



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO FACULTAD  
DE HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**T E S I S**

**La prosopopeya como recurso literario: el cuerpo-objeto como perverso  
en el personaje en "La noche del féretro" y "La noche del traje gris" de  
Francisco Tario**

Que para obtener el título de:  
**Licenciada en LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

Presenta:  
**Laura Alarcón Rodríguez**

Asesora:  
**Dra. Berenice Romano Hurtado**

**Toluca, Estado de México, 2025**

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>CAPÍTULO I. UN ACERCAMIENTO A <i>LA NOCHE</i> DE FRANCISCO TARIO</b> .....	24
1.1. El escenario solitario de Francisco Tario desde Mario González Suárez .....	26
1.2. <i>La noche</i> como rompimiento a lo clásico en la literatura mexicana de 1940-1950.....	35
1.3. Lo fantástico de <i>La noche</i> a partir de Tzvetan Todorov .....	41
<b>CAPÍTULO II. PROSOPOPEYA: ELEMENTO CONFIGURADOR DE OBJETO COMO PERSONAJE</b> .....	57
2.1. Persona, desde la máscara, hasta el ser actor .....	59
2.2. Fundamentos de la prosopopeya.....	62
2.2.1. La prosopopeya a modo de figura pragmática, de ficción enunciativa, según José Luis García Barrientos.....	66
2.2.2. La prosopopeya como un tipo de metáfora en el discurso desde Helena Beristáin .....	68
2.2.3. La prosopopeya desde una perspectiva lingüística por David Galicia Lechuga, siguiendo a James J. Paxson y Morton W. Bloomfield .....	70
2.3. Configuración de la prosopopeya en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” .....	79
<b>CAPÍTULO III. CUERPO-OBJETO COMO LA PERVERSIÓN DEL PERSONAJE</b> .....	120
3.1. Fundamentos del objeto .....	122
3.2. Aspectos esenciales sobre el cuerpo .....	125

3.2.1. Cuerpo-muerto y cuerpo-cadáver .....	127
3.2.2. Cuerpo retórico .....	135
3.3. De lo perverso en “La noche del féretro” y “La noche del Traje gris” a partir de Julia Kristeva .....	144
3.3.1. Cuerpo cadáver-desperdicio.....	156
<b>CONCLUSIONES</b> .....	164
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	171

## INTRODUCCIÓN

“Siempre quedará la duda de si uno podría o no haber pasado a la Posteridad”.<sup>1</sup> Esta es la enigmática sentencia de un hombre que ironizó su propia existencia y se cuestionó si el reconocimiento futuro tras su muerte sería alcanzado. Lo cual tiene sentido, pues aquellas fueron palabras de Francisco Tario quien, como todo ser humano, consciente de la incesante presencia de la muerte, se encargó de enunciar su propia percepción sobre ella a través de la literatura durante gran parte de su vida.

Pero no hay que dejarse engañar. Si bien, uno de los tópicos recurrentes en los textos tarianos es la muerte, la forma en la que el autor la retrata muestra otros elementos sobre los que es valioso reflexionar. Ello se debe a que las narraciones de Tario son tan extrañas como él, desde sus protagonistas inusuales y los actos que cometen, hasta sus lúgubres escenarios. El autor publicó múltiples obras, entre cuento, verso y prosa; sin embargo, de entre todas ellas, la primera que fue dada a conocer al público, *La noche* de 1943, se considera una de las más importantes dentro de su literatura, pues en esta se apreció por primera vez su inventiva como autor y un modo muy peculiar de estilo de escritura, el cual siguió presente en sus obras subsecuentes.

Con *La noche* de Francisco Tario se verá que la identidad del autor emergió y resaltó entre sus contemporáneos como la de un hombre que representaba mediante su escritura escenarios irreales y oscuros. La obra es igual a leer el diario de un hombre atormentado por pesadillas. Aquel que se va a dormir tranquilo, pero despierta sobresaltado, con miedo, y decide escribir todo lo vivido, porque cada texto es como un sueño angustioso que produce intensas sensaciones. Sin embargo, esto mismo trajo una consecuencia negativa tras su publicación: un silencio por parte del público y una crítica modesta sobre la misma, pues textos que hablasen de ideas totalmente alejadas de lo que se esperaba leer en esa época no eran consumidos. Víctima de su tiempo, Francisco Tario no fue tan leído en su momento, y *La noche*, tal como su nombre se refiere, irónicamente, permaneció en la oscuridad.

Aunque resulta injusto reducir el nombre de este libro de esa forma, porque cada cuento que la conforma lleva “la noche” como parte de su título. Esto, además de ser un recurso estilístico empleado por el autor, es una resignificación a la noche y la vuelve un concepto más allá de ser el periodo donde no hay luz del sol y permanece oscuro. La noche de Francisco Tario es sombría, triste, melancólica y reflexiva, pero también es satírica y fantástica. Es el espacio

---

<sup>1</sup> Francisco Tario, *Equinoccio*, Cuadernos del Nigromante, Guanajuato, México, 1989, p. 45.

donde sus personajes actúan con mayor irreverencia y ferocidad.

Cada noche en los textos tarianos se describe de manera distinta, gracias a las múltiples voces que narran los relatos. Además, existe otro elemento vinculante entre estos, no solo su título, el cual rompe la barrera entre lo real y lo imaginario, y representa un recurso literario propio de las narraciones tarianas: sus inusuales protagonistas cuyas facultades y acciones rebasan su naturaleza.

Los personajes tarianos no son simples seres reales o imaginarios que actúan durante la diégesis de los artefactos literarios. Tampoco son construcciones que representan simbólicamente a personas gracias a la ficción, como es común en otras obras literarias, más aún en aquellas que fueron publicadas durante el mismo periodo que *La noche*, pues los cuentos de este libro tienen como protagonistas a objetos comunes: un féretro, un traje, un muñeco o un barco, los cuales, a diferencia de la realidad fáctica, en la ficción tariana son capaces de actuar de forma similar a una persona.

Francisco Tario se preguntó si pasó a la posteridad, no porque la fama fuese valiosa para él, si se considera la idea que expresó sobre esta: “Todo es tan rítmico, tan aéreo, espiritual y augusto que el hombre ni se alimenta, ni cohabita, ni evacua. Porque ya está muerto”.<sup>2</sup> Pero este trabajo es una muestra de que fue capaz de hacerlo. Su obra ha sido releída y será recordada, aunque con esta investigación se prueba, no con ironía, que él, así como sus personajes y sus cuentos, traspasaron la barrera del tiempo.

Gracias a sus textos, los lectores pueden ver una fantasía mezclada con la oscuridad, una fusión entre lo real e irreal, de lo absurdo con lo lógico, y lo cotidiano junto a lo perverso. Todo ello gracias a que el autor empleó un recurso retórico muy particular para la construcción de sus cuentos en *La noche*. Por esto, se presenta la siguiente investigación en la cual se verá a la prosopopeya como una herramienta literaria para la creación de personajes con cualidades humanas en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, pues los protagonistas son objetos, los cuales, a pesar de ser representados con su misma naturaleza y función de objeto, gracias a la figura retórica, ahora son dueños de cualidades inherentes a una persona.

En consecuencia, se propone un estudio dividido en tres partes: en la primera se busca rescatar algunos datos biográficos sobre Francisco Tario para culminar en un análisis genérico de *La noche* como obra literaria; la segunda es un estudio sobre la configuración de la prosopopeya

---

<sup>2</sup> *Idem.*

en los cuentos de *La noche* desde una perspectiva ontológica y gramatical. Finalmente, en la tercera parte de la investigación se presentará el vínculo cuerpo-objeto como perverso en los personajes de ambos textos literarios, ya que el féretro y el traje son objetos creados para cumplir un fin para con el cuerpo, pero se verá que gracias a la prosopopeya ahora estos actúan sobre los cuerpos, y puesto que se habló de la constante presencia de la muerte en los textos de Tario, “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” no son la excepción. Porque los cuerpos tarianos son reconfiguraciones de los cuerpos comunes, por el hecho de que se trata de cuerpos transformados por la muerte, los cuales son manipulados por los objetos. Con estos textos tarianos se verá que Francisco Tario con su fantástica forma de escritura y su sombrío estilo, resignifica el concepto de cuerpo y objeto a través de lo perverso en los personajes.

El autor nació en la Ciudad de México, durante el desarrollo de la Revolución Mexicana, un 9 de diciembre de 1911, por lo cual “La mayor parte de su infancia [vivió] en México, aunque [pasó] largas temporadas en un pueblo al norte de España”,<sup>3</sup> lugar en el que pasaría sus últimos momentos de vida. Tras establecerse entre Acapulco y Madrid, fue un autor que a los diecinueve años realizó distintas actividades:

Estudios de piano, arquero del Club Asturias, trabajar en el negocio familiar Casa Peláez, ocupaciones que alternaba con largas horas de lectura en las que concurrían tras leer a grandes teóricos literarios, —dos literaturas: la rusa, con Gorky, Dostoievsky y Chejov—que es obviamente el padre del cuento—, y la anglosajona, con el retrato de Eugene Ionesco y Strindberg.<sup>4</sup>

Comenzó su escritura en diarios y cartas dirigidas a su entonces novia, Carmen Farell. Las cartas servirán para conocer el antes y el después en la escritura de Tario, pues en ellas “prevalece el encuentro íntimo consigo mismo, el texto amoroso, la nostalgia por el distanciamiento de la mujer amada, hecho que propició una escritura frenética”.<sup>5</sup> Sin embargo, será la publicación de su primera obra, *La noche*, la que lo dará a conocer ante la crítica literaria como un autor distinto a los de su época, al ser considerado por algunos críticos como un caso extraño para las letras mexicanas, pues su literatura no encajaba con el contexto literario del momento:

Autor de una obra insólita en el panorama de la literatura mexicana de su época. Alejado por completo del realismo imperante, su obra narrativa se caracteriza por la riqueza imaginativa, la presencia de elementos fantásticos y el humor. Creador de mundos en los que lo cotidiano frecuentemente es insólito, de manera igualmente sorprendente, aparecen

---

<sup>3</sup> Patricia Bermúdez Cruz, *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943-1952*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2018, p. 12. [Tesis de maestría].

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp.12-13.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.13.

aspectos extraños, que diluyen los límites entre lo real y lo imposible, entre la vigilia y el sueño, entre la vida y la muerte o entre la locura y la razón. Los cuentos de *La noche*, su primer volumen publicado, están frecuentemente narrados por objetos dotados de voluntad y sentimientos propios o por seres atípicos.<sup>6</sup>

Además, José Luis Martínez, primer crítico de *La noche*, reconoció el valor de la obra de Tario, y celebró “la aparición de un escritor con una prometedora imaginación [y lo califica] como un escritor interesante y diferente”.<sup>7</sup> En consecuencia, para adentrarse al análisis de la obra de Francisco Tario<sup>8</sup>— un autor a quien no le faltan estudios o críticas literarias, pero cuya obra merece mayor investigación—, es necesario tener en cuenta que se está frente a textos en los cuales, debido al tiempo y lugar donde fueron publicados, el contexto sociopolítico tuvo una influencia para esta aparente falta de conocimiento y reconocimiento de ellos.

Para esto, es preciso remitirse al México de 1943, fecha de publicación de *La noche*, primera obra tariana, cuando aún imperaba la literatura con tintes realistas y nacionalistas, lo que recuerda las obras pertenecientes a la literatura de la Revolución Mexicana. Dice Christopher Domínguez Michael en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* que “la originalidad de Francisco Tario es la de aquellos escritores que pudieron haber nacido ahora o hace cinco siglos y escribir en nuestra lengua o en cualquier otra”.<sup>9</sup> Además, no se debe perder de vista que, como lo menciona Mario González Suárez, “escribió en español y en el México posrevolucionario. Ni los autores más conscientes de su obra y de la sociedad donde consiguen prohiarla pueden negar *motu proprio* su dependencia del Estado.”<sup>10</sup>

Se menciona únicamente a *La noche* no por ser la obra primigenia de Tario o una de las más representativas del autor, sino que los objetos de estudio para esta investigación pertenecen a ella. *La Noche*, un libro conformado por quince cuentos: “La noche del féretro”, “La noche del

---

<sup>6</sup>“Francisco Tario”, en *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX* [En línea]: [https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/dem\\_t/tario\\_francisco.html](https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/dem_t/tario_francisco.html) [Consulta: 10 de octubre, 2025].

<sup>7</sup> José Luis Martínez *apud* Patricia Bermúdez Cruz, *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943-1952*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>8</sup> En realidad, este nombre es el pseudónimo de Francisco Peláez Vega, aunque se han hecho especulaciones sobre el origen y significado de Tario como apellido. Por ejemplo: La única entrevista que le hicieron apareció en un periódico de provincia español, en 1971. Lo que más destaca de ella es el ridículo protagonismo del entrevistador, un tal José Luis Chiverto, a quien le podríamos atribuir la curiosa invención acerca del significado del pseudónimo de Francisco Peláez, y que varios han repetido. [...] Dice Chiverto que el “apellido” Tario es una voz purépecha que significa “lugar de ídolos”. A lo que Tario contesta: “no tiene otra significación que la grata resonancia que produce esa voz metálica al unirla con el común Francisco”, [...] dicha palabra no figura en el vocabulario de esa lengua indígena. Tengo la impresión de que “Tario” es el hipocorístico de *solitario*, como Paco de Francisco. Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”. *Cuentos completos. Tomo I*, Lectorum, México, 2018, p.16.

<sup>9</sup> Christopher Domínguez Michael *apud* Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”. *Cuentos completos. Tomo I*, *op. cit.*, p.16.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

buque náufrago”, “La noche del loco”, “La noche del vals y el nocturno”, “La noche de los cincuenta libros”, “La noche de la gallina”, “La noche del perro”, “La noche de Margaret Rose”, “La noche del muñeco”, “La noche de los genios raros”, “La noche del traje gris”, “La noche de *La Valse*”, “La noche del indio”, “La noche del hombre” y el último “Mi noche”. Los cuales, además de compartir el sustantivo noche en su título o su naturaleza de cuento, tienen algo más representativo: sus personajes van desde animales o construcciones que provienen de creaciones musicales, hasta objetos comunes e inanimados. Tal es el caso de “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, objetos de estudio de esta investigación.

Los títulos de los textos disponen al lector sobre quiénes se encargarán de actuar y contar su propia historia durante el desarrollo de ambas diégesis: un féretro y un traje gris, respectivamente. Sin embargo, el estudio sobre estos implica sumergirse en los mecanismos retóricos, lingüísticos y narrativos empleados por el autor para la escritura de ambos cuentos y sus componentes. Ello no significa que se examinarán algunas de las tantas figuras retóricas que existen. En realidad, lo que le dará cuerpo a la investigación se condensa en una sola: la prosopopeya, tratándola como un sinónimo de personificación, debido a su empleo en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, pues le permite al féretro y al traje gris poseer cualidades y capacidades humanas.

Son aquellos aspectos los que servirán como principio para estudiar la propuesta de análisis en esta investigación: el cuerpo-objeto como perverso en el personaje. Se establecerá, en primer lugar, la relación del cuerpo con el objeto, en virtud de que el féretro y el traje gris son objetos que cumplen una función en relación con un cuerpo humano; es recipiente, en el caso del féretro, al ser la caja que recibirá un cadáver. Es contenedor, respecto del traje gris, al ser un conjunto de ropa destinada para vestir a una persona, cubrir y amoldarse a un cuerpo. Sin embargo, en ambos textos se apreciará que los actos de los objetos están vinculados a un cuerpo carente de vida, por esto se mostrarán algunas conceptualizaciones sobre el cuerpo tariano.

En consecuencia, parte de lo perverso se estudiará a través de las acciones realizadas por el féretro y el traje gris sobre un cuerpo: cometer un asesinato, tratarlo de forma cruel o arrojarlo al piso. Además, se verá que lo perverso también está en la imagen del cuerpo que se construye en ambas narraciones. Ello al tratarse de un cuerpo que ha sido transformado por la muerte y la manera en la que esto afecta el vínculo cuerpo-objeto.

Otro aspecto que se analizará en esta investigación es el género al cual pertenecen “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, porque escribir textos literarios carentes de realismo o nacionalismo no fue la única característica en el estilo de Tario, debido a la originalidad del autor y su “natural consecuencia del riesgo que corrió al atreverse a enunciar su versión del mundo y de la vida”.<sup>11</sup> Aspecto que contribuyó a aquella falta de reconocimiento y estudio en sus obras, pues sus escritos resultaron, en la época de su publicación, un rompimiento al esquema del realismo. Ahora la mirada de los textos se tornaba hacia la fantasía, lo absurdo, lo nocturno y la inquietud.

Por ende, si se discute sobre lo fantástico, se está entrando a los terrenos que le competen a la clasificación de los géneros literarios; ahora bien, discurrir sobre ellos visibiliza las “limitaciones” producidas por una clasificación literaria sobre textos tan raros como los tarianos. “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” son obras que sobrepasan las caracterizaciones pertenecientes a un solo género literario y se salen de los marcos puestos por la crítica y su clasificación. En consecuencia, hablar de géneros literarios *per se* implica un problema a resolver, pues si bien hay en los escritos aspectos o características que muestran su pertenencia a un solo género literario, hay otros en los que esas características se transgreden.

“La noche del féretro” y “La noche del traje gris” son obras en las que convergen aspectos fantásticos junto a otro género literario, el absurdo. En ambos se aprecia el rompimiento de la lógica y de los principios del sentido, ya que los objetos son capaces de, entre más atributos, entablar un diálogo con otros objetos, reflexionar sobre el entorno en el que viven, presentar deseos sexuales o ansiar su propia libertad, incluso cometer un asesinato. Solo con mencionar estos actos desarrollados en las diégesis se establece la relación que existe entre la prosopopeya con la pertenencia al género literario del relato, porque emplear la figura retórica en estas obras trae como consecuencia la presencia de hechos sobrenaturales e ilógicos, la naturaleza de la fantasía y el absurdo.

La manera en la que se pretende aproximar al estudio de estos cuentos tarianos parte del análisis de una figura retórica que permite otorgarle cualidades y características humanas a objetos inanimados. Esto será empleado como factor unificador con el género, tarea un tanto compleja al hacer uso de la teoría literaria, como estimulante, pues los textos tarianos oscilan entre lo fantástico y lo maravilloso, y combinan matices distintos durante su narración, pasan de

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 17.

un tono burlesco a uno irónico, de la melancolía a la felicidad y luego a la tristeza: “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”.<sup>12</sup>

En suma, el propósito de esta investigación es generar, primeramente, un acercamiento a la configuración de la prosopopeya, a partir de un enfoque ontológico para terminar en un análisis gramatical, y mostrar cómo su empleo permite la creación de los elementos principales en los artefactos literarios: espacios diegéticos y personajes, quienes serán dueños de facultades humanas. Estas se usarán para establecer el vínculo cuerpo-objeto, el cual será fundamental en el estudio de la perversión en ambos retos. Ello debido a que la perversión está presente tanto en las acciones de los objetos originadas por la prosopopeya como en el cuerpo, pues en ambos discursos se retratan cuerpos perturbados, carentes de vida, manipulados por los objetos.

Esta investigación será valiosa debido a que sus objetos de estudio “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” pertenecientes a *La noche*, primera obra tariana, son textos que han sido poco estudiados en la narrativa de Francisco Tario. Aunque no es posible afirmar que han faltado estudios o críticas literarias sobre sus obras, el conocimiento y alcance sobre las mismas podrían ser mayores, pues hay investigaciones y trabajos de grado que versan sobre cuentos de *La Noche*, sin embargo, los que más resaltan son “La noche del muñeco” y “Mi noche”, así como estudios sobre el relato “El Mico”. Los cuentos tarianos son poseedores de un gran valor literario gracias a la manera en la que están escritos, porque en Tario se aprecia el uso de recursos narrativos y retóricos para la creación de sus personajes y los mundos a los que estos pertenecen. Además, resulta muy atrayente la peculiar forma de reflexionar sobre temáticas profundas relacionadas con la existencia humana, de forma lúgubre, satírica e irónica.

En consecuencia, se ofrece una propuesta de análisis sobre “La noche del féretro y “La noche del traje gris” con base en el estudio de la prosopopeya, desde una perspectiva ontológica hasta una gramatical, ya que la figura retórica se centra en los objetos. Esta, como recurso que anima lo inanimado, permitirá listar las facultades humanas (basadas en la “Gran cadena del ser” de Aristóteles) y cualidades que los objetos protagonistas de los textos poseen. Ello servirá como fundamento para establecer la relación cuerpo-objeto desarrollada en las diégesis y entender el carácter perverso de los personajes. Asimismo, se estudiará la resignificación que se le da al

---

<sup>12</sup> *Idem.*

objeto y al cuerpo con base en la perversión representada en las obras.

Por lo tanto, la hipótesis para esta investigación se dirige a entender que la prosopopeya como recurso literario en los cuentos de “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” de Francisco Tario permite establecer la relación cuerpo-objeto, como fundamento, para estudiar lo perverso en los textos a partir de sus personajes.

Esto no ha sido estudiado por la crítica, así que se ofrece una interpretación novedosa y sugerente. Existe una limitada cantidad de estudios, críticas y trabajos de grado que hablen sobre la obra tariana, pues no se está frente a un autor, por ejemplo —y siguiendo a los autores efervescentes que convergen en la época de Tario 1911-1977— como Juan Rulfo (1918-1986) o Juan José Arreola (1918-2001),<sup>13</sup> de quienes la cantidad de estudios sobre su obra es tan grande como el conocimiento y reconocimiento que la sociedad mexicana tiene de las mismas: *El llano en llamas* y *Confabulario*, respectivamente. Ello no quiere decir que dentro de esos estudios no exista información que sienta un precedente para esta investigación. Debido a esto, y para fines de esta exploración sobre una pequeña parte de la obra tariana, se ha elaborado una selección de artículos académicos, ensayos y trabajos para la obtención de grado que tratan desde las generalidades de la obra tariana, y la historia del autor, hasta el análisis de otros textos centrados en aspectos específicos relacionados con su narrativa.

Es importante señalar que en esta investigación se estudiarán tres aspectos distintos: prosopopeya, cuerpo-objeto y perversión en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”. Evidentemente, trabajar la prosopopeya no es algo novedoso en el ámbito literario, pero lo que interesa aquí es explorar, en primer lugar, el concepto de esta figura retórica, al tratarla no como un ornato más para el discurso, sino como un recurso literario. Helena Beristáin, en su *Diccionario de Retórica y Poética Tomo II*, coloca a la prosopopeya dentro del apartado de metáfora, al configurarse gracias a un desplazamiento de significado entre dos elementos opuestos.<sup>14</sup> Por otra parte, Luis Quintana Tejera, en su diccionario de literatura *Las trampas de la retórica* muestra la misma significación tanto en personificación como en prosopopeya: “Figura por la que se atribuye a una abstracción, un animal o un objeto inanimado la forma, características, pensamiento y sentimientos humanos: Es un recurso común de la alegoría y la fábula”.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Cfr. Mario González Suárez. “En compañía de un solitario”, *op. cit.*, p. 13.

<sup>14</sup> Cfr. Helena Beristáin, “Metáfora”, en *Diccionario de Retórica y Poética Tomo II*, Editorial Porrúa, México, 1995.

<sup>15</sup> Luis Quintana Tejera, “Personificación”, en *Las trampas de la retórica*, Trajin, México, 2019.

Dicho lo anterior, es necesario reconocer a la prosopopeya como la figura literaria que será la base de esta investigación para adentrarse y profundizar en la obra de Tario *La Noche*. Porque atribuirles a los objetos capacidades, características, pensamientos y sentimientos humanos son aspectos usuales, e incluso definitorios, en el estilo de escritura del autor para esta obra.

Por mencionar un ejemplo, y a modo de antecedente sobre la relación Tario-prosopopeya, en su ensayo «Prosopopeya de la fidelidad: “La noche del perro” de Francisco Tario», el mismo autor de *Las trampas de la retórica* expone un panorama general sobre la obra tariana y debido a que su objeto de estudio es “La noche del perro”, da información sobre la presencia y el empleo de la prosopopeya en el texto. Ello al citar, primeramente, a un crítico de Tario quien habla sobre el género literario y el estilo de escritura en los cuentos de *La Noche*, obra a la que pertenece “La noche del perro”, así como los otros dos relatos objetos de esta investigación:

Respecto de *La noche* apunta un crítico: La mayoría de los quince relatos que integran el primer volumen de cuentos que publicó Tario en 1943, titulado *La noche*, no corresponden al género fantástico, sino que están más cercanos a lo maravilloso. 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 esta por la ruina física, la locura, la enfermedad o la muerte.<sup>16</sup> Ahora bien, para acercarse en profundidad a los cuentos de *La Noche* será necesario ver y analizar con detalle los objetos, incluso se podrían estudiar a los animales en temas de venganza y supremacía ante quienes los han lastimado; sin embargo, esto representaría otra línea de investigación, ya que no solamente cumplen con funciones narratológicas. Además, a partir de su actuar y pensar —capacidades estas otorgadas por la prosopopeya—, los relatos brindan la oportunidad de ser analizados desde una perspectiva distinta, como la relación de los objetos y el cuerpo, línea que guiará esta investigación. Aunque el cuerpo-objeto no podría concretarse sin otro factor propio de “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”: la perversión.

No se pretende exponer las distintas conceptualizaciones que existen acerca de la perversión, ya sea desde la perspectiva psicológica o literaria. Antes de analizar este término será necesario describir cómo era el contexto del autor y qué fue lo que lo llevó a adueñarse de un estilo narrativo tan peculiar. Trabajo que no se encuentra oculto y del cual hay mucho que decir,

---

<sup>16</sup> Juan Tomás Martínez Gutiérrez *apud* Luis Quintana Tejera, “Prosopopeya de la fidelidad: “La noche del perro” de Francisco Tario”, *La colmena*, 71, (2011), p.51. [En línea]: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446344466006> [Consulta: 20 de mayo, 2023].

pues Tario fue un autor revolucionario para su época. Él creó una obra que combina elementos fantásticos, lúgubres, nocturnos y perversos. Usó recursos literarios de una manera estratégica para crear un ambiente en el cual el lector no solo sintiese miedo, repulsión o inquietud, sino que lo llevara a reflexionar sobre la condición humana y los defectos del hombre. Temáticas como la vida monótona, la maldad humana y la riqueza, tópicos que han sido expuestos en varios trabajos para la obtención de grados académicos. Aunque de entre todos ellos, hay algunos que destacan por la especial manera de tratar las obras tarianas, ya sea por su focalización en la clasificación en tanto género literario de las mismas o por profundizar en el tema de lo monstruoso y el terror.

A pesar de que entre estos trabajos no hay uno que trate únicamente sobre los objetos de estudio de esta investigación, es posible rescatar aportes valiosos en ellos. En primer lugar, los datos que brindan sobre la vida del autor, y la relación que tuvo el México de la época de su nacimiento —un país que aún vivía los efectos de una revolución— con su obra y la recepción de esta. Tal es el caso de Patricia Bermúdez Cruz con su tesis de maestría *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943 – 1952* publicada en 2018, quien al igual que Mario González Suárez en el prólogo “En compañía de un solitario” de la obra *Francisco Tario. Cuentos completos. Tomo I*, del mismo año, reconstruye un breve panorama de la literatura mexicana entre la década de 1940 y 1950. Bermúdez, de la mano de la crítica literaria, se refiere a Tario como un autor “Quien dentro de su contexto surge como un escritor innovador para la tradición literaria”.<sup>17</sup> Además, Margarita Peña señala que gran parte de la literatura contemporánea, del siglo XX, “se halla teñida con los colores intensos, abigarrados, que el movimiento revolucionario imprimió a la realidad mexicana”.<sup>18</sup> Asimismo, destacaban distintos géneros literarios entre novela, teatro, ensayo, y uno de los más cambiantes y significativos, la poesía:

En los años cuarenta florecerá una generación de poetas, conocidos como «Los Contemporáneos», cuyas premisas en la poesía y en el teatro van a tener una larga vigencia. Carlos Pellicer, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet y Jorge Cuesta van a llenar la primera mitad del siglo XX con una poesía de referencias existenciales, en la que la metáfora y la imagen alcanzan un alto grado de perfección y decantamiento. [...] Las mujeres escritoras abandonan el cómodo recinto de la poesía, casi siempre lírica, y toman la prosa por asalto: Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Julieta Campos, Inés Arredondo, Elena Garro, Beatriz Espejo, María Luisa Puga.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Patricia Bermúdez Cruz, *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943-1952*, op. cit., p.29.

<sup>18</sup> Margarita Peña, *La literatura mexicana, de sus orígenes al siglo XX. BOLETÍN AEPE*, n.22, p. 91.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 91-96.

Al seguir sobre la temática de la influencia posrevolucionaria en las obras mexicanas, Alejandro Toledo refiere lo siguiente sobre la primera obra literaria de Tario:

La narrativa mexicana soportaba una férrea costumbre realista, determinada sobre todo por la línea común de construir un anecdotario de la Revolución mexicana. Sólo títulos aislados como *Muñecos de cuerda* (1936), de Mariano Silva y Aceves, o *De Fusilamientos* (1940), de Julio Torri, marcaban algunas variantes temáticas (de algún modo este último autor incursiona, por ejemplo, en la fantasía científica). Por ello un libro como el de Tario, en el cual el yo narrativo recae en féretros, buques, vestimentas, fantasmas, perros o gallinas, debió por lo menos sorprender.<sup>20</sup>

En cambio, González Suárez lo ve como un autor ignorado, no solamente por su carácter de solitario<sup>21</sup> por no establecer relaciones con escritores o críticos literarios de la época, sino porque al no producir una literatura con tintes nacionalistas “[mantuvo] un vínculo con una serie de autores que han sabido navegar por debajo de la marea literaria nacional. [...] Son escritores que han logrado demostrar que antes que ser mexicanos somos hombres”.<sup>22</sup>

Si bien el contexto del autor y su obra es importante, es necesario volver al segundo punto principal de esta investigación: “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” y revisar las aportaciones de otros autores, en cuanto perspectiva, sobre los cuentos tarianos, desde el género literario y su relación con la nocturnidad, un mundo de sueños y pesadillas. En el primer aspecto, el género literario, hay quienes catalogan los cuentos de *La noche* como literatura fantástica, basándose en las aportaciones de Tzvetan Todorov, como Felipe Francisco Aragón Díaz, en su trabajo *Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario*, publicado en 2006, en el cual menciona:

El término fantástico aún se emplea para clasificar un abanico muy amplio de obras que sólo tienen en común muchas veces el hecho de que no presentan una mimesis de tipo realista. [Los] textos literarios fueron comúnmente publicados en pares (aunque no de manera simultánea) y corresponden a períodos de intereses y experimentación en un determinado sentido; así, *Aquí abajo* (1943) y *La noche* (1943) pueden verse como una dualidad: la descripción naturalista de una realidad gris y el destello fantástico que la agrede; más tarde, la voluntad de transgredir inclusive las convenciones de género. [...] Con el fin de caracterizar lo más pronto posible el tipo de obra que nos interesa y a reserva de comentarla más ampliamente en el desarrollo de este capítulo, menciono *a*

---

<sup>20</sup> Alejandro Toledo, “Recuerdo de Francisco Tario (entrevista con Julio Farell)”, *tiempo* (abril, 2001) [En línea]: <https://www.uam.mx/difusion/revista/mar2001/toledo.html> [Consulta: 14 de agosto, 2023].

<sup>21</sup> En este sentido, el autor apunta lo siguiente: [Se puede señalar que] Tario, Rulfo y Arreola tienen en común que se atrevieron a crear un universo personal y fueron demiurgos de sí mismos. No es cierto que el carácter huraño de Tario impidiera su reconocimiento; recordemos que Rulfo no era muy sociable. [...] Ni los autores más conscientes de su obra y de la sociedad donde consiguen prohiarla pueden negar *motu proprio* su dependencia del Estado. A tal punto se quiso ver en Pedro Páramo (1955) la esencia de la “mexicanidad” que lo convirtieron en libro de texto en las escuelas del gobierno. Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”, *op. cit.*, p.13.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.12.

*priori* la que será nuestra definición operativa de lo fantástico literario: interacción conflictiva, en el texto, entre dos órdenes excluyentes entre sí. [...] En *Introducción a la literatura fantástica* [...] Todorov propone que, ante un hecho extraordinario, inexplicable, sea cual sea la explicación por la que opte el espectador de tal suceso (mágica o lógica) lo fantástico reside tan sólo en el momento de desconcierto.<sup>23</sup>

Mientras que para Oscar Juárez Becerril, en su tesis de licenciatura *Los personajes objeto y el ambiente como creadores de una fantasía esperpéntica en tres cuentos de La noche de Francisco Tario*, la categorización de los mismos cuentos es distinta. Aunque Juárez los toma como fantásticos, sus consideraciones se basan primeramente en la teoría, partiendo nuevamente de Todorov, pero también hace una relación con Suárez, en la cual “Es posible que los cuentos contenidos en esta obra puedan ser clasificados como fantásticos siempre y cuando se convenga en que la literatura fantástica «se deriva de la asunción de la propia experiencia y del profundo escepticismo hacia los valores de la sociedad donde ha surgido».”<sup>24</sup>

No obstante, Oscar Juárez Becerril describe su acercamiento a *La Noche* a partir de la diferenciación entre grupos literarios establecidos:

Una forma de caracterizar a *La noche* y buscar referencias tangibles al no poderla ubicar, en primera instancia, dentro de grupos literarios establecidos. [...] En cuanto a las características del espacio en el relato, cabe hacer algunas consideraciones, aclarando que esto se analizará posteriormente: en el cuento moderno, que es en el que podríamos enmarcar la obra de Tario, el espacio no es descrito necesariamente de manera realista (cuento clásico), ni construido de manera que se muestren realidades virtuales (cuento posmoderno), sino que “es presentado desde la perspectiva distorsionada del narrador o protagonista, el cual dirige su atención a ciertos elementos específicos del mundo exterior. Son descripciones antirrealistas, es decir, opuestas a la tradición clásica.”<sup>25</sup>

Se pretende estudiar a los objetos como personajes. En este sentido, la tesis de Juárez es el trabajo más cercano a ello, pues en el “Capítulo III. La desilusión irónica”, particularmente en el apartado 3.2 “La ironía y la burla”, expone los temas evidentes de “La noche del fêretro” y “La noche del traje gris”, tales como la muerte, los sueños frustrados, los “actos libidinosos”, entre otros, pero lo que más llama la atención es la relación expuesta sobre las cualidades humanas en los personajes objeto, aspecto que se relaciona con la prosopopeya.

---

<sup>23</sup> Felipe Francisco Aragón Díaz, *Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario*. Universidad Nacional Autónoma De México, México, 2006, pp. 16-30. [Tesis de maestría].

<sup>24</sup> Mario González Suárez *apud* Oscar Juárez Becerril, *Los personajes objeto y el ambiente como creadores de una fantasía esperpéntica en tres cuentos de La noche de Francisco Tario*. Universidad Nacional Autónoma De México, México, 2016, p. 21. [Tesis de licenciatura].

<sup>25</sup> Zavala *apud* Oscar Juárez Becerril, *Los personajes objeto y el ambiente como creadores de una fantasía esperpéntica en tres cuentos de La noche de Francisco Tario*, *op. cit.*, p. 22.

Como resultado de esta breve exposición de antecedentes, es importante añadir la relación cuerpo-objeto como un aporte distinto a las existentes propuestas sobre la obra de Tario. Desde la noción de que estos objetos son contenedores de cuerpos, y al presentar capacidades humanas, otorgadas por la prosopopeya, son capaces de cometer actos perversos utilizando un cuerpo humano.

Para realizar esta investigación, se comprobará la relación cuerpo-objeto como lo perverso en el personaje a partir de la prosopopeya con base en su empleo en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”. Pues, como se verá durante el desarrollo de este proyecto, la manera en la que se presentan los objetos comunes, un féretro y un traje gris, será distinta al uso cotidiano en el texto literario. En ambas diégesis los objetos, gracias a la prosopopeya, poseerán capacidades y cualidades humanas, ello les permitirá realizar actos perversos con un cuerpo, más allá de recibirlo o contenerlo, ya que será manipulado.

Debido al enfoque de esta investigación, el concepto de prosopopeya que José Luis García Barrientos presenta en *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, será el punto de partida para el estudio del uso de esta figura retórica en los cuentos, pues su empleo no se da desde un enfoque poético sino narrativo. En esta obra, la prosopopeya forma parte de su cuarto apartado: “Figuras pragmáticas”, el cual se encuentra a su vez en el subapartado “De ficción enunciativa”. Al ser una “ficción de persona”.<sup>26</sup>

Con una relación semejante a la anteriormente descrita, Viviana Fernández le da una significación similar a la prosopopeya: “Figura de pensamiento patética que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas cualidades propias del hombre o de otros seres animados. También llamada personificación”.<sup>27</sup> Sin embargo, hay en quienes se puede hacer una distinción entre las conceptualizaciones de prosopopeya y personificación, tal es el caso de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en el *Diccionario de Retórica Crítica y Terminología Literaria*, donde la personificación forma parte de la prosopopeya, ya que la primera “consiste en atribuir a un ser inanimado o abstracto cualidades típicas de los seres humanos”.<sup>28</sup> Por lo que respecta a la prosopopeya en sí misma, estos autores la definen como una figura con la que “el escritor hace hablar a personajes ausentes, lejanos, muertos o incluso, a seres físicos o abstractos

---

<sup>26</sup> José Luis García Barrientos, *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Arco Libros, Madrid, 2000, p. 75.

<sup>27</sup> Viviana Fernández H., “Prosopopeya”, en *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*, Don Bosco, Argentina, 2018.

<sup>28</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, “Personificación”, en *Diccionario de Retórica Crítica y Terminología Literaria*, Ariel, Barcelona, 2013.

personificados, [...] se ubica entre las figuras lógicas, como la alegoría, la personificación, la antonomasia”.<sup>29</sup>

No obstante, para fines de este trabajo se considera que el concepto de prosopopeya más adecuado, por ser el más reciente y en el cual se aglutinan los aspectos característicos de esta figura anteriormente citados, es el de Antonio Azaustre y Juan Casas, el cual: “Consiste en conceder entidad y atributos humanos —por lo general, el don del lenguaje— a seres inanimados, ya concretos, ya abstractos, o a seres irracionales”.<sup>30</sup> Concepto que permitirá analizar su empleo en el texto literario como un recurso que le permite a los objetos ser narradores y personajes con la capacidad de manipular un cuerpo humano, carente de vida, más allá de contenerlo, y realizar actos perversos con él, pues además de poseer la capacidad del lenguaje y dialogar con otros personajes, tienen la facultad de reflexionar sobre la condición humana, la monotonía de la vida y burlarse de la concepción que el hombre tiene sobre la muerte.

Por consiguiente, es necesario examinar primero al personaje como parte de la construcción ficcional que es el cuento mismo, antes de estudiar al objeto y su relación con el cuerpo, la cual le otorgará aquellos tintes perversos al texto, por ello se ha de recurrir a los enunciados teóricos fundamentales para los estudios de las obras literarias. En este caso, se retomarán elementos de la teoría narratológica y se fusionarán con la retórica para entender la configuración de los textos tarianos.

Anteriormente, se mencionó que el uso de la prosopopeya en el cuento hace del objeto común un narrador y un personaje, lo que lleva a puntualizar aspectos sobre esas voces con las que se le presentan al lector los relatos. Por ello, se citarán algunos aportes teóricos de Gérard Genette, para entender, en primer lugar, la diferencia entre el acto de narrar y la identidad de quien narra la historia, ya que “la presencia de verbos en primera persona en un texto narrativo puede, pues, remitir a dos situaciones muy diferentes, que la gramática confunde, pero el análisis narrativo debe distinguir: la designación del narrador en cuanto tal por sí mismo, [...] y la identidad de persona entre el narrador y uno de los personajes de la historia”.<sup>31</sup>

Ahora bien, dada la naturaleza de los objetos de estudio de la investigación, hay que hacer una distinción sobre los dos tipos de variedades del tipo homodiegético, aquellos “relatos en primera o tercera persona”:

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 334.

<sup>30</sup> Antonio Azaustre y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 1997, p. 139.

<sup>31</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, Lumen, España, 1989, pp. 298-299.

[Uno] ausente de la historia que cuenta [...], otro de narrador presente como personaje en la historia que cuenta. [...] Llamo al primer tipo, por razones, evidentes, heterodiegético y al segundo homodiegético. [...] La ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados. Así, pues, habrá que distinguir al menos dos variedades dentro del tipo homodiegético: una en que el narrador es el protagonista de su relato (Gil Bias); otra en que el narrador no desempeña sino un papel que resulta ser siempre, por así decir, un papel de observador y de testigo.<sup>32</sup>

Se verá que en ambos textos tarianos el narrador es de tipo homodiegético, al ser protagonista de la historia y participar en los sucesos durante la diégesis, mientras narra lo que sucede.

