en “La noche del buque”, donde éste teme envejecer y quedarse varado en algún puerto olvidado, donde “millones de moscas ventrudas olfatean y engullen el excremento de los asnos (39)”. En segundo lugar, en “La noche de la gallina”, un niño protesta cuando le sirven gallina para la comida, diciendo lo siguiente “—¿Por qué me das esas cosas, si sabes que las gallinas comen caquita? (72)”. En ambos casos, las heces resultan un elemento repulsivo, de origen animal, del cual sienten rechazo, tanto los objetos como las personas.

La sangre es el fluido corporal que aparece de modo más recurrente a lo largo del cuentario. Cabe aclarar que este fluido no es un desecho en sí mismo, todo lo contrario, se trata de un líquido vital que permite el correcto funcionamiento del cuerpo. Sin embargo, en el volumen se presenta como una sustancia que es derramada después de un acto de violencia, y por lo tanto, mantiene la lógica de la suciedad señalada por Kristeva, como un símbolo de lo interior que excede hacia lo exterior. Referiré tan sólo tres ejemplos, para analizar las diferentes connotaciones y matices que adquiere este elemento. En “La noche de los cincuenta libros”, cuando todas las creaciones del escritor se vuelven contra él, éste saca un arma y empieza a dispararle a los libros de las estanterías: “De súbito, advierto un arroyo de sangre negruzca que se va extendiendo por la alfombra en dirección a la puerta” (66). Empieza a disparar uno por uno, y a medida que lo hace se va formando un charco de sangre que debe atravesar para escapar de las criaturas. El simbolismo es claro: la monstruosidad que el personaje se propuso crear se manifestó en el mundo real. La sangre es un elemento que recuerda la abyección de sus acciones. En “La noche del perro”, la sangre aparece como un elemento que conmueve al lector, puesto que muestra la vulnerabilidad de un inocente. Una vez que el animal es golpeado brutalmente por su dueño, afirma lo siguiente: “Y yo callo sin moverme, soportando los golpes. Veo chorrear mi sangre y me bebo las lágrimas. No protesto. Ni un gruñido impertinente, ni una sola actitud de rebeldía” (76). El autor presenta con proximidad la sangre y otro fluido, las lágrimas, como testimonios del dolor del perro y, por lo tanto, como un elemento que incita a la compasión por el animal. Finalmente, en “La noche del traje gris”, una vez que el traje ha asesinado y empleado al cadáver, éste empieza a descomponerse mientras el objeto lo está utilizando: “Así es: en una esquina me suplica me detenga y se aprieta el estómago con verdadera furia. Un líquido caliente y agrio, semejante a un chorro de alquitrán, surge bajo

sus bigotes embadurnados” (117). Aquí la sangre, que además es más repulsiva que de costumbre, es un fluido que revela la condición de cadáver de la víctima.

Del semen no hay menciones en los cuentos más allá de “el semen de los contaminados”, aunque sí será un elemento notable de otro libro de Tario, *Equinoccio*, donde varios de los aforismos versan sobre el líquido seminal. El erotismo de varios de los cuentos, como “La noche del féretro”, “La noche del loco” o “La noche de *La Valse*”, podría invitar a pensar que algunas de las referencias a la sangre tienen una connotación sexual que pretende remitir a esta sustancia. Por ejemplo, en “La noche del féretro”, una vez que el féretro se resigna a que no conseguirá jamás a la mujer que desea, decide entregarse a sus propias ensoñaciones concupiscentes. Al terminar, asevera que se siente *vacío*, en una imagen que evoca la laxitud y desgaste posterior al acto sexual: “las imágenes sibaríticas me hicieron tanto mal, que [...] me sentí exhausto, vacío, postrado, como deben sentirse los hombres después de una óptima noche de continuos placeres” (37). En “La noche del loco”, el protagonista afirma que “Hierve la sangre en mis venas, y visiones realmente lascivas desfilan ante mis ojos” (49), y el hervir de su sangre referencia la irrigación de los músculos que ocurre durante la excitación sexual. Finalmente, en “La noche de *La Valse*”, cuando el cuento alcanza el máximo grado de erotismo y el encuentro entre el hombre y la mujer fantasma se consuma, justo el momento en que el hombre recuerda la vida pasada en la que había sido amante de la mujer, la imagen de la sangre brotando a borbotones recuerda al instante del orgasmo masculino:

Y cuando la *girl* del lirio irguió alto alto el cuerpo para entregárseme, y la sangre después brotó de mi hombro a borbotones, igual que el manantial de un río monstruoso, y su talle vibró como una rama seca, y se hundieron mis uñas en su pecho blando, y por sus labios escapó en un grito la vida, logré reconocerme (130).

Con base en este último ejemplo, surge un símbolo más que merece atención bajo la categoría de la “suciedad” que propone Kristeva: el cadáver. La teórica postula lo siguiente:

El cadáver (*cadere*, caer), aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. [...] Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere*—cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (*moi*) quien expulsa, “yo” es expulsado. El límite se ha vuelto un objeto. [...] El cadáver —visto sin Dios y fuera de la ciencia— es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida (10-11).

El cadáver es, según esta cita, el símbolo de la abyección por excelencia, dado que representa el límite entre la vida y la muerte, entre el ser y el no ser. El sujeto se convierte en un desecho que atrae lo mismo que repugna. Según Kristeva, es imposible no ver reflejada la propia identidad en un cadáver. Este elemento, el cadáver como máximo grado de abyección, se encuentra en la mayoría de los cuentos de *La noche* de una forma u otra. Desde la primera narración, “La noche del féretro”, Tario plantea el mecanismo interno que permite interpretar las narraciones del cuentario. El ser humano está revestido de una otredad al ser narrado por un sujeto completamente distinto a él en apariencia, ideología y costumbres, exhibe un cuerpo que en línea con lo grotesco es desproporcionado y repulsivo, y finalmente es llevado a su máximo grado de abyección al ser convertido en cadáver. Transformado el hombre en monstruo, mediante estos mecanismos, es colocado por la fuerza sobre el mundo material representado por el féretro. Éste, pese a estar obligado a servir, intenta rehusarse a soportarlo y se rebela inútilmente contra sus captores. Ambos, personaje humano y personaje objeto, se ven obligados a permanecer juntos por el resto de la eternidad.