Expuestos los conceptos y teorías acerca de la prosopopeya, narrador y personaje, corresponde hablar sobre las siguientes definiciones fundamentales para la investigación: cuerpo y pervisión, aunque hay otro concepto que es importante rescatar: la muerte. Ella puede definirse de maneras distintas, como la “cesación o término de la vida y acción de dar muerte a alguien”.<sup>33</sup> A pesar de que estas concepciones sean precisas en tanto significan que la muerte es el fin de la vida, existen otras maneras de verla, pero en esta investigación solo se rescatan dos de ellas: la biológica y la filosófica.

Desde la perspectiva biológica, Jean-Baptiste Lamarck considera que “un cuerpo vivo es un cuerpo limitado en su duración, organizado en sus partes, que posee lo que denominamos vida y que está sujeto necesariamente a perderla, o sea, a sufrir la muerte, que es el fin de su existencia. Sitúa la muerte directamente en el interior del ser vivo”.<sup>34</sup> Mientras que Claude Bernard menciona que “los organismos viven a la vez de su entorno y contra él. [...] La existencia no es más que una perpetua alternancia de vida y muerte, de composición y descomposición. No hay vida sin muerte, ni muerte sin vida”.<sup>35</sup>

En un ámbito filosófico, se rescata la perspectiva de la muerte y su relación con el hombre de Edgar Morin, donde considera que: “La especie humana es la única para la que la muerte está presente durante toda su vida, la única que acompaña la muerte de un ritual funerario, la única que cree en la supervivencia o en la resurrección de los muertos”.<sup>36</sup> Para Morin “la muerte no es nada: lo destruido es insensible, y lo insensible no existe”.<sup>37</sup> Asimismo, una de las reflexiones

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 299.

<sup>33</sup> Real Academia Española, “Muerte”, en *Diccionario de la lengua española*, 2022. [En línea]: <https://dle.rae.es/muerte> [Consulta:6 de abril, 2023].

<sup>34</sup> Jean-Baptiste Lamarck *apud* Flor Hernández Arellano, “El significado de la muerte”, *Revista digital universitaria*, 8, 7 (agosto, 2016), p. 4. [En línea]: [https://www.revista.unam.mx/vol.7/num8/art66/ago\\_art66.pdf](https://www.revista.unam.mx/vol.7/num8/art66/ago_art66.pdf) [Consulta:8 de abril, 2023].

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> Edgar Morin, *El hombre y la muerte*, Kairós, Barcelona, 2003, p. 9.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 268.

que hace este filósofo sobre ella se basa en contraponer la noción de la muerte para los epicúreos sobre los estocios:

«Tras la muerte, todo termina, incluso la muerte», dice de una forma muy epicúrea Séneca, el estoico.” [...] No sólo esto nada es una nada, sino que en nada concierne al hombre. Aquí interviene la lucha contra el traumatismo de la muerte (4): «¿Cómo no ver que en la muerte ver dadera no habrá ya una conciencia de sí que, permaneciendo viva, pueda deplorar su propia pérdida?» (5) La muerte, pues, que no nos concierne vivos porque no está, ni nos concierne muertos, porque entonces no estamos nosotros, no nos concierne en absoluto» (Epicuro). [...] La muerte se disuelve en sí misma. [...] El estoicismo desvaloriza la vida, el epicureísmo revaloriza la existencia para desvalorizar a la muerte.<sup>38</sup>

Se ha visto con Lamarck la relación cuerpo-muerte, ¿pero a qué se le llama cuerpo? ¿Al molde que se conforma por la unión de los órganos vitales en hombre? El cuerpo humano podría resumirse como: “La estructura completa del humano y comprende cabeza, cuello, tronco (que incluye el tórax y el abdomen), brazos y manos, piernas y pies”.<sup>39</sup> Pero las conceptualizaciones sobre el cuerpo no se limitan a aspectos anatómicos o fisiológicos, pues las reflexiones sobre el mismo pueden originarse desde perspectivas distintas, y para el caso de esta investigación se retomará al cuerpo desde un enfoque filosófico, ya que “es en el cuerpo donde la existencia humana adquiere una dimensión espacio-temporal, y es este el que hace al ser humano parte activa de la naturaleza y del proceso de la vida”.<sup>40</sup> Viendo el cuerpo en la antigüedad, se utilizaba el término soma:

[El cual proviene] del griego somatikós, que se deriva de soma (cuerpo). Hace alusión al cuerpo, al igual que al efecto que pueden producir en el cuerpo ciertos estados emocionales o psíquicos, de igual manera se relaciona con otras raíces griegas como el término compuesto “psicosomático” el cual “hace referencia al cadáver. Es más, el cuerpo no se concibe como una “unidad de partes” armónicas, sino como una yuxtaposición de órganos y elementos separados.”<sup>41</sup>

Sin embargo, al observar el cuerpo en un tiempo histórico determinado, como en la Modernidad, tras los aportes cartesianos por los cuales es posible “Hablar del cuerpo como entidad humana, como algo propiamente humano: mente y materia son sustancias diferentes e interactúan entre sí: materia y mente son entidades diferentes”.<sup>42</sup> En la Edad Contemporánea surge entre Merleau-Ponty, Emmanuel Mounier y Michel Foucault una serie de “presupuestos” sobre el cuerpo, de los

---

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> Abraham Tamir y Francisco Ruiz Beviá, “El cuerpo humano”. *Repositorio institucional de la Universidad de Alicante* (2015), p. 42, [En línea]: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/47605> [Consulta:8 de abril, 2023].

<sup>40</sup> José Arlés Gómez Arévalo, “En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales”, *Hallazgos*, 9 (mayo,2008), p. 120 [En línea]: <https://www.redalyc.org/pdf/4138/413835170007.pdf> [Consulta:6 de abril, 2023].

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.121.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p.125.

cuales el más valioso para esta investigación es “El cuerpo como límite” donde:

Hay en el cuerpo un acercamiento a la fragilidad, al sometimiento de las fuerzas que ordenan en lo físico y lo biológico. A su vez, esa conciencia del límite le permite al hombre acercarse a una nueva comprensión del mundo que otros han entendido por él y que él mismo en este momento se ha permitido entender para sí mismo.<sup>43</sup>

El último concepto por exponer es el de la perversión, pues se estudiará el cuerpo-objeto como la perversión en el personaje. La perversión<sup>44</sup> conlleva el acto de pervertir “Perturbar el orden o estado de las cosas”,<sup>45</sup> este concepto trae a colación otro más, el de perversidad “Cualidad de quien obra con mucha maldad y lo hace conscientemente o disfrutando de ello”,<sup>46</sup> pues como se verá, el personaje-objeto, por medio de las cualidades humanas que le otorga la prosopopeya, es capaz de manipular un cuerpo durante la narración del texto, lo que por sí mismo es un acto perverso, así como el resto de elementos en el cuento y acciones de otros personajes.

La presente investigación busca analizar a la prosopopeya como recurso literario en los cuentos “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” pertenecientes a la obra *La noche* de Francisco Tario, pues si algo distingue el estilo narrativo del autor en la obra es la presencia de esta figura retórica, al ser un factor común en los cuentos que la conforman.

Además, la prosopopeya será el punto de partida para analizar al objeto inanimado como narrador y personaje de los cuentos, porque su empleo en los textos les permite a los objetos inanimados, un féretro y un traje gris, respectivamente, otorgarles cualidades humanas —la del lenguaje, la más importante—, y otras facultades: desiderativa, sensitiva y motora. Con esto se tiene como propósito central probar la relación cuerpo-objeto como expresión de lo perverso en los personajes de ambos relatos tarianos, a partir de la prosopopeya como recurso literario, ya que gracias a esa figura retórica se verán reflejados los actos perversos que cometen los objetos en *pos* de un cuerpo humano

Por ello, esta investigación está dividida en tres capítulos. En el primero: “Un acercamiento a *La noche* de Francisco Tario”, se pretende exponer el contexto histórico en el cual *La noche* fue publicada, pues como se verá más adelante, el estilo y temática de la obra tariana no

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p.128.

<sup>44</sup> Viene del latín *perversio* y significa “acción de corromper.” Diccionario etimológico castellano en línea, “Perversión”, 2025. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?perversio.n> [Consulta: 25 de febrero, 2025]. <https://etimologias.dechile.net/?perversio.n>

<sup>45</sup> Real Academia Española, “Pervertir”, en *Diccionario de la lengua española*, 2022. [En línea]: <https://dle.rae.es/pervertir> [Consulta: 7 de abril, 2023].

<sup>46</sup> Real Academia Española, “Perversidad”, en *Diccionario prehispánico del español jurídico*, 2017. [En línea]: <https://dpej.rae.es/lema/perversidad> [Consulta: 7 de abril, 2023].

encajaban con el estilo narrativo dominante de su época, lo que traerá consigo el limitado conocimiento sobre el autor y su obra, así como estudios de esta, uno de los motivos por los cuales se realiza este estudio. El apartado 1.1. “El escenario solitario de Francisco Tario desde Mario González Suárez” tiene como objetivo acercarse a Francisco Peláez Vega, nombre real del autor, a partir de los aportes de Mario González Suárez, ya que este autor hace una recapitulación de la vida de Tario como persona y como escritor, de tal manera que se verá la influencia de su carácter y personalidad en la construcción de su obra, así como su difusión al momento de su publicación.

En el apartado 1.2. “*La noche* como rompimiento de lo clásico en la literatura mexicana de 1940-1950”, se pretende dar un breve acercamiento a la literatura mexicana de esa década y conocer algunos de sus elementos característicos, pues como se observará en el desarrollo de este, el tiempo histórico de México —una época posrevolucionaria— era determinante no solamente para la construcción de las obras literarias, sino para su aceptación y reconocimiento. En consecuencia, se pretende exponer, desde una perspectiva histórica, las condiciones en las cuales se encontraba México durante la publicación de la obra.

Cabe señalar que el suceso histórico referido para esta parte de la investigación será la Revolución Mexicana, por ser uno de los acontecimientos con mayor influencia en las producciones literarias, que eran con tintes costumbristas y nacionalistas, predominantes de la época, 1940-1950, las cuales Tario rompió con sus creaciones llenas de fantasía, nocturnidad y terror. La obra de Tario no expone los problemas sociales, económicos o políticos del mexicano de su época, ni busca reflejar la identidad nacional; al contrario, en sus textos los personajes, quienes son objetos inanimados, son capaces de realizar los actos más bizarros y perversos: critican la condición humana, se burlan de la manera en cómo el hombre ve y reacciona ante la muerte y su forma de “vivir” su vida; además de manipular y de hacerse poseedores de un cuerpo.

Acciones como las anteriormente descritas llevan a preguntarse sobre la naturaleza de *La noche* y específicamente de los cuentos “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, pues si estos textos son un rechazo a una literatura mexicana nacionalista, ¿corresponden a otro tipo de literatura? Esta búsqueda de pertenencia motiva a hablar sobre género literario, por ello en el apartado 1.3. “Lo fantástico de *La noche* a partir de Tzvetan Todorov” se pretende exponer los aspectos característicos del género fantástico y la manera en cómo ciertos rasgos de este género

literario se presentan en algunos cuentos de *La noche*. Si bien los textos de Tario podrían considerarse fantásticos, en ellos se aprecian algunos rasgos correspondientes de otro género literario, sobre el cual se reflexionará en el siguiente apartado de la investigación. Ello gracias a que se mostrarán los elementos recurrentes de los cuentos tarianos: a) el empleo de la prosopopeya como principal recurso retórico para la configuración de dos textos narrativos, b) los objetos como protagonistas, dueños de facultades humanas que les permiten actuar durante la narración y c) la relación que existe entre cuerpo y objeto gracias a la figura retórica, donde la perversión de los objetos será expuesta. Estos son determinantes para conocer el estilo narrativo del autor y debido a que la prosopopeya es el componente principal, el estudio de esta figura retórica se desarrollará en el segundo capítulo de esta investigación, titulado “Prosopopeya: elemento configurador de personaje como objeto”.

Este capítulo lleva ese nombre en virtud de que se centrará en el estudio de la figura retórica, la cual, al ser un recurso literario en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, será la base para el análisis propuesto en esta investigación, porque su empleo en los textos les permite a los objetos inanimados ser narradores, personajes y tener otras cualidades, las cuales se describirán en los apartados subsecuentes de este capítulo. En el apartado 2.1. “Persona, desde la máscara, hasta el ser actor” se enunciará una serie de concepciones sobre la persona, esto al ser uno de los elementos clave con el que se construye la prosopopeya: “persona” y “objeto”, ello al tratarse de una figura retórica que anima lo inanimado donde se les otorgan cualidades humanas a seres que no lo son. En la ficción los objetos-protagonistas de los relatos no representan a una persona, más bien, son dueños de rasgos y capacidades inherentes a una, por ello es importante conocer lo que implica el concepto de persona, pues la prosopopeya es un recurso con el que se transforma a un objeto.

En el apartado 2.2., “Fundamentos de la prosopopeya”, se mostrará un breve contexto sobre la retórica y la forma en que su aplicación cambió de ser una práctica en el discurso oral, dirigida hacia la persuasión del oyente, empleada en los juicios, a su presencia sobre un discurso literario por medio de las figuras retóricas. Se busca, al final del análisis sobre su configuración en los textos tarianos, ver a la figura retórica como un recurso literario complejo y no únicamente como un ornato del discurso, definición tradicional de las figuras retóricas.

Dada la complejidad en los elementos que la conforman, el análisis de la figura se subdividirá en tres apartados, porque la prosopopeya y su aplicación en los discursos narrativos

se estudiará desde una perspectiva retórica, ontológica y lingüística. En el subapartado 2.2.1. “La prosopopeya a modo de figura pragmática, de ficción enunciativa, según José Luis García Barrientos” se hablará sobre la prosopopeya como un recurso retórico con el cual se pueden crear los principales componentes narrativos presentes en una diégesis: personajes y espacios, porque el autor trata a esta figura no como parte del ornato del discurso sino como una herramienta de creación de dichos elementos; además de considerarla una figura con la cual se le otorgan cualidades humanas, en especial el lenguaje, a seres inanimados.

Al estudiar la configuración de una figura retórica, se verá que las concepciones sobre ella son semejantes. En esencia, la prosopopeya es un instrumento retórico para animar lo inanimado. Sin embargo, distintos autores, a pesar de definirla de manera similar, expresan consideraciones diferentes sobre ella, las cuales serán utilizadas para entender su configuración en los de textos de Francisco Tario. Por ello, en el subapartado 2.2.2., “La prosopopeya como un tipo de metáfora en el discurso desde Helena Beristáin”, se distinguirá que la autora define la prosopopeya a partir de otra figura retórica, la metáfora, al considerarla una de tipo sensibilizadora, porque se anima lo inanimado a través de un desplazamiento de significados. Si bien Beristáin ejemplifica esta sensibilización por medio de elementos poéticos, se apreciará que la prosopopeya, como metáfora sensibilizadora, es visible en los discursos narrativos, esto gracias a las cualidades humanas y las acciones que los objetos protagonistas realizan en los textos tarianos.

Con el subapartado 2.2.3. “La prosopopeya desde una perspectiva lingüística por David Galicia Lechuga, siguiendo a James J. Paxson y Morton W. Bloomfield”, se describirán los elementos lingüísticos que conforman la figura retórica: verbo, adjetivo y vocativo. Cabe señalar que, para David Galicia Lechuga, la prosopopeya puede estudiarse a partir de la “Gran cadena del ser” de Aristóteles, pues su aplicación permite otorgarles distintas facultades humanas a seres irracionales. Esto implica que los objetos, eslabones más bajos en la cadena, al poseer las principales facultades del alma: desiderativa, discursiva, sensitiva y motora, se convierten en eslabones superiores. Ahora se aprecia que la condición de los objetos cambiará a una similar a la de persona, gracias a la prosopopeya.

En vista de que se tiene como objetivo describir los atributos humanos en los personajes objetos en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, con el fin de establecer la relación cuerpo-objeto a partir de las acciones de los personajes en los textos, gracias a la prosopopeya, en el apartado 2.3., “Configuración de la prosopopeya en «La noche del féretro» y «La noche del

traje gris»”, se retomarán todos los elementos anteriormente descritos para explicar la forma en que se compone la prosopopeya en dos cuentos de Tario. En primer lugar, se enlistarán las facultades del alma que poseen los objetos protagonistas de “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”. En segundo lugar, y gracias a las facultades expuestas, se describirán los elementos lingüísticos de ambos cuentos que dan forma a la figura retórica. Los verbos en los relatos, indicativos de acción, se relacionarán con las facultades de los objetos; se anotarán los principales adjetivos empleados de forma distinta en ambos textos literarios, pues se verá que los adjetivos usados cotidianamente para calificar acciones relacionadas con una persona también califican acciones o expresan cualidades de los objetos. El vocativo se estudiará a partir de la facultad discursiva de los objetos, ya que son capaces de entablar un diálogo entre ellos.

En la última parte del primer capítulo de la investigación se trató la pertenencia genérica fantástica de los cuentos de Francisco Tario. Sin embargo, estos artefactos literarios tienen más características con las cuales se aprecia la fusión de la fantasía con otro género literario: el absurdo. Por ello, para finalizar esta parte del capítulo, se hablará brevemente de la configuración de los espacios diegéticos en ambas narraciones tarianas, desde el absurdo y el rompimiento del sentido.

Debido al uso de la prosopopeya para la configuración de “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, los personajes protagonistas de los textos, un féretro y un traje, serán dueños de facultades que los acercarán a una condición de persona, pero, característico del estilo de escritura tariano, estos seguirán siendo objetos, los cuales fueron creados para cumplir una función específica o satisfacer una necesidad humana, aspectos descritos en los textos. El féretro es un objeto fabricado para contener un cadáver y ser enterrado, mientras que el traje gris viste un cuerpo. En virtud de que se busca demostrar lo perverso en estos personajes a partir de la relación cuerpo-objeto en ambos textos, se verá cómo la figura retórica posibilitará el establecimiento de un vínculo entre el objeto y el cuerpo, con base en las acciones de los objetos sobre los cuerpos descritas en la narración, aunque esta relación se basará en lo perverso.

En consecuencia, el último capítulo de la investigación se llama “Cuerpo-objeto como la perversión del personaje”, pues se pretende explicar la forma en que gracias al empleo de la prosopopeya para la configuración de “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, se puede establecer una conexión entre cuerpo y objeto basada en los actos que los personajes de ambos cuentos realizan haciendo uso de un cuerpo, el cual se representa de maneras distintas. De tal

forma que, así como la figura cotidiana de los objetos cambia con los objetos tarianos, así lo hace la del cuerpo, se apreciará que los cuerpos tarianos son cuerpos perturbados y transformados gracias a la perversión de los personajes.

En vista de que un componente de la prosopopeya es el objeto, estudiado en el capítulo anterior, en el primer apartado de este último capítulo 3.1. “Fundamentos del objeto” se mostrarán algunas concepciones acerca del objeto, las cuales servirán para entender con mayor profundidad su representación en los textos de Francisco Tario. “Persona” y “objeto” serán descritos en la investigación. Sin embargo, para establecer la relación entre el cuerpo y el objeto en ambos discursos literarios, resultará necesario exponer algunas nociones sobre el cuerpo y limitar la forma en que este se representa en los textos tarianos. Además, se examinará la manera en que se manifiesta la perversión en ambos textos con base en la conceptualización de Julia Kristeva y la prosopopeya como recurso literario.

Por ello, en el apartado 3.2., “Aspectos esenciales sobre el cuerpo”, se presentarán distintas definiciones sobre el cuerpo, desde un concepto filosófico y una perspectiva biológica; ello gracias a que, clásico en los escritos de Francisco Tario, hablar de cuerpo incita a tratar la vida y la muerte, elementos que se superponen durante ambas diégesis. Además, será la relación entre vida, muerte y cuerpo, la manera de ilustrar los cuerpos tarianos. De ello se deriva el subapartado 3.2.1. “Cuerpo-muerto y cuerpo-cadáver”, en el cual se realizará una diferenciación entre el concepto de “cuerpo-muerto” y “cuerpo-cadáver”, pues a pesar de ser cuerpos que han sido afectados por el cese de la vida, son cuerpos distintos, cuyas representaciones se aprecian en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”.

Asimismo, se planteará un concepto adicional del cuerpo, propio de los textos tarianos “cuerpo retórico” en el subapartado que lleva el mismo nombre 3.2.2. “Cuerpo retórico”, porque en los dos artefactos literarios estudiados se apreciará que los objetos, transformados por la prosopopeya, al ser dueños de distintas facultades humanas, son capaces de construir su propio cuerpo figurado antes de obtener un “cuerpo-muerto” y un “cuerpo-cadáver”. Cabe mencionar que se explicará su construcción a través de la retórica.

El “cuerpo-muerto”, “cuerpo-cadáver” y “cuerpo figurado” serán tres componentes esenciales para entender la forma en la que se manifiesta lo perverso en los textos tarianos. Debido a esto, en el apartado 3.3. “De lo perverso en “La noche del féretro” y “La noche del Traje gris” a partir de Julia Kristeva” se analizarán estos aspectos. Al seguir las ideas de la autora,

se apreciará que lo perverso no implica únicamente la maldad con la que actúa el personaje, ya que también se encuentra en los cuerpos transformados por la muerte. En “La noche del féretro”, lo perverso estará en la concepción que el protagonista expresa sobre un cadáver y todos los ritos que giran en torno a este cuerpo, así como su trato sobre este. En “La noche del traje gris”, la perversión del personaje se visibilizará en sus actos durante la narración y en el propio carácter del protagonista. Aunque el mayor rasgo de la perversión de ambos objetos se explicará en el subapartado 3.3.1. “Cuerpo cadáver-desperdicio”, pues debido a la figura retórica, los objetos se volverán superiores gracias a las facultades humanas que poseen, con ellas el féretro y el traje gris utilizarán al cuerpo de forma cruel, peor que una cosa, ya que “cosa” y “objeto” son conceptos distintos, lo cual se expondrá en el apartado “Fundamentos del objeto”. Los objetos tarianos son superiores a los cuerpos, estos ni siquiera alcanzan una categoría de cosa, mucho menos de objeto.

En consecuencia, se crea esta propuesta de estudio con el fin de explicar la reconfiguración del concepto de cuerpo y objeto en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, con base en las acciones de los objetos sobre este. Asimismo, se comprobará la inferiorización del cuerpo tariano ante el objeto. Ello gracias a la manera en que el cuerpo pasa a ser aquello por debajo de una cosa, pues se vuelve algo manipulado por un objeto, dueño de un carácter perverso y transformado por la prosopopeya en los discursos literarios.

## CAPÍTULO I. UN ACERCAMIENTO A *LA NOCHE* DE FRANCISCO TARIO

Adentrarse en el estudio de textos como los de Francisco Tario implica sumergirse en oscuras y lúgubres fantasías pobladas de protagonistas, irónicamente, ordinarios. Con un estilo particular en su enunciación, no es extraño encontrar críticas sobre sus obras e investigaciones acerca de los mecanismos literarios empleados por el autor, las temáticas plasmadas en ellas o los elementos característicos que derivan de esa forma tan peculiar de escritura.

Sin embargo, estas se consideran limitadas con base en la cantidad de obras publicadas, pues Francisco Tario no solo fue un escritor de cuentos— entre ellos, por ejemplo, su obra primigenia *La noche*, vista por primera vez en 1943 a cargo de la Antigua Librería Robredo<sup>47</sup>— ya que dentro de su literatura se encuentran los principales géneros literarios: novela con *Aquí abajo*, *La puerta en el muro*, *Jardín secreto*, una de sus obras póstumas publicadas en 1993, y *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*. Teatro, con su otra obra póstuma, *El caballo asesinado*, de 1988. E incluso se aprecian tintes de lo poético fusionado con la narrativa en *Yo de amores qué sabía*. Asimismo, en las cartas que el autor le escribía a su esposa, Carmen Farell, las cuales representan un precedente en sus ejercicios de escritura para lograr, años más tarde, completar su primera obra literaria; cabe señalar a Carmen como una de las figuras más relevantes en la vida del autor al ser no únicamente su inspiración para la creación de su último libro publicado antes de su fallecimiento, sino la oyente y ávida crítica de sus textos durante su proceso de creación y redacción.

Además, dentro de su obra existen otros compendios de relatos como *Una violeta de más*, *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, y textos donde el autor exploró otras formas de discurso, más allá del literario. En *Equinoccio*, un conjunto de aforismos donde Tario reflexionó sobre distintos temas— de entre los cuales destacan la naturaleza humana, la vida y la muerte—, epigramas y prosa corta. *Breve diario de un amor perdido* y *Acapulco en el sueño*; en este último, Tario muestra a Acapulco como un sitio paradisiaco más allá del lugar del exilio.

Sin embargo, de entre todas las obras del autor será la primera de estas sobre la que se reflexionará en las próximas líneas y los siguientes capítulos de la investigación, ya que en *La noche* se muestra el comienzo de una serie de elementos comunes que se repetirán en los escritos

---

<sup>47</sup> Karla Juliana Carreón Tapia, *Lo nocturno en algunos cuentos de La noche de Francisco Tario*, Universidad veracruzana, 2018, p.12. [Tesis de licenciatura].

tarianos, entre ellos la prosopopeya y el trato extraño de temáticas profundas y sensibles, como la muerte o la existencia. También, otra de las motivaciones para estudiar esta obra en particular y, sobre todo, “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” es, como se ha dicho, la falta de un estudio profundo acerca de los cuentos y sus protagonistas.

Por ello, hablar del silencio en el que se vio sumida *La noche* de Francisco Tario implica contextualizar al autor y su obra durante su publicación: México de 1943, una nación que buscaba reconstruirse tras la Revolución Mexicana, donde la literatura fue una herramienta importante para el proyecto de creación de identidad nacional, junto a otras expresiones artísticas y de educación. Lo cual, unido al hecho de que en su obra se enuncian acciones y aspectos no nacionalistas, por medio de un estilo de escritura extraño en el que resaltaba la fantasía, la condenó a la oscuridad.

Debido a esto, se verá a Tario no como el ermitaño que rehuía los encuentros sociales con otros escritores conocidos o emergentes de su época, pues un aspecto curioso de su biografía es que, a pesar de rodearse con aquellas figuras, de quienes no faltaron las críticas y los comentarios positivos sobre su trabajo, este no obtuvo los mismos alcances, porque a diferencia de otros autores mexicanos, sus escritos estaban repletos de una oscuridad fantástica plagada de absurdo.

Tario fue un escritor atemporal, oscuro y entrañable, con un estilo narrativo distinto al de sus contemporáneos. Este no encajó ni con el espacio ni con el tiempo de su primera publicación, pero son esos rasgos los que vuelven a su obra digna de rescatar y analizar. En consecuencia, las siguientes líneas buscan exponer un poco sobre su vida y las figuras que lo acompañaron durante la creación de sus obras. De igual forma, se analizarán algunas características del México de los años 40, las cuales influyeron en la recepción de la obra tariana.

Textos que si bien se mostrarán son fantásticos, se distinguirá que la escritura de Tario era tan extraña como él, pues compaginar sus cuentos de *La noche* como puramente fantásticos es difícil, a pesar de que en ellos se aprecian rasgos de este género literario. Tales como la creación de mundos donde acontecen sucesos increíbles por medio de presencia de lo sobrenatural, aquello que rebasa las leyes en relación con lo real. Además, también se aprecia lo fantástico gracias a los actos de los personajes durante la narración o el tipo de conclusión de los relatos, ello con base en los aportes de Tzvetan Todorov, Borges, Bioy Casares y Ocampo.

## 1.1. El escenario solitario de Francisco Tario desde Mario González Suárez

Viajar contigo,  
existir,  
sin la obsesión  
de tener que abandonarte;  
no apartarme de ti  
hasta que muera  
o tú tal vez tengas que dejarme.  
Viajar contigo,  
vivir<sup>48</sup>  
Francisco Tario

Francisco Peláez Vega nace en diciembre de 1911 en la ciudad de México, periodo que converge con la Revolución Mexicana.<sup>49</sup> Desde la firmeza por cambiar el apellido Peláez Vega al simple “Tario” y publicar bajo este nombre, al considerar “que le sonaba a tienda de abarrotes”<sup>50</sup>— y ser “una de las primeras personas en rasurarse la cabeza y aceptar su calvicie, tomando en cuenta que en esa época [1931] no era común verlo”<sup>51</sup>— deja ver el imaginario e irreverencia del hombre multifacético, oculto, tras el autor capaz de crear un ambiente lúgubre, perverso e ilógico que “se acerca a la alucinación propia de lo maravilloso sombrío y al humor siniestro”.<sup>52</sup>

Antes de convertirse en el creador de esos mundos nocturnos, la vida de Tario puede resumirse en dos palabras: viaje y aventura, pues “aprendió piano de niño, jugó fútbol [y] viajó con su familia por Europa”.<sup>53</sup> Además, su hijo, Julio Farell, describe a su padre como alguien a

---

<sup>48</sup> Francisco Tario, “Dos poemas a Carmen”, *Periódico de poesía Literatura UNAM*, (2020), [En línea]: <https://periodicodepoesia.unam.mx/> [Consulta: 1 de septiembre, 2025].

<sup>49</sup> Se observará más adelante de qué manera el contexto cultural y político, en el cual Tario inició la publicación de su obra literaria, tuvo una influencia para su recepción y reconocimiento del público. Ello, debido a que, durante esa época, y en un país donde, en palabras de Mario González Suárez, “las raíces de cada literatura se hunden en la fundación de los Estados”. El medio literario mexicano se vio afectado como consecuencia del dominio de los discursos estatales y nacionalistas sobre la creación: La apreciación “nacionalista” de las obras que se producen en el país influye en los modos de la práctica literaria. Estas lecturas nacionalistas, hechas comunes por la divulgación escolar, adquieren una autoridad patriarcal sobre las nuevas producciones, fomentando la creación de una literatura con apego a las categorías consideradas nacionales. Como para los editores la “literatura” es un negocio y para el gobierno un instrumento ideológico, resulta hartamente difícil distinguir las consagraciones literarias nacionales de los éxitos comerciales, que dependen de los afanes de la industria editorial. Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p. 11.

<sup>50</sup> Alejandro García Abreu, “La vocación de fantasma de Francisco Tario. Entrevista con Alejandro Toledo”, *nexos* (4 de abril, 2017) [En línea]: <https://cultura.nexos.com.mx/la-vocacion-de-fantasma-de-francisco-tario-entrevista-con-alejandro-toledo/> [Consulta: 14 de agosto, 2023].

<sup>51</sup> Guillermo Samperio, “Tario, el corrosivo eterno”, *La semana escarlata y otros relatos*, Lectorum, México, 2013, p.64.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>53</sup> Alejandro García Abreu, “La vocación de fantasma de Francisco Tario. Entrevista con Alejandro Toledo”, *nexos* (4 de abril, 2017) [En línea]: <https://cultura.nexos.com.mx/la-vocacion-de-fantasma-de-francisco-tario-entrevista-con-alejandro-toledo/> [Consulta: 14 de agosto, 2023].

quien “le gustaba mucho la vida, muy viajero, muchas fiestas y le agradaba la buena conversación, bailaba muy bien el tango, era un gran estudiante de piano, era un gran deportista, nadaba muy bien”.<sup>54</sup> Estilo de vida que resulta curioso al tener en cuenta el carácter “huraño” del autor, como lo expresa Mario González Suárez, donde menciona que a pesar de su carisma fue un hombre “reacio a las relaciones públicas [y] mientras vivió en México mantuvo la atención centrada en su familia y en definir la programación de los tres cinematógrafos que tenía en Acapulco”,<sup>55</sup> esto hasta 1960, cuando se fue a Madrid.

Tario era un íngrimo hombre quien aprovechaba las tardes para la lectura: “Leía constantemente, era metódico [...], le gustaba tomar un libro hasta que lo terminaba”,<sup>56</sup> sobre todo literatura rusa: “Gorky, Dostoievsky, Chejov, que es obviamente el padre del cuento. Apreciaba también la literatura anglosajona, el teatro inglés. En la época en que él comenzó a leer no existía todavía un Vargas Llosa o un García Márquez; por cierto, le encantó más tarde *Cien años de soledad*”.<sup>57</sup>

Julio Farell menciona el gusto de su padre por Eugene Ionesco con su teatro del absurdo. Rasgos del subgénero dramático<sup>58</sup> que sin duda están presentes en su obra, como las expresiones existencialistas y absurdas a través de personajes cuyos “móviles y actos resultan incomprensibles, ilógicos”;<sup>59</sup> tal es el caso de un hombre que su propósito desde niño fue escribir libros para aterrorizar a los hombres y terminó atacado por los personajes de las historias que él mismo creó. Un muñeco de trapo que se siente feo y solo al ser rechazado por otros juguetes, o un traje capaz de escuchar una voz que le reprocha la inutilidad de su vida.

---

<sup>54</sup> Alejandro Toledo, “Recuerdo de Francisco Tario (entrevista con Julio Farell)”, *tiempo* (abril, 2001) [En línea]: <https://www.uam.mx/difusion/revista/mar2001/toledo.html> [Consulta: 14 de agosto, 2023].

<sup>55</sup> Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>56</sup> Alejandro Toledo, “Recuerdo de Francisco Tario (entrevista con Julio Farell)”, *tiempo* (abril, 2001) [En línea]: <https://www.uam.mx/difusion/revista/mar2001/toledo.html> [Consulta: 14 de agosto, 2023].

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> Cfr. Estilo de obras dramáticas, durante 1950 a 1960 en Europa, totalmente alejado del teatro clásico: Presentan la irracionalidad de la condición humana, con un razonamiento altamente lúcido y construido con toda lógica. Mientras que el Teatro del Absurdo hace lo posible por presentarnos esta misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo. Este tipo de obras causaba extrañeza en el público y están estrechamente relacionadas con el existencialismo, pues tratan temas profundos como la condición humana y lo hacen desde lo absurdo, donde nada tiene significado o existe. Angélica María Delgadillo Peña, *El “Teatro del Absurdo” en Europa y Latinoamérica: Convergencias y divergencias*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2009, p. 11. [Tesis de licenciatura].

<sup>59</sup> Rafael Núñez Ramos, “El Teatro del Absurdo como subgénero dramático”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Oviedo, 31-32 (1981), p. 637. [En línea]: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=143972> [Consulta: 17 de agosto, 2023].

González Suárez divide la obra de Tario en tres grandes épocas: La primera, de 1943 a 1946, desde su primera publicación, *La noche*, la cual continúa con *Aquí abajo*, *La puerta en el muro* y *Equinoccio*.<sup>60</sup> La segunda, de 1950 a 1952, con *Yo de amores que sabía*, *Breve diario de un amor perdido*,<sup>61</sup> *Acapulco en el sueño* y *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*. La tercera época, y final del escritor, se da a través de *Una violeta de más* (1968); sin embargo, hay dos obras póstumas que también pertenecen a esta: *El caballo asesinado* (1988) y *Jardín secreto* (1993).

Pero las primeras creaciones con matices literarios de Tario, no iniciaron con los cuentos conformantes de *La noche*, su primera obra publicada, sino en las cartas dirigidas a una de las figuras más importantes de su vida: Carmen Farell. Escribió epístolas vistas a partir de 1930, cuando Carmen y Tario eran novios, pues la conoció el 26 de abril del mismo año, y continuaron hasta después de su matrimonio en 1935.

Las cartas, con un tono melancólico originado del recuerdo y añoranza por los momentos vividos junto a Carmen, permiten apreciar a un hombre que —haciendo uso poético del lenguaje por medio de metáforas o comparaciones, las cuales le otorgaron una musicalidad sus palabras— no temía expresar sus sentimientos, miedos y pensamientos sobre la naturaleza del amor:

Hoy olías a otros tiempos y me hiciste recordar muchas cosas que pasaron ya y que justamente por eso son tan bellas e inolvidables. Apoyado en el recuerdo, en aquella época abrileña de tanta lluvia y de tanto sol este año, fui meditando con toda calma y hallé, a pesar de que el tiempo vuela, un abismo entre aquel 26 de abril y éste, que ya está a la puerta [...] pienso que enamorarse sin haber dejado de amar es algo que no parece posible; pero lo es, no cabe duda. Me he traído conmigo la ilusión de quien habla por primera vez a una mujer en la que se ha pensado siempre.<sup>62</sup>

Sin embargo, en 1935, luego de su matrimonio con Farell, “abandonar el fútbol y [...] recibir una considerable cantidad de dinero, producto de la herencia que su padre le otorgó. Francisco Peláez se dedicó al piano, pero pronto lo abandonó”,<sup>63</sup> para iniciar con la escritura

---

<sup>60</sup> El mismo autor considera esta primera época como la mejor del escritor, al estar a la altura de la literatura europea. Además, Tario rompe el paradigma de los discursos nacionalistas con sus creaciones llenas de fantasía.

<sup>61</sup> En esta segunda época, Tario se aleja de los elementos fantásticos al crear una “confrontación de un alucinado con la realidad de la pasión”, a través de un discurso amoroso con la gracia lírica en su prosa, como diría González Suárez. Además, *Breve diario de un amor perdido* cuenta, en palabras del mismo Tario, cómo “se enamoró en Zitácuaro de «una extraña muchacha de cabellos largos y lacios»”. Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p. 22.

<sup>62</sup> Francisco Tario, “De la correspondencia entre Carmen Farell y Francisco Peláez”, *Revista El claustro*, 2, 2 (junio, 2006), pp. 76-77. [En línea]: [http://www.revistaselclaustro.mx/index.php/inundacion\\_castalida/article/view/102](http://www.revistaselclaustro.mx/index.php/inundacion_castalida/article/view/102) [Consulta: 14 de agosto, 2023].

<sup>63</sup> Patricia Bermúdez Cruz, *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943-1952, op. cit.*, p. 14.

de su novela *Los Vernovov*.<sup>64</sup> Antonio Peláez, pintor reconocido y hermano menor de Francisco Tario, expresa un recuerdo sobre él durante la creación de esta obra:

Leíamos a Dunne, a Dostoievski..., y Paco escribió más de seiscientas cuartillas bajo el influjo de *Los hermanos Karamazov*, en las que contaba la historia de una familia: los Vernovov. Corrigió y reescribió la obra, si no me equivoco, más de cuatro veces. Carmen, Paco y yo salíamos frecuentemente de la ciudad a purificarnos. [...] Paco escribía *Los Vernovov*, encerrado en su cuarto por más de diez horas al día. Recuerdo que sus lecturas eran de escritores menores como D'Annunzio; por fortuna se acercó a Dostoievski y a Turgeniev; más tarde le entusiasmó D. H. Lawrence. [...] Paco nos leía lo que iba trabajando, y Carmen y yo llenábamos el cuarto de bostezos. Utilizaba un estilo recargado, y yo le reclamaba. “Oye, Paco, esto está lleno de adjetivos y al final todavía te atreves a poner puntos suspensivos”. Fue su primer ejercicio serio, pero pronto lo sintió insuficiente. Yo había dibujado la portada— seguro tan terrible como la novela— cuando decidió quemar el manuscrito. Este trabajo de escritura muy bien le llevó tres años.<sup>65</sup>

Si bien este primer ensayo de creación literaria resultó fallido, Antonio Peláez y Alejandro Toledo lo catalogaron como el primer intento formal de escritura de Tario, con el cual dio inicio a la composición de otras obras narrativas.<sup>66</sup>

Gracias al testimonio de Antonio Peláez, se aprecia que, a pesar de su carácter reservado, Tario no se negaba a exponer ante su familia los textos que escribía. Ello no se limitó solamente a su esposa y hermano, pues sus hijos, Julio y Sergio, también formaron parte de este proceso de creación y revisión en la obra del autor.<sup>67</sup> Les decía: “Esta parte no me gusta, hay que suprimir esta otra”.<sup>68</sup>

En dicho proceso Tario deja ver lo exigente que era con su escritura. Esto se sabe, gracias a las carpetas halladas por Julio Farell tras el fallecimiento del escritor, donde en algunas hojas se encontraba plasmado un “no” y otras estaban repletas de signos de interrogación. Menciona que con esas notas era difícil saber cuál página era válida para él y cuál no. Cabe señalar que la exigencia y perfeccionismo de Tario no se limitaba al tiempo de creación de sus obras narrativas,

---

<sup>64</sup> Menciona Patricia Bermúdez Cruz que Tario con este proyecto imitaba a los padres de la literatura rusa, principalmente a Dostoievsky.

<sup>65</sup> Alejandro Toledo, “III Retrato a voces”, *Universo Francisco Tario*, La cabra ediciones, México, 2014, p. 149.

<sup>66</sup> Alejandro Toledo *apud* Patricia Bermúdez Cruz, *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943-1952*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>67</sup> En la misma entrevista que Alejandro Toledo le realiza a Julio Farell, él recuerda cómo era su padre al momento de escribir sus obras: “Reservado en cuanto a su obra; cuando él estaba escribiendo un libro se concentraba en eso. Mi padre nos daba a leer lo que escribía, pero nunca nos hizo saber lo que pensaba acerca de sus textos”. Costumbre de la cual se alejó tras la muerte de su esposa en 1967. Alejandro Toledo, “Recuerdo de Francisco Tario (entrevista con Julio Farell)”, *tiempo* (abril, 2001) [En línea]: <https://www.uam.mx/difusion/revista/mar2001/toledo.html> [Consulta: 18 de agosto, 2023].

<sup>68</sup> *Idem*.

porque seguía presente incluso para obras ya publicadas años antes, como el caso de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*: “Yo ahora la corregiría, porque la escribí muy joven”, expresó Tario a su hijo.<sup>69</sup>

A pesar de que Francisco Tario rehuía las relaciones sociales, esto no le impidió conocer y rodearse con algunos de los autores más destacados de su época, de quienes no faltaron los comentarios sobre la originalidad de su obra, como lo menciona Julio Farell: “La casa que teníamos en la colonia Condesa era de esas casas que tenían un *hall* y arriba estaban todas las recámaras con un balcón que daba al interior; ahí mi hermano y yo nos poníamos de chismosos asomándonos a ver quién había venido a la fiesta: estaban Juan Soriano, Octavio Paz, Pita Amor, Carlos Fuentes, José Luis Martínez.”<sup>70</sup>

Este último fue quien realizó una de las primeras críticas literarias a la obra de Tario.<sup>71</sup> Asimismo, como se muestra en las siguientes líneas, la nota periodística escrita para la presentación de su obra *Breve diario de un amor perdido* deja ver la amistad entre Pita Amor y Tario, y remite su acercamiento con otros artistas destacados de su época:

Pita Amor ofreció en su departamento un coctel al escritor Francisco Tario para celebrar la aparición de su libro “Breve diario de un amor perdido”, que acaba de ver la luz. Reunido allí se encontraba lo mejor de las letras de México. A cualquier lado que se volteara se encontraba con gente famosa, admirada en todo el Continente y en Europa, y cuyos lectores darían mucho por conocerla. A nadie extrañó la presencia en la fiesta de ese maravilloso personaje que es don Alfonso Reyes [...]. En el coctel vimos a don Julio Torri, el famoso escritor; al poeta don Enrique González Martínez, a don Salvador Martín del Campo y señora, al poeta español Luis Cernuda, la señora Tario, Elena Amor, Alice Rohan, al historiador Paco de la Maza, Manuel Altolaguirre, el poeta Gabriel del Hoyo, el licenciado Enrique Asúnsolo.<sup>72</sup>

Sin embargo, el inicio de aquellos acercamientos no hubiese sido posible sin Carmen Farell, una mujer inteligente y hermosa quien motivó a su esposo a integrarse a aquellos círculos culturales de la época cuando ellos vivían en la calle Etna 24.<sup>73</sup> Esto debido a que, en la casa, ubicada en la

---

<sup>69</sup> *Idem*. Asimismo, Farell añade que su padre estaba satisfecho con las novelas *Aquí abajo* y *Equinoccio*, le gustaban mucho los aforismos de la segunda, y solamente fue su libro de 1952 el único que alguna vez planteó cambiar.

<sup>70</sup> *Idem*.

<sup>71</sup> La primera crítica literaria “se encuentra en dos revistas principales de la época, *Letras de México* y *El Hijo Pródigo*, [la segunda revista] se encargó de difundir las publicaciones de aquellos escritores que ya tenían obra publicada, por ello, no es incidental que las recepciones críticas a las obras de Tario publicadas en 1946 sean referidas en dicha revista. Patricia Bermúdez Cruz, *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943-1952*, op. cit., p. 37.

<sup>72</sup> Alejandro Toledo *apud* Patricia Bermúdez Cruz, *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943-1952* op. cit., p. 18.

<sup>73</sup> Actualmente, las calles donde se ubicaba el domicilio Peláez-Farell, vecino del hogar Paz-Garro, se encuentran ubicadas en la colonia Hipódromo Condesa.

calle Saltillo, de sus vecinos Octavio Paz y Elena Garro,<sup>74</sup> había frecuentes tertulias de tono decididamente poético a las que acudían las máximas figuras de la lírica mexicana de ese entonces.<sup>75</sup>

Los jóvenes Octavio y Elena, quienes tendrían alrededor de treinta años en ese entonces, sentían mucha curiosidad por saber quién era el “pianista melancólico”<sup>76</sup> que hacía atravesar aquellas sentimentales notas hasta los muros de su casa, pues era como si ahí viviera encarcelado “un vampiro o una siniestra criatura de laboratorio. ¿Qué pasa en ese lugar?, ¿qué clase de locos viven junto a ustedes?, les preguntaban sus invitados a Octavio Paz y Elena Garro. No sabemos, respondían ellos, habrá que averiguarlo”.<sup>77</sup> Evidentemente, no solo lograron descubrir la identidad de aquella misteriosa criatura, sino que entablaron una amistad con Farell y Tario, aquel curioso matrimonio al cual no dudaron en invitar a las tertulias literarias en su casa.

Dichas reuniones eran posibles gracias a la presencia de distintas figuras de la época (Juan Soriano, Pita Amor, Carlos Fuentes, José Luis Martínez). También asistían pintores, músicos, poetas, críticos, actores, fotógrafos, toreros,<sup>78</sup> entre otras personalidades,<sup>79</sup> las cuales Tario, con su ya conocida habilidad para tocar el piano, acompañaba con la melancólica música del instrumento.

Las tertulias le permitieron a Tario acercarse a distintas expresiones artísticas más allá de la literatura, como la pintura y la música. Sin embargo, fue su encuentro con José Moreno Villa, a

---

<sup>74</sup> Su patio trasero coincidía con la casa ubicada en la calle de Etna 24, el espacio que ambas casas compartían rompía el muro de privacidad, permitiendo a Elena y Octavio admirar a la mujer que habitaba la casa de al lado, ellos solían esperar ese momento en que Carmen, de espléndida cabellera pelirroja, majestuosa, abría cortinas y ventanales recibiendo el aire de la mañana. Patricia Bermúdez Cruz, *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943-1952*, op. cit., pp. 15-16.

<sup>75</sup> Alejandro Toledo, “Nota introductoria”, *Francisco Tario. Selección y nota de Alejandro Toledo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011, p. 3.

<sup>76</sup> Al respecto Alejandro Toledo menciona que: “Según testimonio de los propios poetas, continuamente se escuchaban por las noches ruidos extraños (extravagantes, decía Octavio Paz), como si de la epifanía del verso se pudiera ir, con sólo saltarse la barda, a Transilvania o uno de esos sitios que la literatura de terror ha vuelto míticos y en donde el grito o el aullido pueblan la atmósfera nocturna. Aquellos ruidos extravagantes provenían de un gran aparato para grabar discos de gramófono, lo que hoy equivaldría a un quemador para computadora, pero del tamaño de un ropero, y por las noches montaba dramatizaciones hogareñas con su hermano [...] y otros figurantes, quizá Rosenda Monteros (actriz) o José Luis Martínez (historiador y crítico literario)”. Alejandro Toledo, “Nota introductoria”, *Francisco Tario. Selección y nota de Alejandro Toledo*, op. cit., pp. 3-4.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p.3

<sup>78</sup> Sobre las reuniones, Bermúdez Cruz menciona que: “Tario casi siempre acompañaba las intervenciones artísticas con la melancólica música del piano. La relación que tuvo con sus contemporáneos, le permito tener proximidad con diversas expresiones artísticas de la época: la literatura, pintura, música y el arte taurino debido a su relación de amistad con Manolete y Dominguín.” Patricia Bermúdez Cruz, *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943-1952*, op. cit., pp. 15-16.

<sup>79</sup> Alejandro Toledo, “Nota introductoria”, *Francisco Tario. Selección y nota de Alejandro Toledo*, op. cit., p. 3.

quien conoció gracias a Octavio Paz— y el inicio de su convivencia con los poetas que frecuentaban la residencia Paz-Garro: Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Juan Soriano, Guerrero Galván, entre otros—, lo que le abrió las puertas a nuevas relaciones con otros artistas. Cabe señalar que Tario y su esposa no fueron los únicos beneficiados de estos nuevos “lazos intelectuales”, pues su hermano, Antonio Peláez, también se introdujo en la vida cultural y artística de la época.<sup>80</sup>

Si bien Tario poseía un carácter huraño y, además, la crítica lo señala como un “escritor solitario que no gustaba de reuniones”.<sup>81</sup> Se ha visto que durante la primera época de publicación de sus obras él actuaba de manera opuesta. Además, así lo describe Antonio Peláez cuando realizó una serie de comentarios sobre su hermano y su actitud hacia estas reuniones:

Sí, le gustaban, pero siempre tuvo gran dificultad para comunicarse, para hacer trato fácil. Admiraba a algunos de sus contemporáneos y los leía, pero yo me daba cuenta de que aún con ellos le era difícil relacionarse. Recuerdo que me invitaba a su casa, cenas a las que acudían Lola Álvarez Bravo, Juan Soriano... y Roberto Garza me decía: —Paco te invita para no tener el compromiso de hablar. Y así era. Ello un poco por su vanidad, otro tanto por su timidez. Finalmente vivía en un mundo propio. Si uno platicaba con él, en cualquier momento podía ser deslumbrante.<sup>82</sup>

Julio Farell también coincide en que su padre era tímido. Poseía una timidez que escondía detrás de la armadura de la aspereza: “Las personas que son tímidas se escudan en su tosquedad, en su introspección o en su violencia y él era una persona tímida. En las fiestas llegaba un poco así, como a la defensiva, pero una vez que notaba que congeniaba con alguien, entonces era un gran conversador”.<sup>83</sup>

Sin embargo, estaría justificada esta postura crítica sobre la actitud del autor frente a estas reuniones si se toma en cuenta ese “alejamiento” como lo llama Alejandro Toledo, que creó con sus contemporáneos. Al respecto, él menciona lo siguiente:

El distanciamiento con ellos fue paulatino, hecho que obedeció, posiblemente a la importancia que daba a los juicios críticos que se hicieron a sus libros: —Le importaba mucho la crítica. Se sintió halagado cuando *La noche*, un libro cuya publicación fue para él cierta aventura, obtuvo buen recibimiento. Con *Aquí abajo* fue diferente; le vino un desencanto. Y mientras *Tapioca Inn* provocó favorables reacciones, *Equinoccio* fue poco aceptado. El aislamiento fue gradual, su personalidad cambió, no era de antipatía sino de alejamiento. Así, aislado fue una figura molesta para muchos... Los amigos terminaron

---

<sup>80</sup> Cfr. Patricia Bermúdez Cruz, Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943-1952, op. cit., pp. 17-18.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>83</sup> Alejandro Toledo, “Recuerdo de Francisco Tario (entrevista con Julio Farell)”, *tiempo* (abril, 2001) [En línea]: <https://www.uam.mx/difusion/revista/mar2001/toledo.html> [Consulta: 20 de agosto, 2023].

por poner sus distancias. Él decía: —Es que no es mi profesión ser simpático. Cuando lo invitaban a una reunión no asistía, daba disculpas.<sup>84</sup>

Dicho lo anterior, resulta difícil negar las consecuencias positivas producidas no únicamente para el escritor estas tertulias. También dejaron recuerdos sobre los sucesos acontecidos que, actualmente, sirven como huella para conocer y analizar los comienzos en la escritura de un autor capaz de cultivar, a través de sus ficciones, la fantasía, lo nocturno y lo excéntrico, rasgos característicos en *La noche*.

Prueba de estas aproximaciones es el hecho de que las tertulias se realizaban de noche y Tario no se limitó únicamente a la charla con otros asistentes o tocar los melancólicos nocturnos de Chopin, también recitaba poemas. Una de las obras poéticas que destaca entre las grabaciones recuperadas sobre este suceso es un nocturno del poeta colombiano José Asunción Silva en el cual, como se verá a continuación, su protagonista es la noche y la sombra formada a la par de la luna:

Una noche.  
una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas  
una noche,  
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,  
a mi lado lentamente, contra mi ceñida, toda,  
muda y pálida  
como si un presentimiento de amarguras infinitas,  
hasta el más secreto fondo de tus fibras te agitara,  
por la senda florecida que atraviesa la llanura florecida  
caminabas,  
y la luna llena  
por los ciclos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,  
y tu sombra  
fina y lánguida,  
y mi sombra<sup>85</sup>

Indudablemente, al conocer la inclinación de Tario hacia estos versos, no resulta extraño su vínculo con la noche, a tal punto incluso, para llamar a su primera obra de la misma forma. Otro de sus lazos hacia lo nocturno y lo fantástico se encuentra en la adaptación, trabajo que se convertiría en radioteatro, que realizó sobre *Drácula* de Bram Stoker<sup>86</sup>—historia protagonizada por una de las criaturas nocturnales clásicas de la literatura: el vampiro, ser con deseos sexuales, terrorífico y siniestro, rasgos que sin duda comparte con los personajes tarianos— guardada en

---

<sup>84</sup> Alejandro Toledo *apud* Patricia Bermúdez Cruz, *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943-1952*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>85</sup> Cfr. Alejandro Toledo, “I Las tertulias, el futbol, Acapulco y España”, *Universo Francisco Tario*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>86</sup> Algunas de esas grabaciones fueron restauradas y digitalizadas por la Fonoteca Nacional.

discos.

Criaturas fantásticas, muerte... en fin, todo aquello que pertenece a lo nocturno, son temas sobre los cuales Tario no era ajeno. Incluso en su tiempo de escritura, íntima y personal, para las cartas dirigidas a Carmen Farell, se aprecian estas temáticas, pues en ellas “habla mucho de las alucinaciones que tenía al dormir con fiebre, cuando se sentía enfermo, confundiendo el abrazo amoroso con la aparición amenazante de la muerte”.<sup>87</sup> Además, sus palabras no se limitaban únicamente al recuerdo amoroso, añoranza o melancolía, ya que sus misivas permiten conocer el carácter, pensamientos y preocupaciones del cosmopolita.<sup>88</sup>

Por ello se remite, nuevamente, a la correspondencia entre Carmen Farell y Tario como otro precedente sobre lo que se convertiría la obra narrativa tariana. Sin embargo, si se pretende realizar una aproximación general a la historia y, posteriormente, obra de Tario, es importante rescatar lo valioso de Carmen Farell en su vida. Ella no se limitó a ser una figura de inspiración romántica para el autor, quien parecía entenderlo, y ser una de las primeras lectoras y críticas de su obra, como se vio en el recuerdo de Antonio Peláez. Su relación y el amor que el escritor sentía por su esposa lo llevaron a convertirla en el “mágico fantasma” tras su fallecimiento, en 1967, en la dedicatoria de su última obra *Una violeta de más*. Sobre este elemento textual, Julio Farell menciona lo siguiente: “El libro se lo dedica a mi madre: «Para ti, mágico fantasma, las que fueron tus últimas lecturas.» A partir de ahí mi padre, que quería muchísimo a mi madre, se fue como dejando morir”.<sup>89</sup>

Esta pérdida fue decisiva para Tario, no solamente en el terreno personal, también marcó el fin de su tiempo como creador literario público. Si bien, según los recuerdos de su hijo, él todavía escribía, ya no compartía sus escritos con él y Sergio, ni con su hermano, simplemente lo hacía para sí mismo, como una “forma de manifestarse”.<sup>90</sup> Finalmente, Francisco Peláez Vega se reencontró con su amado fantasma el penúltimo día de diciembre en 1977 por una enfermedad cardíaca.<sup>91</sup> Antes de su muerte, el hombre multifacético y excéntrico oculto tras su apellido de

---

<sup>87</sup> Alejandro García Abreu, “La vocación de fantasma de Francisco Tario. Entrevista con Alejandro Toledo”, *nexos* (4 de abril, 2017) [En línea]: <https://cultura.nexos.com.mx/la-vocacion-de-fantasma-de-francisco-tario-entrevista-con-alejandro-toledo/> [Consulta: 14 de agosto, 2023].

<sup>88</sup> Tario escribe cartas desde México, España (Llanes y Santander) y Estados Unidos (Nuevo Laredo).

<sup>89</sup> Alejandro Toledo, “Recuerdo de Francisco Tario (entrevista con Julio Farell)”, *tiempo* (abril, 2001) [En línea]: <https://www.uam.mx/difusion/revista/mar2001/toledo.html> [Consulta: 4 de septiembre, 2023].

<sup>90</sup> *Idem*.

<sup>91</sup> Uno de los últimos recuerdos de Julio Farell sobre su padre es que, tras la muerte de su madre, fiel a su romántica naturaleza y la conexión inseparable con su esposa, fue abandonándose a sí mismo: Cuando mi padre enfermó... El médico nos dijo que estaba muy mal. Mi hermano Sergio y yo tuvimos que decirle: “Padre, tenemos que ingresarte”,

pluma, se resguardó en la soledad y su mejor aliado fue el cajón de una cómoda destinado a resguardar sus últimas obras.

En este sentido, el breve contexto biográfico del autor aquí presentado servirá como antecedente para entender cómo la época en la cual nació Tario influyó directamente no para la composición de su primera obra, sino para el reconocimiento de los lectores y la crítica literaria de la misma, pues como se verá, *La noche* fue un rompimiento de lo clásico en la literatura mexicana entre 1940 y 1950, al ser una obra completamente ajena a los temas sobre los que versaban las producciones narrativas de ese momento.

Francisco Tario rechazó crear discursos literarios realistas impulsados por un nacionalismo, pues entregado a lo no convencional o tal vez, guiado a través de los delirios generados por las pesadillas, fue el autor de una extravagante y oscura fantasía habitada por monstruos y fantasmas, donde sus mundos de ficción se configuran a través de objetos cotidianos.

## **1.2. *La noche* como rompimiento a lo clásico en la literatura mexicana de 1940-1950**

En líneas anteriores se declaró a Francisco Tario como el creador de una literatura enigmática rodeada de fantasmas. Sin embargo, se analizará por qué esto no fue óptimo para él tras el nacimiento de su primera obra, pues a pesar de recibir comentarios positivos de sus contemporáneos sobre sus creaciones, la primera de ellas, *La noche*, estuvo sumida bajo el desconocimiento del público y el silencio de la crítica tras su publicación. Es importante mencionar que el libro se publicó por primera vez en 1943 a cargo de la Antigua Librería Robredo, posteriormente adquirida por José Porrúa Estrada, uno de los fundadores de la casa Porrúa.<sup>92</sup>

---

y él respondió que prefería quedarse en su casa, él sabía que en el momento que te mencionaban el ingreso al hospital era el fin. Por fin aceptó. Cuando mi madre murió, él quería cambiarse de casa, quería huir de la realidad, que es cruda cuando pierdes a un ser querido, y le dijimos: tenemos que volver a nuestra casa, la vida tiene que seguir adelante. Incluso él en ese momento se planteó vivir en otro lugar de España o en otro país, pero uno no puede huir de esas cosas. Y aunque él se resistía a dejar la casa, cuando enfermó consintió y yo me di cuenta de que era el final. Alejandro Toledo, “Recuerdo de Francisco Tario (entrevista con Julio Farrell)”, *tiempo* (abril, 2001) [En línea]: <https://www.uam.mx/difusion/revista/mar2001/toledo.html> [Consulta: 4 de septiembre, 2023].

<sup>92</sup> Cabe señalar que “en 1958 este título fue reeditado por Novaro con el nombre de *La noche del féretro y otros cuentos de la noche*.” Karla Juliana Carreón Tapia, *Lo nocturno en algunos cuentos de La noche de Francisco Tario*. Instituto de Investigaciones Lingüístico— Literarias, México, 2018, p. 12. [Tesis de maestría].

Si se toma en cuenta esto, pareciera que el fantasma de Tario tomó su forma mucho antes de su muerte, incluso lo dijo Mario González Suárez: “Si Francisco Tario no hubiera nacido en México hoy lo veríamos incluido en el canon de la literatura hispanoamericana”,<sup>93</sup> ¿pero a qué se debió esta exclusión? Para obtener una respuesta es necesario remontarse a la lucha que se vivió en México treinta y tres años antes de que Tario publicase su obra: La Revolución Mexicana.

Conflicto armado que surgió en 1910 “para terminar la dictadura de Porfirio Díaz y que culminó oficialmente con la promulgación de la nueva Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917, siendo esta la primera a nivel mundial en reconocer las garantías sociales y los derechos laborales colectivos”.<sup>94</sup> Entre sus consecuencias, además de que cobró la vida de millares de personas, resalta el cambio que trajo consigo a la estructura social del país. De ahí que los lenguajes estéticos cambiasen, así como la creación de efectos políticos, sociales y culturales, los cuales, inevitablemente, tuvieron un impacto sobre los modos de práctica literaria y, por lo tanto, en las producciones de la época.

Culminada esta lucha, el país se adentra a un proceso complejo; la construcción del Estado-nación mexicano, el cual se dio gracias a que:

[Fue] impulsado desde la centralidad y regido por la tensión entre las diversas élites que asumen el poder y las distintas identidades regionales y culturales presentes en [el] territorio. A principios del siglo XIX, explica, aproximadamente 80 por ciento de la población mexicana era indígena y el resto criollos o europeos, y se transitó hacia una homogeneidad racial, cultural, lingüística, jurídica.<sup>95</sup>

Ya que se busca estudiar el contexto en el cual se publicó la primera obra tariana, es importante tomar en cuenta el proyecto de Estado-nación, debido a que trajo consigo el impulso para la creación de una identidad nacional a través de distintas expresiones artísticas, la literatura entre ellas:

Una característica de la vida pública mexicana en el periodo que va de 1920 a 1940 es el impulso desde el Estado a la creación de una identidad nacional, a través de la educación y las artes: en el muralismo, en la música, en el teatro, en la literatura. Este proceso cultural consistió ante todo en la creación de nuevos símbolos en los cuales la población pudiera reconocerse y reconocer la esencia de lo mexicano.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p. 9.

<sup>94</sup> Congreso del Estado de Jalisco, La revolución mexicana, <https://congresoweb.congreso.jalisco.gob.mx/bibliotecavirtual/libros/antecedentesrevolucion.pdf>

<sup>95</sup> Dirección General de Comunicación Social, Universidad Nacional Autónoma de México, [En línea]: <http://www.cervantesvirtual.com> [https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2021\\_819.html](https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2021_819.html) [Consulta: 11 de septiembre, 2023].

<sup>96</sup> Mario Padilla, “El nacionalismo y la literatura mexicana en el periodo posrevolucionario (1920-1940)”. *Fuentes humanísticas*, 18, 32 (2006), p.174. [En línea]: <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/596> [Consulta: 11 de septiembre, 2023].

Con esto pareciera que el propósito de las artes estaba completamente definido, pues estaban dirigidas a esa creación de símbolos destinados a otorgarle identidad a los ciudadanos de la nación. Sin embargo, en el caso de las producciones literarias no estaba claro cuál era su papel dentro de esta construcción: “O bien debían servir al pueblo, a la nación, a la revolución, y ayudarles a tomar conciencia de sí; o bien debían ante todo ser arte”.<sup>97</sup> Sobre esta postura, Guillermo Sheridan ha planteado el problema sobre la literatura mexicana de la siguiente manera:

[La literatura] ¿debía modificar su desarrollo histórico peculiar para aspirar a ser una literatura “auténticamente nacional” o, precisamente, sería preservando en el ritmo de su propia evolución como mejor serviría al país? [...] Es en las respuestas a estas interrogantes donde puede discutirse uno de los problemas más interesantes que la revolución suscitó en el campo de lo literario: el que se refiere al debate entre la creación de una literatura de signo nacionalista abocada a edificar la auténtica nacionalidad a partir de la revolución y una literatura que optaba por la naturaleza misma de sus intereses, sus temas, sus procedimientos, por contener críticas y reflejar la nacionalidad sin convertirla en un proceso temático, estilístico, ideológico privilegiado por la historia inmediata.<sup>98</sup>

A pesar de este encuentro entre problemáticas, sobre las cuales debe responder la literatura, en realidad no tendría por qué haberlo, pues no se trata de limitar su fin, puede cumplir con ambas partes, como lo menciona Mario Padilla; por un lado, la literatura debe tener un contenido social, nacionalista, revolucionario, en última instancia ideológico, pero también aspira a regirse por criterios estéticos universalistas. De ahí que con ella se creasen las obras más perdurables, pero la primera “problemática” cumplió una importante función en el proceso de consolidación del Estado y la ideología de la revolución.<sup>99</sup>

Si se toma en cuenta lo mencionado, es relevante resaltar que la relación literatura y Estado no es nueva. No se debe olvidar que “las raíces de cada literatura se hunden en la fundación política de los Estados”.<sup>100</sup> Ella no puede separarse de la patria y sus intereses estrictamente políticos, nacionalistas y legitimadores, como se ha visto. Sobre lo anterior, Casanova puntualiza lo siguiente:

Es el tiempo el que permite a la literatura liberarse del tiempo y pensarse a sí misma como una práctica que escaparía a la historia. Pero si, todavía hoy, e incluso en los lugares más “libres”, la literatura sigue siendo el arte más conservador, o sea, el más sometido a las

---

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> Guillermo Sheridan, “Entre la casa y la calle: la polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario”, editado por Roberto Blancarte, *Cultura e identidad nacional*, FCE, México, 1994, p. 385.

<sup>99</sup> Cfr. Mario Padilla, “El nacionalismo y la literatura mexicana en el periodo posrevolucionario (1920-1940)”. *Fuentes humanísticas*, 18, 32 (2006), p.175. [En línea]: <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/596> [Consulta: 11 de septiembre, 2023].

<sup>100</sup> Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”. *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, p.10.

convenciones y a las normas más tradicionales de la representación—normas de las que los pintores y los artistas plásticos, por medio, en particular, de la revolución de la abstracción, se han liberado de manera radical y desde hace largo tiempo—, es porque el lazo negado con la nación política, bajo la forma eufemizada de la lengua, es aún muy poderoso.<sup>101</sup>

Mario González Suárez también expone una perspectiva sobre la literatura, entrelazada con el proyecto nacionalista.<sup>102</sup> Los textos se orientaban hacia lo nacionalista al ser creados durante una época regida por publicaciones posrevolucionarias, tiempo en el cual también se publica la primera obra tariana:

Se ha ponderado una cierta literatura que habla de “lo nuestro”: lo que en términos narrativos es el denominado realismo, género que posee una gran eficacia didáctica y demagógica, pues crea la ilusión de que hay una coincidencia entre lo escrito y la realidad. El realismo es —más que una forma— la doctrina que mejor casa con los intereses y objetivos políticos del Estado.<sup>103</sup>

Por lo tanto, se ve a la literatura como un instrumento creador de identidad dirigido al pueblo mexicano durante el desarrollo de un proyecto para consolidar un Estado, ello con base en una producción literaria realista y nacionalista:

Las producciones literarias con tintes nacionalistas coinciden con aquellas narrativas que constituyen la dimensión discursiva de la necesaria construcción de significados y símbolos de la cultura nacional; a través de ellas se construirán identidades sobre la nación con las cuales la gente puede identificarse. [...] No son la única narrativa que la nación produce; pero constituyen la narrativa que intenta desentrañar el significado de lo mexicano y de expresarlo y representarlo en imágenes que aluden al pueblo.<sup>104</sup>

Para ejemplificar lo mencionado vale la pena rescatar el caso de Juan Rulfo, autor afectado por las circunstancias sociales e históricas del país, quien, a través de su narrativa, dio protagonismo al campesino y todo lo relacionado con su figura. Ello se observa en su obra *El llano en llamas*, pues la historia que cuentan sus personajes, la clase trabajadora, se desarrolla bajo un ambiente rural. Por lo que aborda temáticas como la pobreza, la angustia generada por el hambre, la pérdida de tierras y animales, un patrimonio en el cual refugiarse y la violencia causada por los bandoleros y sus consecuencias. En fin, las preocupaciones humanas, desde una mirada realista

---

<sup>101</sup> Casanova *apud* Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”. *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, p.10.

<sup>102</sup> El autor aprecia aquellos proyectos literarios surgidos desde la sumisión, inconsciente en muchos casos, a partir de discursos estatales y nacionalistas sobre la creación. Pero la consecuencia más grave de esto es, como él lo llama, que la “apreciación nacionalista de las obras que se producen en el país influyen en los modos de práctica literaria”. Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”. *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, p. 11.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>104</sup> Benedict Anderson *apud* Mario Padilla, “El nacionalismo y la literatura mexicana en el periodo posrevolucionario (1920-1940)”, *op. cit.*, p.177.

fusionada con la fantasía.<sup>105</sup>

Pero será con su novela *Pedro Páramo* con la cual Rulfo no pudo escapar de aquella dependencia “voluntaria” en la que caían, incluso, los autores más conscientes de su obra con el Estado, al ser vista como “la esencia de la mexicanidad [a tal grado] que [la] convirtieron en libro de texto en las escuelas del gobierno, [donde] Comala es el mundo de los muertos donde se purga no una nacionalidad sino la vida, «que es un pecado», «a decir del autor»”.<sup>106</sup>

Tanto *El llano en llamas* como *Pedro Páramo* son obras nacionalistas, porque surgieron durante el momento histórico en el cual estalló la crisis del periodo revolucionario:

El nacionalismo se convierte en factor ideológico esencial y constancia de legitimidad para todos los regímenes posteriores a dicha etapa. Resulta interesante destacar cómo desde un principio el nacionalismo nace como resultado de una usurpación. La aristocracia criolla se vale de la terminología nacionalista para acceder al poder con ayuda de las clases sociales oprimidas y como mecanismo de control ideológico.<sup>107</sup>

De igual forma, remiten a figuras, antes ignoradas, que ahora representan al pueblo y cumplen una función didáctica, esto con el fin de dar al mexicano algo con lo que pudiera sentirse identificado, otorgándole identidad. En pocas palabras, como señala Anderson, “La magia del nacionalismo es convertir el azar en destino. Las representaciones predilectas de esta literatura nacionalista serán aquellas relacionadas con la Revolución Mexicana, con lo indígena, con el campo, con las clases trabajadoras, a las cuales englobará en el concepto de pueblo”.<sup>108</sup>

Se rescató la figura de Rulfo con sus creaciones literarias más enigmáticas, con la intención de entablar una dicotomía entre él y Tario junto a su obra primigenia. Si bien, ambos autores son generacionalmente muy cercanos, Rulfo (1918-1986) y Tario (1911-1977), no se puede negar el éxito de la obra de Rulfo sobre la de Tario, debido a que la literatura del primero cumplía con un propósito hacia el Estado al encajar en el ideal que se pretendía transmitir durante la época.

Sin embargo, Tario llegó antes que Rulfo con una obra totalmente alejada de todo esto, aun cuando se pueden encontrar ciertas similitudes entre ambos autores, como la presencia de

---

<sup>105</sup> Si bien la obra de Rulfo retrata temáticas inherentes a la realidad mexicana de su época y crea imágenes donde se aprecian los rasgos característicos de los discursos literarios posrevolucionarios. Al igual que la obra de Tario, se visibiliza la fantasía a través de sus narraciones, pero de forma contraria al autor, ya que esta fantasía no es perversa, lúgubre e irónica. Es, más bien, un realismo mágico donde se mezclan elementos fantásticos con la realidad.

<sup>106</sup> Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, pp.13-14.

<sup>107</sup> Marco Antonio Hernández Cabrera, *Pedro Páramo. La realidad mexicana y el nacionalismo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 2. [Tesis de licenciatura].

<sup>108</sup> Mario Padilla, “El nacionalismo y la literatura mexicana en el periodo posrevolucionario (1920-1940)”, *op. cit.*, p.177.

ciertos rasgos fantásticos en sus narraciones y la inevitable presencia de la muerte en las mismas. Pero este alejamiento ocasionó que su obra no fuese bien recibida por el público, en el sentido del consumo, originando el silencio sobre la crítica hacia la misma; pues la literatura, además de ser un arte, es un negocio y, en su momento, fue un instrumento del gobierno, como se expuso:

Como para los editores la “literatura” es un negocio y para el gobierno un instrumento ideológico, resulta harto difícil distinguir las consagraciones literarias nacionales de los éxitos comerciales, que dependen de los afanes de la industria editorial. En el ámbito nacional, la consagración de una obra es siempre una apropiación nacionalista, que suele ser promovida como un producto de exportación.<sup>109</sup>

*La noche* no fue un producto que sirviese de instrumento ideológico para otorgar identidad a una nación, por lo cual no fue promovido como tal. Las narraciones que la configuran se alejaron de todo lo realista; de la idealización sobre un ambiente rural, ni siquiera cumplían con una función didáctica para sus lectores. No obstante, es esto mismo lo que dio valor a esta obra.

Francisco Tario publicó este libro sin la necesidad de hacerlo, en el sentido de beneficiarse económicamente, recuérdese que fue acreedor de una gran herencia. Él escribía por placer, con una originalidad que le permitió “atreverse a enunciar su versión del mundo y de la vida”.<sup>110</sup> Su obra resalta entre las producciones literarias nacionalistas posrevolucionarias, porque le ofrece al lector una puerta para adentrarse a una literatura distinta, a un nuevo mundo de ficción difícil de categorizar.

Debido a lo anterior, se busca adentrarse en las profundidades de *La noche* para definir su pertenencia dentro de las diversas categorías de la literatura, pues “la literatura puede proponer tanto una representación «fantástica» del mundo como una «realista»”.<sup>111</sup> Si no es nacionalista, ¿es fantástica? O va más allá de las “limitaciones” que una clasificación genérica pudiese generar.

---

<sup>109</sup> Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, p.11.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p.17.

<sup>111</sup> Rosalba Campa, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001, p.154.

### 1.3. Lo fantástico de *La noche* a partir de Tzvetan Todorov

En el apartado anterior, se estableció la característica principal por la cual *La noche* de Tario no logró un acercamiento más amplio con el público mexicano y se vio sumida al silencio de la crítica literaria. Tario creó su literatura bajo una temática alejada de lo realista, unido con lo nacionalista y lo costumbrista,<sup>112</sup> al no ser un escritor donde el México posrevolucionario en el que nació le dejase influir en su obra. En resumen, lo típico que se veía en las producciones literarias de su época.<sup>113</sup>

La escritura de Tario fue una sorpresa debido a que, en un principio, no reconoce antecedentes. Con una originalidad, una dirección natural de lo fantástico, una forma existencialista para la cual la vida carece de significado o sentido y un rompimiento instintivo con una tradición realista que —en lo que a narrativa mexicana se refiere— Tario acaso desconocía.<sup>114</sup> Por ello, será aquel sentido natural de lo fantástico lo que se analizará en estas líneas con el fin de entender de qué manera está construida una pequeña parte de su literatura y si es que corresponde únicamente a esa clase o, más bien, nivel de generalidad: lo fantástico.

Antes de iniciar el estudio sobre lo fantástico como género literario<sup>115</sup> y los distintos apuntes que se han hecho sobre el mismo, es necesario remitirse al significado original de la palabra. Fantástico, del latín *phantasticus*, y este del griego *φανταστικός phantastikós*, significa

---

<sup>112</sup> Sobre la poca importancia de Tario hacia los temas “nacionales” o “rurales”, Samperio hace las siguientes anotaciones: A pesar de esto, de vez en cuando se pueden encontrar atisbos de México en sus cuentos, sobre todo en los de su primera época. Como los grandes escritores, Tario se deshizo de sus circunstancias, las puso a un lado y se enfocó en retratar lo más universal que puede existir en la literatura: el alma humana. El terror en el alma humana. La comicidad del alma humana. ¿Qué más universal que ello puede haber? Su novela *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* es la primera y única en su tipo. Escrita antes del *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, que también es una historia de fantasmas, sólo que en la novela de Rulfo son antes que de pronto cobran vida de la nada y está roto el tiempo; en la de Tario hay una estructura lineal en la que los fantasmas están implícitos en la narrativa misma y los personajes parecieran estar llenos de vida y el humor fino característico del autor, enriqueciendo la novela. [...] Pocos autores en México reúnen tantas características como Francisco Tario, para formar parte indiscutible de los cánones literarios nacionales y, aún más, hispanoamericanos. Guillermo Samperio, “Tario, el corrosivo eterno”, *op. cit.*, pp. 91-111.

<sup>113</sup> Cfr. p. 11 de esta investigación.

<sup>114</sup> Cfr. Alejandro Toledo, “II El fantasma en el espejo”, *Universo Francisco Tario, op. cit.*, p. 82.

<sup>115</sup> Como se verá más adelante, para estudiar la literatura fantástica es indispensable establecer a que se refiere un género literario: “El nivel de generalidad en el que se ubica tal o cual género suscita una segunda pregunta: ¿existen tan solo algunos géneros (épico, poético, dramático) o muchos más? El número de géneros es ¿finito o infinito? Los formalistas rusos se inclinaban hacia una solución relativista; Tomachevsky afirmaba que: «Las obras se distribuyen en clases amplias que, a su vez, se diferencian en tipos y especies.» Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México, 1981, p. 4.

“fingido, que solo existe en la imaginación”<sup>116</sup>. Por lo tanto, lo fantástico es aquello no real, algo imaginado: producto de una fantasía,<sup>117</sup> algo que no posee una realidad<sup>118</sup>. ¿Pero qué es lo real? Real es “en oposición a imaginario, aquello que existe o ha existido, aquello que existe realmente”.<sup>119</sup> En consecuencia, para definir lo fantástico se necesitará realizar esa unión de opuestos, en tanto que dentro del significado de lo fantástico se encierra el de la realidad, pero de una realidad negada, algo que no es, pues su concepto se da como “indiscutible, sin necesidad de demostración”.<sup>120</sup>

Sin embargo, es bastante limitado considerar a lo fantástico como algo que no es real si se le quiere ver desde un texto literario.<sup>121</sup> El problema de la fantasía en la literatura se vuelve más complejo, pues surge la necesidad de clarificar diversos términos<sup>122</sup> que ayudarán a la tarea de conocer las características de textos pertenecientes a esta clase:

El problema adquiere mayor complejidad si se transportan estas categorías al mundo de la ficción: la literatura puede proponer tanto una representación «fantástica» del mundo como una «realista». Ahora bien, ¿qué significan estos términos aplicados a un universo que por definición no es real sino imaginario? Una primera observación general es que las dos categorías no definen el texto en sí, sino su mayor o menor adecuación al mundo extratextual.<sup>123</sup>

Ahora bien, para cumplir con el objetivo de conocer qué es el género literario fantástico, tarea compleja, si se toma en cuenta que se ha estudiado desde el estructuralismo, crítica psicoanalítica, mitocrítica, sociología, estética de la recepción y deconstrucción, lo cual trajo como resultado que: “[Al ser muchas de estas perspectivas excluyentes entre sí] y al limitarse a aplicar los principios y métodos de una determinada corriente crítica, aún no se cuenta con una definición única que considere en conjunto las múltiples facetas de esto llamado literatura fantástica”.<sup>124</sup>

---

<sup>116</sup>Diccionario etimológico castellano en línea, “Fantástico”, 2023. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?fanta.stico> [Consulta: 25 de septiembre, 2023].

<sup>117</sup> Lat. *phantasia*. Tomado del gr. *phantasia* id., propte. 'aparición, espectáculo, imagen' (deriv. de *phantázō* 'yo me aparezco', y éste de *pháino* 'yo aparezco'). Deriv. Fantasiioso, med. S. XVII. Fantasear, h. 1490. Fantástico, princ. S. XV, gr. *phantastikos*. Fantasma, 1220-50, gr. *phàntasma* 'aparición', 'imagen', 'espectro'; *fantasmón*. Dámaso Alonso, “Fantasía”, en *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, España, 1987.

<sup>118</sup> Rosalba Campra utiliza otras concepciones sobre lo que significa esa carencia de realidad: “«Que tiene mera apariencia. -Infundado, no real» [...] «Que es producto de la fantasía y no tiene correspondencia con la realidad factual”. Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, *Teorías de lo fantástico, op. cit.*, p. 153.

<sup>119</sup> *Idem*.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>121</sup> Se verá más adelante con las aportaciones de Tzvetan Todorov que la realidad está regida por leyes que desconocemos y, en consecuencia, será este desconocimiento lo que sembrará uno de los principios fundamentales que dan forma al género fantástico.

<sup>122</sup> Tales términos son la ficción y verosimilitud.

<sup>123</sup> Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, *Teorías de lo fantástico, op. cit.*, p. 154.

<sup>124</sup> David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, *Teorías de lo fantástico, op. cit.*, p. 7.

En este sentido, la literatura fantástica para Tzvetan Todorov es aquella donde el texto es capaz de generar un momento de duda, de incertidumbre al lector, de ahí que esté originada a causa de la relación entre lo imaginario y lo real. El lector entra a un mundo ambiguo de preguntas sobre lo leído: ¿Es verdad?, ¿sueño?, ¿imaginación? Piénsese, por ejemplo, en aquellas obras que tienen como protagonistas criaturas sobrenaturales: fantasmas, vampiros, hadas, entre otras,<sup>125</sup> las cuales, desde su mundo, aquel donde él existe y vive, el cual se rige bajo leyes naturales que explican lo que le rodea y le otorgan un orden; no tienen lugar seres que excedan lo inexplicable y natural. Son imposibles.