Ya he analizado cómo el cadáver significa la fragilidad de la vida humana en “La noche del loco” y la terrible profanación que hace de éste adquiere un nuevo significado

bajo esta luz, pues el personaje, en su delirio pasional, copula con el símbolo máximo de la abyección. En “La noche de la gallina”, como un último acto de rebeldía contra sus asesinos, la gallina come unas hierbas venenosas y logra asesinar a toda la familia que vivía en la casa y sus cuerpos son expuestos en una marcha fúnebre colectiva: “treinta y seis horas más tarde, cinco ataúdes en fila bajaban por la arboleda rumbo al cementerio” (74). En “La noche del perro” se acentúa todavía más la soledad en la que vivía el poeta tísico, puesto que el perro afirma que él fue el único que acudió a su funeral; si nadie se compadeció por él en vida, menos se compadecerían con su muerte. Ya he analizado cómo en “La noche del traje gris”, el hecho de que el traje ocupe un cadáver del mismo modo en que el hombre usa el traje se trata de una inversión de los roles de amo y esclavo.

Hay dos cadáveres, cuya apariencia grotesca analicé en el segundo capítulo. El primero, el de la mujer fantasma en “La noche de La Valse”:

Se desplomó rígida, azul, contra el aparejo arrumbado. Cayó así, con los muslos abiertos, abiertos los labios, terriblemente profunda la herida.  
Aún pudo gritarme. Y acudí.  
Convulsionó su vientre.  
—¡Toooooom!  
Pero su cuerpo se hizo de hielo. Los ojos demasiado extáticos. La carne horripilante (130).

y el segundo, el de “La noche del hombre”:

No un hombre, sino un trozo de plomo y hielo miraba desde las sábanas al islote mágico. Miraba por la ventana abierta, entre las cortinas infladas. Y nadie nadie, desde luego, se habría atrevido a dudar que aquellos ojos quietos, quietísimos, demasiado quietos para soportarlos, no alcanzaban a ver más allá que los de todos los hombres juntos (142).

Las descripciones son similares: en los dos el personaje los compara con el hielo. En ambos se hace hincapié en sus ojos inmóviles como rasgo que evidencia la desaparición de la persona que en ese cuerpo habitaba. En los dos cuentos, el personaje se enfrenta con una verdad ineludible al enfrentarse al cadáver. Por una parte, en “La noche de *La Valse*”, el

pintor recupera la totalidad de los recuerdos de su vida pasada como esclavo de la mujer, quien era su amante. El momento de erotismo se ve trastocado por la confrontación con la muerte y la violenta desaparición de este idilio lo perturba a tal punto que decide quitarse la vida. Por otra parte, en “La noche del hombre”, el protagonista, quien tiene una visión pesimista del mundo, pero que empezaba a albergar esperanzas inocentes de ir a pescar con su compañero, ve esas mismas esperanzas desvanecidas al encontrarlo muerto por suicidio, con lo que confirma sus creencias sobre el hastío de la existencia humana.

Considero pertinente cerrar este apartado sobre la suciedad con la que considero la imagen más evidente. Se encuentra en el último cuento, “Mi noche”, en éste un hombre se suicida de un disparo en la frente:

Y en mi ascensión desenfrenada, se estrella mi frente contra una nube cortada a pico. El cráneo se me ha partido por la mitad y su contenido asoma, con propósitos de escaparse. Oigo el bullicio de mi sangre toda en las carótidas: cuerpo abajo estoy hueco; el latido bestial de mi corazón en el occipucio: de un corazón formidable, lleno de vértices, que indistintamente se hunde en mi sustancia gris o exhibe sus contornos rojizos a través de la abertura purulenta. Un cierzo insufrible, venido de no sé qué ventisqueros, penetra por la herida y me va congelando, petrificando, convirtiéndome en una áspera roca lunar (146).

Aquí Tario expone un cuerpo mutilado y es testigo de cómo se convierte en el objeto caído que es el cadáver. Ese procedimiento —que en “La noche de *la Valse*” ocurre súbitamente, y que en “La noche del hombre” ya ha ocurrido cuando el narrador descubre el cuerpo— en este cuento se detalla con precisión y lentitud. El paso de un ser vivo, con sangre caliente, con músculos funcionales, a una cosa, un desecho, inmóvil y frío, se transmite con los verbos en gerundio: “va congelando, petrificando, convirtiéndome en una áspera roca lunar”. Además, la perturbación de los límites de lo interior que se vuelca a lo exterior es más que evidente, pues el cráneo destrozado ha permitido que el cerebro se derrame por el

rostro y el cuerpo del individuo, a través de ese límite abyecto que es una “abertura purulenta”.

#### 3.4. LA ABYECCIÓN DE SÍ MISMO

Hay un último fenómeno de la abyección que considero pertinente resaltar para comprender la conformación de los personajes humanos en *La noche*, y el cual puede servir para estudiar si, en efecto, existe un proceso de monstrificación en ellos. Este fenómeno ocurre cuando el sujeto, al enfrentarse con la abyección, se reconoce a sí mismo como abyecto.

Kristeva dice lo siguiente:

Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su *ser* mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto. La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la pérdida inaugural fundante de su propio ser (12).

Se presenta en este reconocimiento una notable carga simbólica. Todas las cualidades de la abyección que he analizado antes se revierten para caer sobre la propia identidad: la repugnancia y la atracción contradictorias, la voluntad de dañar, el asco y la condición prescindible del desecho. El sujeto se encuentra a sí mismo súbitamente desprotegido, puesto que la versión ideal de él que ha construido a su alrededor se derrumba y le queda tan sólo encontrarse con su propia abyección, saberse que aquella sombra que lo acechaba era su verdadera identidad, la de un objeto caído. Al reconocer el propio ser como abyecto, lo que antes daba sentido a la existencia del individuo se desploma.

En *La noche*, este derrumbe provoca que los personajes sufren un hartazgo ante la vida humana, desde el cual trivializan todas las actividades que los humanos llevan a cabo

día a día para su subsistencia o su entretenimiento. La certeza que atormenta a los personajes que sufren este hastío de la vida es que el ser humano vive un interminable ciclo de banalidades y eventualidades pueriles, las cuales carecen de importancia, pues no sirven a ningún bien mayor. Esta visión nihilista de la vida humana se observa tanto en los personajes no humanos como en los humanos. Está presente en la mayoría de los cuentos, pero ahora me centraré sólo en algunos ejemplos.

En los personajes no humanos, destacan “La noche del buque” y “La noche del traje gris”. Ambos cuentos exploran esta perspectiva de la humanidad a detalle, es el eje central de su narración. Por un lado, el buque, temeroso de la vejez, analiza todo el tiempo que ha servido a los hombres y lo poco que ha significado.

Bailaban los pasajeros, uno que otro tripulante y el capitán. Los marineros cantaban sobre la popa, acompañados de un acordeón. Un hombre solitario, junto a una grúa, limpiaba nerviosamente sus gafas. Otro, más viejo que éste, miraba pensativamente a la oscuridad. [...] Dos jovencitos núbiles, con las mejillas encendidas de deseo, tejían un sueño imposible de azahares, virginidad e incienso. No sentí la menor inquietud o temor, el más leve remordimiento. ¡Era tan pueril todo aquello! ¡Es tan pueril realmente la vida de los hombres! (40).