Por tal razón, desde una perspectiva más reciente, se hace el apunte de que la mayoría de los críticos coinciden en señalar que la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural. Pero eso no quiere decir que “Toda la literatura en la que intervenga lo sobrenatural deba ser considerada fantástica”.<sup>126</sup> En consecuencia, la literatura fantástica es el “único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural: lo que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes”.<sup>127</sup> Todo lo descrito corresponde con los textos de Tario si se considera que *La noche* fue creada bajo una sobresaliente ejecución imaginativa:

La primera respuesta crítica la dio José Luis Martínez<sup>128</sup>, [...] y que al leerlo lo encuentra aislado de sus contemporáneos y le supone maestros como el Villiers de L'Isle-Adam de los *Cuentos crueles* (1883) o el Barbey D'Aurevilly de *Las diabólicas* (1874), e incluso lo hermana con Schwob, Huysmans y el Marqués de Sade. Cree adivinar Martínez, además,

---

<sup>125</sup> Sobre la naturaleza de lo fantástico, Todorov apunta lo siguiente:

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, op. cit., p. 18.

<sup>126</sup> *Ibidem*, pp. 7-8.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>128</sup> El texto crítico vio la luz en 1943, titulado “Cuentos” (La noche) a través de *Letras de México, Gaceta Literaria y Artística*. En el cual: Martínez se encarga de celebrar la aparición de un escritor con una prometedora imaginación; califica a Francisco Tario como un escritor interesante y diferente. Destaca los aciertos y desaciertos propios de un escritor joven del que no se tenía noticia, un desconocido que ocultaba su nombre “tras un común” “Francisco” y el metálico nombre, “Tario”, de un pueblo tarasco, nombre que el crítico señala como misterioso y extravagante, similar al mismo título del libro. Opina que ambos nombres incitan a la curiosidad que busca ser colmada con la lectura. Encuentra en las quince narraciones: “Extravagancia, misterio, curiosidad, pero también calidad aunque no, naturalmente tratándose de su primer libro, definitiva, sino con vigorosos y originales aciertos al lado de repeticiones y notables desmayos”. Patricia Bermúdez Cruz, *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943-1952*, op. cit., pp. 40-41.

las lecturas tempranas que Tario ha hecho de Jorge Luis Borges y lo considera asiduo visitante de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, de la que “La noche de Margaret Rose” parece descender en línea directa. ¿Tenía Francisco Tario ese equipaje literario? Es difícil aseverarlo. Tal vez como un gesto de arrogancia, a José Luis Martínez le aseguró desconocer a la mayoría de los autores de esa lista. Entre los libros que pertenecieron a su biblioteca personal se descubre ahora la colección de *La Pajarita de Papel*, en donde hay varios títulos prologados o traducidos por Borges, y un par de ejemplares de la *Antología de la literatura fantástica*.<sup>129</sup>

Toledo clasifica uno de los cuentos de Tario como fantástico. Pues retomó la crítica de Martínez sobre la obra del escritor y las lecturas previas que Tario realizó de autores catalogados como fantásticos. Sin embargo, Martínez no terminó de calificar a Tario como un autor fantástico más. Por ello, para entender el porqué de este dilema, el cual ya se ha visto desde González Suárez, es importante acercarse a los apuntes que hacen Borges, Bioy Casares y Ocampo sobre el género fantástico en el prólogo de *Antología de la literatura fantástica*.

La primera sección de la antología está compuesta por cuatro partes: “Historia”, “Técnica”, “La antología que presentamos” y “Posdata”. En la primera, se aprecia una característica de lo fantástico expuesta por Todorov, acerca de la presencia de criaturas sobrenaturales en la ficción. Además, se menciona un hecho muy interesante sobre ellas, porque son “viejas como el miedo y anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en Homero, en *Las Mil y una Noches*”.<sup>130</sup>

La influencia del teórico francés continúa presente en el segundo apartado de este prólogo si se considera que para él lo fantástico “ocupa el tiempo de incertidumbre [en el lector]. [...] Es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto de fantástico se define, pues, [en relación con] los de real e imaginario”,<sup>131</sup> ya que para estos autores la sorpresa como efecto literario sirve de fundamento para plantear algunas leyes generales sobre el cuento fantástico, de las cuales destaca la primera, el crear un ambiente propicio al miedo con el fin de generar sorpresa en el lector.

---

<sup>129</sup> Alejandro Toledo, “II El fantasma en el espejo”, *Universo Francisco Tario, op. cit.*, p. 83.

<sup>130</sup> Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, et al., *Antología de la literatura fantástica*. Editorial Sudamericana, España, 1977, p. 4.

<sup>131</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica, op. cit.*, p. 19.

El autor crea un mundo plenamente creíble donde “[sucederá] un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma”.<sup>132</sup> La segunda ley es sobre el argumento, el cual, en el caso de los cuentos de Tario no se limita a ser uno que se componga con una aparición de fantasmas, viajes en el tiempo, tres deseos, personajes soñados, metamorfosis, vampiros o castillos, sino que se construyen mundos ficcionales en los cuales objetos cotidianos tienen capacidades irreales a pesar de mantener su condición de objetos. Existen, por mencionar algunos, un muñeco de trapo capaz de hablar, reír y llorar o un decadente barco que describe, pues así lo siente y observa, como el tiempo lo ha destruido, y el agua, ahora incapaz de flotar sobre ella, lo va hundiendo.

Finalmente, Borges, Bioy Casares y Ocampo mencionan que los cuentos fantásticos también pueden clasificarse por la explicación. Hay tres tipos:

- a) Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural.
- b) Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural (“científica” no me parece el epíteto conveniente para estas intenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis).
- c) Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también, la posibilidad de una explicación natural (Sredni Vashtar de Saki); los que admiten una explicativa alucinación. Esta posibilidad de explicaciones naturales puede ser un acierto, una complejidad mayor; generalmente es una debilidad, una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico.<sup>133</sup>

Si se considera lo anterior, y para ejemplificar las concepciones sobre lo fantástico, así como el estilo de los relatos tarianos, se retoma el cuento “La noche de los cincuenta libros” perteneciente a *La noche*, en el cual Tario utiliza elementos cotidianos y los vuelve extraordinarios, insólitos. En este relato se va configurando el carácter perverso del personaje principal, Roberto, quien también es el narrador de su propia historia, desde su infancia hasta lo que pareciera su adultez.

Desde niño, el protagonista disfrutaba hacer sufrir a criaturas inocentes: su hermana, sus compañeros, incluso a los animales:

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.<sup>134</sup>

Este suceso ocasionó que todos lo llamaran “histérico”; y en consecuencia a esto Roberto sufrió una transformación, pues a pesar de no comprender el significado de la palabra, esta siempre lo

---

<sup>132</sup> Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, *et al.*, *Antología de la literatura fantástica. op. cit.*, p. 4.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>134</sup> Francisco Tario, “La noche de los cincuenta libros”, *Francisco Tario Antología*, Cal y arena, México, 2017, p. 38.

estuvo persiguiendo y removió en su interior un cúmulo de pasiones, como él lo dice. Tales pasiones lo llevaron a reaccionar como un verdadero loco, a tal grado que él, sin importar cuantas atrocidades cometiese, nunca estuvo satisfecho.

Pero será a partir de esta transformación que Tario construya esa atmósfera de miedo y genere la sorpresa, ello como efecto literario. Cuando su personaje, consciente de que su existencia, la cual, si bien es temida para quienes lo rodean, también es molesta, decide cómo será su futuro y se empeña en lograr sus objetivos: en unos años vivirá lejos de todo y de todos, se encerrará tras las murallas de una fortaleza que él mismo levantará en la montaña y escribirá 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. [...] Exaltaré la lujuria, el satanismo, la herejía; el vandalismo, la gula.<sup>135</sup>

Roberto creó cincuenta libros. Año tras año escribía uno más terrorífico que el anterior. Sin embargo, la sorpresa y el ambiente de miedo toman forma cuando se enfrenta a sus propios personajes, monstruos de su propia creación, en su casa, porque ellos han cobrado vida y poseen la capacidad de salirse de las páginas y entrar al mundo “real”, dentro de la ficción, al mundo del personaje:

Contemplo de cerca el campo; la melancolía húmeda de la noche, las capas de los árboles meciéndose, meciéndose. Me resuelvo y lanzo el libro contra las rocas. Cuando me vuelvo, un hombre pálido, con el sombrero negro sobre las cejas, está frente a mí. Doy un grito, reconociéndole al punto: es el ladrón misterioso de las manos enguantadas. [...] Me desmayo. Y cuando sé de mí otra vez, voy a campo 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. “¡Son los personajes de mis libros que han escapado!”<sup>136</sup>

Ahora bien, al seguir la clasificación de fantástico según su explicación, a este texto le corresponde la primera de ellas, debido a que el relato se justifica por un hecho sobrenatural. En este caso, la capacidad de Roberto para abrir los ojos y escuchar al doctor decirle a su familia que ha muerto, cuando él se siente perfectamente. El relato termina así, por lo que el lector entra en la incertidumbre, se queda con la duda y es invadido por una sensación de irrealidad sobre la verdadera naturaleza de Roberto y en lo que se ha convertido.

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 46.

Con este texto queda demostrado que Tario apela a un “sentimiento de irracionalidad que no proviene de que a la realidad le falte o no coherencia, sino de la incapacidad de percepción del hombre, de la limitación de sus sentidos; de ahí que todo le resulte tan extraño e inesperado, enigmático, extravagante”,<sup>137</sup> con ello se confirma la peculiaridad de sus relatos, siguiendo a Esther Seligson a partir de los apuntes sobre lo fantástico de Borges, Bioy Casares y Ocampo.

No obstante, dicha peculiaridad no se ha explicado completamente si se toma en cuenta la capacidad de Tario con la cual, a través de su literatura, toma elementos de la vida cotidiana y los vuelve extraordinarios, lo que le permite crear ambientes de miedo, situaciones completamente inverosímiles y la sorpresa en el lector. Aspectos o leyes, que se enunciaron, pertenecen a expresiones clásicas del género fantástico, recordando a Todorov, pero que no están presentes en todos sus cuentos de *La noche*. Esto debido a que Tario como escritor “no le preocupa ser verosímil ni suspender la incredulidad del lector, según la fórmula clásica del género fantástico. No se asume como “literato” ni se obsesiona por la perfección de sus libros (aunque con el tiempo tiende a depurar su prosa y a conformar unidades significativas)”.<sup>138</sup>

La imperfección en algunos de sus relatos se aprecia gracias al juego que creó al unir elementos de la realidad con elementos fantásticos, así como la nula importancia del autor sobre la técnica o su ruptura, esto al dejar textos incompletos. Lo cual se observa en el cuento “La noche de los genios raros”. Desde su estructura, el lector se pregunta por qué un texto de esta naturaleza pertenece a una obra conformada por cuentos, al estar más cerca del teatro que del relato, de ahí que Tario deje ver su originalidad para enunciar lo que deseaba sin importar que el texto siguiera la estructura universal del cuento:

Noche tonta en el azul del suburbio. Plenilunio y paralelepípedo tête à tête. Un alfil en el cuadro negro. El Rey con su corona. Humo, humo, humo. Y el stacatto del muerto sobre un mi sostenido. El reloj-contrapunto, pati- bulo, longitud-aúlla con sus gritos romanos. No es ninguna hora en la vida. Eolo gira. Terpsicore es lento (adagio). Dos sombras se inmiscuyen: las ve el farol, Jesucristo y Picasso. Hay ambiente de subconsciencia, ciencia de residencia, sopor.

I. (Con el paraguas alado.) ¡Tú!

II. (Sin paraguas.) ¡Yo!

I. ¡Yo también!

II. Subjetivamente.

I. ¿Vas al teatro?

II. Sí. ¿Y tú?

---

<sup>137</sup> Esther Seligson, “Prólogo”, *Francisco Tario Antología*, op. cit., pp. 15-16.

<sup>138</sup> Alejandro Toledo, “II El fantasma en el espejo”, *Universo Francisco Tario*, op. cit., p. 82.

- I. No, también.
- II. ¿También no?
- I. Tampoco.
- II. (Aspirando una petunia.) ¿Por qué vas entonces?
- I. ¿Cuándo?
- II. Ayer.<sup>139</sup>

Pero la singularidad de este relato no termina en su estructura, el contenido es casi tan irreverente como sus protagonistas, pues el texto se configura a través del plenilunio y paralelepípedo, quienes sostienen una conversación privada frente a frente. Tario pone en esta situación dos elementos totalmente opuestos: la luna llena y un cuerpo geométrico, quienes mantienen un diálogo totalmente absurdo con base en elementos reales:

- 1. (Se desprende un papel de la solapa). Lee esto  
[...]
- I. Un sugerente hedor a tragedia...
- II. (Clorótico) ¿A comedia?
- II. Verbal escándalo: ¡el flirt sui generis!
- 1. (Entornando los párpados como el Dante.) A priori.
- II. ¿Y quién lo dice?
- 1. ¡¡Yo mismo!!
- II. No, ¿quién dice el parlamento?
- I. La heroína: Laussana.
- II. (Con cierta dispepsia.) ¿Una melómana a lo Roussea?
- I. ¡Una toxicómana a lo Kant!
- II. Utopía. Kant nunca fue búlgaro...
- [...]
- II. Pienso en Oscar Wilde; no puedo evitarlo.
- 1. (Confuso.) Bien, tal vez... pero un Oscar Wilde<sup>140</sup>

Todo este ambiente se configura bajo un “sopor”, un estado previo al sueño. La subjetividad es la base del texto: no hay una explicación temporal sobre la cual sucede la conversación o las acciones que los personajes pretenden realizar, como lo menciona II.

La obra tiene un cierre porque se observa la palabra “TELÓN”, luego de la despedida de los personajes, lo que significa el final del acto, en este caso el final del texto. Sin embargo, este, como la plática, termina sin una conclusión aparente. En realidad, no hay cierre:

- I. ¿Por what, entonces?
- II. Por Whitman...
- 1. (Vertiendo amargas lágrimas.) ¡De haberlo sabido!
- II. ¿De acuerdo?
- I. De acuerdo.

---

<sup>139</sup> Francisco Tario, “La noche de los genios raros”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p. 38.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 108.

II. (Radiante.) ¡De acuerdo!  
 1. (Declama y se aleja, caminando como Charlot.)  
 “La fábula, fécula que fecunda  
 cunde  
 en el mundo Donde  
 se tiende allende, aquende —aluminio—  
 la muerte  
 —mordaz geometría—  
 La fábula médula espátula que inquieta  
 la mar  
 y "la mer".  
 The sand, and the taxi, and the boatman, and  
 the fruit, and the yes  
 ¡yes, yes, yes! and the tree, and the miss, and the goose  
 AGAIN.  
 II. (Desde diez metros.) ¡Goodbye!  
 1. (Desde más metros.) Sí. ¡Goodbye y all right!  
 TELÓN<sup>141</sup>

Con esta obra, Tario le ofrece al lector la posibilidad de leer como si estuviera bajo un estado que oscila entre la consciencia y la inconsciencia. Emplea distintos recursos retóricos, aunque el más significativo es la prosopopeya, con la cual les otorga la capacidad de habla al plenilunio y paralelepípedo, objetos inanimados. Ello será una herramienta muy frecuente en otros cuentos de *La noche*; y se reflexionará sobre esto más adelante. Asimismo, presenta algunos diálogos de los personajes bajo una estructura que posee rima y ritmo, además de mezclar frases en inglés y español: “The sand, and the taxi, and the boatman, and the fruit, and the yes ¡yes, yes, yes! and the tree, and the miss, and the goose”; ello sin dejar de emplear elementos de la realidad, ya sea nombres de escritores o filósofos.

El estudio de lo fantástico lleva a reflexionar sobre la manera en la que se representa una realidad nueva dentro del texto literario. Esto al considerar que “una de las funciones dominantes de la instancia narrativa en el relato fantástico es la de convalidar el universo representado. De hecho, una de las preocupaciones primordiales de lo fantástico parece que sea la de afirmar su propia existencia, su propia verdad”.<sup>142</sup> Hablar de la representación que se configura en este relato lleva, inevitablemente, a explicar el término fundamental de dicho acontecimiento: verosimilitud, pero no en el sentido de que el texto fantástico se fundamente en ella, pues lo verosímil, lo que parece verdadero, en el acontecimiento fantástico, “está en condiciones de provocarlo —es

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>142</sup> Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, *Teorías de lo fantástico*, op. cit., p. 174.

«inverosímil»—, tiene que esforzarse por manifestar su verosimilitud, ofreciendo al destinatario los elementos para que éste lo acepte como verificable”.<sup>143</sup> Por esta razón, el relato fantástico, ahora se caracteriza frágil por lo que se refiere a la realidad representada:

El texto fantástico, sin embargo, que es intrínsecamente débil por lo que se refiere a la realidad representada, tiene la necesidad de probarla y de probarse. El género fantástico, pues, se ve, más que cualquier otro género, sujeto a las leyes de la verosimilitud. [...] Cuando se lee un relato fantástico se sigue una estrategia de lectura que prevé la aceptación del acontecimiento fantástico. La ley del género es la infracción y, por lo tanto, no es la infracción la que tiene que someterse a la verosimilitud, sino más bien, las condiciones generales de su realización. No es la transgresión la que se tiene que esforzar por ser creíble, sino todo el resto, que tendrá que responder al criterio de la realidad según el orden natural.<sup>144</sup>

Lo fantástico, además, conlleva explorar el cruce del “margen” previamente establecido en el propio género, ya que, al ser autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. No se abordarán en profundidad aspectos fundamentales sobre las subdivisiones de lo fantástico: extraño puro, fantástico-extraño, fantástico-maravilloso y maravilloso puro.<sup>145</sup> Sin embargo, en el caso de los relatos tarianos, se ha visto que, a pesar de ajustarse dentro de la categoría de lo fantástico, algunos de ellos cuentan con elementos que van más allá del mismo. Interesa denotar algunos elementos sobre lo fantástico-maravilloso. Esto gracias a la inventiva del autor y la propuesta literaria vista en sus textos, en los cuales la ruptura de lo cotidiano, si se habla en términos de realidad, y lo inverosímil, son esenciales para su construcción narrativa.

Lo fantástico-maravilloso está dentro de la clase de los relatos que se presentan como fantásticos y terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Relatos así son “más próximos a lo fantástico puro, pues este, por el hecho mismo de quedar sin explicación, no racionalizado, nos sugiere la existencia de lo sobrenatural”.<sup>146</sup> Un ejemplo de esta interacción fantástico-maravillosa se encuentra en “La noche de Margaret Rose”. Al inicio de la narración, el protagonista lee la carta de Margaret Rose en la que lo invita a su casa para jugar ajedrez, al ser un gusto común entre ambos, por lo que este, mientras hace su camino a la casa de ella, configura una analepsis sobre la única ocasión que la vio.

---

<sup>143</sup> *Idem*. Cabe señalar que la verosimilitud consiste en el pacto establecido entre el autor y sus lectores: los sucesos relatados son reales (existen con plenitud) dentro del mundo que se fundamenta en el texto.

<sup>144</sup> *Ibidem*, pp. 174-175.

<sup>145</sup> Todorov menciona que lo fantástico puro se sitúa en la línea media que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso; esta línea corresponde a la naturaleza de lo fantástico.

<sup>146</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, *op. cit.*, p. 38.

En principio, la diégesis se constituye con base en la memoria sobre la primera vez que se encontraron los personajes, motivada por su futuro reencuentro. Sin embargo, lo sobrenatural se aprecia en la figura de Margarte Rose y la forma en la que el narrador la describe: misteriosa, pálida, singular y extraña, desde la memoria, aunque al verla nuevamente esta imagen se vuelve realidad:

Margaret Rose —ahora si recuerdo— exactamente igual 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. [...] Ella esboza una sonrisa y yo, sin explicarme la causa, no encuentro nada oportuno que decir. [...] Nos separa una mesita de ajedrez con las piezas listas. [...] ¿Es todo esto acaso un sueño? Ella sonríe. [...] Una sensación por demás extraña, ni de incomodidad o angustia, ni de ansiedad o sobresalto, ni de pavor o desconfianza, sino propiamente de vacío, de inestabilidad o ausencia, como si mi personalidad, pongo por caso, fuese anulada gradualmente por otra personalidad intrusa que ocupara su lugar.<sup>147</sup>

La apariencia y actitud de Margaret Rose despiertan en el protagonista una sensación extraña, pues frente a él está la mujer con los mismos rasgos infantiles que recordaba años atrás, pero con una sonrisa y actitud ajena e incomprensible, como si la visión de Margaret Rose fuese irreal. Es valioso destacar que la descripción del protagonista sobre el cambio que siente dentro de sí al ver a la personaje es un rasgo de lo fantástico en el relato, ya que se muestra el inicio de una transformación, la cual, en principio no es evidente y resulta ilógica, pero termina por construirse al final de la diégesis.

Después de este reencuentro, Margaret Rose comienza a reír intensamente y el protagonista no puede entender el motivo de su risa ni la razón de que la mujer lo hiciese ir a su casa. Él la cuestiona y ella responde con más risas. Sin embargo, tras esta, el protagonista aprecia lo desdichada que es y sus palabras ofrecen un detalle sobre su verdadera naturaleza:

Ríe ahora más escandalosamente, examinándose de arriba abajo. [...] Pero de pronto calla. [...] Vuelvo el rostro, temiendo encontrarme con un cuerpo exánime sobre la alfombra y me hallo, en cambio, con un semblante hierático, frío, perfectamente inmóvil, sobre un cuello erizado y firme como la punta de una roca. [...]

—¡Esta estúpida risa!

Suspira.

—¡Es horrible esta risa, Mr. X! ¡Horrible horrible esta risa que no sé de dónde me brot ...!

Yace inmóvil, con una visible expresión de tristeza, en un completo abandono, dejando fluir las palabras, dulces, acariciantes, dolorosas.

—Horrible horrible, porque en las noches, cuando todos duermen y nadie escucha, la risa

---

<sup>147</sup> Francisco Tario, “La noche de Margaret Rose”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, pp. 88-89.

anda por ahí suelta. [...] Contra una huerta cerrada uno llama ansiosamente y nadie abre... Contra una puerta cerrada no queda nada qué hacer: sólo reír, reír, y la risa es un tormento. ¡Más ni aún así se abre!<sup>148</sup>

Las palabras de Margaret Rose hacia el narrador ofrecen detalles para imaginar que ella no es un personaje común, sino un ente sobrenatural. Criatura triste, incapaz de cruzar una puerta, para quien la risa no es un consuelo sino una condena, ello le permite al protagonista sospechar sobre su verdadera naturaleza. Si bien, esto lo asusta al principio: “Y una idea pavorosa, incomprensiblemente olvidada, se ilumina en mi cerebro. Una idea de cuya naturaleza no había tenido hasta ahora el menor atisbo y que me deja paralizado allí sobre el asiento, en estado poco menos que inconsciente “Margaret Rose Lane había fallecido hace tiempo”,<sup>149</sup> dado que lo fantástico-maravilloso es la aceptación de un suceso sobrenatural, esto se aprecia en el hecho de que el protagonista habla sobre la muerte de Margaret Rose y la admisión de que la figura frente a él es un fantasma, al punto de actuar de forma similar a ella y jugar una partida de ajedrez:

Criatura inconsolable, infinitamente desdichada, víctima tal vez de algún tormento monstruoso y secreto, Margaret Rose vacía su alma en mi alma, y yo, progresivamente, sin esperanza, inevitablemente, como un moribundo en su sopor, voy abandonándome al éxtasis, a cierta especie de ebriedad espiritual —mal no sé si inconsciente o tácita— y a un desmoronamiento físico, típicamente agónico. [...] Y las piezas se deslizaban sobre el tablero, gemía muy dulcemente la brisa, asomaba a intervalos la luna, y un bienestar casi voluptuoso me recorría las venas. No, no logré derrotarla.

—Admirablemente, admirable...exclamo al fin, dándome por vencido.<sup>150</sup>

Sin embargo, elemento clásico de los cuentos tarianos, no es sino hasta el final del relato donde se configura, sin explicación, otro hecho sobrenatural, pues el protagonista se da cuenta de que él es como Margaret Rose. Un fantasma “lúgubre”, “silencioso”, “lento”, pues el cambio que el protagonista comenzó a sentir al verla se ha completado. La narración se detiene con esa declaración y no ofrece más detalles sobre lo sucedido con el narrador. ¿Y acaso existe un ser más irreal e ilógico que un fantasma jugando al ajedrez?, ¿o más fantástico que un encuentro entre fantasmas que le provoque una conmoción a aquel que se creía vivo? Una vez más, la vida y la muerte, lo real y lo fantástico se fusionan con ilógico para construir el relato.

Se ha expuesto una serie de concepciones sobre lo fantástico con el fin de clasificar de manera adecuada algunos cuentos que integran *La noche* de Francisco Tario dentro de este género literario. Si bien, se afirmó que pertenecen al género fantástico, debido a que se “deriva de

---

<sup>148</sup> *Ibidem*, pp. 90-91.

<sup>149</sup> *Ibidem*, pp. 91-92.

<sup>150</sup> *Ibidem*, pp. 93-95.

la asunción propia de la experiencia humana”,<sup>151</sup> es imposible categorizarlos completamente en un solo género literario, esto debido a la originalidad de Tario, como “natural consecuencia del riesgo que corrió al atreverse a enunciar su versión del mundo y de la vida”.<sup>152</sup> Los protagonistas de sus textos, así como las acciones que realizan, son insólitos. Tario atrapa al lector con una literatura en la cual féretros, barcos, muñecos, perros, gallinas y trajes crean un universo propio que resulta inquietante, macabro incluso. A través de los objetos el autor enuncia y denuncia los rasgos más viles y lascivos del hombre. Con sus escritos rompe la barrera entre lo real y lo irreal, lo vivido y lo soñado, como un niño que no sabe si está muerto o vivo, pero ha visto a los personajes de sus libros salir de las páginas que él mismo escribió.

Reflexionar sobre algunos elementos de la vida de Francisco Tario permitió conocer un poco de su carácter y otros aspectos influyentes en su obra literaria. Si bien, se describió al autor como alguien tímido, introvertido y solitario en ciertas ocasiones, es valioso resaltar que de entre todas las figuras que conocieron su obra: autores influyentes de su época o críticos literarios, la perspectiva de los integrantes de su familia sobre sus trabajos era tomada en cuenta por él, al ser quienes lo acompañaron durante sus procesos de escritura; tal es su importancia, que sus dos obras póstumas fueron publicadas gracias a su hijo, Julio Farell. Sin embargo, entre estas importantes figuras, —críticos, autores de su época e integrantes de su familia— se considera a su esposa Carmen Farell una de las más significativas, no únicamente por haber sido de sus primeras lectoras y críticas, sino debido a que los resquicios iniciales de escritura literaria se aprecian en las cartas que le mandaba a ella.

A partir de estas misivas se aprecia en Tario un empleo singular del lenguaje mezclado con el tono romántico y melancólico en las palabras que le dirigía a Carmen, pues describe recuerdos de cuando estuvieron juntos y expresa su añoranza por encuentros pasados, pero en ellas también habla sobre alucinaciones que le aquejaron al estar enfermo. Esto lo llevó a pensar en la amenazante presencia de la muerte, tópico que en el futuro sería característico de sus obras.

Además de las cartas, el primer ejercicio de escritura formal de Tario fue la creación de su novela *Los Vernovov*. Pero a pesar de haber escrito seiscientas páginas, esta no recibió comentarios positivos de su esposa y su hermano, quien la recuerda como un texto con un estilo de enunciación recargado; al final, el resultado le pareció insuficiente a Tario y el manuscrito

---

<sup>151</sup> Cfr. Mario González Suárez, “En compañía de un solitario”. *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p. 17.

<sup>152</sup> *Idem*.

terminó hecho cenizas, lo cual, irónicamente se ve reflejado en uno de sus aforismos: “Hay un sistema o técnica de la novela que consiste en escribirlas simplemente, sin mirar al muro o a la mujer amada. Y a continuación destruirlas”.<sup>153</sup> Todo ello dio paso a la que sería su primera obra publicada donde se daría a conocer como Francisco Tario, el pseudónimo detrás de Francisco Peláez Vega.

*La noche*, obra de la cual se retomarán dos cuentos para un próximo análisis, difundida en 1943, marcó el inicio de una literatura fantástica y lúgubre que, a pesar de recibir comentarios positivos de otros autores o del académico José Luis Martínez, para quien los cuentos de este libro ofrecían un tono de originalidad y materia creada a partir de locura y pesadilla, no atrajo demasiada atención; incluso en la actualidad, existen investigaciones insuficientes sobre la literatura tariana, si se toma en cuenta la cantidad de obras del autor.

Por ello, se asoció el silencio por parte de lectores y una crítica insuficiente en la que *La noche* se vio envuelta con el tiempo y espacio de su publicación. Se describieron las condiciones bajo las que la literatura tariana fue dada a conocer: México, 1943. Un Estado que aún veía consecuencias históricas y políticas del conflicto armado surgido en 1910. A pesar de que la Revolución Mexicana culminó en 1917 con la promulgación de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, trajo consigo cambios en la estructura social del país y originó efectos políticos, sociales y culturales, los cuales, inevitablemente, provocaron que los lenguajes de distintas expresiones artísticas cambiaran.

Tras la Revolución Mexicana se impulsó el proyecto de Estado-nación con el objetivo de generar identidad nacional en la población y con ello la búsqueda por la creación de símbolos con los cuales la gente pudiera identificarse, reconocer la esencia de lo mexicano, por medio de la educación y las artes. Debido a esto, distintas expresiones artísticas, la literatura, entre ellas, se vieron envueltas en temáticas costumbristas que tenían a la clase trabajadora, lo indígena, el campo o elementos inherentes al periodo revolucionario como temas protagonistas.

La literatura emergente de esta época, desde una perspectiva narrativa, estaba plagada de realismo y no es extraño que obras de autores generacionalmente cercanos a Tario que, a diferencia de él, retrataban estas temáticas, fuesen leídas y reconocidas, a tal grado, por ejemplo, que *Pedro Páramo* de Juan Rulfo era un libro de texto en las escuelas, pues representaba la esencia de la mexicanidad, respondía a aquel proyecto de Estado y cumplía un propósito para con

---

<sup>153</sup> Francisco Tario, *Equinoccio*, *op. cit.*, p. 45.

la población.

En consecuencia, se aprecia a la literatura como medio de construcción y difusión del nacionalismo, pues tampoco se puede olvidar que este arte fue sometido a las normas tradicionales de representación, y el mutismo que recayó en la obra de Tario es el ejemplo de esto, ya que no es extraño que cuentos como los de *La noche* no fuesen elementos que sirvieran como instrumentos ideológicos para otorgar identidad a una nación, ni siquiera cumplieran con una función didáctica para sus lectores, por lo que la obra no fue promovida como tal. Las narraciones que la configuran se alejaron de todo lo realista; en consecuencia, la literatura tariana no conoce precedentes.

Completamente distantes de la idealización sobre un ambiente rural o la mexicanidad, los cuentos tarianos son textos contruidos con base en la fantasía, lo alejado de lo real, son productos de la imaginación, donde ni uno solo de sus personajes o espacios diegéticos retratan aspectos inherentes a la realidad mexicana del tiempo en el que fueron escritos. Así, la obra de Tario responde a características de la literatura fantástica, pues en las distintas diégesis se crea una relación entre lo imaginario y lo real, la cual, como se vio con Todorov, provoca un momento de duda en el lector, pues los textos fantásticos son transgresores de las leyes naturales que rigen el mundo real.

*La noche* es fantástica porque sus textos necesitan de la presencia de un fenómeno sobrenatural, aquello que no es explicable, no existe, y transgrede dichas leyes. Varios de los cuentos tienen como protagonistas a objetos cotidianos: un buque, piezas musicales, féretros, trajes o juguetes, pero a diferencia de la realidad fáctica, en su representación mediante el discurso literario, estos son capaces de actuar, pensar o desear por sí mismos; un hecho sobrenatural, transgresor e imposible en la realidad. Además, los cuentos de *La noche* se explican gracias a la presencia de un ser o un hecho sobrenatural.

Debido a esto, se aprecia la creación de Tario como una obra artística anti realista con rasgos de la literatura fantástica. El autor con *La noche* mostró un rompimiento de lo clásico en la literatura mexicana de 1940, ya que esta no respondió al estilo de enunciación y tópicos frecuentes que se plasmaban en los textos mexicanos de esa época. Asimismo, otro aspecto que la vuelve una creación literaria excepcional, y poco común, es que los textos no son únicamente fantásticos. A pesar de que se busca clasificarlos dentro de un género literario específico, ello no resulta posible, porque en varios de ellos el género fantástico se fusiona con otro género literario,

del cual se hablará en líneas futuras, por medio de sus personajes y los actos ilógicos que realizan.

En definitiva, Francisco Tario, el tímido escritor que gozaba de tocar melancólicas notas de piano, quien disfrutaba del cine y el mar, no temió crear una literatura bajo un estilo único de escritura que enunciara su propia visión de la vida. Con *La noche*, Tario dejó ver que no fue necesario encajar en los modelos literarios tradicionales de su época para producir obras con las cuales pudiese reflexionar sobre temas significativos. Cuestiones tan serias como la existencia, locura, libertad y muerte, pero a través de medios ilógicos y una escritura llena de escenarios fantásticos con inusuales protagonistas. Ello vuelve a su obra digna de analizar, pues es tan interesante como la vida de su autor.

Los cuentos de *La noche* son artefactos literarios desafiantes para su estudio si se considera que se publicaron en el México de 1943 y el contexto que esto implicó, pero también por los recursos literarios empleados en su construcción narrativa. Debido a esto, en el siguiente capítulo de la investigación se profundizará en uno de los recursos literarios más utilizados por el autor para la configuración de dos de sus textos, pues se verá que en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, la fantasía se aprecia a través de sus personajes principales y su accionar, la cual no sería posible sin una figura retórica: la prosopopeya, recurso propio de los cuentos en *La noche*.

## CAPÍTULO II. PROSOPOPEYA: ELEMENTO CONFIGURADOR DE OBJETO COMO PERSONAJE

Francisco Tario fue un hombre multifacético, irónico y de gran imaginación. Un solitario de huraño carácter que rehuía las relaciones públicas, aunque esto no le impidió rodearse de grandes escritores y artistas, de quienes no faltaron los comentarios positivos sobre su obra y el reconocimiento de esta. Con *La noche* Francisco Tario introdujo una literatura totalmente opuesta a la de su época —aquellas obras que versaban sobre lo nacionalista y tenían un fin para con el Estado, las cuales predominaban en el México de los años 40— no únicamente por la temática que trataba, sino por su manera tan característica de enunciarla.

La publicación de esa primera obra significó el surgimiento de textos literarios sin precedentes. Tario les ofreció a sus lectores cuentos llenos de fantasías y extrañezas en los cuales, fuese su intención o no, reflexionó sobre aspectos profundos de la vida humana. Esto no quiere decir que sean totalmente oscuros o de tono serio, al contrario, su naturaleza es alejarse completamente de lo habitual, desde sus personajes hasta el final de los relatos.

En *La noche* Tario se salió de lo acostumbrado en la literatura mexicana de su tiempo, porque hizo de los objetos más cotidianos los protagonistas de sus cuentos: féretros, barcos, juguetes, trajes y vestidos. Les otorgó una voz en el relato e hizo posible que estos tuviesen la capacidad para actuar y cometer los actos más viles e irrisorios. Más allá de ser una cuestión de estilo propia en la escritura del autor, elevar la condición natural de los objetos inanimados para que sean capaces de realizar acciones totalmente impensables en la cotidianidad, es un recurso que cumple diferentes funciones en los discursos literarios.

Pensar en el uso de figuras retóricas en los textos es una tarea extensa y compleja, si se considera que existen múltiples de ellas, las cuales se emplean para generar efectos distintos: persuadir, describir (fenómenos, aspectos, sentimientos), expresar ideas propias de una manera distinta o, simplemente, por un fin estético. Por lo cual, no es extraño que los escritores las utilicen para la creación de sus obras, ya sean poéticas o narrativas, pero en el caso de Francisco Tario en *La noche*, él usó las figuras retóricas, y en particular la prosopopeya, no solamente para producir alguno de los efectos mencionados, sino como el principal elemento en la construcción de varios artefactos literarios de su obra.

La prosopopeya, como recurso que permite animar lo inanimado y otorgarles cualidades humanas a seres carentes de vida, es la principal característica de “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”. Por ello, en este capítulo de la investigación se busca mostrar cómo se presenta en ambos cuentos, cuáles son los elementos que la conforman y de qué forma su uso afecta la composición de los textos. Pues se expondrá la manera en que este recurso retórico cumple con un propósito más significativo que ser un “ornato” para estilizar o darle mayor expresividad al discurso, una de las significaciones más comunes para las figuras retóricas, ya que posibilita la creación de personajes con facultades más allá de su naturaleza y espacios diegéticos.

Por tal razón, si se pretende estudiar una figura retórica con la cual se le otorgan cualidades humanas a los objetos inanimados en dos textos; primero se enlistarán algunas concepciones sobre el significado de persona, pues se verá que uno de los efectos en los objetos al emplear la prosopopeya, es que esta les dota de animicidad a través de distintas facultades, las cuales son inherentes a una.

Debido a esto, la forma en que se plantea el estudio de la figura retórica se da desde una perspectiva ontológica a través del concepto de la “Gran cadena del ser” de Aristóteles, porque los eslabones más arriba en la cadena son los que poseen las facultades del alma: sensitiva, desiderativa, motora y discursiva, por lo que tienen vida, como los seres humanos, los animales y las plantas. Pero los objetos en la “Gran cadena del ser” son los eslabones más bajos, al carecer de estas facultades. No tienen alma, no viven, son inanimados. Sin embargo, en los textos de Tario se verá que la presencia de la figura retórica les permite a los objetos, un féretro y un traje, poseer ciertas facultades del alma, acercándolos a una condición de persona.

Además, se propone un análisis de la figura desde un aspecto gramatical a partir de tres categorías: verbo, adjetivo y vocativo, pues una forma de entender la construcción de la prosopopeya en los discursos literarios se da por medio de las oraciones donde estas intervienen; en consecuencia, se describirá la manera en que se utilizan estos elementos, entre otros recursos lingüísticos y narrativos, en relación con los objetos y cómo su presencia da forma a la prosopopeya.

Finalmente, al considerar todos los elementos conformantes de la figura retórica en ambos textos y la manera en que esta afecta la representación de los objetos y sus acciones en la diégesis, se busca establecer una conexión entre la fantasía y el absurdo en ambos artefactos

literarios con base en el estudio de los espacios diegéticos. Se enunció al final del capítulo anterior de la investigación que encasillar a textos como “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” en una sola clasificación genérica es limitarlos, al tener componentes que permiten apreciar la fusión de la fantasía con otro género literario. Por esto, se relacionará con el absurdo, en el sentido de que en ambos géneros literarios es vital la transgresión e irracionalidad, porque se irrumpe y transforma la imagen tradicional de realidad. Todo ello gracias al empleo de la prosopopeya en las obras.

### 2.1. Persona, desde la máscara, hasta el ser actor

La persona es el ser que actúa,  
no está determinado por una causa,  
ni por herencia, ni del carácter,  
ni al mundo que le rodea,  
sino por sí mismo.<sup>154</sup>  
*Historia de la Filosofía de*  
Hirschberger para Scheler

La prosopopeya es una de las figuras retóricas más utilizadas por Francisco Tario para construir sus textos en *La noche*. Su empleo le permite al escritor atribuirles cualidades y acciones humanas a objetos o seres irracionales, por lo que “objeto” y “humano” son términos vitales para entender qué es esta figura retórica y sus implicaciones. En consecuencia, con estas líneas se busca conocer la conceptualización del primero de estos elementos y comprender la forma en que se manifiesta este recurso en dos textos del autor.

Para esta investigación, la personificación es sinónimo de prosopopeya, por ello se recupera la palabra que parte de este término: persona. Viene del latín *persōna* la cual significa “máscara de actor”, “personaje teatral”, “personalidad, persona”.<sup>155</sup> Se ha supuesto que la palabra latina se deriva de *phersu*, tomada del etrusco, proveniente del griego πρόσωπον, prosopón, que significa “máscara”.<sup>156</sup> Mientras que prosopopeya nace del griego προσωποποιία y expresa “delante de la cara”, al estar conformada por πρόσωπον, prosopón, máscara o persona, προς,

---

<sup>154</sup> Hirschberger *apud* Juan Carlos Zavala Olalde, “La noción general de persona. El origen, historia del concepto y la noción de persona en grupos indígenas de México”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 27-28 (2010), p. 299. [En línea] <https://www.redalyc.org/pdf/384/38421211013.pdf> [Consulta: 5 de septiembre, 2024].

<sup>155</sup> Juan Corominas y José Pascual, “Persona”, en *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1985.

<sup>156</sup> Diccionario etimológico castellano en línea, “Persona”, 2024. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?persona> [Consulta: 5 de septiembre, 2024].

pros, preposición, que simboliza delante y ὤπο, cara.<sup>157</sup>

Con ello, es evidente la correspondencia entre significados de ambas palabras, ya que se remite a la noción de representación en una obra teatral hecha a través de la máscara usada por un actor, quien se encarga de representar un papel. Semejante es el concepto de persona desde un lenguaje filosófico, pues en el estoicismo “persona” también significa máscara, la cual hace referencia al rol que un actor representaba, bajo un contexto dramático, e indica metafóricamente la tarea y la parte que el hombre “representaba” en su vida,<sup>158</sup> ya Epicteto lo decía: “Recuerda que tú no eres otra cosa que actor de un drama, el cual será breve o largo según la voluntad del poeta [...] Puesto que a ti solo te corresponde el representar bien a la persona que se te destina, cualquiera que sea: corresponde a otro elegirla”.<sup>159</sup> En la obra dramática es el personaje quien actúa el papel asignado por el poeta, sus acciones y duración están determinadas por él; su misión, como enuncia Epicteto, es representar certeramente a la persona que se le ha designado. ¿Pero si este estudio nada tiene que ver con lo dramático, pues la naturaleza de las obras de Tario es narrativa, de qué manera se relaciona la representación teatral con ellas?

Uno de los vínculos entre obra dramática y obra narrativa es el lenguaje con el que fueron creadas. Así como el poeta utiliza un lenguaje literario para hacer su obra dramática, asignar personajes a actores, decidir su duración y el curso de sus acciones. De manera semejante, el escritor en el texto narrativo también emplea el lenguaje literario, lo configura según su propósito para crear a los personajes y espacios de la diégesis, determina cómo actuarán estos y su duración en la historia.

En este caso, el lenguaje literario configurado por Francisco Tario se basa en el uso de figuras retóricas y otros recursos narrativos en textos como “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” y, en consecuencia, las obras que le presenta al lector ya no son representadas por actores actuando un personaje, como en lo dramático, sino por personajes con rasgos de persona, pues los protagonistas de ambos relatos son objetos con cualidades humanas. En este sentido, cabe recordar otras acepciones de persona: “individuo de la especie humana y personaje que toma

---

<sup>157</sup>Diccionario etimológico castellano en línea, “Prosopopeya”, 2024. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?prosopopeya> [Consulta: 5 de septiembre, 2024].

<sup>158</sup> Elio Sgreccia, “Persona humana y personalismo”, *Cuadernos de Bioética*, 24, 1 (2013), p. 116. [En línea] <https://www.redalyc.org/pdf/875/87527461012.pdf> [Consulta: 5 de septiembre, 2024].

<sup>159</sup> Nicola Abbagnano *apud* Juan Carlos Zavala Olalde, “La noción general de persona. El origen, historia del concepto y la noción de persona en grupos indígenas de México”, *op. cit.*, p. 294.

parte en la acción de una obra literaria”,<sup>160</sup> ya que, como se apreciará en los siguientes apartados de esta investigación, en la ficción los objetos-protagonistas no representan a una persona, más bien, son dueños de rasgos y capacidades inherentes a una, los cuales les permiten actuar de determinada manera en un espacio narrativo sin dejar de ser objetos, esto gracias a la prosopopeya.

Debido a que en esta investigación se busca explicar la construcción de la prosopopeya en los textos de Tario desde lo retórico y lo lingüístico, es importante conocer otra perspectiva del concepto de persona. En *Sí mismo como otro*, Paul Ricœur realiza distintas aproximaciones semánticas sobre ella. Él distingue este concepto mediante la referencia identificante, donde emplea la individualización y conceptúa a la persona como una muestra indivisible dentro de una especie. Por ello, antes de pensar en persona, e individuo que es “una muestra no repetible”,<sup>161</sup> la individualización (designar a un individuo y a uno solo) consta de la asignación de las individualidades al seguir diferentes recursos léxicos de las lenguas naturales y de grados muy variables de especificación, entre ellos, los nombres propios y los pronombres personales.<sup>162</sup>

Como se verá en el apartado “La prosopopeya desde una perspectiva lingüística por David Galicia Lechuga, siguiendo a James J. Paxson y Morton W. Bloomfield”, la representación lingüística de rasgos determinantes de la persona en objetos inanimados mediante la prosopopeya se dará con la presencia de estas individualidades y otros elementos lingüísticos.

Al tomar en cuenta estas concepciones de persona, se busca describir los elementos que la componen y su empleo en el texto literario. Así, ver a esta figura retórica más allá del concepto de “ornato” para el discurso, como se enuncia en el siguiente apartado, porque gracias a ella lo inanimado, lo carente de alma y facultades que le permiten accionar en un contexto determinado, tendrá la capacidad para actuar.

---

<sup>160</sup> Real Academia Española, “Persona”, en *Diccionario de la lengua española*, [versión en línea]. <https://dle.rae.es/persona> [Consulta: 25 de febrero, 2025].

<sup>161</sup> Paul Ricœur, “Primer estudio. La «persona» y la diferencia identificante. Aproximación semántica”, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI editores, Madrid, p. 2.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 3.

## 2.2. Fundamentos de la prosopopeya

Son diversos los recursos literarios que un autor puede emplear para la creación de sus textos con la intención de generar en el lector efectos distintos durante su lectura: persuadirlos, describir fenómenos, aspectos, sentimientos, expresar ideas propias de una manera distinta o simplemente por un fin estético. Dichos recursos también son llamados figuras retóricas.

Entiéndase aquí figura como “cualquier tipo de recurso o manipulación del lenguaje con fines persuasivos, expresivos o estéticos”<sup>163</sup> o una “expresión desviada de la norma”.<sup>164</sup> Ambas definiciones son muy amplias y no determinan el significado del término, esto al ser acepciones temporalmente distintas, ya que la segunda pertenece a la retórica clásica. En consecuencia, es necesario retroceder al estudio de la retórica antigua, pues las figuras retóricas tienen su origen en esta disciplina. Además, como se verá más adelante, tanto su naturaleza como su uso cambiaron con el tiempo.

La retórica<sup>165</sup> es una disciplina muy antigua, su estudio es inmenso, al igual que el de las figuras, por lo que existen diversas concepciones sobre la misma. La retórica es la “disciplina que se dedica tanto a la construcción de discursos persuasivos eficaces como a la teorización sobre el modo como se consiguen estos discursos”.<sup>166</sup> Si bien la retórica es vista como una disciplina, al tomar en cuenta que conlleva un método para la creación de un discurso correcto, también se considera un arte, pues el que tiene la intención crea un discurso adecuado con el fin de persuadir.

Esta disciplina es teórica, práctica y aplicada con el fin de poseer la capacidad de convencer a través del empleo de la palabra. Por lo tanto, es “la primera reflexión sobre el discurso o uso lingüístico al servicio de una intención comunicativa”.<sup>167</sup> En consecuencia, no es de extrañar que esta disciplina fuese un foco de interés en estudios de filósofos de la Antigüedad: Sócrates, Platón o Aristóteles, para este último sería un proceso conformado por cuatro partes con

---

<sup>163</sup> José Luis García Barrientos, “Las figuras retóricas”. *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2, op. cit.*, p. 10.

<sup>164</sup> Helena Beristáin, “Figura retórica”, en *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, Argentina, 1995.

<sup>165</sup> El significado del término retórica establece su origen en el lenguaje oral, ya que se refiere a un “elocuente discurso”: La palabra *retórica* viene del griego “ρητορική τέχνη” (rhetorike techne) o sea “arte del orador” y este de ῥήτωρ (rhetor = “orador”). Diccionario etimológico castellano en línea, “Retórica”, 2024. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?reto.rica> [Consulta: 5 de septiembre, 2024].

<sup>166</sup> Centro Virtual Cervantes, “Retórica”, en *Diccionario de términos clave de ELE*, 2023. [En línea] [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/retorica.htm#:~:text=Elocuci%C3%B3n%20\(elocutio\)%3A%20es%20la,la%20selecci%C3%B3n%20del%20A9xica%20y%20gramatical.](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/retorica.htm#:~:text=Elocuci%C3%B3n%20(elocutio)%3A%20es%20la,la%20selecci%C3%B3n%20del%20A9xica%20y%20gramatical.) Consulta [14 de noviembre, 2023].

<sup>167</sup> *Idem.*

el propósito de lograr un discurso eficiente; y en rétores como Cicerón o Quintiliano (el segundo se dedicó a su estudio enfocado en la oratoria).<sup>168</sup>

La labor de los rétores es notable debido a que la retórica se originó por medio de la lengua oral. Su interés no se limitó a su empleo para el convencimiento de un receptor a través de la emisión de un mensaje, pues tuvo un papel fundamental en el ámbito judicial. Existieron tratados de retórica clásica en los cuales se sistematizan las reglas y preceptos relativos al “arte del bien decir”. Por ello, la retórica clásica se distingue entre retórica judicial (juzga lo justo e injusto en un tribunal), retórica deliberativa (decide entre lo útil y lo dañino en los asuntos de gobierno) y retórica demostrativa o epidíctica (valora lo bello y lo feo).<sup>169</sup>

Se han mostrado varias definiciones de retórica en las cuales resalta su origen y uso desde la oralidad, así como el interés de dicha disciplina para los filósofos de la Antigüedad. Sin embargo, de los filósofos anteriormente mencionado, vale la pena resaltar algunos aportes de Platón para posteriormente revisar los de Aristóteles, quien, contrario a su maestro, concebía a la retórica distinta en algunos aspectos; su división del proceso retórico será la base para estudiar las figuras retóricas a partir del discurso escrito.

Platón deja ver sus ideas sobre la retórica en dos de sus obras: *Fedro* y *Gorgias*, en ellas la define y la crítica. En *Gorgias* a través de la voz de su maestro, Sócrates, convertido en personaje, rasgo característico de sus diálogos, otorga condición de arte a esta disciplina:

Hay, por el contrario, otras artes [...] algunas de las cuales requieren tanto, y la mayor parte más, la palabra que la acción, como que toda su fuerza y el efecto que causa descansa en los discursos. Me parece que, según tú, entre estas se encuentra la Retórica. [...] Creo, sin embargo, que no es tu intención dar el nombre de Retórica a ninguna de estas artes; a no ser que, como dijiste antes en palabras terminantes, que la Retórica es un arte, cuya virtud descansa por entero en el discurso, alguno quiera, jugando con las palabras, sacar esta conclusión.<sup>170</sup>

La retórica es un arte, contrario a la pintura, la escultura y otras más, que no consiste

---

<sup>168</sup> Cabe señalar que la retórica se originó mediante el uso de la lengua oral y no se limitó a emplearse con interés de convencimiento a través de la emisión de un mensaje destinado a un receptor en particular, pues tuvo un papel fundamental en el ámbito judicial. El propósito del *rhetor* u orador público es convencer al auditorio de su opinión para orientarlo hacia una determinada actuación. Centro Virtual Cervantes, “Retórica”, en *Diccionario de términos clave de ELE*, 2023. [En línea] [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/retorica.htm#:~:text=Elocuci%C3%B3n%20\(elocutio\)%3A%20es%20la,la%20selecci%C3%B3n%20l%C3%A9xica%20y%20gramatical](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/retorica.htm#:~:text=Elocuci%C3%B3n%20(elocutio)%3A%20es%20la,la%20selecci%C3%B3n%20l%C3%A9xica%20y%20gramatical). Consulta [14 de noviembre, 2023].

<sup>169</sup> Cfr. Centro Virtual Cervantes, “Retórica”, en *Diccionario de términos clave de ELE*, 2023. [En línea] [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/retorica.htm#:~:text=Elocuci%C3%B3n%20\(elocutio\)%3A%20es%20la,la%20selecci%C3%B3n%20l%C3%A9xica%20y%20gramatical](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/retorica.htm#:~:text=Elocuci%C3%B3n%20(elocutio)%3A%20es%20la,la%20selecci%C3%B3n%20l%C3%A9xica%20y%20gramatical). Consulta [14 de noviembre, 2023].

<sup>170</sup> Platón, *Gorgias*, Filosofía en español, Madrid, 1871, p. 185.

principalmente en la acción, pero sí necesita de los discursos. Es el arte ejecutado mediante la acción a través de la palabra, pues toda su fuerza y el efecto que causa descansa en ello. El discurso es el elemento esencial de la retórica, su valor, como lo menciona el personaje de Sócrates, reside en él: “Es una de las artes que se sirven mucho del discurso, [...] trata de decirme bajo qué punto de vista consiste todo el valor de la Retórica en el discurso”.<sup>171</sup>

La crítica que realiza Platón hacia la retórica se da a través de la enunciación del supuesto “bien” que trae consigo: la persuasión, objeto de dicha disciplina, originada por la búsqueda de libertad del hombre, uno de sus más grandes bienes: “Es, en mi opinión, el de poder persuadir mediante sus discursos a los jueces en los tribunales, a los senadores en el Senado, y al pueblo en las Asambleas; en una palabra. Convencer a todos los que componen cualquier clase de reunión política”.<sup>172</sup> El problema con la persuasión es que se plantea como una práctica para distraer al oyente a través de la seducción de la palabra.

Por ello, la retórica “extraña a la ciencia y a la verdad, se limita a hacer creer a la multitud ignorante, que toda cosa es verdadera o falsa, justa o injusta, bella o fea según la necesidad del momento, y en este caso es un arte pérfido e inmoral; o la Retórica se inspira en la verdad, la propaga y persuade con ella”.<sup>173</sup> Por otra parte, en *Fedro* Platón vuelve a preguntarse sobre la naturaleza de la retórica y, al igual que en el diálogo anterior, también la concibe como un arte y resalta el que debería ser su objetivo: conducir al hombre mediante la palabra:

Yo convendría en ello si las voces que se levantan por todas partes, confesasen que la retórica es un arte. Pero se me figura oír a algunos que protestan en contra y que afirman que no es un arte, sino un pasatiempo y una rutina frívola. «No hay, dice Lacomano, verdadero arte de la palabra, fuera de la posesión de la verdad, ni lo habrá jamás.» [...] la retórica ¿no es el arte de conducir las almas por la palabra, no sólo en los tribunales y en otras asambleas públicas, sino también en las reuniones particulares, ya se trate de asuntos ligeros, ya de grandes intereses? ¿No es esto lo que se dice? <sup>174</sup>

Aunque para esta investigación no interesan los beneficios judiciales o políticos creados con base en el uso adecuado de la retórica, ya que se pretende verla desde su ámbito literario.

Si bien con los fragmentos de los diálogos se aprecia el carácter jurídico y uso político de la retórica, Platón deja ver que el empleo de este arte no debe limitarse únicamente a esos aspectos, pues la retórica no está restringida a un solo tipo de discurso, el jurídico en este caso, sino a todos los discursos. Debido a esto, quien aprenda a utilizarla adecuadamente obtendrá más

---

<sup>171</sup> *Ibidem*, p.136.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p.138.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p.117.

<sup>174</sup> Platón, *Fedro*, *Obras completas tomo 2*, edición de Patricio de Azcárate, Madrid, 1871, p. 314.

beneficios que la persuasión en el oyente:

El arte de sostener las proposiciones contradictorias no es solo del dominio de los tribunales y de las asambleas populares, sino que, al parecer, si hay un arte que tiene por objeto el perfeccionamiento de la palabra, abraza toda clase de discursos, y hace capaz al hombre para confundir siempre todo lo que puede ser confundido, y de distinguir todo lo que el adversario intenta confundir y oscurecer.<sup>175</sup>

De manera breve, la crítica de Platón hacia la retórica, al situarla en su contexto, está destinada hacia una retórica sofista,<sup>176</sup> al considerar que no buscaba la verdad, sino la habilidad para convencer con la palabra,<sup>177</sup> y se pregunta por el sentido de la persuasión, si hay una buena o mala, ya que hay quienes ven a la retórica no como un arte sino como una práctica rutinaria, es una “práctica degradada” que aconseja la adulación.

En el caso de Aristóteles, quien inició sus estudios retóricos “como reacción a las enseñanzas de Isócrates”,<sup>178</sup> en el Libro I de su *Retórica* la define como la “facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer. Esta no es ciertamente tarea de ningún otro arte, puesto que cada uno de los otros versa sobre la enseñanza y persuasión concernientes a su materia propia”.<sup>179</sup> Además, a diferencia de su maestro, la relaciona directamente con la dialéctica al concebirla como una *téchne*, “arte”, un conjunto de pautas que orienta la actividad

---

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 316.

<sup>176</sup> La retórica sofista buscaba la elocuencia para convencer, pero no buscaba la verdad. Por eso la retórica es *téchne* y no un arte, pues requiere de la razón: El sofista es un profesional de la educación y la cultura, que ofrece una formación general al ciudadano, para hacerlo mejor en su conducta privada y pública. El tono competitivo radica en la retórica, pues el fin era que sus alumnos fueran capaces de hablar mejor, hacer buenos discursos y saber argumentar a favor de sus propias tesis con destreza, “haciendo más fuerte el argumento más débil”. “Protágoras no promete hacer buenos a sus discípulos, sino hacerlos mejores. Mediante la *paideia* y la *téchne* puede mejorarse la *phýsis*; pero las condiciones naturales son la base para el aprendizaje y el progreso en la *areté*”. García Gual y Camps *apud* Irazema Edith Ramírez Hernández, “El pensamiento educativo de los sofistas”, *Revista filosófica IUS*, 1, 13 (2014), p. 63. [En línea]: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8028863.pdf>. Consulta [21 de noviembre, 2023].

En *Gorgias* a través de los diálogos entre Sócrates y Gorgias, Platón defiende a la Dialéctica como “el arte de la «discusión», en el que la palabra se adecua a unos contenidos específicos, y sirve de instrumento apto para el análisis de los argumentos, para la identificación de los elementos fundamentales, y para su articulación en categorías esenciales.” Centro Virtual Cervantes, Platón [En línea]: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica\\_y\\_poetica/platon/#:~:text=Seg%C3%BAAn%20Plat%C3%B3n%20el%20descr%C3%A9dito%20de.naturaleza%20y%20de%20su%20comportamiento](https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/platon/#:~:text=Seg%C3%BAAn%20Plat%C3%B3n%20el%20descr%C3%A9dito%20de.naturaleza%20y%20de%20su%20comportamiento). Consulta [21 de noviembre, 2023]

<sup>177</sup> Los juicios platónicos pueden resumirse en la siguiente fórmula: “La Retórica sofista no es una ciencia, sino solo un «truco» que incurre en el pragmatismo inmoral. No es ciencia porque su campo es lo verosímil, lo plausible, lo probable; su fuerza es emotiva y no racional. Debe llamarse rutina *-empeiria-* y no «arte». Conviene, pues, que sea excluida de los programas docentes.” Centro Virtual Cervantes, Platón [En línea]: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica\\_y\\_poetica/platon/#:~:text=Seg%C3%BAAn%20Plat%C3%B3n%20el%20descr%C3%A9dito%20de.naturaleza%20y%20de%20su%20comportamiento](https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/platon/#:~:text=Seg%C3%BAAn%20Plat%C3%B3n%20el%20descr%C3%A9dito%20de.naturaleza%20y%20de%20su%20comportamiento). Consulta [21 de noviembre, 2023]

<sup>178</sup> Centro Virtual Cervantes, Aristóteles [En línea]: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica\\_y\\_poetica/aristoteles/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/aristoteles/) Consulta [21 de noviembre, 2023]

<sup>179</sup> Aristóteles, *Retórica*, Gredos, Madrid, 1994, p. 118.

creativa, expuesta en su *Ética a Nicómaco*:

La técnica siempre se refiere a la producción. Elaborar una técnica es buscar especulativamente los medios de producir una de las cosas que pueden indiferentemente ser o no ser, y cuyo origen esté en el agente creador, no en el objeto creado. Efectivamente, no hay técnica en o para las cosas que existen o son producidas necesariamente, como tampoco para las que se producen *naturalmente*.<sup>180</sup>

Tales normas orientadas a la actividad creativa, creación de un discurso efectivo, se aprecian en su división del proceso retórico: invención (búsqueda de ideas sobre el discurso), disposición (plasmear las ideas de manera textual, para crear un discurso coherente capaz de informar sobre el tema deseado) elocución (construcción lingüística del discurso con un estilo propio, incluye el uso de figuras retóricas) y acción (enunciación del discurso).<sup>181</sup>

En este sentido, el estudio de la figura retórica se inicia con los aportes de José Luis García Barrientos en *El lenguaje literario 2*, pues menciona que las figuras pertenecen a un discurso poético y tienen un fin estético. A diferencia de la retórica clásica, centrada en el poder de convencimiento del discurso, estas se estudiarán a partir de la “teoría de los estilos” para atender las cualidades o virtudes elocutivas: corrección (*puritas*), claridad (*perspicuitas*) y belleza (*ornatus*).<sup>182</sup>

### **2.2.1. La prosopopeya a modo de figura pragmática, de ficción enunciativa, según José Luis García Barrientos**

Las figuras retóricas son elementos que conforman el *ornatus* del discurso, considerado como la “suma de adornos que se «añaden» al estilo lingüístico «normal»”.<sup>183</sup> Por ello, se estudia la belleza en el texto; pues el autor, al manipular el lenguaje con fines estéticos, utiliza la figura como parte del ornato en el discurso, pero no quiere decir que la figura le confiere únicamente belleza al texto, también lo hace más convincente.

José Luis García Barrientos estudia las figuras desde un criterio lingüístico, pues algunas de ellas afectan el plano del significante o del significado y las agrupa en cuatro clases:

---

<sup>180</sup> *Idem*.

<sup>181</sup> Cabe señalar que la tradición romana con Cicerón y Quintiliano añade la *memoria* a estas cuatro partes. Además, el estilo adecuado en retórica reúne cuatro cualidades: corrección, claridad, elegancia y decoro, cualidades que orientan la selección léxica y gramatical. Cfr. Centro Virtual Cervantes, Aristóteles [En línea]: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica\\_y\\_poetica/aristoteles/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/aristoteles/) Consulta [21 de noviembre, 2023]

<sup>182</sup> José Luis García Barrientos, “Las figuras retóricas”. *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2, op. cit.*, p. 10.

<sup>183</sup> *Idem*.

fonológicas, gramaticales y semánticas (según el plano del enunciado lingüístico inmediatamente manipulado) y pragmáticas (afectan a la enunciación).<sup>184</sup> La prosopopeya pertenece a la última de estas clases, ya que las figuras tienen un carácter doblemente retórico y se subdividen de acuerdo con su función: “Las que instauran una «ficción enunciativa» y las que se orientan, respectivamente, a la realidad representada (referenciales), al hablante (expresivas) y a los destinatarios (apelativas)”.<sup>185</sup>

La prosopopeya pertenece a las figuras de ficción enunciativa al ser una “«Ficción de persona» o atribución de cualidades humanas, y en particular el lenguaje, a personas ficticias, sobre todo a seres irracionales o inanimados (abstractos o concretos)”.<sup>186</sup> Debido a que su empleo es básico para la creación de personajes y universos ficticios, su estudio está directamente relacionado con el uso particular del lenguaje utilizado (el cual se explicará líneas adelante) en la construcción del mensaje,<sup>187</sup> el texto narrativo, en este caso, y su relación con quien lo recibe y su entorno.

El lector al acercarse al texto, en el cual se representa un mundo y lo acerca a una experiencia totalmente distinta a lo que él conoce, siguiendo su propio contexto, aceptará la obra como verosímil, distinguiéndola de lo verdadero, lo erróneo y la mentira. Si bien la ficción como esencia del texto literario se explicó en el último apartado del primer capítulo de esta investigación, al considerar que los textos de Tario tienen rasgos fantásticos, ahora la ficción se ve como herramienta que permite a la prosopopeya representar atributos humanos en seres inanimados, los cuales se han convertido en personajes.

Una de las funciones características de esta figura es la atribución del habla a seres que no poseen esta capacidad y su uso se refleja mediante los estilos de enunciación: directo (prosopopeya recta) fundamental en géneros literarios como el drama, las fábulas o el diálogo, e indirecto (prosopopeya oblicua) en un marco narrativo. Pero es frecuente la combinación de esquemas enunciativos: el discurso o diálogo dentro de otro marco normalmente narrativo.<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> Los tres tipos de figuras de enunciado también se clasifican sistemáticamente en dos subclases: las “licencias” o infracciones, excepcionalmente admitidas, de las normas lingüísticas, y las “recurrencias” o refuerzo de tales normas mediante la repetición periódica de fenómenos equivalentes. Las licencias se agrupan, a su vez, según los tipos de modificación de la *quatripartita ratio* (Quintiliano): “adición” (*adiectio*), “supresión” (*detractio*), “inversión” (*transmutatio*) y “sustitución” (*inmutatio*). José Luis García Barrientos, “Las figuras retóricas”. *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2, op. cit.*, p. 11.

<sup>185</sup> *Idem*.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>187</sup> Función poética del lenguaje.

<sup>188</sup> Cfr. José Luis García Barrientos, “Las figuras retóricas”. *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2, op. cit.*, p.

En el cuento “La noche del muñeco”, la prosopopeya es un recurso primordial del texto. Se le presenta al lector la historia de un ser inanimado concreto, Bobby, un muñeco de trapo que vive dentro del aparador de una tienda, quien tiene una doble función en el texto; es personaje y narrador de su propia historia:

Vivo solo, arrumbado, como un tonto despreciable transportado a un planeta de hombres listos. Mientras dura el día, me entretengo en la vitrina. [...] Pero de noche, en cuanto el empleado echa abajo la cortina de acero y apaga todas las luces, la soledad me envuelve, siento frío, y me entran unas ganas locas de llorar. Y lloro. Llora a escondidas, sin ningún aspaviento, pues aunque mi dolor es muy profundo, cierta vez que las bailarinas me sorprendieron en semejante trance ocurrió un hecho verdaderamente vergonzoso. Me preguntaron ellas, del modo más solícito:

—Bobby, ¿qué tienes? ¿Por qué lloras?

Y Petrouchka replicó altaneramente, según es su costumbre:

—Llora por feo... ¡por eso llora!

Mas no conforme con eso, hizo venir a todos sus amigotes para que me formaran corro y me pincharan las nalgas con alfileres.<sup>189</sup>

La prosopopeya en este fragmento se da a través de la representación de una persona mediante un muñeco que posee la facultad de habla junto a otros atributos. De igual forma, se muestra la manera en la que se combinan los esquemas enunciativos. Bobby introduce los diálogos con otros juguetes durante el discurso que conforma la narración de los acontecimientos en el cuento. Además, la risa, el llanto, la tristeza y el dolor también son aspectos de la prosopopeya, en concreto de la metáfora, pues se les atribuyen aspectos sensoriales a objetos de naturaleza inanimada.

### **2.2.2. La prosopopeya como un tipo de metáfora en el discurso desde Helena Beristáin**

La concepción de prosopopeya de García Barrientos es similar a la de Helena Beristáin. Sin embargo, ella considera esta figura como un tipo de metáfora que “afecta al nivel léxico-semántico de la lengua [...] fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan”.<sup>190</sup> En la cual “lo no humano se humaniza, lo

---

76.

<sup>189</sup> Francisco Tario, “La noche del muñeco”. *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p. 99.

<sup>190</sup> Stanford y Wimsatt han descrito la metáfora como resultado de un proceso puesto en marcha cuando se utiliza un

inanimado se anima”,<sup>191</sup> por lo que la llama metáfora sensibilizadora, prosopopeya, personificación o metagoge.

A pesar de que el concepto de metáfora de Beristáin está relacionado con el texto poético, al observar ciertos elementos de un verso en los cuales su significado se relaciona o compara con el significado de otro elemento totalmente opuesto. Como en el verso “en la cadera clara de la costa” de Neruda donde lo humano se unió con el significado de costa, brindándole un sentido distinto y descontextualizando un término al colocarlo en un escenario totalmente diferente.

Al retomar el ejemplo anterior, en “La noche del muñeco” se aprecia a un ser deshumanizado que gracias a la prosopopeya se muestra animado y sensible en el texto. El muñeco se ha transformado de un objeto común e inanimado (un ser carente de movimiento, sensibilidad y espíritu) a ser capaz de sentir sensaciones y emociones. Si bien aún mantiene su condición original de muñeco, pues su cuerpo sigue siendo de trapo y vive en una vitrina a la espera de ser comprado, la prosopopeya permite elevar este objeto hasta alcanzar condiciones más humanas.

Él puede ver y escuchar lo que sucede a su alrededor: “En cierta ocasión, por ejemplo, descubrí desde mi celda a un caballero extremadamente elegante que llevaba un niño de la mano. Repasaban ambos el escaparate en busca, me imagino, de un juguete de primer orden. Miraban, miraban y no me veían. De pronto, me estremecí”,<sup>192</sup> y es capaz de experimentar cambios en su estado de ánimo:

¡Ah! Viene con Mariuca, la bailarina blanca, bailarina alada, la más divina de las bailarinas del mundo. ¡Como amo a Mariuca! La amo perdidamente, delirantemente, insensatamente, con todo mi corazón de trapo, con mi pobre alma de muñeco. [...] Mis pies, cada vez más torpes por la vergüenza, se enredan en las piernas de ella, la rasguñan. Estoy a punto de caer. [...] Sueño que amanece, que el sol brilla ardientemente, que los pajaritos cantan, que se entreabren las flores... y que me escapo.<sup>193</sup>

El muñeco puede enamorarse, asustarse, avergonzarse, dormir y soñar. Se ha vuelto un ser animado porque tiene alma, siguiendo la distinción entre seres animados e inanimados de Aristóteles, que se basa en el hecho de vivir. El ser es animado porque está vivo. Es capaz de nutrirse, crecer, sentir, moverse o razonar. Además, lo que da vida es el alma, y para el filósofo es

---

término (a) en un contexto que no le corresponde (b). Helena Beristáin, “Metáfora”, en *Diccionario de Retórica y Poética Tomo II*, Editorial Porrúa, México, 1995.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 309.

<sup>192</sup> Francisco Tario, “La noche del muñeco”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p. 98.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 102-104.

“aquello por lo que vivimos, sentimos y razonamos primaria y radicalmente”.<sup>194</sup> Pero como el mismo Bobby menciona, su corazón y alma son de muñeco, porque es un personaje construido con base en un recurso retórico, que le dio las características básicas de un ser animado capaz de vivir: moverse, razonar y sentir a través de un cuerpo hecho de trapo y no un cuerpo que cumple con operaciones básicas como la nutrición o el crecimiento.

Por ello, desde la formación del texto, la presencia de la personificación permite apreciarlo como un discurso figurado al estar construido mediante recursos retóricos o figuras; y como menciona Beristáin, este tipo de discurso es una muestra de lo que hace literario al texto, pues le da un sentido y construye un mensaje específico que llamará la atención del lector, más allá de emplear una forma especial de lenguaje con fines estéticos.<sup>195</sup>

El discurso figurado se crea utilizando el lenguaje poético para la construcción del mensaje. La función lingüística que cumple el léxico en un texto literario es la poética, la cual se aprecia cuando este transgrede en el texto, de manera intencional, las normas gramaticales que rigen al lenguaje estándar en el cual el poeta pone en juego toda su creatividad e individualidad. El poeta se desvía de la norma durante la invención del texto según Cohen, pues gracias a esto expresa su visión personal del mundo a través de un estilo propio. El texto artístico en cuanto al contenido y a la forma, son dos maneras de ser original y diferente.<sup>196</sup>

### **2.2.3. La prosopopeya desde una perspectiva lingüística por David Galicia Lechuga, siguiendo a James J. Paxson y Morton W. Bloomfield**

Se ha visto que el empleo de la prosopopeya en el texto permite otorgar cualidades humanas y sensibilizar lo inanimado a través de un uso distinto del lenguaje. Sin embargo, en su artículo “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”, David Galicia Lechuga estudia los mecanismos lingüísticos y textuales con los cuales se construye la figura y rescata funciones distintas a las anteriormente descritas.

---

<sup>194</sup> Katherine Esponda Contreras, “La expresión racional del alma en la psicología aristotélica: razonamiento deliberativo y acción”, *Eidos*, 29, (2018), p. 342. [En línea]: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1692-88572018000200339#:~:text=Seg%C3%BAn%20la%20distinci%C3%B3n%20propuesta%20por,es%2C%20un%20cuerpo%20natural%20organizado.](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-88572018000200339#:~:text=Seg%C3%BAn%20la%20distinci%C3%B3n%20propuesta%20por,es%2C%20un%20cuerpo%20natural%20organizado.) [Consulta: 22 de febrero, 2024].

<sup>195</sup> Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, p. 18.

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 29.

El autor retoma el concepto de esta figura retórica con base en Antonio Azaustre y Juan Casas como el proceso que “consiste en conceder entidad y atributos humanos —por lo general, el don del lenguaje— a seres inanimados, ya concretos, ya abstractos, o a seres irracionales”.<sup>197</sup> Dicha definición resulta muy similar a la de García Barrientos, pues ambos establecen que la capacidad de habla es una de las cualidades humanas fundamentales que le es otorgada a un ser inanimado por medio de la figura retórica. Pero Galicia, a diferencia de García, estudia la construcción de la prosopopeya con base en sus mecanismos lingüísticos y textuales.

Para conocer la manera en la que se elabora la personificación (ya que el autor ve a la personificación como un recurso retórico que es una forma de prosopopeya, entre otras figuras, como la substancialización, el antropomorfismo, la gamificación, la reificación, la ideación y la topificación),<sup>198</sup> él recurre a los aportes de James J. Paxson y Morton W. Bloomfield. Desde una perspectiva lingüística, Paxson menciona que existen dos personificaciones: la primera se estudia en la construcción gramatical, únicamente el contenido oracional; la segunda en la textual, considerada como extensión de la primera, si se toma en cuenta al texto como un discurso complejo donde se concentra un mundo narrativo completo.<sup>199</sup>

Para estudiar la configuración de la prosopopeya a partir de estas construcciones, Galicia parte del análisis del concepto de persona, debido a la complejidad de este recurso retórico, porque está directamente relacionado con la manera en la que el pensamiento y la concepción humana se organizan:

La prosopopeya [...] se basa en la manera en la que el ser humano clasifica y conoce el mundo. La personificación parte de la propia concepción que la persona tiene de sí misma y extiende a entidades no humanas, concediéndoles características que el hombre asume como propias. Es de esta manera que la prosopopeya depende de la idea que tiene la humanidad de su lugar en el universo y su relación con las otras entidades que lo compone.<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Al igual que García Barrientos, Antonio Azaustre y Juan Casas en su *Manual de retórica española* clasifican a la personificación o prosopopeya en la categoría de figuras de ficción, ya que “en virtud de este conjunto de procedimientos, el orador o poeta, convencionalmente, tiene la potestad de presentar como reales situaciones imaginarias”. Antonio Azaustre y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 1997, p. 139.

<sup>198</sup> Cfr. James Paxson *apud* David Galicia Lechuga, “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”, *Nuevas Glosas Estudios Lingüísticos y Literarios*, 3, (2022), p. 52. [En línea]: [https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/bitstream/FFYL\\_UNAM/6649/1/NuevasGlosas\\_3\\_2022\\_51-73\\_GaliciaLechuga.pdf](https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/bitstream/FFYL_UNAM/6649/1/NuevasGlosas_3_2022_51-73_GaliciaLechuga.pdf) [Consulta: 22 de febrero, 2024].

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>200</sup> *Idem*.

En este sentido, Paxson enuncia, desde una perspectiva ontológica, la categorización de los objetos: “All actants and objects can be categorized according to the six ontological domains I have enumerated: human, non human life-form (plant or animal), inanimate object, place, abstract idea, deity”.<sup>201</sup> Dichas categorías dan lugar al procedimiento básico para la creación de la prosopopeya: la transmisión de características humanas a través del lenguaje, en la que cualquier miembro de estas categorías es figuradamente convertido a cualquier otra.<sup>202</sup>

Con el fin de entender este proceso para la prosopopeya, Paxson estudia la organización de los objetos con base en la “Gran cadena del ser”, un orden jerárquico de todos los organismos conocidos, que ofrece una “denominación descriptiva del universo”,<sup>203</sup> que se origina con los estudios de Aristóteles en *De Anima*, hasta llegar a la concepción del término durante la Edad Media y finales del siglo XVIII:

En la metafísica y en la cosmología de Aristóteles había ciertas concepciones mucho menos concretas que podían utilizarse para lograr una ordenación de todas las cosas según un único orden de excelencia. Todo, con la excepción de Dios, contiene «privación» en alguna medida. Hay, en primer lugar, en su «naturaleza» genérica o esencia, «potencialidades» que, en cada estado dado de la existencia, no están realizadas; y hay niveles superiores a cada ser que, en virtud del concreto grado de privación que lo caracteriza, éste es constitutivamente incapaz de alcanzar. [...] La concepción de un plan y estructura del mundo [...] la concepción del universo como la «Gran Cadena del Ser», compuesta por una inmensa o bien —según la estricta, pero rara vez aplicada con rigor, lógica del principio de continuidad— por un infinito número de eslabones que ascendían en orden jerárquico desde la clase más ínfima de lo existente, que escapaba por muy poco a la no existencia, pasando por «todos los posibles» grados, hasta el *ens perfectissimum*.<sup>204</sup>

Un objeto, siguiendo la categorización de Paxson, se transforma completamente cuando alcanza ciertas potencialidades que antes no tenía o no era capaz, este proceso posibilita la continuidad en la cadena del ser. Véase la animización que distingue a un ser vivo de un objeto, entre otros elementos:

La naturaleza pasa gradualmente de los seres inanimados a los dotados de vida, de suerte que esta continuidad impide percibir la frontera que los separa y que se sepa a cuál de los dos grupos pertenece la forma intermedia. En efecto, después del género de los seres inanimados se encuentra primero el de los vegetales. Y entre éstos, una planta se distingue

---

<sup>201</sup> Cfr. James Paxson *apud* David Galicia Lechuga, “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”, *op. cit.*, p. 53.

<sup>202</sup> *Idem*.

<sup>203</sup> Arthur O. Lovejoy, *La gran cadena del ser*, Icaria antrazyt, Barcelona, 1983. p. 7.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 74.

de otra porque parece que participa más de los caracteres de la vida. Pero el reino vegetal, tomado en su conjunto, si se lo compara con otros cuerpos inertes aparece casi como animado, pero comparado con el reino animal, parece inanimado.<sup>205</sup>

Si bien cada eslabón de la cadena pertenece a una posición específica, en esta investigación interesan las uniones correspondientes a los objetos inanimados, pues se verá cómo aquellos elementos que pertenecen al fondo de esta gran cadena, en la que se establece una separación entre lo animal de lo vegetal y lo inanimado de lo animado, se traspasa gracias al recurso literario con el cual están construidas dos obras.

La animicidad de los seres vivos se da porque son poseedores de vida y tiene las facultades, o potencias del alma, nutritiva, sensitiva, desiderativa (razonar), motora y discursiva, pero la complejidad que distingue lo humano de lo animal se fundamenta a partir de dos rasgos esenciales que Aristóteles describió en su obra: el movimiento y la sensación, los cuales son caracterizaciones acerca del alma: “Lo animado se distingue de lo inanimado por vivir. Y como la palabra «vivir» hace referencia a múltiples operaciones, cabe decir de algo que vive aún en el caso de que solamente le corresponda alguna de ellas”.<sup>206</sup>

El movimiento, junto a otras facultades, está relacionado con la corporeidad, pues “el alma es causa y principio del cuerpo viviente”.<sup>207</sup> Existen otras facultades que poseen los seres animados, sensación de alimento; y otras que están directamente relacionadas con él, como el tacto, el sabor, el hambre y la sed. Cabe señalar que aquellos seres vivientes poseedores de tacto también tienen deseo e imaginación.<sup>208</sup>

En relación con eso, la jerarquía de animicidad de los seres vivientes, con base en las facultades que posee cada uno, coloca al hombre en el primer lugar de esta estructura, ya que es capaz de moverse, razonar, hablar, sentir, nutrirse y crecer. Luego, en segundo lugar, están los animales, carentes de habla y razón. En tercer lugar, las plantas, capaces de alimentarse y crecer y, por último, el objeto, que carece “de movimiento propio y los conceptos abstractos, carentes de cuerpo”.<sup>209</sup>

---

<sup>205</sup> Aristóteles, “*Libro VIII*”, *Investigación sobre los animales*, Gredos, Madrid, pp. 412-413.

<sup>206</sup> Aristóteles, *Acerca del alma*, Gredos, Madrid, p. 171.

<sup>207</sup> El concepto de alma es fundamental para entender la vida y la construcción del ser animado: “El animal es un cuerpo animado y todo cuerpo es tangible y tangible es, a su vez, lo que puede ser percibido por el tacto. [...] Las restantes sensaciones, en efecto, se perciben a través de un medio distinto del cuerpo: así, por ejemplo, el olfato, la vista y el oído; pero al entrar en contacto directo con las cosas.” Aristóteles, *Acerca del alma*, *op. cit.*, p. 252.