Por otro, el traje gris decide salir al mundo de los hombres para conocer cuáles son sus costumbres, sus ideas, sus experiencias, sólo para quedar completamente decepcionado de lo que encuentra. No sólo decepcionado, sino asqueado, puesto que se enfrenta con las cualidades más abyectas del hombre: su criminalidad, un deseo sexual transtocado por el consumo, su ambición, su suciedad:

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 eructan, apestando el aire puro. Otros deben ser millonarios y abordan sus tumbas con ruedas. Otros son músicos, gigolós, reverendos, ministros. ¡No hay diferencia entre ellos! Sin embargo, ellos piensan que sí (118).

En ambos casos, el autor se vale de la estrategia de la enumeración de imágenes que dan una perspectiva devastadora de lo que es la humanidad, marcada siempre por su abyección.

¿Qué ocurre con el ser humano cuando se encuentra abyecto, cuando él mismo se repugna, cuando la existencia misma de la humanidad lo hastía? Este reconocimiento de la abyección propia, de la abyección del sujeto como un ser cuya existencia es inútil, pues acciones no significan nada y su presencia es banal, perjudicial y además impuesta sobre el resto de los seres de la tierra, causa que la “violenta y oscura rebelión del ser contra aquello que lo amenaza” ahora sea una rebelión contra su propia identidad. Esta rebelión violenta ante la abyección del hombre provoca que muchos de los cuentos terminen con un suicidio. Ante la imposibilidad de luchar contra la ominosa presencia del ser humano monstruoso, los personajes deciden clausurar su existencia antes que seguir soportándola.

En los personajes humanos, donde ocurre este proceso de encontrar la abyección en sí mismos, el resultado no sólo es de repulsión, sino también de desolación. Los dos cuentos que cierran el cuentario, “La noche del hombre” y “Mi noche”, tienen un tono melancólico. Luis Quintana Tejeda indica que “los dos últimos relatos tienden hacia lo personal y recrean la angustia individual; la romántica perspectiva de un hombre entregado a sus propios demonios, a su infranqueable noche” (51).

En el primero, un hombre, del cual se sabe poco, visita la playa y se encuentra con otro individuo en un estado de gran ansiedad, quien nunca había visitado el mar. Ambos comparten sus impresiones sobre la vida. Se trasluce en su diálogo una sensación de nostalgia por la juventud perdida y una gran ansiedad ante el paso implacable del tiempo:

—La vida es en verdad amarga. ¿Ha observado usted con qué frecuencia el hombre repara en un bien, etc., cuando resulta ya excesivamente tarde para servirse de él? ¡Es una desdicha! Quisiera ser joven de nuevo; correr, saltar, nadar... ¿Sabe usted? Mi vida ha transcurrido sombríamente... en una oficina pública, entre legajos y polvo, asediado por el reumatismo, la monotonía y otras calamidades. Realmente debo confesar que pocas veces había pensado en ello; pero un día salgo de vacaciones, quiero decir, de descanso —estaba un poco fatigado, enfermo— y veo de cerca el mar, el cielo, los pescadores, tantos hombres viviendo libre y

despreocupadamente, y he comprendido muchas cosas. ¡Pero no hay remedio! (139).

Pronto se vuelven amigos y se citan para verse al día siguiente a pescar. Sin embargo, cuando el protagonista llega a la habitación de hotel donde se hospedaba el hombre, lo encuentra muerto. Si bien no se hace expreso que fue un suicidio, hay suficientes pruebas para afirmar que lo fue. En primer lugar, la situación emocional del hombre previo a su fallecimiento es de nerviosismo, introspección y melancolía. En segundo lugar, se asevera que alguien llamó a la campana y, cuando el empleado entró en la habitación, encontró al hombre muerto y salió corriendo por el espanto. Debido a la naturaleza confesional del cuento, menos tremendista de los otros cuentos de fantasmas, me inclino a pensar que quien llamó a la campana fue el hombre antes de cometer suicidio y no su fantasma esperando su localización. El protagonista ve el cadáver y de inmediato se enfrenta a su propia mortalidad. Alejándose, sostiene lo siguiente:

Por la noche —la monstruosa e ignota noche del hombre— volví a la playa. Reconocí y seguí las huellas: las tristes huellas de los zapatos blancos. Y el mar rugía, y callaba el cielo, y el islote, en la oscuridad alucinante, hablaba al alma de lo más confuso, de lo más brutal, de lo más inútil de la vida tonta (142).

De nuevo, la presencia del cadáver como elemento abyecto, en su función de revelar y desestabilizar al individuo, detona preocupaciones latentes sobre sí mismo y sobre los otros. Se resume en estas líneas del cuento las preocupaciones del hombre por la banalidad de la vida, la monstruosidad del ser humano y lo indescriptible de la muerte, elementos sobre los que Tario ha ensayado a lo largo de las narraciones del cuentario.

Como ya comenté antes, el suicidio es un asunto recurrente en los cuentos. En “La noche del buque naufrago” y “La noche de la gallina” implica una insubordinación deliberada y vengativa por parte del personaje no humano contra sus amos. En “La noche de los cincuenta libros”, “La noche del traje gris” y “La noche de la Valse” se nos presenta

un personaje que, angustiado por la abyección de lo que tiene ante sí, prefiere arrancarse la vida a seguir soportando la existencia. Ya he explicado el matiz melancólico que adquiere el suicidio en “La noche del hombre”. No es hasta “Mi noche” donde Tario hace al narrador un suicida que, desde el primer momento, sabe que cometerá este hecho. El narrador también encuentra en la existencia humana un ir y venir sin sentido que lo atormenta y atisba, más allá de este plano material, un ser monstruoso que se cierne sobre esta humanidad insignificante:

Fuera, el estruendo, lo espantosamente desgarrador de una muchedumbre inocente que se agita y se ahoga entre las fachadas de los edificios sucios triturando las vidrieras, derribando las puertas, volteando los párpados, convulsionando los dedos, haciendo estallar sus pulmones en gritos que pueden ser de alegría. Y arriba, una pizarra redonda; una esfera abollada, pintada con tiza; falanges de insectos que guiñan el ojo o se sumergen; y una cosa intangible, fétida, muy poco angelical, que no es viento, ni fuego, ni lluvia, ni risa. Una cosa enorme, infecta, ventruda, como un gusano infinito con miríadas de patas que lo ensombrece todo e incita a las monstruosidades más *abyectas*, para después sojuzgar y condenar impunemente a las pobres víctimas irresponsables (143, las cursivas son mías)

Esta ominosa sombra que se convierte en el cuentario en el máximo símbolo de la abyección, y en ese sentido es significativo que el propio autor utilice este adjetivo para describirla.

Por medio de su narración, sabemos que el protagonista de “Mi noche” ha planeado su suicidio durante mucho tiempo. Lo entiende como un escape de la existencia, pero también como un momento de trascendencia y ha preparado su cuerpo para este hecho durante seis meses: se ha convertido en abstemio, ha estado en contacto con la naturaleza, ha hecho ejercicio físico. Además tiene claro cómo realizará este suicidio: con un revólver que tiene sobre la mesa. A lo largo de toda la narración escucha una voz que susurra y, más tarde, pasos que se aproximan a él, pero es incapaz de identificar su origen. Después de

algunos momentos de duda, se dispara en la sien. En su agonía, se entrega a una última reflexión sobre la existencia humana:

El tiempo nunca concluye y todas las cosas ruedan. Ruedan los soles, las olas, las cabezas, las vidas. Ruedan las ruedas y nunca se cansan de rodar. Ruedan los cubos, saltando sobre sus aristas; ruedan los órganos viriles sobre los vientres de la mujer; ruedan en las llanuras enormes las ruedas del ferrocarril diabólico, saltando sobre los abismos hambrientos; rueda la luz en la atmósfera, las tinieblas en la luz; rueda la serpiente en la vertiente, el feto en la matriz, el puñal en la mano homicida, la crin en el aire azuloso; rueda la muerte dentro del corazón humano. El tiempo nunca concluye. Nunca el péndulo deja de sonar. Y si cesara, ¡qué silencio el de los hombres! ¡Qué desolación en los espacios! (147).

Destaca aquí la idea del movimiento circular de las ruedas como una representación del paso del tiempo que jamás se detiene y de la vida humana que inicia y termina sin trascender. Este tiempo circular infinito parece referir a una noche eterna, donde el hombre existe. La visión de lo abyecto se concreta en esta cita: se dilucida la presencia de lo inmoral, en la mención de un “ferrocarril diabólico”, de lo criminal en “el puñal en la mano homicida”, del desecho en “la muerte dentro del corazón”. También destacan la presencia de los límites y las contradicciones, en expresiones como “la luz en la atmósfera, las tinieblas en la luz” o “los abismos hambrientos”, así como de lo interior que se eyecta a lo exterior y viceversa, de nuevo relacionado con el erotismo y la sexualidad, en “los órganos viriles sobre los vientres de la mujer”.

Como he analizado en este capítulo, lo abyecto es un concepto que permite explicar la identidad humana en los cuentos de *La noche*. Esta identidad se configura a partir de tres ejes que señalé: la inmoralidad, la suciedad y el tormento que lleva al suicidio provocado por la abyección del propio ser. Esta condición está ligada indiscutiblemente con la naturaleza monstruosa de los personajes, quienes son, al mismo tiempo, el victimario, es

decir, la sombra ominosa que pende sobre el mundo material (objetos, animales y otros seres humanos), como las víctimas, tanto de su propia condición monstruosa como la del resto de la humanidad, la cual los atormenta y, en algunos casos, los obliga a rebelarse contra ella mediante el acto máximo de destrucción, la de su persona. La abyección es un concepto que permite entender las tensiones que sufre el ser humano, tanto hacia su interior —en la lucha interna entre lo correcto y lo incorrecto, entre la versión ideal de sí mismo que desea ser y la versión abyecta de sí mismo que realmente es— como hacia el exterior —en este eterno conflicto entre las instituciones y los principios que regulan la conducta de la sociedad—.

La abyección, sin embargo, no sirve sólo para explicar la cualidad monstruosa de los personajes humanos, sino que, como apunta Cristina Castellano: “La abyección es un término que en la literatura y en las artes nos permite interrogar una cierta idea de la pureza, de lo bello, de lo limpio, de lo correcto, de la norma, de la ley. Lo abyecto evoca otro tipo de orden, un orden incomprensible para la lógica higiénica de la modernidad” (78). Por lo tanto, este concepto permea también en la estructura misma del cuentario. La noción de lo nocturno como un espacio donde los valores se invierten o deforman está intrínsecamente relacionada con la abyección. Este asunto ya lo había señalado Poblete Alday cuando explicaba que “Los quince relatos que lo componen [el libro] se organizan sobre el cronotopo nocturno, articulando voces y situaciones excéntricas [...]. El tono de estos relatos es violento y rabioso: Tario se sirve de las voces marginadas para denostar las miserias y bajezas de la condición humana” (218-219).

*La noche* como obra artística busca activamente transgredir la moralidad humana, pretende espantar a su lector a través de sus narraciones oscuras, se regodea en las imágenes de la suciedad, recurre todo el tiempo a personajes marginales para incomodar y

cuestionar. El símbolo de la abyección por excelencia está presente desde el primer cuento, en forma del cadáver que es impuesto sobre el féretro y con esto se plantea ya el conflicto central de la obra. A medida que avanza, el grado de abyección de los personajes humanos, y de las narraciones mismas, va en aumento. Si se quiere comprender el significado de *La noche*, se debe siempre entender qué es lo abyecto y cómo se manifiesta en esta obra literaria.

## CONCLUSIONES. LA NOCHE, LA REGIÓN DONDE EL SENTIDO SE DESPLOMA

En este último apartado de la tesis, haré un balance de los resultados obtenidos en cada uno de los capítulos, de modo que las observaciones particulares que realicé sobre los cuentos en cada uno de ellos, con base en diferentes aspectos formales y temáticos, dialoguen entre ellas; luego, responderé si la hipótesis planteada al principio de la tesis se comprobó con el análisis y haré un sumario de cómo se configura el ser humano monstruoso en Tario y qué función cumple dentro de su narrativa; finalmente, expondré algunas nuevas líneas de investigación para futuros trabajos en torno a la obra tariana.

En el primer capítulo analicé el rol que juegan los personajes humanos en la trama de cada cuento, por medio del concepto “proceso de monstrificación”, entendido como las estrategias discursivas que utilizan dos grupos distintos para dotar al otro de características monstruosas, donde se expresa simultáneamente la amenaza la posición de poder de uno (la monstrificación va del poderoso hacia el débil) y la defensa su existencia frente a los abusos de la autoridad bajo el que vive el otro (aquí, del débil hacia el poderoso). De esta forma, propongo que los cuentos de *La noche* se pueden organizar en dos grupos:

1) Cuando la narración es efectuada por un personaje no humano, como el féretro, el buque, el traje, la gallina o el perro, el hombre aparece como una figura autoritaria, aparentemente poderosa, y ostenta una posición de dominación sobre los narradores. Se acentúan aquí rasgos como la indiferencia, la desvergüenza, la falta de empatía y el sadismo, y estos se evidencian en su accionar contra estos personajes. Los humanos son descritos como “amo”, “señor” o “dueño”, mientras que los no humanos son “prisioneros”, “siervos”, “esclavos”. Estos, al verse en una situación supeditada de la que están conscientes, procuran agradar y servir, pero cuando esta pretensión fracasa y los abusos se vuelven excesivos —como en el caso de la gallina o del féretro— o la propia naturaleza

humana adquiere un nivel de degeneración insoportable —como en el caso del buque o del traje—, deciden rebelarse violentamente contra sus captores mediante el violento acto del suicidio. Es importante notar que la visión del individuo poderoso muchas veces es matizada por medio de imágenes antitéticas que fragmentan el aparente poder que posee, el cual se vuelve frágil y vulnerable; este proceso revela la debilidad del poderoso y va en contra de los procesos de monstrificación.