<sup>208</sup> Cfr. Aristóteles, *Acerca del alma*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>209</sup> David Galicia Lechuga, “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”, *op. cit.*, p. 55.

La distinción entre hombre y objeto es importante en el estudio de la personificación para Galicia porque considera que la construcción de la figura se basa totalmente en la transformación que sufre una entidad ajena a lo humano:

La prosopopeya se constituye a partir de la traslación de una entidad que ocupa un lugar bajo en la cadena del ser a un lugar superior, mediante la atribución ficticia de características de la entidad de mayor jerarquía a la de menor. A partir de esta conceptualización, se puede decir que la personificación es una forma específica de la prosopopeya, aquella en la que a una entidad colocada en un lugar inferior de la cadena se la traslada a un lugar específico: el de la persona o ser humano.<sup>210</sup>

Ya descritas las facultades que distinguen al hombre de objeto inanimado es posible analizar la manera en la que se utiliza el lenguaje para la creación de la figura retórica. Para estudiar la personificación en su nivel gramatical se utilizarán las siguientes categorías: verbos que manifiestan animación, vocativo y adjetivos, de los cuales Bloomfield destaca, no para todos los elementos enlistados, su utilidad en la producción de la prosopopeya.

Una de las categorías fundamentales para la construcción gramatical de la personificación es el verbo, el primer elemento que se estudiará en la construcción gramatical de la figura retórica, que menciona Bloomfield: “Of all the grammatical signs of personification it seems to me that the use of animate verbs and predicates is the most characteristic and important”.<sup>211</sup> La importancia del verbo se da, en primer lugar, porque es el núcleo de la oración y “de él depende la predicación acerca del sujeto y, por tanto, es el medio principal para caracterizarlo”.<sup>212</sup>

Además, el verbo indica acción y, para reconocer cómo se configura la prosopopeya en un texto los verbos que indican animación son los más importantes, al estar directamente relacionados con actividades o cualidades humanas que, fuera de la construcción gramatical, no sería posible atribuirles a un objeto inanimado. Por ello, el verbo permite acercar al objeto inanimado a la condición de humano, lo caracteriza como uno, a pesar de que su naturaleza sea muy lejana a la de ser humano. En este sentido, al igual que Beristáin, Galicia menciona que el verbo “pone en evidencia que nos encontramos ante un uso figurado del lenguaje”.<sup>213</sup> Véase como ejemplo el uso de verbos animados que dan forma a la figura retórica en el cuento “La noche de la gallina”:

---

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>211</sup> Morton W. Bloomfield *apud* David Galicia Lechuga, “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”, *op. cit.*, p. 59.

<sup>212</sup> *Idem*.

<sup>213</sup> *Idem*.

Esto decía yo hace tiempo; no sé cuántos meses. Cuando aún me dejaba sorprender por las apariencias, rendía culto a los poetas y llevaba minuciosamente clasificadas en un cuaderno las características de los petimetres que me perseguían. Cuando poetas y llevaba minuciosamente clasificadas en un cuaderno las características de los petimetres que me perseguían. Cuando mi cresta era voluptuosa cual un seno de mujer, y mi cola, artística, poblada. Cuando dormía en posturas graciosas y, al crepúsculo, languidecía bajo la influencia inefable de las encinas. Decía esto —entre otros motivos más graves— porque mi amo era muy cordial conmigo y solía conducirme a los rincones más apartados de la finca. Con objeto de obsequiarme los residuos de los banquetes y otras golosinas menos importantes. Hoy no. Hoy pienso de otro modo.<sup>214</sup>

“Decía”, “dejaba sorprender”, “dormía”, “pienso”, “rendía” son acciones usualmente realizadas por un sujeto que posee todas las facultades aristotélicas. Sin embargo, en el plano textual, estas se le atribuyen a una entidad que no es completamente inanimada, al tratarse de un animal dueño de ciertas facultades que lo vuelven superior a un objeto inanimado: vista, oído, nutrición y crecimiento, siguiendo la cadena del ser aristotélica, pero lo mantienen debajo del hombre. Aunque al estar configuradas en primera persona del singular con “yo”, este le otorga identidad gramatical de persona al animal, debido a su clasificación de pronombre personal. Por ello, al construir las oraciones conformantes del texto y colocar a la gallina junto a verbos que indican acciones, ya se le asignan facultades propias de un ser humano.

Por ejemplo “Esto decía yo hace tiempo; no sé cuántos meses”. El verbo “decía”, (1ra persona del singular, indicativo, imperfecto, transitivo) indica una capacidad humana atribuida a un animal, el habla y el pensamiento complejo. De esta manera, “decir”, manifestar un pensamiento, señala una acción que conlleva el empleo de la palabra, otro rasgo humano. Así mismo, Bloomfield también menciona como signo de personificación al predicado animado. Tómese la oración “Cuando aún me dejaba sorprender por las apariencias”. “Me”, además de ser un complemento verbal, también hace referencia a una persona gramatical e introduce un predicado: “dejaba sorprender por las apariencias”, “dejaba sorprender” (perífrasis verbal en infinitivo), “sorprender” hace posible que la entidad esté conmovida, se emociona e inquieta “por las apariencias”.

De igual forma, la “manifestación de la personificación en una estructura gramatical ocurre en las comparaciones”,<sup>215</sup> pues se relacionan dos elementos totalmente distintos en la oración. En “Cuando mi cresta era voluptuosa cual un seno de mujer, y mi cola, artística,

---

<sup>214</sup> Francisco Tario, “La noche de la gallina”, *Cuentos completo Tomo I, op. cit.*, p. 69.

<sup>215</sup> David Galicia Lechuga, “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”, *op. cit.*, p. 61.

poblada. Cuando dormía en posturas graciosas”<sup>216</sup> se establece una similitud entre un elemento inanimado con uno animado. La gallina compara su cresta con una parte del cuerpo femenino.

Asimismo, la prosopopeya se puede analizar desde un plano mayor al oracional, el diálogo, un “discurso atribuido a una entidad no humana en un mundo ficcional [que] es una de las manifestaciones más claras de la prosopopeya”.<sup>217</sup> En “La noche de la gallina” los animales pueden comunicarse entre sí, tienen facultad para hablar, característica de los seres humanos:

—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, y habitaba un corral indescriptiblemente suntuoso, poblado de árboles frutales.

—Lo que ocurre —objeté yo, sacudiendo mi cola blanca— es que tú no los comprendes; ni siquiera te has cuidado de observarlos adecuadamente. ¡Confiesa! ¿Qué has hecho durante la mayor parte de tu existencia, sino corretear como una locuela detrás de tus cien maridos y empollar igual que una señora burguesa? ¡El hombre es un ser admirable, caritativo y muy sabio, a quien debemos estar agradecidas profundamente!<sup>218</sup>

Por sí mismo, el diálogo no es la única manifestación de la prosopopeya, sino las oraciones que lo conforman, pues en ellas, gracias a los verbos, se aprecian los rasgos personificadores atribuidos a entidades no humanas, animales, en este ejemplo. El empleo de los verbos “decía”, “comprendes” y “confiesa” muestra que los animales ahora poseen la facultad de comunicarse entre ellos. Responderse. Intercambiar información y entenderse. En esencia, capacidades humanas.

Al considerar lo anterior, y que el fragmento previo del texto expuesto es el comienzo del cuento, se le da a conocer la prosopopeya al lector desde el inicio de la narración, característica en los textos de *La Noche* sobre la cual se reflexionará en el siguiente apartado de la investigación. Empleo distinto de la prosopopeya, comparado con algunos casos en la poesía, donde es más común el uso de este recurso literario, el cual, en ocasiones, el lector se da cuenta de la “aparente” condición de humano de la voz poética hasta el final de la obra.

El segundo elemento utilizado para la construcción gramatical de la prosopopeya es el adjetivo, esta clase de palabra o parte de la oración expresa una cualidad o característica del sujeto. Su aplicación en el texto literario permite notar la presencia de la prosopopeya en las oraciones debido al uso distinto en la oración, ya que comúnmente son empleados para describir

---

<sup>216</sup> Francisco Tario, “La noche de la gallina”, *Cuentos completo Tomo I, op. cit.*, p. 69.

<sup>217</sup> David Galicia Lechuga, “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”, *op. cit.*, p. 62.

<sup>218</sup> *Idem.*

o caracterizar personas, pero en este caso califican a un animal u objeto. Nótese la manera en la que son utilizados los adjetivos en otro fragmento de “La noche de la gallina”:

Me decía hace casi un siglo una gallina amiga, cuando todavía era yo joven y virgen, y habitaba un corral indescritiblemente suntuoso, poblado de árboles frutales.  
[...] ¡Confiesa! ¿Qué has hecho durante la mayor parte de tu existencia, sino corretear como una locuela detrás de tus cien maridos y empollar igual que una señora burguesa?  
[...] No me he enfermado nunca; por el contrario, siempre podía admirármeme pizpireta, complaciente.<sup>219</sup>

Si bien en este ejemplo hay adjetivos que pueden ser empleados para calificar a personas y animales como “joven”, “virgen”, “locuela”, “complaciente” y “pizpireta”, en el caso del texto literario la intención es distinta, pues la gallina se describe a sí misma y describe a otro animal usando estos adjetivos, naturalmente relacionados con una persona. Ella se califica como si fuese una mujer de poca edad, alegre y con la capacidad para cumplir con lo que otro desea. De igual forma, el adjetivo también es parte de la construcción de comparaciones que dan origen a la prosopopeya, ello se observa en el diálogo: “¿Qué has hecho durante la mayor parte de tu existencia, sino corretear como una locuela detrás de tus cien maridos y empollar igual que una señora burguesa?”.<sup>220</sup> Por ello, determinados adjetivos tienen como propósito caracterizar de forma cada vez más humana al animal.

Desde una perspectiva similar, en el texto “La noche del muñeco” el empleo de los adjetivos que caracterizan al objeto como persona se vuelve evidente, pues el personaje principal se percibe y describe con emociones humanas. Este se aprecia como una persona infeliz y triste:

¡Qué miserable he nacido! —me decía continuamente.  
Y miraba en la penumbra hacia los juguetitos más pueriles, tratando de dar con algo más deplorable que yo. [...] Me retiré, pues, a dormir compungidamente, pensando que agradable hubiera sido tener una mamá muy buena que en vez de reprenderme o mofarse me consolara diciéndome:  
—¡Infeliz Bobby, no llores!<sup>221</sup>

El siguiente elemento donde se aprecia la prosopopeya en la construcción gramatical es el vocativo: “Expresión nominal que se inserta en el discurso —sea precedida de pausa o como expresión exenta— para dirigirse a una persona, a un animal o a una cosa personificada, unas veces a la espera de una respuesta o de otra reacción”.<sup>222</sup> Con esta expresión se establece una

---

<sup>219</sup> Francisco Tario, “La noche de la gallina”, *Cuentos completo Tomo I, op. cit.*, pp. 69-71.

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>221</sup> Francisco Tario, “La noche del muñeco”, *Cuentos completo Tomo I, op. cit.*, pp. 98-101.

<sup>222</sup> Real Academia Española, “Vocativo”, *Glosario de términos gramaticales*, [versión 1.0 en línea]

comunicación directa con el objeto, el cual, gracias a la figura retórica, ha dejado de ser inanimado y se espera una respuesta (función apelativa) de su parte, pues el objeto responde o reacciona de alguna manera, ante el llamado que el emisor le hace:

Hay noches en que Petrouchka se emborracha —temo que con vodka— y ronda el comercio saltando y bailando. Canta una música extraña que sin saber por qué me entristece. Alguien grita entonces:

—¡Calla, Petrouchka!

Y él canta y canta.

—¡Calla, Petrouchka, te digo!

[...]

—Bobby tonto, ¿qué tienes?

Siempre, siempre me dice lo mismo. Yo pienso que soy feo, que estoy solo y que soy ya un hombre. Me turbo, no hallo qué contestar.<sup>223</sup>

En este caso, el emisor, una muñeca, además de emplear un adjetivo que es comúnmente utilizado para dirigirse a una persona carente de razón, “tonto”, se sirve del vocativo para comunicarse con otro juguete mientras espera la respuesta a su pregunta. Además, el vocativo también se presenta en “¡Calla, Petrouchka!” pues Bobby se dirige al otro juguete directamente a través del ordenamiento para callarse.

Se han expuesto de manera breve los elementos que Galicia, con base en las aportaciones de Paxson y Bloomfield, considera necesarios para la creación de la prosopopeya en el texto literario, pero a su estudio añade las funciones básicas de la figura retórica: “Ornato del discurso, concreción de ideas o entidades, creación de personajes o actantes narrativos y la formación de un mundo ficticio al que el discurso alude”.<sup>224</sup> Para Galicia, la función creadora de personajes o actantes narrativos de la prosopopeya es una de las más importantes de la figura, a tal grado que esto la ha definido desde la Antigüedad, siguiendo a Paxson: “The word ‘prosopopeia’ seems to have indicated a means of mimetic character invention before it described a mode of rhetorical ornamentation”.<sup>225</sup> Antes de considerarse como un adorno más para el discurso, un recurso que le otorga belleza al texto, era una herramienta para la creación de personajes con la finalidad de representar algo o alguien.

Gracias a la personificación pueden crearse personajes, considerados no únicamente

---

<https://www.rae.es/gtg/vocativo> [Consulta: 6 de mayo, 2024].

<sup>223</sup> Francisco Tario, “La noche del muñeco”, *Cuentos completo Tomo I, op. cit.*, pp. 100-102.

<sup>224</sup> David Galicia Lechuga, “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”, *op. cit.*, p. 64.

<sup>225</sup> James J. Paxson *apud* David Galicia Lechuga, “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”, *op. cit.*, p. 64.

actores que tienen la capacidad para realizar alguna acción durante el relato, pues son un “efecto de sentido, logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas”,<sup>226</sup> como la descripción, el nombre y los rasgos de personalidad; estos dos últimos elementos pueden relacionarse con el valor, desde la ética y moral, de las acciones que el personaje realiza.

En consecuencia, este efecto de sentido está relacionado con el “mito de la animación”, gracias a la idea de que el personaje se construye desde el concepto de persona, o por lo menos, con la “asimilación entre el personaje, entidad construida, y el ser vivo”.<sup>227</sup> La relación entre la prosopopeya con lo humano, y la manera en la que se utiliza para crear un personaje, se origina desde la naturaleza de lo literario, la experiencia humana: “Los actores en una historia son usualmente humanos y puesto que el novelista es él mismo humano, existe una afinidad entre él y el asunto de su obra (subject-matter)”.<sup>228</sup> Sin embargo, en los textos de *La noche*, los personajes, o actores del relato, no son humanos, son objetos que se han animado gracias a la figura retórica, considerando que “todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humana”.<sup>229</sup>

Al considerar lo anterior, se analizará cómo se construyen los personajes y el espacio narrativo, dentro del mundo ficticio, en dos obras de Tario. Esto al tener en cuenta que la figura retórica es el recurso principal para la construcción del texto literario y una herramienta para representar, a partir de objetos inanimados, pensamientos y situaciones inherentes a una persona. Ello mediante la transmisión de cualidades humanas a estos, gracias a la prosopopeya.

### **2.3. Configuración de la prosopopeya en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”**

Al inicio del capítulo anterior de la investigación se expuso que en la producción de una obra literaria el autor se vale de distintos tipos de recursos—narrativos, lingüísticos y retóricos—de acuerdo con su intención para escribir el texto y producir el efecto que desee durante la lectura de este. Por ello, se describió con brevedad el fundamento de las figuras retóricas y sus diferentes funciones, según los tipos de discurso que se produzcan. En el caso particular del texto literario,

---

<sup>226</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI editores, México, 1994, p. 59.

<sup>227</sup> *Idem.*

<sup>228</sup> *Idem.*

<sup>229</sup> *Idem.*

las figuras tienen como finalidad otorgar belleza al discurso escrito, gracias al uso distinto del lenguaje común, por medio de la elección de un vocabulario específico para evocar sentimientos, realizar descripciones, crear imágenes, personajes o espacios narrativos y hacerlo más convincente.

Destacar únicamente la función de “ornato” de las figuras en el discurso es una limitante, pues reduce sus múltiples posibilidades de uso e importancia. Debido a esto, en las siguientes líneas se explicará cómo un autor utiliza una figura retórica como elemento clave para la creación del texto literario, lo que le permite producir obras con un estilo e intención determinadas.

Entre todas las figuras retóricas que existen, Francisco Tario toma a la prosopopeya como fundamento en cuentos de *La noche*. Por ello, con el propósito de estudiar el empleo de esta figura en la construcción de “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, se retomarán los aportes de García Barrientos y Galicia Lechuga, ya que sus concepciones sobre la prosopopeya son similares y los elementos con los cuales la analizan están directamente relacionados, a pesar de tener enfoques distintos; el primero desde la perspectiva pragmática y ficcional; y el segundo, a partir de la construcción ontológica y lingüística.

Para García Barrientos, la prosopopeya es una figura pragmática que pertenece a las de ficción enunciativa, porque implica la creación tanto de personajes como de mundos ficticios, donde se trasladan cualidades humanas a entidades que normalmente carecen de ellas. Esto no sería posible sin los elementos gramaticos para su configuración, pero una explicación lingüística sobre la construcción de la prosopopeya no es suficiente. Según Galicia, si se busca entender la naturaleza de esta, así como sus funciones en las obras literarias, es necesaria una aproximación ontológica sobre las facultades humanas que la prosopopeya les otorga a los objetos, por lo que recurre a los estudios de Aristóteles.

Al tomar en cuenta lo anterior, para explicar la conformación de la prosopopeya en los textos de Tario, se expondrán, en primer lugar, las cualidades humanas, con base en las facultades del alma en la “Gran cadena del ser” de Aristóteles, que poseen los personajes principales en los textos: un féretro y un traje.

En la siguiente tabla<sup>230</sup> se enlistan las aptitudes que posee el féretro en “La noche del féretro”, gracias al uso de la prosopopeya en el texto, donde es posible trasladar algunas

---

<sup>230</sup> Los fragmentos citados en la tabla pertenecen a Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, pp. 33-34.

capacidades humanas a objetos inanimados y relacionarlas con determinadas facultades del alma de la “Gran cadena del ser”. Es importante considerar que el eslabón más bajo en la cadena es representado por los objetos, pues carecen de alma, de vida, tomando en cuenta que en este concepto aristotélico el hombre representa al eslabón más alto, al poseer todas las facultades del alma: nutritiva, sensitiva, motora, discursiva y desiderativa. Los objetos carecen de estas y se diferencian de los vegetales y animales, seres que poseen algunas facultades.

Fragmento	Cualidades humanas	Facultad del alma en la “Gran cadena del ser” aristotélica
Oí distintamente su voz ronca y amarga, seguida por una tos irritante que, de estar yo dormido, me hubiera hecho despertar.	Oír Dormir Despertar	Sensitiva Motora
Mi compañero de abajo se enderezó cuanto pudo para explicarme: —El cliente es rico, conque tú serás el elegido.	Enderezar Explicar	Motora Discursiva
No apetecía yo, pues, moverme de aquel escondrijo tan tibio.	Mover	Motora
Nos miraba curiosamente, sin aproximarse demasiado. [...] En voz baja, respetando fingidamente el dolor del cliente, iba el empleado elogiando su mercancía, haciendo notar entre otras cosas su sobriedad, duración y comodidad.	Observación Descripción Burla y crítica	Sensitiva Desiderativa
Advertí sobre mi espina un cosquilleo bien conocido: el empleado me quitaba el polvo ceremoniosamente con un cepillo de gruesas cerdas que me produjo risa.	Cosquilleo Reír	Sensitiva Motora
Vi sus ojos tristes, abultados —verdaderos ojos de rana— que repasaban mi cuerpo de arriba abajo.	Vista	Sensitiva
Fue entonces cuando pensé: “Me llevará sin duda.”	Pensar	Desiderativa

Con base en la tabla anterior, se observan los primeros rasgos personificadores que posee el féretro, pues los verbos utilizados en el discurso literario están directamente relacionados con las facultades del alma. Es gracias a la personificación que un féretro —objeto que en la cotidianidad carece de vida, movimiento, sentidos, habla y razón— ahora tiene la capacidad para oír, ver,

dormir, moverse, soñar, reír y sentir.<sup>231</sup> Pero sus capacidades más importantes son el pensamiento y el habla, facultad desiderativa y discursiva, ya que éstas permiten al objeto acercarse estrechamente a una condición de ser humano y, en concreto, de persona a través de la ficción. Ello siguiendo la definición de prosopopeya de García Barrientos, donde la figura es una ficción de persona en la que se les atribuye el lenguaje a seres inanimados, entre otras cualidades.

En “La noche del féretro”, este tiene la facultad para comunicarse a través del lenguaje: “Yo grité y no me oyó nadie: —¡No quiero! ¡No quiero!”<sup>232</sup> y puede entablar una conversación con otros féretros, esto mediante un estilo de enunciación combinado, con base en García Barrientos, considerando el tipo de mensaje que la obra comunica y su construcción, para este caso un texto narrativo, pues se mezcla el estilo directo con el indirecto, como se verá en lo siguiente:

Buena prueba de esto último es que hoy, al salir rumbo al armatoste que me aguarda, un antiguo camarada se despidió de y mí de esta forma:

—Que el destino te conceda buena hembra y buena casa...

Yo, que soy hombre, le respondí tristemente:

—Sobre todo, eso, amigo: buena casa para pasar el invierno. ¡Ah, esas tumbas de tierra, enlodadas y frías!<sup>233</sup>

El estilo de enunciación combinado es producto del entrelazamiento del diálogo con la narración, aunque en este texto prevalece un estilo de enunciación indirecto, porque la voz que narra gran parte del relato pertenece al féretro.

Uno de los componentes principales del cuento es el narrador y para explicar su configuración en Tario, es importante considerar a la prosopopeya, figura de ficción enunciativa. Su empleo es básico en la creación de personajes y universos ficticios; y una manera de construirlos, además de dárselos a conocer al lector, es por medio de un enunciator, quien representa la “figura del narrador principal”<sup>234</sup> y es el encargado de producir un enunciado o contenido narrativo, Según Pimentel el cual “se extiende hasta configurar un universo diegético con unas coordenadas espaciotemporales bien definidas y una serie de actores que establecen relaciones que le son particulares a ese mundo.”<sup>235</sup>

En el texto de Tario, el enunciator es el féretro. Él configura el universo diegético, a

---

<sup>231</sup> La risa y el cosquilleo son aspectos de la prosopopeya, en concreto de la metagoge, pues se les atribuyen aspectos sensoriales a objetos de naturaleza inanimada.

<sup>232</sup> Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p. 37.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>234</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa, op. cit.*, p.134.

<sup>235</sup> *Idem*.

través de lo que observa, describe y piensa —de ahí la importancia de la facultad desiderativa— y le da a conocer este mundo al lector. Así, el féretro se vuelve un intermediario durante la lectura, entre ese universo nuevo mientras lo construye en el mismo acto de la narración. Véase lo siguiente:

Entró un señor enlutado, con los zapatos muy limpios y los ojos enrojecidos por el llanto. Se aproximó al empleado y dijo:

—Necesito un féretro.

Oí distintamente su voz ronca y amarga, seguida por una tos irritante que, de estar yo dormido, me hubiera hecho despertar. Oí también, en aquel preciso momento, el timbre de puerta en la casa contigua y el ladrido del perro, quien anunciaba así su alegría.

El empleado dijo:

—Pase usted.

Y pasó el hombre sigilosamente, con un poco de asco, mirando a diestra y siniestra, como una reina anciana que visita un hospital. Parecía un tanto avergonzado del espectáculo:

aquellos cajones grises, blancos o negros, que tanto asustan a los hombres, y de aquella luz amarilla y sucia que daba al local cierto aspecto de taberna.

Mi compañero de abajo se enderezó cuanto pudo para explicarme:

—El cliente es rico, conque tú serás el elegido.<sup>236</sup>

Este fragmento corresponde al principio del relato, lo que permite al lector conocer desde el inicio de su lectura la identidad del narrador. Pimentel apunta que generalmente se designa al narrador de un texto como narrador en primera o en tercera persona. Porque según Genette, todo acto de narración está hecho en primera persona, pues el enunciador puede enunciar su “yo” en cualquier momento.<sup>237</sup> La identidad de la voz de “La noche del féretro” corresponde a uno más de los cajones que está describiendo. La prosopopeya permite que la identidad de la voz narrativa en este relato le corresponda al féretro. Ahora el objeto posee un “yo” con el cual enuncia los acontecimientos de la narración.

En consecuencia, al seguir en el texto las formas y grados de participación del narrador, se encuentra a uno de tipo homodiegético: “Puede contar su propia historia; su “yo” diegético es el centro de atención narrativa”.<sup>238</sup> El narrador participa en el relato, es su protagonista. En este sentido, seguir la enunciación a partir del “yo” en el cuento, permite conocer, desde la perspectiva gramatical, la construcción de la prosopopeya.

Según Genette, la elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, primera o tercera persona, sino entre “dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una

---

<sup>236</sup> Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p. 33.

<sup>237</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa, op. cit.*, p.135.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 137.

consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de sus «personajes» o por un narrador extraño a dicha historia”.<sup>239</sup> Sin embargo, en el texto de Tario la forma gramatical, más que una consecuencia de la acción narrativa, es el instrumento con el que se crea la figura retórica.

Para estudiar a la prosopopeya desde una perspectiva gramatical en “La noche del féretro”, se consideran tres elementos gramaticales: verbo, adjetivo y vocativo. El verbo, desde Galicia Lechuga<sup>240</sup> —quien se basa en los aportes de Bloomfield—, es uno de los signos gramaticales de personificación más importantes. Las acciones del sujeto dependen de este y no hay elemento más característico de la prosopopeya que permitirle al objeto inanimado realizar actividades humanas en el plano textual. Además de caracterizarlo como uno.

En la tabla anterior se enunciaron las cualidades humanas que posee el féretro, todas son verbos: oír, dormir, despertar, enderezar, explicar, observar, describir, hablar y pensar, los cuales, a partir de la actitud narrativa, están configurados en primera persona del singular, aunque en las oraciones de las que forman parte no emplean el pronombre “yo” tácitamente, estos le otorgan identidad gramatical de persona al féretro.

Hay diversas oraciones en el relato que sirven para ejemplificar el uso de los verbos personificadores, como en “Yo, que soy hombre, le respondí tristemente”.<sup>241</sup> A diferencia de las oraciones anteriores, en esta el féretro sí emplea el pronombre yo, lo que sirve, como se ha visto, para tener una identidad gramatical de persona, pero en la oración se refuerza esto, porque el féretro se refiere a sí mismo como hombre gracias al “soy” (1ra persona del singular, indicativo, imperfecto, transitivo). Él se ve como un ser animado, masculino, que vive, piensa, habla y siente, lo cual se aprecia gracias al verbo “respondí” (1ra persona del singular, indicativo, perfecto, transitivo) y el adjetivo, el cual sirve para describir cómo responde el féretro, “tristemente”. Estos elementos de la oración expresan el acto de habla que el objeto es capaz de hacer y permiten notar cómo el féretro ahora tiene la capacidad para sentir algo.

Otro ejemplo donde el uso del pronombre y el verbo evidencia la prosopopeya se observa en lo siguiente: “Allí estaba yo, tendido sobre no sé qué mueble absurdo, y los hombres desfilaban ante mí con sus levitas y sus rostros descompuestos”,<sup>242</sup> pues el objeto parte desde el pronombre personal para enunciar lo que pasa a su alrededor. Además, el verbo “estaba” (1ra

---

<sup>239</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>240</sup> David Galicia Lechuga, “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”, *op. cit.*, p. 59.

<sup>241</sup> Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos Tomo I*, *op. cit.*, p.35.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 36.

persona del singular, indicativo, imperfecto, intransitivo) indica un estado, la existencia del sujeto y las condiciones en las que se encuentra; comunicar estos aspectos es una característica humana.

Más verbos personificadores del relato se muestran en “Es preciso que los hombres sepan que los féretros tenemos una vida interna sumamente intensa, y que en nuestros escasos ratos de buen humor bromeamos o nos chanceamos unos con otros. Ante todo, tenemos nombre: unos, masculinos Y otros, femeninos, naturalmente, de acuerdo con nuestro sexo”.<sup>243</sup> Bromear y burlar son acciones que provocan un efecto en el otro y, como se aprecia en el fragmento, en los sucesos narrados por el féretro durante el relato, no se limita a expresar lo visto o experimentado; hay otros personajes, otros féretros, los cuales, como el objeto que sirve de narrador y personaje mediante la prosopopeya, poseen cualidades humanas.

Además, estos féretros son dueños de algo que les permite acercarse cada vez más a una condición de persona: el nombre. Si bien, según Galicia Lechuga, utilizar los nombres propios representa “marcadores de personificación”,<sup>244</sup> lo atrayente del texto es que el narrador menciona que los objetos tienen un nombre, ello les otorga identidad e individualidad, pero nunca se menciona un nombre propio para estos.

Otros elementos personificadores que el féretro expone, que están relacionados con la facultad desiderativa, son las preguntas enunciadas por el objeto, ya que muestran una capacidad para pensar, cuestionarse sobre su existencia y su preocupación por el futuro. Y la intranquilidad que provoca el destino es una emoción muy humana: “¿Hacia qué lugar me conducirán? ¿Qué clase de destino me aguarda?”<sup>245</sup>

Se vio con Galicia Lechuga que las comparaciones también son otra forma de prosopopeya. En “Soñé con dulces muertas blancas, cuyos muslos temblaban sobre mi piel... con ricos sepulcros de mármol, muy ventilados y alegres... Soñé, y las imágenes sibaríticas me hicieron tanto mal, que cuando abrí los ojos y vi penetrar el sol por las vidrieras me sentí exhausto, vacío, postrado, como deben sentirse los hombres después de una óptima noche de continuos placeres”,<sup>246</sup> se aprecia la forma en que se utilizan verbos personificadores en las oraciones al mismo tiempo que construyen la comparación: “dormirme”, “soñé”, “sentí”. El

---

<sup>243</sup> *Ibidem*, .35.

<sup>244</sup> David Galicia Lechuga, “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”, *op. cit.*, p. 57.

<sup>245</sup> Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p. 35.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 37.

objeto se equipara con un hombre— aunque no lo hace con cualquier tipo de hombre, ya que se ve a sí mismo, pues así se compara, con uno capaz de mantener relaciones sexuales—, que sueña y siente un deleite con los cuerpos de mujeres que le provocan tanto placer, al punto de sentirse exhausto. Ello permite notar otro rasgo que posee el féretro, desde la facultad sensitiva: la sensación de goce percibida durante el sueño y la capacidad de sentir, en apariencia, placer.

El adjetivo, parte de la oración que expresa una cualidad o característica del sujeto, también es otro elemento gramatical participante en la conformación de la prosopopeya. Su aplicación en el texto literario permite notar a la figura retórica en las oraciones, debido al uso distinto en las mismas, ya que comúnmente son empleados para describir o caracterizar personas, pero en el texto califican al objeto. Debido a esto, se enlistan los siguientes adjetivos y se describe su función en “La noche del féretro”.

	Sustantivo	Adjetivo
Adjetivos empleados en el texto para calificar al féretro como objeto (a partir de los sustantivos)	Sobriedad Duración Comodidad	Sobrio Duradero Cómodo Fúnebre
Adjetivos empleados en el texto para calificar al féretro como un hombre	Oprobio	Célibe Tristemente Aliviado Sobrehumano Exhausto Vacío Postrado

En la obra, los adjetivos son utilizados para caracterizar al objeto como ser humano. Le permiten al féretro describir un supuesto estado físico y de ánimo. El primero se aprecia con “célibe”, “exhausto” y “postrado”; las personas son quienes tienen la capacidad para elegir mantener relaciones sexuales y entrar en celibato, así como sentirse exhaustas tras realizar un esfuerzo físico o decidir mantenerse en una misma posición. El segundo se observa con los adjetivos “tristemente”,<sup>247</sup> “aliviado” y “vacío”. El primero indica la manera en la que el féretro se dirige a

<sup>247</sup> El adjetivo es un componente de la oración “le respondí tristemente” la cual está antecedida por la oración “Yo, que soy hombre”. El pronombre personal átono “le” cumple con la función de objeto indirecto en el enunciado. “Le respondí tristemente”, indica que el féretro, un objeto, es el receptor de la acción indicada por el verbo, en este caso quien responde a lo dicho por otro objeto. Cabe resaltar que, además de los elementos gramaticales mencionados: verbo, adjetivo y vocativo, la personificación también se manifiesta por medio de otras estructuras gramaticales como el objeto indirecto. Ello lo menciona Galicia Lechuga: “La colocación de entidades inanimadas en posición de objeto indirecto o el uso de la preposición a en objetos directos no humanos. Como ha señalado Bernard Comrie: «En muchos casos, es evidente que la animicidad en sentido literal nos acerca mucho a la ordenación de los

su compañero féretro, con tristeza, cuando le responde durante una conversación. En el texto el adjetivo “aliviado” acompaña al verbo “suspiré” (1ra persona del singular, indicativo, perfecto, intransitivo), lo cual no únicamente expresa otra acción humana que el féretro, en apariencia, es capaz de realizar, también representa el sentimiento de calma y tranquilidad que la acción de suspirar le provoca al objeto. El adjetivo “vacío” describe el sentimiento de apatía del féretro al despertar de su sueño y verse alejado de sus “dulces muertas blancas”,<sup>248</sup> que le provocaron placer.

Así como se expusieron algunos verbos personificadores en el texto, los cuales le otorgan al objeto inanimado la capacidad para realizar acciones humanas, se considera, existen adjetivos que permiten caracterizar con mayor verosimilitud a los objetos como personas. Véase el fragmento “No pudiendo soportar más el oprobio de que era víctima, hice un sobrehumano esfuerzo y derribé al cadáver”.<sup>249</sup> “Pudiendo soportar” (perífrasis verbal de gerundio) e “hice” (1ra persona del singular, indicativo, perfecto, transitivo) demuestran que el féretro, al no tolerar el “oprobio” (sustantivo que significa deshonra. Otro elemento gramatical empleado en la construcción del texto literario, creador de la ficción de persona sobre el objeto. En este caso, al describir un sentimiento del féretro) del cual es víctima, y sentirse humillado, lo lleva a actuar en contra del cadáver colocado en su interior y realizar ese “sobrehumano esfuerzo” para derribarlo. El adjetivo “sobrehumano”, además de ser una hipérbole en el texto, indica que el féretro es dueño de una fuerza física superior a la de un ser humano y la emplea como una forma de resistencia, de rechazo, al cuerpo que se encuentra en su interior. Ello también se observa gracias al verbo “derribé” (1ra persona del singular, indicativo, perfecto, transitivo).

El último elemento gramatical conformante de la prosopopeya es el vocativo, expresión que le permite a los objetos establecer una comunicación directa entre ellos, el emisor crea un mensaje y espera una reacción del receptor. Gracias a la prosopopeya en el cuento, los féretros poseen la capacidad de habla y las facultades desiderativa y sensitiva, ello les permite entablar un diálogo en el cual expresan sus deseos para con el futuro cuerpo que el féretro, quien está a punto de ser sacado de la funeraria, recibirá:

---

sintagmas nominales que encontramos justificada sobre bases estructurales». Bernard Comrie *apud* David Galicia Lechuga, “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”, *op. cit.*, pp. 59-60.

<sup>248</sup> Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p. 37.

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 36.

Buena prueba de esto último es que hoy, al salir rumbo al armatoste que me aguarda, un antiguo camarada se despidió de mí de esta forma:

—Que el destino te conceda buena hembra y buena casa...

Yo, que soy hombre, le respondí tristemente:

—Sobre todo, eso, amigo: buena casa para pasar el invierno.<sup>250</sup>

El uso del vocativo en este breve diálogo expone al objeto como un ser capaz de mantener un trato personal con otro objeto. El emisor le desea un destino favorable, una “buena casa”, al féretro que ha sido comprado, y el receptor le contesta “Sobre todo, eso, amigo”. El vocativo se aprecia a través de la respuesta del féretro gracias al sustantivo “amigo”.

En líneas anteriores se expuso la concepción de García Barrientos sobre la prosopopeya, figura de ficción enunciativa, que permite la creación de personajes y mundos ficticios en el texto. Se catalogó al narrador de “La noche del féretro” como uno de tipo homodiegético, debido a que el féretro posee un “yo” con el cual no se limita a enunciar los acontecimientos de la narración, también participa en los mismos, los observa, describe y critica.

Por medio del acto de narrar, el féretro construye el espacio diegético, recuérdese que la esencia del texto literario es la representación. Por ello, como menciona Pimentel: “Para «representar», es decir, para significar los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una “imagen” sino un cúmulo de efectos de sentido”.<sup>251</sup> Mediante la palabra, durante la narración del relato, el objeto, una caja que contendrá un cadáver y será enterrada, le muestra al lector espacios diegéticos significativos estrechamente relacionados con la naturaleza del mismo: una funeraria, una carroza fúnebre y un velatorio.

El objeto comienza a exponer detalles sobre la funeraria basándose en lo que observa tras la entrada de un comprador para un féretro: “Parecía un tanto avergonzado del espectáculo: de aquellos cajones grises, blancos o negros, que tanto asustan a los hombres, y de aquella luz amarilla y sucia que daba al local cierto aspecto de taberna.”<sup>252</sup> Este espacio lúgubre y “sucio” es el lugar donde pertenecen los cajones, los cuales, de manera similar a las personas que habitan un espacio en común, se comunican entre ellos, comparten sus opiniones y deseos. Esto se aprecia en el siguiente fragmento del texto: “Es preciso que los hombres sepan que los féretros tenemos una vida interna sumamente intensa, y que en nuestros escasos ratos de buen humor bromeamos o

---

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>251</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, op. cit., p. 25.

<sup>252</sup> Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos Tomo I*, op. cit., p. 33.

nos chanceamos unos con otros. Ante todo, tenemos nombre: unos, masculinos y. otros, femeninos, naturalmente, de acuerdo con nuestro sexo”.<sup>253</sup>

Una vez comprado, el féretro es transportado por las calles en una carroza fúnebre. El objeto, como se ha visto, posee facultades sensitiva y desiderativa gracias a la figura retórica. Por lo tanto, es capaz de ofrecerle detalles al lector para construir la “imagen” simbólica del espacio diegético en el que ahora se encuentra:

Ajustaron el precio —en mi concepto, irrisorio— y me trasladaron a un automóvil demasiado fúnebre, con las llantas blancas. La lluvia seguía cayendo en aisladas gotas frías. El cierzo me penetraba a través de los poros, helándome la sangre. Una sombra humana, en el interior del vehículo, sollozaba ahogadamente, llevándose con frecuencia el pañuelo a la boca. Otra, más rígida y grave, con el cuello del capote subido, hacía girar extrañamente el volante...Cruzamos calles silenciosas y lóbregas, pobladas de perros chorreantes y prostitutas.<sup>254</sup>

Gracias a la narración del espacio diegético, se aprecia otro elemento personificador que posee el objeto: su capacidad para burlarse. Al féretro le parece demasiado “fúnebre” el automóvil donde es transportado, a pesar de que él mismo es el objeto más mortuorio que existe, una ironía.

Aunque el narrador del texto no realiza una descripción detallada de este espacio, sí expone elementos para construir esa atmósfera triste y lúgubre que rodea a un féretro. El objeto siente el frío penetrante del viento, escucha las gotas de la intensa lluvia y sollozos fuertes, así como el movimiento realizado por el automóvil hasta llegar a su destino, y último espacio diegético descrito por el narrador en el relato: un velatorio. Lugar que, tras su llegada, como dice el féretro, genera una impresión en las personas: “Nadie se mantenía ecuánime en mi presencia”<sup>255</sup> en aquel “edificio cuadrado, con dos terrazas de piedra”,<sup>256</sup> donde los asistentes de ese recinto lo “miraban a hurtadillas y tosían o se alejaban rápidamente”.<sup>257</sup> A diferencia de los espacios anteriores, donde el féretro no ofrece múltiples descripciones y solamente los retrata con adjetivos que muestran su desagrado por esos lugares sucios y lúgubres, en el velatorio hay más elementos que el objeto describe, los cuales están directamente relacionados con lo que él y sus compañeros féretros mencionaron durante una de sus conversaciones: “el matrimonio”. Relación que se revisará en el siguiente capítulo de esta investigación.

---

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 36.