2) Cuando la narración es realizada por un personaje humano, éste siempre tiene una condición de marginalidad respecto a los otros hombres que conoce: padece una enfermedad mental como el loco; una enfermedad física como el niño histérico o el poeta tísico; es un esclavo como el pintor de *La Valse*, o es un suicida como el individuo de “Mi noche”. Es la sociedad la que efectúa los discursos de otrificación sobre estos individuos; luego, los mismos narradores, una vez convertidos en el otro, también se entienden a sí mismos como algo distinto a los otros hombres. En estos cuentos, los rasgos que se destacan de los personajes son más patéticos: su soledad, su aislamiento, su tristeza, su dolor, su sufrimiento por la enfermedad, el tedio que sufren, etc. Aquí el hombre adquiere características que buscan conmover más que aterrar.

En el segundo capítulo, analicé las descripciones de la corporalidad de algunos de los personajes humanos, la cual es grotesca, puesto que está caracterizada por el exceso y el sobrepasamiento, según los postulados de Barrios en la definición de este concepto. Tario articula sus descripciones del cuerpo humano mediante contrastes entre sujetos de gran belleza, regularmente femeninos, como Margaret Rose o la mujer de *La Valse*, y otros cuerpos cuya apariencia va en contra de los cánones estéticos. Se trata de individuos grotescos, de apariencia inusual o perturbadora, la cual en varias ocasiones adquiere rasgos animales. En este apartado estudié cómo Tario presenta cualidades intrínsecas a la

fisiología del ser humano, comoa enfermedad, la alimentación, la sexualidad o el transcurrir de la edad que deviene en vejez, las cuales son propias de su condición animal, y las presenta distorsionadas por medio de descripciones y metáforas con una connotación negativa.

En la poética de *La noche* que propone Tario, la vejez se vuelve una etapa a la que hay que temer, la enfermedad es un rasgo que provoca el rechazo de los pares de la persona enferma, la alimentación se presenta como un acto de consumo salvaje e indigno para el animal consumido y la sexualidad aparece desenfrenada y violenta. Hay en este ejercicio una intención de escandalizar, sí, pero también de cuestionar la animalidad del hombre, pues pervierte aquello que es natural en él; esta deformación de los aspectos más elementales del humano parece provenir de un conflicto interno que sufren los personajes entre lo ideal y lo material. Mediante la técnica del exceso, el autor configura personajes cuya transgresión se expresa en la carne. Por medio de las corporalidades grotescas y de los discursos de animalización —ambos recursos que, si bien no prueban por completo la presencia de lo monstruoso, sí pueden servir como un indicador en los casos donde esta cualidad está presente—, Tario parece reflexionar sobre vicios humanos desde una perspectiva crítica.

En el tercer capítulo, presenté cómo se expresa el concepto de lo abyecto de Julia Kristeva resultó ser útil para describir el actuar de algunos de los humanos que aparecen en los relatos que componen el volumen. Son tres las características nodales de lo abyecto que se develan en los personajes y que conviene tener presentes para la interpretación de la obra.

1) En primer lugar, su naturaleza transgresora. Los personajes humanos de *La noche* actúan constantemente contra las reglas de la moral y la ética, y buscan siempre dañar,

dominar y destruir; como seres abyectos, cuestionan el orden asignado de las cosas, y mediante actos sumamente violentos cuestionan este orden y las fuerzas de poder que lo protegen.

2) En segundo lugar, su condición de desecho. Esta particularidad está fuertemente ligada a los procesos señalados en el primer capítulo, mediante los cuales los humanos son convertidos en marginales, y a la condición grotesca analizada en el segundo, que es una diferencia incuestionable expresada en la corporalidad. En lo abyecto, lo marginal se manifiesta como la suciedad, el desecho, aquello que podría y debería ser eliminado, puesto que no cumple una función. Tario asocia esta cualidad a los personajes cuya identidad considera ignorada, rechazada u oculta: los enfermos, los ancianos, los criminales, los locos, los suicidas. Estos personajes no tienen cabida en el mundo social que plantea el texto, y esto se relaciona con el título del cuentario. Las personalidades excéntricas en las que Tario decide fijar su atención, en algunos casos observándolas desde el exterior por medio de objetos y animales, en otros casos dándoles voz al convertirlas en narradores, no pueden habitar el mundo público, político, es decir, el diurno, por tanto, se ven relegados al mundo secreto, subterráneo, o sea, el nocturno. Su presencia dentro del texto funciona como límite entre un orden y otro, es la representación física de lo interno y lo externo, lo correcto y lo incorrecto, lo moral y lo inmoral, lo limpio y lo sucio.

3) En tercer lugar, el reconocimiento que sufren los humanos de su propia abyección. Cuando estos personajes se percatan de su condición marginal y de desecho, el sistema de creencias que daba sentido a su vida se desploma. Y esto provoca que su existencia les parezca insoportable. Así como la abyección humana les causaba un repudio por parte de los animales y objetos, los cuales veían el suicidio como única escapatoria de esta figura ominosa, ahora los individuos experimentan ese mismo repudio hacia sí

mismos. El hartazgo de la existencia, el terror que ésta produce, los lleva muchas veces al suicidio como “acto de rebelión violenta”.

La abyección de sí mismos alcanza su máximo grado en los dos últimos cuentos, “La noche del hombre” y “Mi noche”, textos de carácter reflexivo y donde la intención de perturbar no es tan significativa como en otros textos del volumen. En ambos títulos, si bien hay todavía elementos que pueden relacionarse con lo monstruoso, la caracterización que Tario hace de los personajes confrontados con la muerte los aleja de la monstruosidad. El texto construye un ambiente en el que toda la sociedad expresa banalidad, fugacidad e intrascendencia, y busca crear empatía por el individuo que se ve obligado a soportar la existencia. La abyección de sí mismo destruye el proceso de monstrificación que se ejerce sobre los seres humanos, pues, como afirma David Roas en “El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación”, “Dotar de voz al monstruo, mostrarlo como un ser que reniega de su condición monstruosa y situarlo en el lugar del héroe, en resumen, humanizarlo, provoca en el receptor una clara relación no solo de empatía respecto a sus desgracias y sus dilemas existenciales, sino también de simpatía” (42-43). La vida ominosa de los personajes, pretende generar empatía, y es por este proceso que ya no se trata de convertir al humano en monstruo, sino de resaltar las partes más angustiantes del humano en sí mismo. Al configurar un mundo donde todo lo que caracteriza al hombre es terrible, ominoso, angustiante, Tario cancela la posibilidad del monstruo puesto que no existen dos miradas que se califican una a la otra, y, por lo tanto, no existe una otredad, que es la primera condición para lo monstruoso. Sólo existe el hombre, y el hombre reflexionando sobre su propia identidad y la de sus pares.

Después de este análisis de *La noche*, y con respecto a la hipótesis propuesta al principio del trabajo, puedo afirmar que el proceso de monstrificación se cumple

cabalmente en dos textos: “La noche de los cincuenta libros” y “La noche del muñeco”. En ambos textos, los personajes —Roberto y Bobby respectivamente— están inscritos en la dinámica de dos grupos distintos, es decir, dos miradas diferentes que se observan una a la otra, y por lo tanto, los protagonistas son transformados en una verdadera otredad que es incapaz de encontrar su lugar, y como resultado son alienados del resto. Asimismo, su corporalidad grotesca, definida por una enfermedad que deforma el cuerpo en el caso de “La noche de los cincuenta libros” y por una parodia torpe y burlesca del hombre en “La noche del muñeco”, acentúa su diferencia y expresa su afrenta contra el régimen establecido. En los dos se expresa la condición abyecta; en “La noche de los cincuenta libros”, el escritor decide rebelarse contra sus semejantes por medio de un accionar violento que busca convertirlos a su condición, mientras que en “La noche del muñeco”, el juguete trata de integrarse a los otros pero fracasa. es ridiculizado y expulsado, por lo cual se vuelve consciente de su condición de desecho inservible. En Roberto y Bobby, los discursos de alteridad son el conflicto central de la historia, y es en esta disputa en la que el cuerpo grotesco y el carácter transgresor adquieren la connotación monstruosa.

Esto no quiere decir que en el resto del cuentario no existan elementos que puedan ser analizados desde la teoría de lo monstruoso. En muchos de los relatos se advierten atisbos a lo monstruoso, ensayos donde el proceso de monstrificación inicia pero no se concreta. Los cuatro aspectos que señalé en el capítulo inicial como un primer acercamiento al monstruo se expresan en mayor o menor medida en los diferentes personajes humanos de *La noche*: alteridad, desbordamiento, marginalidad y transgresión. La relación con el otro, el aspecto físico en el que el autor asocia el estadio primigenio del hombre con lo grotesco y la condición psicológica que dicta su manera de actuar son tres de los elementos donde el autor parece acercarse a lo monstruoso en cierta medida. En su conferencia “El monstruo

político”, Francisca Noguerol expone que “El monstruo representa la represión y la catarsis, la subversión y la opresión, la identidad agobiada por la otredad interior y también el exterior que está acosando esa identidad” (“El monstruo político”, en línea), y esta serie de significaciones que adquiere la monstruosidad se pueden estudiar en las problemáticas que enfrentan los personajes, en especial con respecto a la identidad y otredad de sus protagonistas. Al principio Tario convierte al humano en el Otro, con el desplazamiento de la voz narradora a los objetos y animales con que se identifica a la *La noche*; mediante estos narradores, el autor describe al ser humano desde una observación externa, tal como afirmaba Martínez Ramírez: “Hablar de los deseos y decepciones del ser humano, pero desde la ‘mirada’ de los objetos, desde la mirada del otro, cual etnógrafo al que le estalla el mundo en su ajenidad y debiera comprenderlo, un mundo que ha sido suyo pero que de pronto le resulta extraño, inocente y necio” (185). A medida que progresan los títulos del cuentario, Tario presenta una visión de la alteridad más compleja, puesto que ya no sólo narra desde afuera viendo al otro, lo hace desde la misma otredad, es decir, desde los personajes sobre los cuales se efectúa se inicia el proceso de otrificación.

El monstruo tiene como función de develar lo que está oculto, de poner en discusión elementos de la identidad, así como sus contradicciones. Si bien no en todos los textos de Tario hay un proceso de monstrificación que se cumpla en su totalidad, si se advierte en ellos la intención de incomodar, de despertar una serie de significaciones que problematicen los asuntos que trata. Noguerol también asevera lo siguiente: “[que la obra] no sea maniquea, y que desde ese planteamiento pueda tener diferentes acepciones. En eso [...] radica el terror, en esa inestabilidad [...] porque el terror tiene la misión de activar la conciencia por encima de cualquier otra cosa” (en línea). Esto es lo que logra Tario en los relatos de *La noche*, desestabilizar la noción que se tiene de humanidad mediante recursos

presentes en obras analizadas desde lo monstruoso, donde el monstruo, a veces totalmente presente, a veces escondido, a veces apenas insinuado, y en algunos casos en total ausencia, es un concepto útil para entender el cuestionamiento que ejerce el autor a nociones propias del hombre. Es por ello que el discurso que realiza Roberto, el más monstruoso de todos los personajes en el volumen, ha sido observado como una propuesta estética del autor, pues afirma lo siguiente: “escribiré libros. Libros que paralizarán de terror a los hombres que tanto me odian; que les menguarán el apetito; que les espantarán el sueño, que trastornarán sus facultades y les emponzoñarán la sangre” (62). Aquí se lee claramente la intención de desestabilizar e incomodar a través de la literatura.

De esta forma, sostengo que lo monstruoso es pertinente para analizar la propuesta estética de Tario, debido a que los elementos de este cuentario están en función de los personajes monstruosos. Las descripciones minuciosas de las corporalidades grotescas, los tópicos de la literatura romántica —corriente literaria que también trabajó extensamente los personajes marginales y los monstruos— que reutiliza, las escenas de violencia a las que recurre, así como los adjetivos de gran carga semántica de los que se vale. La propuesta estética del libro puede ser definida desde la monstruosidad y, en específico, por lo grotesco y lo abyecto. En *La noche*, el autor busca activamente transgredir la moralidad humana, pretende espantar por medio de sus narraciones oscuras, se regodea en las imágenes de la suciedad, recurre todo el tiempo a personajes marginales que, al menos en la época en la que escribía, estaban fuera del mundo literario. El símbolo de la abyección por excelencia está presente desde el primer cuento, en forma del cadáver que es impuesto sobre el féretro, y con esto se plantea ya el conflicto central de la obra: el ser humano como una entidad monstruosa que le es impuesta al mundo, el cual busca con desesperación librarse de él sólo para fracasar.