Se analizó cómo se construye la prosopopeya en “La noche del féretro” de Francisco Tario siguiendo los aportes de García Barrientos y Galicia Lechuga. Con el primer autor se estudió la configuración de la figura retórica en el texto desde la perspectiva pragmática al ser una figura de ficción enunciativa, empleada para la construcción de espacios y personajes ficticios. Mientras que con el segundo autor se expusieron los elementos gramaticales: verbo, adjetivo y vocativo, usados para la construcción de la prosopopeya. Asimismo, se estudió la estrecha relación de los verbos personificadores del texto con base en los aportes de Aristóteles en la “Gran cadena del ser”, pues se enlistaron las facultades que, gracias a la prosopopeya, el féretro posee durante la narración del relato. Al tomar en cuenta esto, se emplearán los mismos elementos para estudiar la configuración de la prosopopeya en otro texto de Tario “La noche del traje gris”.

En la siguiente tabla<sup>258</sup> se enlistan las aptitudes del traje gris, expuestas en “La noche del traje gris”, como consecuencia del empleo de la prosopopeya en el texto, donde es posible trasladar algunas capacidades humanas a objetos inanimados y relacionarlas con determinadas facultades del alma de la “Gran cadena del ser” de Aristóteles.

Fragmento	Cualidades humanas	Facultad del alma en la “Gran cadena del ser” aristotélica
Puedo afirmar ante todo que se trata de un hombre riquísimo —tal vez un millonario— porque así lo demuestran mil vanidades distintas: el palacio en que vive, los criados que lo sirven,	Observación y descripción	Sensitiva Desiderativa
Gran parte de estos pormenores los he observado por mí mismo; otros; en cambio, los aprendí de labios de mis compañeros.	Observar Oír Hablar Aprender	Sensitiva Sensitiva Discursiva Desiderativa
Uno de mis vecinos [...] no supo contener la risa.	Reír	Sensitiva
Hablamos, insisto, de nuestras experiencias diarias, de nuestras contingencias.	Hablar	Discursiva

<sup>258</sup> Los fragmentos citados en la tabla pertenecen a Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, pp.110-121.

Sucede así: durante la noche se estrujan, se refriegan, se comprimen como sardinas.	Estrujar Refregar Comprimir	Motora
Ya ha quitado la luz, y lo siento revolverse entre las sábanas. Todo está en sombras, recogido, expectante.	Sentir Observar	Sensitiva Sensitiva
“El tiempo huye” —pienso encomendándome a Dios.	Pensar	Desiderativa
Me santiguo y pienso en Dios, en la Gloria, en el Fuego Eterno. Pretendo balbucir mis rezos.	Santiguar Pensar Balbucear	Motora Desiderativa Discursiva
—¡Yo lo comprendo! —grito también, obsesionado por el péndulo—. Y me arranco una enorme cana: la única. [...] Estiro piernas y brazos.	Comprender Gritar Arrancar Estirar	Desiderativa Discursiva Motora
Camino, camino, y el tiempo transcurre irremediabilmente.	Caminar	Motora
Yo me oculto entre la maleza, temeroso de que el amo haya descubierto mi fuga.	Ocultar Temer	Motora Sensitiva
Siento que el corazón me sofoca.	Sentir	Sensitiva
Alzo la estaca y lo mato de un solo golpe.	Alzar Matar	Motora
“¡Cuánta ruina en la vida de los hombres! —medito— ¡Cuánta complicada inmundicia!”	Meditar	Desiderativa
Me dejo caer sobre el césped húmedo de un parque.	Caer Tacto (Sentir la humedad)	Motora Sensitiva
Dan principio los galanteos, las caricias, los besos. [...] — Desnudáos las dos —ordeno.	Coquetear Acariciar Besar Ordenar	Motora Discursiva
Y me siento con el muerto en una silla.	Sentar	Motora
Tomo al cadáver por los sobacos, me desembarazo de él y se lo arrojo a ellas con todas mis fuerzas.	Tomar Liberar	Motora

	Arrojar	
Primeramente los vestiditos desconfían, pretenden llorar, suplican piedad en silencio.	Desconfiar Llorar Suplicar	Sensitiva Sensitiva Discursiva
Ya ríen ellas, entreabriendo sus boquitas húmedas. Ya me miran complacientemente, agitando sus juveniles miembros, [...] voy cortando flores para mis amiguitas lindas y ellas las van deshojando entre sus dedos.	Reír Entreabrir Agitar Cortar Deshojar	Sensitiva Motora
—¿Verdad que nos amamos? —indago.	Preguntar	Discursiva
Por respuesta, un hedor inconfundible, enteramente inesperada, salobre, mensual, se me agarra a la garganta.	Oler	Sensitiva
—¡Soy un desdichado! —grito, escupiendo con asco. Y agrego a poco, mesándome los cabellos: —¡Suicidémonos!	Gritar Arrancar Hablar	Discursiva Motora Discursiva

Con base en la tabla anterior, se observan los primeros rasgos personificadores que posee el traje gris, pues los verbos utilizados en el discurso literario están directamente relacionados con las facultades del alma. Es gracias a la personificación que un traje —objeto carente de vida, movimiento, sentidos, habla y razón en la cotidianidad— ahora tiene la capacidad para oír, oler, ver, sentir, gritar y moverse, entre otras acciones. Pero sus aptitudes más importantes son el pensamiento y el habla,<sup>259</sup> facultad desiderativa y discursiva, ya que estas permiten al objeto acercarse estrechamente a una condición de ser humano y, en concreto, de persona a través de la ficción. Así como lo menciona García Barrientos en su concepción de prosopopeya, donde la figura es una ficción de persona en la que se les atribuye el lenguaje a seres inanimados, entre otras cualidades.

Al igual que en “La noche del féretro”, en “La noche del traje gris” el objeto tiene la facultad para comunicarse a través del lenguaje: “—¡Fuera prejuicios! —exclamo”<sup>260</sup> y puede entablar una conversación con otras prendas de vestir, trajes y vestidos, esto mediante un estilo de

<sup>259</sup> Se observará más adelante cómo en este texto la facultad sensitiva adquiere relevancia, debido a que está directamente relacionada con la parte “sensible” del alma, ligada con los deseos que están vinculados al cuerpo.

<sup>260</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p.114.

enunciación combinado, según García Barrientos. Esto al considerar el tipo de mensaje que la obra comunica y su construcción, para este caso un texto narrativo, pues se mezcla el estilo directo con el indirecto, como se ve en el siguiente fragmento:

En la orilla cabecean los sauces, multiplicados por las ondas. Las ondas son amplias, elásticas, y se despliegan cada vez cautivantes, formando una inmensa copa frágil. La luna riela, auscultando la tierra... ¡Oh dolor, dolor, dolor!  
Y desesperación hace presa en mí. Reniego de mi mala estrella.  
—¡Si tuviera a mano un laúd! —prorrumpo, en el colmo del erotismo frustrado.  
Las pupilas de ellas se iluminan.  
—¿Eres músico? —inquire una muy tiernamente.<sup>261</sup>

El estilo de enunciación combinado es producto del entrelazamiento de los diálogos con la narración. Si bien durante la descripción del relato prevalece un estilo de enunciación indirecto, pues la voz que narra gran parte de los acontecimientos pertenece al traje gris, también se aprecian las voces de otros trajes y vestidos, véase lo siguiente:

Hablamos, insisto, de nuestras experiencias diarias, de nuestras contingencias, de nuestros reprobables deslices con algún vestido de señora. Quien narra una cita de amor; quien un acto de caridad; quien una vulgar extravagancia o una riña.  
—Entre estos brazos que aquí veis —nos reveló en cierta, ocasión un compañero bastante malvado— he estrechado delirantemente los tules del vestidito más subyugante y apetecible que hayáis visto jamás...  
Otro, evocando un desaguisado, comentó:  
—El automóvil del amo —que me odia con un rencor inextinguible— diome artera puñalada. Aconteció frente al casino, durante un crepúsculo de mayo...<sup>262</sup>

El modo de enunciación empleado en el cuento está ligado a la identidad del narrador, uno de los componentes principales del texto literario. Fiel al estilo de escritura tariano, donde el objeto “representa” a una persona, el enunciador de las acciones en el relato pertenece al féretro gracias a la prosopopeya.<sup>263</sup>

El traje gris como enunciador del relato configura el universo diegético, a través de lo que observa, describe y piensa—de ahí la importancia de la facultad desiderativa— y le da a conocer este mundo al lector. Véase lo siguiente:

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

---

<sup>261</sup> *Ibidem*, p.121.

<sup>262</sup> *Ibidem*, pp. 111-112.

<sup>263</sup> Ello se explicó en líneas anteriores con Pimentel, quien considera a la figura del narrador principal como el encargado de producir un enunciado o contenido narrativo que se extiende hasta configurar un universo diegético con unas coordenadas espacio-temporales bien definidas y una serie de actores que establecen relaciones que le son particulares a ese mundo.

piensa jamás en la muerte, ni por asomos frecuente 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.<sup>264</sup>

Al considerar la forma de enunciación y la participación del narrador en el relato, se encuentra a uno de tipo homodiegético. Puede contar su propia historia; su “yo” diegético es el centro de atención narrativa. El narrador participa en el relato, es su protagonista. En este sentido, seguir la enunciación a partir del “yo” en el cuento, permite conocer, desde la perspectiva gramatical, la construcción de la prosopopeya. Según Genette, la elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, primera o tercera persona, sino entre “dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son, sino una consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de sus «personajes» o por un narrador extraño a dicha historia”.<sup>265</sup> Sin embargo, en el texto de Tario la forma gramatical, más que una consecuencia de la acción narrativa es el instrumento con el que se crea la figura retórica.

Para estudiar a la prosopopeya desde una perspectiva gramatical en “La noche del traje gris”, se consideran tres elementos gramaticales: verbo, adjetivo y vocativo. El verbo, desde Galicia Lechuga, quien se basa en los aportes de Bloomfield, es uno de los signos gramaticales de personificación más importantes, pues las acciones del sujeto dependen de este y no hay elemento más característico de la prosopopeya que permitirle al objeto inanimado realizar actividades humanas en el plano textual y caracterizarlo como una persona.

En la tabla anterior se enunciaron las cualidades humanas que posee el traje gris, todas son verbos: oír, aprender, caminar, gritar, caer, reír, observar, describir, hablar y pensar, los cuales, a partir la actitud narrativa, en su mayoría, están configurados en primera persona del singular, ello le otorga identidad gramatical de persona al traje gris. Hay diversas oraciones en el relato que sirven para ejemplificar el uso de los verbos personificadores y explicar su relación con las facultades del alma expuestas, como “Gran parte de estos pormenores los he observado por mí mismo; otros; en cambio, los aprendí de labios de mis compañeros”.<sup>266</sup> “He observado” (1ra persona del singular, indicativo, perfecto, transitivo) muestra que el objeto posee un sentido, la vista, y “aprendí” (1ra persona del singular, indicativo, perfecto, transitivo) indica su capacidad para adquirir un conocimiento con base en su experiencia, en este caso, gracias a esa capacidad de observación. El traje gris expresa que lo observado ha sido por él mismo. Además, con el

---

<sup>264</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p.110.

<sup>265</sup> Cfr. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa, op. cit.*, p.135.

<sup>266</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p.111.

empleo de “mí” (pronombre de primera persona, masculino, singular) se identifica una identidad gramatical de persona, se remite a un “yo”.

En “Puedo afirmar ante todo que se trata de un hombre riquísimo —tal vez un millonario— porque así lo demuestran mil vanidades distintas: el palacio en que vive, los criados que lo sirven”.<sup>267</sup> Con “Puedo afirmar” (Perífrasis verbal infinitiva) el traje gris goza de las facultades necesarias, desiderativa y sensitiva, para asegurarle al lector la veracidad de lo que piensa sobre su dueño, pues medita y juzga sobre lo que le rodea; describe su casa, lo que él hace y tiene. En la oración “Uno de mis vecinos [...] no supo contener la risa”.<sup>268</sup> “Supo contener” perífrasis verbal conformada por “Supo” (3ra persona singular, indicativo, perfecto) y “Contener” (verbo en infinitivo, transitivo) se aprecia cómo gracias a la prosopopeya los trajes tienen la capacidad para reírse, pueden moverse y sentir alegría.

La atribución del lenguaje a seres inanimados, según García Barrientos, es característico de la prosopopeya, por lo que en “Hablamos, insisto, de nuestras experiencias diarias”,<sup>269</sup> “hablamos” (1ra persona del plural, indicativo, perfecto, intransitivo) muestra la facultad de los objetos para comunicarse entre ellos. Al ser la prosopopeya, figura de ficción enunciativa, una “ficción de persona”, el que los objetos puedan compartir sus experiencias diarias los acerca a una condición de persona.

Los trajes relatan entre ellos sus sucesos vividos, tienen una personalidad propia, relacionada con su color, como lo menciona el traje gris. Además, gracias a la oración “Nos cuidamos”<sup>270</sup> conformada por “nos” (pronombre de tercera persona, masculino, plural) y “cuidamos” (1ra persona del plural, indicativo, perfecto, transitivo), se aprecia que los trajes se protegen entre ellos, son capaces de realizar un acto que conlleva estar al pendiente del otro.

En el diálogo “— Entre estos brazos que aquí veis —nos reveló en cierta ocasión un compañero bastante malvado— he estrechado delirantemente los tules del vestidito más subyugante”,<sup>271</sup> se aprecian varios verbos; sin embargo, “reveló” (2da persona del singular, indicativo, perfecto, transitivo) y “he estrechado” (forma verbal compuesta por “he” unido a “estrechar” conjugado en 1ra persona del singular, indicativo, perfecto, transitivo) son acciones que caracterizan el tipo de conversaciones que los objetos mantienen entre ellos. Los trajes, por medio del lenguaje, relatan

---

<sup>267</sup> *Ibidem.* p.110.

<sup>268</sup> *Ibidem.* p.111.

<sup>269</sup> *Idem.*

<sup>270</sup> *Idem.*

<sup>271</sup> *Ibidem.* p.112.

sucesos “ocultos” y “eróticos” donde se muestra su capacidad motora, otra de las facultades del alma.

En el relato, mediante la figura retórica, hay oraciones donde se refuerza la aparente “vida” del objeto, su existencia. Por ejemplo, cuando el traje gris menciona que “Existen trajes impuros”,<sup>272</sup> “existen” (3ra persona del plural, indicativo, intransitivo) indica que el objeto es verdadero y se encuentra en un espacio determinado, el cual se describe líneas más adelante.

Los trajes, dueños de sentidos, gracias a la facultad sensitiva, relacionada con la parte “sensible” del alma, les permite a los objetos la percepción, la cual se vincula con su facultad desiderativa; ellos también sienten deseo, un apetito relacionado con el cuerpo, como el deseo sexual:

El apetito, los impulsos y la voluntad son tres clases de deseo (El fenómeno general de atracción y repulsión («búsqueda» y «huida» de los objetos, dice a menudo Aristóteles) recibe el nombre de *órexis*, palabra que traducimos siempre por «deseo», así como *tò orektikón* por «facultad desiderativa». Sus especies son tres: *thymós* —palabra que traducimos como «impulsos» a que en el campo del adjetivo corresponderá en nuestra traducción la palabra «pulsional»—, *epithymía*, que traducimos como «apetito», y *boúlesis*. En cuanto a este último término, lo traducimos como «voluntad» y «volición» según que el contexto haga referencia a la facultad o al acto de la misma.); ahora bien, todos los animales poseen una al menos de las sensaciones, el tacto, y en el sujeto en que se da la sensación se dan también el placer y el dolor —lo placentero y lo doloroso—, luego si se dan estos procesos, se da también el apetito, ya que éste no es sino el deseo de lo placentero.<sup>273</sup>

Ello se aprecia en frases como “No es extraño oírles vanagloriarse: —Hoy violé a una niña... Y nos refieren con todo lujo de detalles, la pornográfica historieta de cierto uniforme de colegiala sacrificado en la planchaduría durante la noche”.<sup>274</sup> “Oírles” verbo conformado por el infinitivo “oír”, una de las facultades sensitivas más recurrentes en el texto, junto a “les” (pronombre personal, átono, plural) y “Violé” (1ra persona del singular, indicativo, perfecto, transitivo) describen una actividad que conlleva un acto carnal con alguien en contra de su voluntad. Acción que involucra la facultad motora y un tipo de deseo, según Aristóteles, *órexis*.

Al considerar las implicaciones del *órexis* —fenómeno de atracción y deseo por lo placentero, el cual se describe desde la facultad sensitiva y sentido del tacto que posee un animal, ya que le otorga las sensaciones de placer y dolor— esta no le corresponde a un objeto

---

<sup>272</sup> *Idem*.

<sup>273</sup> Aristóteles, “*Libro segundo*”, *Acerca del alma*, Biblioteca Básica Gredos, Madrid, p.55.

<sup>274</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p.113.

inanimado, pues, como se ha visto, no tiene las potencias del alma de un ser viviente. Sin embargo, el empleo de la prosopopeya en el texto literario le permite al objeto acceder a ellas,<sup>275</sup> hace posible, visto en el fragmento anterior, que este sienta placer y sea capaz de referir un suceso donde se representa un acto sexual.

La facultad motora del objeto se aprecia gracias a verbos personificadores; en “Estiro piernas y brazos”,<sup>276</sup> “Estiro” (1ra persona del singular, indicativo, transitivo) implica una acción que conlleva un movimiento, extender una parte del “cuerpo”. De manera similar, en el siguiente fragmento se observan más verbos personificadores que involucran una acción que involucra movimiento: “Luego de ajustarme brevemente el chaleco y de tirarme en debida forma de la americana, avanzo hasta la reja y me deslizo por entre los barrotes”.<sup>277</sup> “Ajustarme” compuesto por el verbo “ajustar” (verbo en infinitivo) y el pronombre “me” (pronombre personal átono de primera persona del singular), “Tirarme” del verbo “tirar” (verbo infinitivo) acompañado por el mismo pronombre de primera persona del verbo anterior, “Avanzo” (1ra persona del singular, indicativo, transitivo) y “Deslizo” (1ra persona del singular, indicativo, transitivo). Los verbos describen la capacidad del objeto para estirar y ajustarse a un cuerpo, pues sigue siendo una prenda de vestir, moverse cuidadosamente entre una estructura para escaparse “Camino, camino, y el tiempo transcurre irremediabilmente”.<sup>278</sup> “Camino” (1ra persona del singular, indicativo, intransitivo), conlleva desplazarse de un lugar a otro, andar por cierto periodo de tiempo.

La facultad discursiva es clave para la conformación de la prosopopeya en el texto literario, pues les otorga el don del lenguaje a seres inanimados, siguiendo a Barrientos, en “La noche del traje gris” es vital reconocer cuan significativas son las acciones que el traje realiza por medio de las capacidades motora y desiderativa. Con la primera, el objeto es apto para moverse y comportarse de determinada manera, mientras que con la segunda es dueño de una capacidad de pensamiento, esto lo lleva a actuar, pues el objeto se acciona mediante el movimiento, motivado

---

<sup>275</sup> Al igual que el traje gris, en el féretro también se aprecia el hecho de que el objeto es dueño de facultades que le permiten sentir placer y un deseo sexual. En su caso, por medio de un cuerpo femenino al que considera su futuro cónyuge. Ello también se visibiliza cuando el objeto ve a una mujer joven mientras esta lo observaba en el velatorio: “Una muchacha fresca y esbelta, que despedía un olor en extremo agradable y que había 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.” De ahí que, al no obtener el cuerpo deseado, el féretro se sintió sexualmente frustrado, lo cual evidenció por medio de sus sueños al final del relato. Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p.36.

<sup>276</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p.114.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>278</sup> *Idem*.

por un deseo, como lo expone Aristóteles, ya que el apetito está orientado hacia un fin.

En las oraciones del relato se emplean los verbos personificadores como medio de representación y unión entre las facultades que el objeto posee: desiderativa, motora, discursiva y sensitiva. Ello se ejemplifica en fragmentos como “El tiempo huye” —pienso encomendándome a Dios. Me santiguo”.<sup>279</sup> “Pienso” (1ra persona del singular, indicativo, transitivo) acción que conlleva una formación de ideas en la mente, la creación de una opinión e implica un razonamiento, en esencia, la facultad desiderativa. El pensamiento del objeto sobre el tiempo lo lleva a encomendarse a Dios y como consecuencia se santigua “Me santiguo” (1ra persona del singular, “santiguar”, indicativo, imperfecto; acompañado de “me”, pronombre reflexivo, pues la acción recae en el sujeto). Hecho que implica un movimiento.

Asimismo, en “— ¡Yo lo comprendo! —grito también, obsesionado por el péndulo—. Y me arranco una enorme cana: la única”.<sup>280</sup> “Comprendo” (1ra persona del singular, indicativo, transitivo) acto que conlleva un razonamiento para entender algo, unido a “Yo” (Pronombre personal tónico de primera persona del singular) acompañado de “lo” (Pronombre personal átono que sirve como complemento directo). Esta comprensión lo lleva a actuar, esto se aprecia en el verbo “Arranco” (1ra persona del singular, indicativo, transitivo) antecedido por “me” (pronombre personal átono de primera persona) pues el objeto tomó, en apariencia, un cabello su cuerpo, resultado de la vejez.

Para terminar el análisis de los verbos personificadores en el texto, se recuperan los siguientes fragmentos: “—¡Ya soy libre, libre, libre! —prorrumpo en la calle, manoseando la cartera. Y me lanzo cuesta abajo por una avenida muy amplia que bifurca graciosamente”,<sup>281</sup> y “—¡Soy un desdichado! —grito, escupiendo con asco”.<sup>282</sup> Estos permiten notar la unión entre todas las facultades aristotélicas en el traje. La desdicha que el objeto siente es consecuencia del nuevo estado en el que se encuentra. Él es libre, ya que logró separarse de su dueño y puede moverse entre las calles. Aunque la felicidad y libertad terminan al final del relato cuando al objeto lo inunda una tristeza inexplicable y se describe como un ser desgraciado y con mala suerte, esto lo impulsa al aparente suicidio.

---

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 121.

Finalmente, en el diálogo “—¡Suicidémonos!”<sup>283</sup> verbo conjugado en modo imperativo para la primera persona del plural, se muestra la facultad del objeto para ordenar un acto, en este caso el suicidio, con el cual, él junto a otras prendas de vestir personificadas, realizan esta acción al lanzarse al agua: “Casi amanece cuando nos lanzamos al agua. Nos lanzamos tres de la mano, con suavidad, suspirando amargamente, temblando de pasión y frío, cada cual con una flor en la mano: tristes, tristes, tristes...”<sup>284</sup>. El objeto, dueño de una sensibilidad impulsada por un lenguaje retórico, expone su tristeza y una pasión interrumpida por la muerte.

El siguiente elemento gramatical utilizado en la construcción de la prosopopeya es el adjetivo, pieza de la oración que expresa alguna cualidad o característica del sujeto. Sin embargo, su empleo en el texto literario es distinto al uso común, utilizado generalmente para describir o caracterizar personas, pues califican al objeto y las acciones que realiza. Por ello, se enlistan los siguientes adjetivos y se describe su función en “La noche del traje gris”.

<p>Adjetivos usados en el texto para calificar al traje como un hombre</p>	<p>Estupendos, subyugante, apetecible, malvado, cristianos, altruistas, enfermo, impuro, ofensivo, vil, canalla, fanfarrón, libertino, execrable, rígido, víctima, solo, abandonado, libre, gallardo, triunfante, resuelto, rico, optimista, ligero, fatigado, triste</p>
<p>Adjetivos empleados en el texto para calificar a las prendas de vestir (trajes, uniformes y vestidos)</p>	<p>Colores            · Gris            · Beige            · Negro            Por tipos de prendas de vestir            · Colegiala</p>
<p>Adjetivos aprovechados por el traje para calificar sus acciones y las de otros personajes</p>	<p>Bochornoso, dramático, cómico, reprobables, hábil, heroica, malsana, pornográfica, piadosa, interesante, sobrehumano            Adjetivos de propiedad            · Nuestras            · Exclusivos</p>

Los adjetivos de la primera columna sirven para caracterizar al féretro y otros personajes, trajes y vestidos, como personas. Ya que el traje gris es quien narra el relato, el lector conoce características de otros trajes desde lo que este dice. Él emplea el adjetivo “estupendos” para calificar los cuadros de un traje “beige”. Describe a un compañero como “malvado” gracias a sus

<sup>283</sup> *Idem.*

<sup>284</sup> *Idem.*

actos cometidos, como él mismo lo cuenta, con un vestido “subyugante” y “apetecible”, una prenda de vestir tan cautivadora que le provoca un deseo intenso.

El narrador menciona: “Hay trajes cristianos y altruistas —mis exclusivos amigos”<sup>285</sup>. El adjetivo “exclusivos” que emplea el narrador muestra su unión con otros a quienes considera iguales a él, sus amigos. Mientras que “cristianos” y “altruistas” son adjetivos que expresan la relación de pertenencia a la religión cristiana de los trajes y describen una parte de su personalidad, pues actúan sin esperar nada a cambio, porque son desinteresados. Esto se muestra en las palabras consecuentes al diálogo anterior: “Capaces de la más heroica renuncia; trajes que, por ejemplo, sacrifican gustosamente su excursión casual, con objeto de cedérsela a un camarada enfermo.”<sup>286</sup> Las acciones altruistas y abnegadas realizadas por los trajes cristianos son catalogadas por el traje gris como actos “heroicos”.<sup>287</sup> En este fragmento se rescata el adjetivo “enfermo”, porque los trajes, gracias a que la personificación los acerca a una condición de persona, pierden un óptimo estado de salud debido al paso del tiempo y la vejez.

Así como el traje gris pertenece a los trajes cristianos y altruistas, existe otra clase de trajes que este retrata como “malvados”, “impuros”, “ofensivos” y “viles”, los cuales, esto dice el narrador, “se entretienen, mientras dormimos, en descomponer nuestra”.<sup>288</sup> De igual forma, los hay “canallas” y “fanfarrones”, quienes se burlan de las desgracias de los trajes altruistas. Trajes “libertinos”, “execrables” cuyas acciones son aborrecibles, ya que su entretenimiento es divertirse a través de una aventura “sórdida”.

El traje gris se aprecia a sí mismo como alguien “solo” y “abandonado”. Pero esta condición cambia cuando va al exterior— impulsado por la búsqueda de sentido en su vida—, provocada por la voz en su interior que le cuestiona: “¿Qué sentido tiene, pues, tu vida?”<sup>289</sup>. Él se desliza por el balcón y se va a la calle. De ahí se transforma en alguien “libre” que ya no está dispuesto a sacrificarse por quienes consideraba compañeros.

Dicha libertad hace que su actitud y postura cambien por completo. Camina “gallardo”, “triumfante” y “resuelto”, como le corresponde a un traje gris “rico”, pues recuerda —otra capacidad humana—: “Hoy he ido al Banco.” En efecto: aquí está la cartera del amo, repleta de

---

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>286</sup> *Idem*.

<sup>287</sup> *Idem*.

<sup>288</sup> *Idem*.

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 113.

billetes todas clases”.<sup>290</sup>

En el texto, los colores no son únicamente adjetivos que califican y asignan el color de un sustantivo, por ejemplo, el traje gris, pues Tario los emplea para crear una caracterización distinta en cada traje. Los colores distinguen a los trajes según la naturaleza de sus acciones y personalidad: los trajes grises, como el protagonista, son los altruistas, capaces de realizar cualquier renuncia: “sacrifican gustosamente su excursión casual, con objeto de cedérsela a un camarada”.<sup>291</sup> Mientras que los trajes negros son descritos como libertinos o “viejos”, debido a la rigidez de sus miembros y su calvicie, causada por el paso del tiempo: “Se les distingue muy fácilmente por la expresión malsana de sus ojos, por la rigidez de sus piernas”.<sup>292</sup> Ellos son quienes tienen las sórdidas aventuras, el acto de “violar a una niña” analizado anteriormente. Así como los colores de los trajes indican un rasgo determinado de cada uno, la niñez es representada con un uniforme de colegiala, prenda de vestir perteneciente a una estudiante joven. También existen trajes con estampados o colores cálidos como el beige, quien ríe y pertenece a los trajes “poseedores de humorismo.”<sup>293</sup>

En la segunda columna de la tabla se enlistaron los adjetivos utilizados por el traje gris para calificar sus acciones y las de otros personajes. Por ejemplo, “bochornoso” hace referencia a la vergüenza que los trajes sintieron al despertar a su amo debido a la risa que no pudo contener un compañero: “Uno de mis vecinos [...] no supo contener la risa. Eran aproximadamente las cuatro de la mañana y el amo se despertó. Dio la luz, mirando sobrecogido a todas partes. [...] A de partir de incidente tan bochornoso, nos cuidamos, digo, provocar escándalo alguno”.<sup>294</sup>

La explicación que el narrador hace de este incidente sirve para describir a otros personajes, otros trajes como el beige que, debido a su humorismo, relatan episodios vividos de un modo “dramático” y “cómico.” Por ello, de manera similar, el traje gris, utiliza los adjetivos “reprobables”, “malsana” y “pornográfica” para calificar un acto realizado por un traje negro, considerado malo y merecedor de un castigo.

Asimismo, en el fragmento “—El automóvil del amo —que me odia con un rencor inextinguible— diome artera puñalada. [...] Me la tiró aquí, sobre el omoplato y era mortal de necesidad. Pero gracias a mi pericia, conseguí verificar una maniobra muy hábil y apenas si

---

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>292</sup> *Ibidem*, pp. 112-113.

<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>294</sup> *Idem*.

alcanzó a herirme en un brazo”.<sup>295</sup> Al seguir el análisis de los verbos personificadores relacionados con las facultades del alma que el objeto posee, se aprecia la capacidad de otro traje, además del narrador, para entablar un diálogo con otros personajes, junto a otras facultades — desiderativa, sensitiva y motora—, pues él utiliza el adjetivo “hábil” para detallar una acción que realizó.

En la oración “Y por primera vez en mi existencia piadosa”, el adjetivo “piadosa” permite ver que el traje gris percibe su existencia, su realidad, de manera compasiva. En líneas anteriores se destacó la importancia de la facultad desiderativa en el objeto, quien le da voz al relato, pues a través de la narración el traje gris observa, analiza, critica lo que le rodea y expresa lo que piensa y siente. Ello se observa cuando el traje gris se cataloga “víctima” de sus pensamientos que “Nada, nada hay en ellos de interesante, sensacional o misterioso. Todo es gris, gris, como el color que llevo a cuestras”.<sup>296</sup> El traje relaciona su propio color con la monotonía y el aburrimiento.

El último adjetivo para analizar es “sobrehumano”. Este se observa en “Mediante un esfuerzo sobrehumano del que nunca me consideré capaz, sigo adelante, dando pronto con la solución más cómoda.”<sup>297</sup> El traje gris realiza una actividad física, un esfuerzo, donde enfatiza, lo hace con energía que supera lo humano.

Se vio en el análisis del cuento anterior que, según Galicia Lechuga, las comparaciones en las oraciones son otra forma de manifestación de la personificación en los textos, pues en la oración se comparan dos elementos distintos con base en una similitud compartida hasta que, en algún punto, ambas entidades sean equiparables. Ello se aprecia al comparar lo inanimado con lo animado.<sup>298</sup> Véase lo siguiente: “Estoy solo, inexorablemente abandonado, como el más primitivo de los impíos.”<sup>299</sup> Esta oración es subsecuente al cuestionamiento de la voz que el traje gris escucha sobre el sentido de su vida, lo cual lo lleva a santiguarse y pensar en Dios. Por ello, en la siguiente oración, el objeto inanimado se compara con un ser cruel carente de fe. De manera similar, en “Cruzo el vestíbulo, como un endemoniado”,<sup>300</sup> el objeto compara su manera de caminar, de moverse, con una entidad sumamente perversa.

---

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>296</sup> *Idem*.

<sup>297</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>298</sup> Cfr. David Galicia Lechuga, “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”, *op. cit.*, p. 62.

<sup>299</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p.114.

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 120.

El último elemento gramatical donde se aprecia la prosopopeya es el vocativo, al ser una expresión que les permite a los objetos establecer una comunicación directa entre ellos, pues el emisor crea un mensaje y espera una reacción del receptor. El uso del vocativo también se hace para dirigirse a una entidad personificada y en el cuento se aprecia cuando una de las mujeres le reclama al objeto cuando este arroja un cadáver sobre ellas:

—¿Por qué nos dejas a oscuras si nuestros cuerpecitos son tan lindos? ¿O es que no te gusta mirarnos?

Por respuesta, tomo al cadáver por los sobacos, me desembarazo de él y se lo arrojo a ellas con todas mis fuerzas. Suenan reír y protestar a un tiempo.

—¡Bruto! —chilla una amigablemente, al recibir sobre su carne desnuda la mole fría y patética del desdichado.<sup>301</sup>

La prosopopeya pertenece a las figuras de ficción enunciativa, según Barrientos, pues no les otorga únicamente cualidades humanas a seres inanimados, en especial el don del lenguaje, sino que permite la creación de personajes y mundos ficticios en el texto. Estos se configuran a través de la voz que narra el relato. En “La noche del traje gris” se catalogó a su narrador como uno de tipo homodiegético dueño de un “yo” que le permite enunciar y participar en los acontecimientos conformantes del relato.

A través del acto de narrar, el traje gris construye el espacio diegético, el cual será representativo, significativo y creará una imagen<sup>302</sup> para el lector. Por medio de la palabra, durante la narración del discurso, el objeto— una prenda destinada a vestir el cuerpo de un hombre— le muestra al lector espacios diegéticos determinantes para la realización de sus acciones en el mismo: un Hall, el armario, la calle, la playa y el hotel. Sin embargo, se observará que, tanto en este texto como en el anterior, los espacios y las acciones realizadas por los personajes determinan la naturaleza de las obras.

En el último apartado del primer capítulo de la investigación se apuntó que los textos de *La noche* de Francisco Tario son fantásticos, pues el autor creó su literatura con una temática alejada de lo realista, donde, si bien el lector entra en un mundo ambiguo, producto de su lectura— aquellos textos donde un muñeco de trapo puede soñar y reír. Piezas musicales que conversan sobre su origen y lo que le provocan a sus oyentes. Un féretro apto para moverse, sentir deseo y capaz de hablar con otros féretros acerca de la muerte. O un traje que sale del armario y se dirige al exterior— hay un encuentro entre lo real e imaginario.

---

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>302</sup> Cfr. p. 88 de esta investigación.

En sus textos, Tario apela a un “sentimiento de irracionalidad”.<sup>303</sup> Esta irracionalidad caracteriza la fantasía en su obra, pues un texto fantástico, subversivo, irrumpe y trastorna un orden establecido, como apunta David Roas “no ya sólo en su aspecto temático, sino también en el nivel lingüístico, puesto que altera la representación de la realidad establecida”.<sup>304</sup> La subversión en los cuentos de Tario se aprecia desde lo retórico, construido a partir de lo lingüístico, pues el autor coloca a objetos comunes y los vuelve, gracias a una figura retórica configurada con distintos elementos gramaticales, personificados. Objetos capaces de representar aspectos y acciones inherentes a una persona.

¿Pero es la obra de Tario o en específico “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” textos puramente fantásticos? En líneas anteriores se afirmó que no es posible catalogar los cuentos de *La Noche* en un solo género literario, pues se derivan de la aceptación propia de la experiencia humana<sup>305</sup> y la originalidad del autor. Asimismo, como lo menciona Gerard Torres Rabassa, cuando se trata de la determinación genérica de un artefacto literario, ya no es posible hablar de su pertenencia exacta a un género concreto, porque se debe sustituir la tradicional noción de “identidad genérica” por la idea de “participación genérica”:<sup>306</sup>

Toda obra literaria juega con los códigos literarios heredados, crea expectativas y posteriormente las destripa, flirtea con géneros y tradiciones excluyentes, parodia o satiriza el legado estético automatizado... Exige, a fin de cuentas, ser leída de diversas formas y participa, por lo tanto, de una multiplicidad de codificaciones genéricas distintas. Ya no es posible abstraer los rasgos invariables y definitorios de un género concreto para enumerar los textos que entran en tal clasificación.<sup>307</sup>

“La noche del féretro” y “La noche del traje gris” muestran la participación genérica en los artefactos literarios, pues comparten un uso especial del lenguaje que trastorna la imagen tradicional de realidad; la fantasía es un discurso configurado a partir de una relación intertextual con el discurso de lo real, lo cual conlleva empíricamente la noción de realidad,<sup>308</sup> aunque no es el único género literario que va más allá de lo real.

---

<sup>303</sup> Cfr. p. 45 de esta investigación.

<sup>304</sup> David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, p. 28.

<sup>305</sup> Cfr. p. 50 de esta investigación.

<sup>306</sup> Jean-Marie Schaeffer *apud* Gerard Torres Rabassa, “Otra manera de mirar Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real”, *Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 1, 3 (2015), p. 186. [En línea]: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5126684> [Consulta: 8 de marzo, 2024].

<sup>307</sup> *Idem*.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 189.

El absurdo como género literario comparte matices con el género fantástico, en tanto la noción de transgresión e irracionalidad. Así, es posible realizar lecturas distintas de estos textos literarios y encontrar codificaciones genéricas fusionadas en ellos, lo cual, para el caso de ambos escritos tarianos, se demostrará a partir del estudio de sus espacios diegéticos y el accionar de los personajes. Sin embargo, antes de estudiarlos y describir la relación entre los dos géneros, es necesario exponer a qué se refiere el absurdo literario y desde qué perspectiva se analizará.

Absurdo, según Martin Esslin en *El teatro del absurdo*, significa “originalmente, en un contexto musical, «sin armonía». De aquí su definición, según el Diccionario: ‘sin armonía con la razón, incongruente, no razonable, «ilógico»’ ”.<sup>309</sup> Esta definición denota la falta de sentido en el absurdo, el rompimiento de la lógica y una desconfiguración de la realidad. Será este último rasgo que comparta con la fantasía; ya Rosalba Campra lo apuntó: “Lo fantástico es aquello que no tiene realidad, [es] «Imaginario» - «No real» - «Producto de la fantasía» - «Mera apariencia»”.<sup>310</sup> Entonces, cómo estudiar en un instrumento literario —donde la presencia del sentido es básica para su construcción narrativa y le otorga las propiedades fundamentales de cualquier texto que permiten su lectura— algo considerado sin sentido o carente de realidad. Para entender el sinsentido en la literatura se retoma la cuarta paradoja, expresión que está dentro de la noción de sentido de Deleuze en *Lógica del sentido*, al seguir el estudio de “Las formas del absurdo y el sinsentido en la literatura” de José Enrique Pérez Téllez. Si bien, las otras paradojas: 1) “Paradoja de la regresión, o de la proliferación indefinida”, 2) “Paradoja del desdoblamiento y 3) “Paradoja de la neutralidad, o del tercer estado de la esencia” pueden estudiarse a partir del texto literario, para esta investigación se emplea únicamente la cuarta paradoja debido a que se trata exclusivamente del absurdo.

Desde sus primeras páginas, el autor advierte al lector la imposibilidad de separar paradoja y sentido, pues la paradoja es una expresión contraria a la lógica y el sentido, entidad inexistente que tiene relaciones muy particulares con el sinsentido.<sup>311</sup> La cuarta paradoja de Deleuze es la del absurdo, o de los objetos imposibles: las proposiciones que designan objetos contradictorios, incoherentes, también tienen un sentido.<sup>312</sup> Carecen de significación, lo cual las

---

<sup>309</sup> Cfr. Martin Esslin *apud* Gerard Torres Rabassa, “«Otra manera de mirar» Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real”, *op. cit.*, p.188.

<sup>310</sup> Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, *Teorías de lo fantástico, op. cit.*, p.153.

<sup>311</sup> Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Edición Electrónica, Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS, p. 6. [En línea]: <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/11/Deleuze-Logica-del-Sentido.pdf> [Consulta: 10 de marzo,2024].

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 31.

vuelve absurdas. Al seguir las cuatro paradojas propuestas por Deleuze, Pérez Téllez, propone en su estudio cuatro principios para determinar el sentido de un texto literario, de los cuales, si uno o varios se rompen en el instrumento, este se considera sinsentido:

1. Cuando las series de acciones o seres tienen un orden y una finalidad: siguen el principio de causalidad (causa-efecto) o el principio teleológico (medio-fin). El sentido es una serie.
2. Cuando la verdad es comprobable y la mentira se demuestra como tal. Un relato que posee sentido debe ser claro y no dejar dudas acerca de su contenido.
3. Cuando solo existe un sentido. El sentido es neutro, no permite ninguna disyuntiva, sino que es lo que posibilita la misma disyunción. Por lo tanto, el sentido en un relato está exento de parcialidad, no puede haber dos sentidos, es decir, se debe evitar la ambigüedad.
4. Cuando se nombra solo aquello que es posible y existe en el mundo real. Un relato que tenga sentido debe ser verosímil y permanecer siempre en el ámbito de lo real.<sup>313</sup>

Al tomar en cuenta lo anterior parece que el absurdo es una consecuencia del sinsentido y la paradoja una forma de estudiarlo. Sin embargo, el sinsentido se analiza a través de la paradoja y el absurdo. Este último, según Pérez Téllez,<sup>314</sup> se caracteriza por a) Expresarse a través de la ausencia de tiempo y cuestionar problemas relacionados con el espacio. b) Consiste en la supresión del principio de contradicción y la negación del principio de identidad (“Lo que es, es; y lo que no es, no es”)<sup>315</sup>. Es imposible que una cosa sea y no sea al mismo tiempo, sin embargo, el absurdo negará este principio lógico. c) La contradicción de los seres o acciones radica en su falta de identidad. En consecuencia, se tomarán estos principios para determinar el sentido en los textos tarianos junto a la cuarta paradoja de Deleuze y algunas caracterizaciones sobre el absurdo.