Éste es el ser humano que Francisco Tario construye en *La noche*: el autor perfila a una criatura solitaria, melancólica, peligrosa, violenta, dominada por sus pasiones, que, en su posición de aparente superioridad frente al resto de los habitantes de la tierra, abusa de ese poder de manera tiránica, pero fracasa por su propia debilidad. En el texto, el cuerpo humano, así como sus intrínsecos procesos naturales, se exponen distorsionados por características que buscan causar asco y rechazo, exacerbando sus aspectos negativos y asociándolos con una animalidad depredadora. Es, al mismo tiempo, victimario y víctima de la abyección, pues es el principal agente de lo abyecto frente a otros objetos, animales y humanos, pero también sufre la abyección en carne propia, a tal punto que lo arrastra a arrancarse de esa existencia, porque es mejor no existir a existir de forma abyecta.

Este ser decadente no tiene lugar en la vida pública, regida por los sistemas de poder contra los que su misma existencia atenta, así que debe refugiarse en los barrios bajos, en las tabernas, en los bosques, en las chozas, siempre recluso y aislado del resto de los hombres. Sólo puede vivir en las sombras. Afirma Kristeva: “lo *abyecto*, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma” (8). La región donde el sentido se desploma es, para este escritor, la noche, esa “monstruosa e ignota noche del hombre” (144). Esta noción de lo humano distorsionada por elementos grotescos y abyectos permite a Tario cumplir con la función del monstruo, es decir, la de activar un terreno inestable donde se revelan y problematizan aspectos del hombre como su identidad, su enfrentamiento con la otredad, su cercanía con lo animal y lo reprimido de su psique.

La intrínseca relación entre lo monstruoso y *La noche* plantea nuevas vías de interpretación para la obra de Francisco Tario. Lo monstruoso es una herramienta que permitirá revisar las obras del autor y repensarlas como parte de un proyecto de escritura

que se formuló a lo largo de los años y que se fue perfeccionando a medida que ganaba madurez literaria. Si bien su novelística, su teatro y sus aforismos podrían plantear relecturas con esta nueva luz, me interesa insistir en que se debe continuar el trabajo sobre la narrativa breve del autor. Sus siguientes dos antologías, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* y *Una violeta de más*, la primera con un tono irónico propio del humor negro y la segunda con los tintes melancólicos de una actitud reflexiva, también presentan rasgos de lo monstruoso que convendría analizar a profundidad para revisar qué características formales adquieren en estos volúmenes, y cómo interactúan con *La noche*, al considerar esta primera colección como el punto germinal de la propuesta estética monstruosa de Tario. Esta visión de lo monstruoso puede ofrecer una nueva interpretación de los cuentos que quizá no han merecido la misma atención de la crítica, a diferencia de otros más conocidos como “El mico” o “Entre tus dedos helados”. En el cuentario de *La noche*, complejo y multiforme, se plantea también otros caminos de interpretación, tales como sus vínculos con el Romanticismo, o una atención más cuidadosa en cómo elabora ciertos tópicos literarios, como el mar o el suicidio. Cada uno de los cuentos conlleva sus propias interrogantes con respecto al género, la estructura, los temas y recursos literarios. Queda pendiente, por ejemplo, reflexionar sobre el género y la función de “La noche de los genios raros”, breve obra de teatro del absurdo inserta en medio de la antología que, si bien toca temas similares a los elaborados por el resto de los cuentos, su diferencia genérica radical pone en duda su intención. También hay cuentos que permiten postular hipótesis que intenten interpretar la concepción del arte que el autor expresa en los textos, como “La noche del vals y el nocturno”, “La noche del perro” o “La noche de *La Valse*”, donde la música, la poesía y la pintura respectivamente juegan un rol principal y adquieren significaciones complejas. Por último, se debe analizar el erotismo y cómo se expresa en

algunos de los relatos —buenos ejemplos son “La noche del féretro”, “La noche del loco” o “La noche de *La Valse*”—.

De lo que no queda duda es que los trabajos sobre la obra literaria de Francisco Tario apenas comienzan y que abundantes críticos e investigadores seguirán incorporándose para reflexionar acerca de una de las voces más originales, extrañas y misteriosas de las letras mexicanas del siglo pasado.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, Marco Tulio. “Sobre *Cuento mexicano moderno*”. En *Cuento mexicano moderno. Colección de Antologías Literarias del Siglo XX*. México: UAM, UV & Editorial Aldus, 2000.
- AMATTO, Alejandra y Alejandro TOLEDO (coord.). *Conversa-Tario. Ensayos en torno a Francisco Tario*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2021.
- \_\_\_\_\_. “‘El balcón’: Entrecruces fantásticos y extraños en un cuento homónimo de Felisberto Hernández y Francisco Tario”. En *Entre lo insólito y lo extraño: Nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2019, pp. 289-311.
- ANDUEZA KOVACEVIC, Diego Andrés. “La animalización como mecanismo de deshumanización en la dictadura militar chilena (1973-1990)”. En *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, año IV, vol. I, 2017, pp. 151-179.
- ARAGÓN DÍAZ, Felipe Francisco. *Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario*. Tesis de maestría. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006.
- BALBOA ÁLVAREZ, Carolina. *Hacia una realidad aumentada. Extrañamiento y personificación en los relatos de La noche, de Francisco Tario*. Lund: Universidad de Lund, 2018.
- BARRIOS, José Luis. “El cuerpo grotesco: Desbordamiento y significación”. En *Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP, 15 al 17 de mayo de 2008, La Plata*. En Memoria Académica. En línea: <[http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.695/ev.695.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.695/ev.695.pdf)> [consultado el 10 de noviembre de 2022].
- BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza, 2016.
- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1995.
- CAJERO VÁZQUEZ, Antonio. “Francisco Tario: otra vuelta de tuerca en la narrativa mexicana”. En *La Colmena*, núm. 71, julio-septiembre 2011, pp. 40-49.
- CARREÓN TAPIA, Karla Juliana. *Lo nocturno en algunos cuentos de La noche de Francisco Tario*. Tesis de maestría. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2018.
- CAMPS, Assumpta. “Lilith o Beatrice: la mujer en el fin de siglo. Arquetipos femeninos dannunzianos y su difusión en el Modernismo”. En *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, núm. 10, 2011, pp. 7-22.
- CASTELLANOS, Cristina. “Poéticas feministas de la abyección en la literatura”. En *Revista del Cisen Tramas/Maepova*, vol. 3, núm. 2, 2015, pp. 78-86.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher y José Luis MARTÍNEZ. *La literatura mexicana del siglo XX*. México: CONACULTA, 1995.

- ESPINASA, José María. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. México: El Colegio de México, 1957.
- FERREIRA PRADO, Cecilia. “La noche fantástica, marginal y fabulística de Francisco Tario”. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 48, 2019, pp. 539-556.
- FLORES MARTÍNEZ, Sandra Gabriela. *El horror en seis cuentos de Francisco Tario: aproximaciones a lo fantástico-terrorífico*. Tesis de licenciatura. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2019.
- FREYMAN VALENZUELA, Regina. “La transformación del espíritu entre los dedos de Francisco Tario”. En *La Colmena*, núm. 71, julio-septiembre, 2011, pp. 58-62.
- GONZÁLES BATISTA, Mónica. *Aproximación a lo fantástico en La noche de Francisco Tario por medio de un análisis lexicométrico y estilométrico*. Tesis de licenciatura. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2016.
- GONZÁLES DUEÑAS, Daniel y Alejandro TOLEDO. “Francisco Tario: Retrato a voces”, en *Aperturas sobre el extrañamiento. Entrevistas alrededor de las obras de Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Francisco Tario y Antonio Porchía*. México: CONACULTA, 1993, pp. 55-87.
- GONZÁLES SUÁREZ, Mario. “En compañía de un solitario”. En *Cuentos completos*. Tomo I, de Francisco Tario. México: Lectorum, 2018, pp. 9-29.
- 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 de licenciatura. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2016.
- KRISTEVA, Julia. *Los poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Irene. “La animalización del retrato femenino en el *Libro del Buen Amor*”. En *Lemir*, núm. 13, 2009, pp. 53-84.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Juan Tomás. *El concepto de lo monstruoso en la narrativa breve de Francisco Tario*. Tesis de maestría. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Francisco Tario: De la novela al aforismo. Incursiones genéricas de un provocador”. En *LL. Journal*, vol. 16, 2006. En línea: <<https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2007—1—gutierrez—texto/>> [consultado el 21 de julio de 2022].
- MARTÍNEZ RAMÍREZ, Fernando. “Francisco Tario: una narrativa de la ajenidad”. En *Tema y variaciones de literatura*, núm. 44, 2015, UAM-A, pp. 181-196.
- MARTÍNEZ, José Luis. “Dos notas sobre Francisco Tario”. En *Literatura mexicana. Siglo XX (1910-1949)*. México: CONACULTA, 1990, pp. 232-237.
- MENDOZA RUÍZ, Jesús. *Francisco Tario: La imagen de un autor*. Tesina de licenciatura. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2017.

- MORAÑA, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2017.
- MOSQUEDA, Raquel. *Cuatro narradores hacia el Otro. Clarice Lispector, Silvina Ocampo, Manuel Puig y Luisa Josefina Hernández*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2013.
- MUÑOZ, Mario. “Prólogo”. En *Antología de cuento mexicano de la segunda mitad del siglo XX*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2008, p. 13-30.
- NAVA HERNÁNDEZ, Marisol. “Los fantasmas góticos en *La noche* de Francisco Tario”. En *Entropía*, vol. 2, 2021, pp. 33-50.
- NAVARRO, Ginés. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*. Barcelona: Anthopos, 2002.
- NOGUEROL Francisca. “El monstruo político”. Conferencia del 14 de octubre de 2020, presentada en el III Congreso Internacional Figuras de lo insólito: El monstruo en las ficciones española e hispanoamericana (1980-2020). En línea: <[https://www.youtube.com/watch?v=kbKbD4TRZco&ab\\_channel=GRUPOESTUDIOSCOMPARADOS.INS%C3%93LITO%2CG%C3%89NEROYHD](https://www.youtube.com/watch?v=kbKbD4TRZco&ab_channel=GRUPOESTUDIOSCOMPARADOS.INS%C3%93LITO%2CG%C3%89NEROYHD)> [consultado el 15 de mayo del 2023].
- OLEA FRANCO, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: COLMEX, 2004.
- PARDO FERNÁNDEZ, Rodrigo. "Los relatos de Francisco Tario: Ventanas al sueño". En *Especulo. Revista de estudios literarios*, 2003. En línea: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/tario.html>> [consultado el 30 de noviembre de 2022)].
- POBLETE ALDAY, Patricia. “La función de la mirada en la cuentística de Francisco Tario”. En *Literatura Mexicana*, núm. 2, año XXIII, 2021, pp. 97-110.
- \_\_\_\_\_. “Sombras, fantasmas y monstruos en la obra de Francisco Tario”. En *The Korean Journal of Hispanic Studies*, vol. 4, pp. 217-237.
- QUINTANA TEJERA, Luis. “Prosopopeya de la fidelidad: 'La noche del perro' de Francisco Tario”. En *La Colmena*, núm. 71, julio-septiembre, 2011, pp. 50-57.
- RIVAS ITURRALDE, Vladimiro. “Lo fantástico en Francisco Tario”. En *Área de literatura*, UAM-A, 1995, pp. 11-17.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes. “Teoría poética y creación literaria en el Siglo de Oro”. En *Castilla: Estudios de literatura*, núm.18, 1993, pp. 145-152.
- ROAS, David. “El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación”. En *Revista de Literatura*, vol. LXXXI, núm. 161, 2019, pp. 29-56.
- RUÍZ PÉREZ, Ignacio. “Avatares de un itinerario fantástico: los cuentos de Felisberto Hernández y Francisco Tario”. En *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, no. 28, 2004. En línea: <<https://biblioteca.org.ar/libros/150641.pdf>> [consultado el 26 de octubre del 2022].

- SABINA, Aura. "Francisco Tario: el amor incondicional en seres taciturnos". En *Tema y variaciones de literatura*, núm. 47, vol. 2, 2016, pp. 173-182.
- SELIGSON, Esther. "Prólogo". En *Francisco Tario. Antología*. Selección de Alejandro Toledo. México: Cal y arena, 2017, pp. 11-20.
- TARIO, Francisco. *Cuentos completos. Tomo I*. México: Lectorum, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos completos. Tomo II*. México: Lectorum, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Trad. de Flora Botton Burlá. México: Siglo XXI, 2010.
- TOLEDO, Alejandro. "Prólogo", en Francisco TARIO, *La noche*. México: Atalanta, 2003, pp. 9-23.
- \_\_\_\_\_. "Tario, un cronopio en la portería". En *El hombre que no lee libros*. Xalapa: Instituto Veracruzano de la Cultura, 2013, pp. 193-294.
- \_\_\_\_\_. *Universo Francisco Tario*. México: CONACULTA, 2014.
- TORRES, Vicente Francisco. *La otra literatura mexicana. Colección Escritores del Siglo XX*. México: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Francisco Tario rescatado". En *Tema y variaciones*, núm. 22, 2004, pp. 170
- VÉLEZ GARCÍA, Juan Ramón. "Cuentos lívidos y crueles: *La noche*, de Francisco Tario". En *Anuario de Letras Hispánicas. Glosas hispánicas*, vol. 1, 2008, pp. 59-70.
- \_\_\_\_\_. *Noches oscuras del alma y del cuerpo. Alteridad y eros transgresivo en la cuentística de Francisco Tario*. Tesis de doctorado. Salamanca: Facultad de Filología, Universidad de Salamanca, 2015.