En su texto, Pérez Téllez reconoce cuatro formas del absurdo, y para demostrar el absurdo literario por medio de los espacios diegéticos en “La noche de traje gris” se retoma el segundo tipo de absurdo, o de cualidad, el cual afecta “la esencia de un sujeto u objeto, pues, según la definición de Heacker, el absurdo niega el principio de identidad. Es decir, aquello que tenga ciertas cualidades o atributos que lo hagan ser, repentinamente será presentado con otra u otras cualidades sin que pierda su identidad”.<sup>316</sup> En el texto, los espacios interiores están estrechamente relacionados con la naturaleza del protagonista y son determinantes para las acciones que realiza. El cuento tiene como voz principal a la de un traje quien inicia su relato describiendo un espacio

---

<sup>313</sup> José Enrique Pérez Téllez, “Formas del absurdo y el sinsentido en la literatura”, *UNED Revista Signa*, 25 (2016), p. 867. [En línea] <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/formas-absurdo/> [Consulta: 10 de marzo, 2024].

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 869.

<sup>315</sup> Gortari *apud* José Enrique Pérez Téllez, “Formas del absurdo y el sinsentido en la literatura”, *op. cit.*, p. 868.

<sup>316</sup> Heacker *apud* José Enrique Pérez Téllez, “Formas del absurdo y el sinsentido en la literatura”, *op. cit.*, p. 871.

interior, el Hall en el cual vive su dueño, y él, al ser una prenda de vestir, habita en un armario, espacio diegético donde se aprecia este tipo de absurdo.

El objeto se describe a sí mismo, junto con otros trajes, como prisioneros de ese lugar: “Gran parte de estos pormenores los he observado por mí mismo; otros; en cambio, los aprendí de labios de mis compañeros. ¡Ah!, prisioneros en el armario, cuando todo calla en la residencia, dialogamos los trajes sabrosamente, más con cautela, cuidando de no ser sorprendidos”.<sup>317</sup> En este caso, el armario pasó de ser un mueble para guardar prendas de ropa a convertirse en el lugar donde trajes, objetos personificados, dialogan entre ellos. En este espacio se aprecia que los objetos poseen cualidades distintas a las de su naturaleza, como el habla o actuar con precaución, pero no dejan de ser prendas de vestir.

Sin embargo, serán los siguientes espacios diegéticos exteriores e interiores los que consoliden el absurdo de este texto literario. El primero, una calle por la cual el traje camina en libertad y el sitio donde se encuentra a un hombre: “De improviso, observo que a lo lejos un hombre se aproxima. No me inmuto lo más mínimo y prosigo mi marcha. [...] Pero ocurre que cuando estoy a regular distancia de él, le veo detenerse, titubear, llevarse las manos a los ojos y huir, lanzando gritos angustiosos. —¡Se espantó! —razono muy satisfecho—. Un traje gris que camina solo, camina, camina... no debe ser grato”.<sup>318</sup> La imagen de un traje caminando por la calle y la de un hombre asustado por contemplar esto, representa esta forma de absurdo y la anulación del principio de contradicción y negación del principio de identidad— Ambos principios, siguiendo a Heacker, caracterizan el absurdo. Este se presenta cuando se suprime el principio de contradicción, que Eli de Gortari define así: “Ante dos juicios opuestos, el principio de contradicción establece que no pueden ser verdaderos simultáneamente y que, por lo tanto, uno de ellos es necesariamente falso”.<sup>319</sup> El absurdo permite que dos acciones o seres se muestren como verdaderos y falsos al mismo tiempo, por lo tanto, queda en suspenso el sentido.<sup>320</sup> Pues la calle, una vía que cotidianamente emplea la población para caminar de un punto a otro, ahora es utilizada de la misma manera por un traje. El objeto sigue siendo una prenda de vestir, pero ahora puede caminar solo (acción irreal que irrumpe la lógica) en la calle. Se percibe y describe como hombre, aunque es un objeto. Prenda de vestir que representa el andar de un “hombre”, pero, esto

---

<sup>317</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p. 111.

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>319</sup> Eli de Gortari *apud* José Enrique Pérez Téllez, “Formas del absurdo y el sinsentido en la literatura”, *op. cit.*, p. 868.

<sup>320</sup> Heacker *apud* José Enrique Pérez Téllez, “Formas del absurdo y el sinsentido en la literatura”, *op. cit.*, p. 868.

se observa cuando hombre y traje se encuentran, este no lo es.

Otro espacio diegético, determinante y exterior, es la playa:

Llego a la playa y me paseo a obscuras, muy pensativo, con las manos atrás. [...] —¡Oh, los hombres, los hombres, los hombres! Los tropiezos a cientos, todos absurdamente iguales; todos me, desesperan. Unos son policías y portan amenazadoramente una linterna en la mano. Otros van borrachos y eructan. [...] 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. cueros?” “¿Y para esto se multiplican? —cavilo—. ¿Y para esto defienden con semejante furor sus vidas? ¿Y para esto se mandan a hacer trajes caros, cuando podrían andar perfectamente en cueros?”<sup>321</sup>

Este espacio posibilita el encuentro del traje con otros hombres, ello desencadena que el objeto cuestione la identidad de estos. Satiriza la manera en la que la apariencia denota una condición social entre los hombres, sus actitudes, los bienes materiales que algunos poseen y cómo estos piensan que eso los diferencia de los demás. Sin embargo, el objeto los ve iguales a todos, cuestiona el sentido de mantener una vida de esa forma y se burla de ello.

En el mismo lugar, el traje observa a dos mujeres con las cuales se desencadenará otra escena totalmente absurda en el relato, aunque esta se desarrollará en otro espacio diegético:

Me tumbo, al cabo, cuan largo soy, y pronto advierto por entre los troncos de los árboles a dos mujeres que avanzan perezosamente. [...] Me pongo en pie, sin titubeos. Las abordo, y ellas pretenden gritar, pidiendo auxilio, mas yo las tranquilizo al punto, como se tranquiliza a cualquier criatura mortal por desdichada que sea. Esto es, mostrándole muchos papeles de Banco. Azoradas, cambian entre sí miradas de pasmo, calculando tal vez con sus cabezas cuadradas que se trata de un bandolero o un lunático. Reaccionan en suma.

—¿Vamos? —las invito, sin ningún preámbulo.

—¡Vamos!

Detengo a un taxi y nos hundimos en su penumbra sucia. Las sé mujercitas, poco a poco, comienzan a insinuárseme.<sup>322</sup>

El objeto continúa actuando como si se tratase de un hombre más. Por ello, también se aprecia el absurdo de cualidad, ya que el objeto sigue siendo un traje con atributos propios de su naturaleza, como su color gris, pero ahora posee otros más que le permiten acercarse a esa condición de persona sin dejar de ser un objeto. En consecuencia, la playa se vuelve un lugar irrumpido por el absurdo, donde un traje observa a los hombres que caminan en ese lugar y los critica. Se acerca a unas mujeres, les ofrece dinero y les hace una invitación.

---

<sup>321</sup> *Ibidem*, pp. 117-118.

<sup>322</sup> *Ibidem*, 118.

Es imprescindible acotar que un solo artefacto literario puede contener una o todas las formas del absurdo; y este fragmento lo confirma, pues el cuarto tipo de absurdo es el de la relación, en el cual “interactúan seres inexistentes con aquellos a los que podemos encontrarles un referente real”.<sup>323</sup> En la playa interactúan dos mujeres con el traje gris que, si se piensa en un referente de la realidad, son trabajadoras sexuales. Además, el traje, junto con las mujeres, utiliza un medio de transporte con un conductor a quien el objeto le dice a dónde ir, una acción exclusivamente de persona.

El primer tipo de absurdo también se expone en otro espacio diegético, determinante y cerrado, el hotel donde el traje gris lleva a las mujeres que conoció en la playa: “Me apodero de los vestiditos de las mujeres galantes, saliendo a toda prisa de la alcoba. En el pasillo, una dama al verme, se desmaya, exhibiendo sus ligas violeta. [...] Primeramente los vestiditos desconfían, pretenden llorar, suplican piedad en silencio. “—¡No lloréis! —les digo a propósito—: no temáis que sea yo un bandolero o un sádico”.<sup>324</sup> En este lugar el traje gris no es el único con otros atributos que le permiten actuar más allá de su condición de objeto, ahora los vestidos de las mujeres también poseen otras cualidades sin dejar de ser prendas de vestir, pues sienten desconfianza, lloran y suplican. También no se puede ignorar el tono burlesco empleado por el narrador para describir el encuentro de las prendas de vestir con la mujer del pasillo.

El último espacio diegético en la narración del relato es un lago cerca de la mansión del dueño del traje gris:

Bajamos, no lejos de la mansión de mi amo, [...] nos dirigimos al lago. [...] Yo las invito entonces a pasear en lancha, y pronto el agua nos circunda.

[...]

—¿Verdad que nos amamos? —indago. [...] ¡Oh dolor, dolor, dolor! Y la desesperación hace presa en mí. Reniego de mi mala estrella.

—¡Soy un desdichado! —grito, escupiendo con asco. Y agregó a poco, mesándome los cabellos:

—¡Suicidémonos! —responden a dúo. Casi amanece cuando nos lanzamos al agua.<sup>325</sup>

Este fragmento continúa el absurdo de cualidad, pues el narrador describe sus propias acciones junto a las de sus acompañantes, así la narración sigue centrándose en tres seres que comparten una misma naturaleza, pero poseen otras cualidades y atributos sin dejar de ser ropa. Ahora los

---

<sup>323</sup> José Enrique Pérez Téllez, “Formas del absurdo y el sinsentido en la literatura”, *op. cit.*, p. 875.

<sup>324</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, pp. 119-120.

<sup>325</sup> *Ibidem*, pp. 120-121.

objetos son capaces de utilizar otro medio de transporte “cotidiano”— el paseo en lancha realizado por los objetos se considera una expresión del primer absurdo, porque son prendas de vestir personificadas que utilizan un medio de transporte sobre el cual existe un referente real—. Sin embargo, lo más ilógico desarrollado en esta escena es la manifestación del dolor y la desdicha que el traje siente al verse frustrado sexualmente, esto lo lleva al supuesto suicidio junto con los vestidos tras lanzarse al agua.

En consecuencia, dichas acciones son las que rompen, como se enunció en líneas anteriores, con la noción de sentido en el texto, pues transgreden dos de los principios que determinan el sentido de un texto literario. El primero, las acciones tienen un orden y una finalidad; y el segundo, cuando se nombra solo aquello que es posible y existe en el mundo real. Este cuento no sigue una estructura lineal, tiene anacronías, a pesar de que, gramaticalmente, todas las acciones estén configuradas en pasado, estas se aprecian tan pronto como el narrador recuerda las aventuras referidas por sus otros compañeros trajes cuando se encuentran en el armario. El segundo principio, uno de los más comunes en los textos absurdos, se relaciona con la paradoja del absurdo, pues incluso lo ilógico, aquello que no puede ser o existir, tiene un sentido.

El relato no sería posible sin el rompimiento de las normas del sentido. Además, el sinsentido es una estrategia literaria donde se interrumpe la noción de sentido. Esto, unido a la prosopopeya como recurso fundamental de este cuento, crea una narración hecha por un objeto, donde tanto los espacios como las acciones de los personajes irrumpen la lógica. Asimismo, la ambigüedad al final de la narración es una huella de este sinsentido, señal de una falta de coherencia en las acciones que los personajes realizan en ese último espacio diegético.

Fiel a su estilo de escritura ilógico y oscuro, la fusión entre el absurdo y la fantasía de Tario también se aprecia a través de los espacios diegéticos en “La noche del féretro”. A diferencia del texto anterior, en este cuento son los espacios diegéticos interiores los que permiten analizar los diferentes tipos de absurdo y cómo se muestra el sinsentido en las acciones de los personajes.

La narración inicia con una descripción del féretro, quien es la voz principal del texto, de un hombre al entrar a una funeraria, primer espacio diegético determinante:

Entró un señor enlutado, con los zapatos muy limpios y los ojos enrojecidos por el llanto.  
Se aproximó al empleado y dijo:  
—Necesito un féretro.

Oí distintamente su voz ronca [...] Y pasó el hombre sigilosamente, con un poco de asco, [...] Parecía un tanto avergonzado del espectáculo: aquellos cajones grises, blancos o negros, [...] de aquella luz amarilla y sucia que daba al local cierto aspecto de taberna. Mi compañero de abajo se enderezó cuanto pudo para explicarme:  
—El cliente es rico, conque tú serás el elegido.<sup>326</sup>

El fragmento es una muestra del segundo tipo de absurdo, de cualidad; pues el féretro, a pesar de ser un objeto, muestra otras cualidades que lo representan de manera distinta sin dejar de ser un objeto. Este puede oír, observar lo sucedido frente a él y burlarse de lo visto, como la actitud del comprador al contemplar los féretros. Pero el narrador no es el único con atributos más allá del objeto representado, porque hay más cajones junto a él; por ejemplo, el féretro debajo suyo, a quien describe como su compañero, también es capaz de ver al comprador, juzgarlo por su vestimenta y entablar un diálogo con el féretro.

De esta forma, se aprecia a la funeraria no únicamente como un espacio lúgubre, sino como el lugar al que pertenecen los cajones, los cuales, de manera similar a las personas, quienes habitan un espacio en común, se comunican entre ellos, comparten sus opiniones y deseos: “Es preciso que los hombres sepan que los féretros tenemos una vida interna sumamente intensa, y que en nuestros escasos ratos de buen humor bromeamos o nos chanceamos unos con otros. Ante todo, tenemos nombre: unos, masculinos y, otros, femeninos, naturalmente, de acuerdo con nuestro sexo”.<sup>327</sup> El absurdo de cualidad se manifiesta en la identidad de los féretros, pues gracias a la personificación con la cual se pretende representar a una persona, ellos tienen un sexo (una condición orgánica masculina o femenina que les pertenece únicamente a animales y plantas) designado y, en consecuencia, un nombre: aquella palabra con la que se identifican seres animados o inanimados.

Ello también es producto del sinsentido, porque en este instrumento literario se rompe el cuarto principio del sentido propuesto por Pérez Téllez: nombrar solamente lo que es posible y existe en el mundo real, ya que un texto con sentido debe ser verosímil. En este caso, una narración de la que su voz principal y protagonista es un objeto personificado con las facultades correspondientes a una persona, capaz de construir una vida junto a otros, pero que no deja de ser objeto, carece de sentido; rompe con la lógica y lo establecido siguiendo un referente de la realidad.

---

<sup>326</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, p. 33.

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 35.

Asimismo, el sinsentido como producto del absurdo también se aprecia en el siguiente fragmento del texto, donde el objeto posee facultades sensitivas y desiderativas. Por tanto, es capaz de ofrecer detalles al lector para construir otra imagen simbólica del segundo espacio diegético, una carroza fúnebre, ya que una vez comprado, es transportado por las calles en esta:

Ajustaron el precio —en mi concepto, irrisorio— y me trasladaron a un automóvil demasiado fúnebre, con las llantas blancas. La lluvia seguía cayendo en aisladas gotas frías. El cierzo me penetraba a través de los poros, helándome la sangre. Una sombra humana, en el interior del vehículo, sollozaba ahogadamente. [...] Cruzamos calles silenciosas y lóbregas, pobladas de perros chorreantes y prostitutas; avenidas iluminadas y alegres donde la gente paseaba con lentitud, bajo los paraguas negros; una plazoleta muy triste en la cual tocaba una banda y los militares lucían sus uniformes nuevos; edificios de ladrillo.<sup>328</sup>

De manera similar al primer texto revisado, “La noche del féretro” es un artefacto literario que presenta más de un tipo de absurdo. En la cita anterior se aprecia la fusión entre el absurdo de cualidad y el de relación; el féretro continúa en su misma condición de objeto y a pesar de ser dueño de cualidades que rebasan su naturaleza, como las facultades señaladas, sigue siendo el mismo. Ahora bien, el espacio diegético donde este es transportado es una muestra del absurdo de relación. Ello gracias a la interacción del objeto con seres u objetos de los cuales existen referentes en la realidad: la carroza fúnebre, en este contexto. Vehículo empleado para transportar féretros. Si bien, la carroza como espacio diegético determinante no representa una irrupción de la lógica en el texto, pues el objeto se muestra mediante su uso habitual o función determinada: transportar un féretro, este último ya no es un simple objeto inanimado, usado únicamente para depositar un cadáver y ser enterrado, porque tiene otras cualidades gracias a la prosopopeya, esto lo convierte en un objeto más allá de los féretros de la realidad. Además, este espacio diegético, el vehículo, puede verse como el instrumento que permite el encuentro del protagonista con el exterior. La imagen simbólica<sup>329</sup> y las impresiones que el féretro construye durante la narración, remiten a la noción de verosimilitud en un texto literario con el precepto de que incluso el sinsentido tiene sentido. Este efecto se desarrolla durante el trayecto del cajón, quien observa y describe los elementos, sobre los cuales existen referentes de la realidad, que lo rodean mientras se encuentra en la carroza: calles silenciosas habitadas por perros y prostitutas, una plaza con una banda tocando, militares uniformados y edificios de ladrillo.

---

<sup>328</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>329</sup> Cfr. p. 88 de esta investigación.

Esta imagen termina cuando la carroza se detiene y el féretro llega a su destino, último espacio diegético, un velatorio:

Quando el automóvil se detuvo, observé que mi llegada despertaba un interés incomprensible. Se oyeron voces humanas de:

—¡El féretro! ¡El féretro!

Alcé los ojos y vi un edificio cuadrado, con dos terrazas de piedra. Suspiré, aliviado. Tres hombres vestidos ridículamente me transportaron hasta un suntuoso aposento en cuyos ángulos ardían los cirios. [...] Allí estaba yo, tendido sobre no sé qué mueble absurdo.<sup>330</sup>

Una vez más, el protagonista del texto se encuentra en un espacio interior y determinante, el cual está, además de la funeraria, relacionado con la función y propósito original que cumple como objeto, sin considerar las cualidades que la prosopopeya le otorga, contener un cadáver. Así, el vínculo entre uno o más tipos de absurdo en este espacio narrativo se da a través de las acciones realizadas por el féretro en él, pues en el texto el velatorio se representa con la función y aspecto determinados de la realidad. Una habitación donde se reúne un conjunto de personas para velar a un muerto, un lugar, según el narrador, grande, costoso y adornado con enseres funerarios, como ciriales y un mueble donde este es colocado. Por ello se aprecia el absurdo de cualidad en este lugar; se verá en la siguiente cita, el féretro no ha perdido las capacidades que rebasan su condición original, pero sin dejar de ser el mismo objeto, capaz de mirar a quienes están a su alrededor, escuchar, desear actuar de cierta manera y moverse:

Nadie se mantenía ecuánime en mi presencia, cual si yo fuera una especie de monstruo. [...] Una muchacha fresca y esbelta, que despedía un olor en extremo agradable y que había deseado para mí con toda el alma, prorrumpió al verme:

—¡Es tan terrible y tan negro!

[...] Pero he aquí que, de pronto, un chiquillo se me acerca y pregunta:

—¿Es para enterrar a papá? Sentí que el corazón me dejaba de latir dentro del pecho, que la cabeza me daba vueltas [...]. “¿Cómo, para papá? —me dije—. ¿No soy acaso un hombre?” Quise gritar, protestando. Quise incorporarme y echar a correr ningún rumbo, pero no pude.<sup>331</sup>

Se vio con Pérez Téllez una de las características del absurdo: la contradicción de los seres o sus acciones radica en su falta de identidad. Si bien, al inicio de la narración se aprecia que el protagonista se percibe a sí mismo como un féretro, sus descripciones posteriores demuestran que esa percepción no se limita a verse como un simple objeto. Además, de todas las facultades que el protagonista posee, las cuales le permiten actuar durante toda la narración; es gracias al nombre,

---

<sup>330</sup> Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos Tomo I, op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 36.

su concepción sobre el entierro, la cual está estrechamente ligada al cuerpo que recibirá con su sexo, masculino, que este se piensa hombre; en consecuencia, se comporta, piensa y desea como uno, hasta su encuentro con el niño.

El féretro expresa su desconcierto al saber el sexo del futuro cuerpo a recibir, pues lo ideal entre los féretros masculinos es acoger un cuerpo femenino, no el de un hombre. Aquí la percepción del objeto sobre sí mismo se rompe: “¿No soy acaso un hombre?”<sup>332</sup> El cuestionamiento y la protesta subsecuentes son muestras del sinsentido y el absurdo; el objeto ha perdido la certeza de quién y qué es, cuando, en primer lugar, es ilógico ser dueño de aquellos rasgos que le permitirían construir una identidad.

Característico del absurdo, la ambigüedad al final de la narración es un rompimiento del cuarto principio del sentido en este artefacto literario: “Me encogí de hombros y opté por dormirme. Dormirme como un novio impotente o tímido en su noche de bodas. Así lo hice. Y soñé. [...] Soñé, y las imágenes sibaríticas me hicieron tanto mal, que cuando abrí los ojos y vi penetrar el sol por las vidrieras me sentí exhausto.”<sup>333</sup> No hay un cierre determinante en la acción narrativa del cuento, hay más de un sentido para el final de este. Ello debido a que el objeto duerme, sueña y despierta sin dejar de ser féretro. Finalmente, el sueño es el último elemento transgresor del texto, este une lo real con lo imaginario y representa la búsqueda por saciar un deseo. En este caso, una imagen placentera causada por el cuerpo ideal no recibido, interrumpida por un despertar.

Al considerar lo anterior, se aprecia que la unión entre la fantasía y el absurdo a través de los espacios diegéticos es determinante para entender las acciones de los protagonistas de ambos textos tarianos, y muestra a la prosopopeya como un recurso empleado no únicamente para crear efectos retóricos en los textos, desde su peculiar manera, atrayentes para el lector. En “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” esta figura retórica permitió la creación de personajes y entornos tomados desde lo más cotidiano para llevarlos a situaciones carentes de sentido, las cuales, a pesar de ello, permiten repensar temas significativos como la forma de vivir, la existencia y la muerte.

---

<sup>332</sup> *Idem.*

<sup>333</sup> *Ibidem*, p. 37.

El estudio sobre la prosopopeya desarrollado en líneas anteriores demostró que su empleo en los discursos literarios creados por Francisco Tario permite repensar el tradicional concepto de figura retórica— verla más allá de su significación como recurso literario que conforma el *ornatus* del discurso o como herramienta creadora de un estilo lingüístico característico, propio de un autor, que busca generar un efecto particular en el leyente— al ser un elemento complejo. Ello al considerar que, siguiendo la noción de Retórica como aquella disciplina ejecutada mediante la acción de la palabra que busca persuadir, la prosopopeya y su aplicación en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” cumple con esas características, pues sirve para atraer al lector y describir aspectos o sentimientos de los personajes durante la diégesis. Sin embargo, su importancia recae en que una de sus significaciones enuncia su principal función: la atribución de cualidades humanas, en particular el lenguaje, a seres irracionales o inanimados, según José Luis García Barrientos.

Debido a esto, la prosopopeya es una figura de ficción enunciativa, orientada a la realidad representada, pues les permite a los personajes en los textos poseer facultades humanas, además de la atribución del lenguaje. Asimismo, se encuentra una similitud entre el significado de prosopopeya propuesto por García Barrientos con el de Helena Beristáin y David Galicia Lechuga. Para la primera, esta figura es un tipo de metáfora conformada por una relación de semejanza entre los significados de las palabras que participan en ella, ya que se asocian términos que en la realidad no se vinculan. Lo no humano se humaniza y lo inanimado se anima, por lo cual es una metáfora sensibilizadora, personificación o metagoge. Mientras que para el segundo, la prosopopeya consiste en conceder entidad y atributos humanos —por lo general, el don del lenguaje— a seres inanimados o a seres irracionales.

Entonces, la prosopopeya anima lo inanimado y es una de las particularidades en el estilo de escritura tariano, pues se aprecia como elemento común en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”. Por ello, se planteó el análisis de la figura retórica a partir de una perspectiva ontológica, al tomar el concepto de la “Gran cadena del ser” de Aristóteles, un orden jerárquico de los organismos donde cada uno posee ciertas facultades del alma, considerando que la animicidad de los seres vivos se da porque son poseedores de vida y tienen las potencias del alma: nutritiva, sensitiva, desiderativa, motora y discursiva. En consecuencia, la jerarquía de animicidad de los seres vivientes, con base en las facultades que posee cada uno, coloca al hombre en el primer lugar de esta estructura, ya que es capaz de moverse, razonar, hablar, sentir,

nutrirse y crecer. Luego, en segundo lugar, están los animales, carentes de habla y razón. En tercer lugar, las plantas, capaces de alimentarse y crecer y, por último, los objetos carentes de vida, que no pueden moverse, sentir, razonar o hablar. Sin embargo, la prosopopeya permite que en un discurso literario estos posean ciertas facultades del alma, los transforma de una entidad que ocupa el sitio más bajo en la “Gran cadena del ser” a un lugar superior.

En “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” los protagonistas son objetos comunes: un féretro y un traje, los cuales se muestran por medio de sus funciones cotidianas; ambos objetos son utilizados para recibir un cuerpo, pero su representación cambia gracias al empleo de la prosopopeya durante la construcción de la diégesis. Ahora estos poseen ciertas facultades del alma: discursiva, sensitiva, motora y desiderativa, estas les permiten actuar durante la narración. Así, la prosopopeya, metáfora sensibilizadora, figura de ficción enunciativa—elemento que sirve como creador de personajes los cuales, cabe recordar, son construcciones simbólicas—, reconstruye la imagen del féretro y el traje en los textos, porque ahora los objetos tienen cualidades humanas relacionadas con las facultades del alma. El féretro tiene la capacidad para oír, dormir, hablar, observar, reír, soñar, desear y pensar. Mientras que el traje, quien posee las mismas facultades que el féretro, puede observar, reír, describir, gritar, pensar, hablar, sentir, desear, comprender e incluso matar.

Sin embargo, la presencia de la prosopopeya en ambos discursos literarios no se aprecia únicamente por medio de estas cualidades humanas relacionadas con las facultades del alma que los objetos disfrutan, pues se analizó la construcción de la figura retórica desde su nivel gramatical por medio de tres categorías: verbo, adjetivo y vocativo. El verbo indica acción, y para la configuración de la personificación los verbos que expresan animación son los más importantes, ya que están directamente relacionados con actividades o cualidades humanas que, fuera de la construcción gramatical, no sería posible atribuirles a un objeto inanimado. Las acciones de los objetos durante la narración, provocadas gracias a la prosopopeya, los caracterizan como una persona.

El adjetivo permitió notar la presencia de la prosopopeya en los discursos literarios, debido al uso distinto en las oraciones que los conforman, debido a que comúnmente son empleados para describir o caracterizar personas, pero en los textos de Tario este califica a objetos y sus acciones. En “La noche del féretro” hay adjetivos empleados para calificar al féretro como objeto, a partir de sustantivos (sobrio, duradero, cómodo o fúnebre) y también hay

adjetivos utilizados para calificar al féretro como un hombre: célibe, triste o exhausto. De forma similar, en “La noche del traje gris” hay adjetivos usados para calificar al traje y otros personajes como hombres: malvados, cristianos, altruistas, enfermos, libertinos, entre otros; y adjetivos aprovechados por el objeto para calificar sus acciones y las de otros trajes. Asimismo, se mostraron adjetivos que califican a las prendas de vestir según sus colores o por otros elementos. Lo interesante en la narración de Tario es que cada traje muestra una personalidad distinta, como si tratase de una persona, con base en un adjetivo.

El vocativo, como último elemento gramatical conformante de la prosopopeya, demostró que en los textos se produce una comunicación directa entre los objetos, al ser la expresión que se encuentra en el discurso cuando pretende dirigirse a una entidad a la espera de una respuesta o de otra reacción. Los objetos personificados son personajes que poseen las facultades discursiva y desiderativa. Por lo tanto, pueden entablar un diálogo entre ellos y responder o reaccionar de alguna manera.

La prosopopeya, como figura de ficción enunciativa, no solo otorga cualidades humanas a seres inanimados, también permite la creación de personajes y mundos ficticios en los textos, los cuales son representativos y significativos, configurados a través de la voz que narra el relato. En “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” cada narrador es dueño de un “yo” diegético —considerado desde su clasificación de pronombre personal como otro elemento que les otorga identidad gramatical de persona a los objetos—, que les permite enunciar y participar en los acontecimientos conformantes del relato. Por ello, se demostró a través del análisis de los espacios diegéticos representados en ambos cuentos, la participación genérica entre la fantasía y el absurdo, pues clasificar genéricamente los textos de *La noche* de Francisco Tario dentro de una sola categoría literaria es una limitante.

En “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” se aprecia una fusión entre ambos géneros literarios, porque comparten una construcción discursiva basada en el uso especial del lenguaje que trastorna la imagen tradicional de la realidad. Así como la fantasía es un discurso configurado a partir de una relación intertextual con el discurso de lo real y una irrupción de lo lógico que parte de la imaginación del autor, como un féretro capaz de hablar o un traje que huye del armario para irse al exterior, el absurdo se vale de la transgresión e irracionalidad.

El absurdo en los cuentos de Tario se reflexionó a partir de los principios que determinan el sentido de un texto literario, pues una obra es absurda cuando los fractura. El primero, las acciones tienen un orden y una finalidad; y el segundo, cuando se nombra solo aquello que es posible y existe en el mundo real. Asimismo, se expusieron dos formas del absurdo en los escritos tarianos: de cualidad y de relación.

En “La noche del féretro” los espacios diegéticos interiores muestran a un objeto transformado gracias a la prosopopeya, el cual es representado con cualidades que rebasan su naturaleza, sin que pierda su condición original de objeto; un féretro que puede hablar con otro féretro en una funeraria, dueño de un nombre de acuerdo con su sexo masculino, que siente deseo por poseer un cuerpo femenino y piensa como un hombre mientras está en un velatorio. Además, se mostró la negación del principio de identidad a través del objeto y sus cuestionamientos durante la diégesis. De la misma forma, en “La noche del traje gris” a pesar de que las acciones del objeto lo caracterizaron como una persona, este no dejó de ser un traje. Aquel objeto colgado en el armario capaz de escuchar las aventuras de sus compañeros trajes o que caminó por la carretera y asesinó a un hombre para desvestirlo y poseer su cuerpo.

Los espacios diegéticos y las acciones de ambos personajes son absurdas e interrumpen la noción de sentido, por lo que se aprecia al sinsentido como una estrategia literaria que posibilita la conformación del absurdo en los artefactos literarios. Esto, unido a la prosopopeya como recurso fundamental en los textos, crea narraciones hechas por objetos, donde tanto los espacios como las acciones de los personajes irrumpen la lógica. Esta irracionalidad caracteriza a su vez la fantasía de las obras tarianas, pues un texto fantástico fractura y trastorna un orden establecido. En consecuencia, la subversión en los cuentos de Tario se apreció desde lo retórico, construido a partir de lo gramatical, pues el autor colocó a objetos comunes y los volvió personificados, gracias a una figura retórica configurada con distintos elementos gramaticales. Objetos capaces de representar aspectos y acciones inherentes a una persona.

Gracias al análisis de la configuración de la prosopopeya desde un enfoque ontológico y gramatical, se aprecia como un recurso retórico de creación que se sirve de la ficción para construir escritos narrativos y cada uno de sus elementos: espacios diegéticos y personajes. Al emplear esta figura retórica en sus obras, Francisco Tario les otorgó animicidad a objetos y los sacó de la cotidianidad para colocarlos bajo un discurso literario. “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” son obras fantásticas y absurdas con protagonistas que poseen facultades que

rebasan su naturaleza original y los acerca a una condición de persona. Debido a la presencia de la prosopopeya, la imagen del féretro y del traje se ha resignificado; los objetos ya no son únicamente contenedores de cuerpos contruidos para cumplir un fin o satisfacer una necesidad, sino aquellos objetos personificados que actúan y cuyas acciones o razonamientos permiten reflexionar sobre temas significativos e inherentes a la existencia de la persona. Por ello, lo valioso en la obra de Tario es la forma en cómo demuestra que incluso en lo que aparenta ser ilógico hay sentido.

### CAPÍTULO III. CUERPO-OBJETO COMO PERVERSO EN EL PERSONAJE

En los dos capítulos anteriores se mostró a Francisco Tario como el autor que rompió las temáticas literarias establecidas con la publicación de su primer compendio de cuentos, *La noche* en 1943, textos rebosantes de una fantasía oscura, ilógica y perversa. Característico de su literatura, Tario creó mundos protagonizados por personajes no humanos, desde una gallina y un perro, hasta objetos cotidianos como un féretro, un traje o un barco. Pero, así se enunció, esta fantasía no hubiese sido posible sin el empleo de distintos recursos retóricos y narrativos, como la prosopopeya, uno de los más importantes. El estudio de esta figura expuso la manera en que su construcción retórica y lingüística permite animar lo inanimado, y hace posible elevar de esa condición de objeto a los protagonistas de “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, a una en la que estos posean capacidades semejantes a las de un ser humano.

Se describieron distintas facultades y capacidades del féretro y el traje gris gracias a la prosopopeya. Sin embargo, un elemento común entre ambos objetos, el cual condiciona sus acciones como personajes durante la diégesis en los cuentos, es su relación con el cuerpo. Si se piensa desde la cotidianidad, la función de estos objetos depende de un cuerpo: el traje lo viste mientras que el féretro lo contiene. Si bien los textos de Tario muestran estas tareas usuales de los objetos, gracias a la figura retórica, su condición e identidad van más allá de ellas.

Por ello, en las siguientes líneas de la investigación se estudiará la conexión entre el cuerpo y un objeto personificado, pues se verá que la presencia de la prosopopeya en ambos artefactos literarios cambia el sentido y la manera de representar a los objetos protagonistas de los escritos y, en consecuencia, su relación con el cuerpo. Para reflexionar sobre el cuerpo en los textos tarianos, se mostrará una serie de conceptualizaciones sobre este, desde lo biológico a lo filosófico, las cuales permiten notar que su relación con la muerte es un elemento particular para retratarlos en los textos. Ello debido a que pensar el cuerpo es verlo, en un inicio, como algo vivo que pertenece a la figura física de un ser y está sujeto a lo que experimenta en el exterior: es imperfecto, materia sujeta a la existencia y al paso del tiempo, esto lo vuelve en algo finito.

En consecuencia, el cuerpo también simboliza el término de la vida y será esta forma de verlo la descrita en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, por lo cual se apreciará desde la muerte a través de dos conceptos: “cuerpo-muerto” y “cuerpo-cadáver”. No obstante, estas maneras de ver al cuerpo no son las únicas que se verán en los textos de Francisco Tario,

pues al tratarse de discursos literarios contruidos con base en una figura retórica que les permite a los objetos poseer facultades humanas, se propone que en la narración estos construyen su propio cuerpo, un “cuerpo retórico”. Cuerpo figurado que les permite actuar en el transcurso de la diégesis, antes de poseer un cuerpo-muerto y un cuerpo-cadáver, respectivamente. De tal forma que se verá, una vez más, la reconfiguración del cuerpo gracias a la retórica, la fantasía y el absurdo, pues tanto el féretro como el traje gris lo componen a través de la prosopopeya y otras figuras retóricas.

Ahora bien, los distintos modos de ver al cuerpo en Tario exponen un componente propio de las narraciones del autor y el último elemento a analizar en esta investigación: la presencia de lo perverso. En consecuencia, el estudio de la perversión en los textos de Tario se presenta desde el vínculo cuerpo-objeto desarrollado en estos. Se busca mostrar que lo perverso se aprecia desde la perspectiva del cuerpo y del objeto. Gracias a que la perversión se simboliza desde el cadáver, cuerpo sin vida, inerte, materia destinada a ser desechada; y en la maldad del objeto, el cual, debido a la prosopopeya, manipula vilmente al cuerpo.

En consecuencia, se mostrará una última forma de ver al cuerpo. Ello debido a la perversión del objeto por medio de sus acciones sobre y con un cuerpo; y considerando que el cadáver es perverso, este se aprecia como un cuerpo-desperdicio. Esto se debe a que los objetos personificados ahora son los que actúan y poseen a los cuerpos, los cuales se convierten en cosas, se verá que ni siquiera tienen las características para considerarlos objetos y al final de los relatos terminan siendo desechados. Entonces, si antes se hablaba de una elevación del objeto inanimado, algo carente de cualidades que lo alejaban de una condición de persona, a aquello capaz de actuar de manera similar a una y óptimo para establecer a una relación con un cuerpo donde el último es superior; ahora este se verá como inferior y manipulable, muy por debajo de un objeto.

### 3.1. Fundamentos del objeto

En el apartado dedicado a los fundamentos de persona del capítulo anterior se expusieron dos elementos conformantes de personificación: “persona” y “objeto”, ya se enunciaron distintas concepciones sobre la noción de persona, ahora se mostrarán algunas ideas sobre el objeto. “La palabra “objeto” viene del latín *obiectus*, formada por el prefijo ob- (sobre, encima), el verbo iacere (lanzar, tirar). El sufijo-tus (-to) usado para formar participios e indicar que ha recibido la acción. [...] Originalmente, la palabra *obiectus* designaba algo de poco valor que se podría arrojar, sin preocuparse”.<sup>334</sup> Además, entre los diversos significados de esta palabra resalta el de “cosa”,<sup>335</sup> la cual remite a un “objeto inanimado, por oposición a ser viviente”.<sup>336</sup>

Otra forma de entender al objeto es a través de los apuntes de Abraham Moles, en los cuales significa “lanzado contra, cosa existente fuera de nosotros mismos, cosa puesta delante de nosotros que tiene un carácter material: todo lo que se ofrece a la vista y afecta a los sentidos”.<sup>337</sup> Entonces, el objeto puede pensarse desde su carácter material, como un producto específicamente humano, fabricado y artificial. Además, en la significación que Moles le da al mismo, él apunta que este debe diferenciarse de la cosa, pues se distingue de ella cuando se le asigna una etiqueta.<sup>338</sup>

A partir de una teoría del objeto, es posible notar una clasificación de este basada en el consumo:<sup>339</sup> a) objetos consumibles, b) objetos no consumibles y c) objetos duraderos no consumibles en esencia, pero sometidos al desgaste y el accidente en la experiencia inmediata. De igual forma, el objeto puede caracterizarse a través de sus dimensiones, como lo englobado (lo que se abarca con los brazos) y lo englobante, aquello en lo que se entra y que, en cierta medida, acoge (el vestido o un abrigo). Por tanto, en relación con el ser humano, el objeto también puede categorizarse dentro de aquellos en los cuales se penetra: el coche, la casa (maxiobjetos) o aquellos de talla humana y con escasa movilidad, como los muebles.

Desde una perspectiva literaria, el estudio del objeto es posible al tomar en cuenta su

---

<sup>334</sup> Cfr. Diccionario etimológico castellano en línea, “Objeto”, 2025. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?objeto> [Consulta: 25 de febrero, 2025].

<sup>335</sup> Real Academia Española, “Objeto”, en *Diccionario de la lengua española*, [versión en línea]. <https://dle.rae.es/objeto> [Consulta: 25 de febrero, 2025].

<sup>336</sup> *Idem*.

<sup>337</sup> Abraham A. Moles, *Teoría de los objetos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 29.

<sup>338</sup> Cfr. Abraham A. Moles, *Teoría de los objetos*, op. cit., p. 30.

<sup>339</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

diferenciación de cosa y las categorías enlistadas. En “La noche del féretro” al tratarse de una narración centrada en el mismo objeto que se enuncia en el título del texto, las clases para describirlo son las siguientes:

- El féretro no como cosa sino como objeto:

El féretro es objeto porque fue construido con distintos materiales con el fin de cumplir una función específica. Se piensa como producto, pues al comienzo del cuento el objeto puede apreciarse así; ello está relacionado con el entorno donde se encuentra, una funeraria. El féretro espera para ser comprado, mientras observa a un cliente y futuro comprador, entrar a ese espacio, quien le menciona al empleado “Necesito un féretro”.<sup>340</sup> Además, el féretro es artificial, un objeto consumible, Moles menciona que en “nuestra civilización, el objeto es artificial. No se dirá que una piedra [...] es un objeto, sino una cosa. La piedra se convertirá en objeto cuando ascienda al rango de pisapapeles y se le pegue una etiqueta (precio..., calidad...) que lo haga ingresar en el universo social de referencia”.<sup>341</sup> En este caso, debido a que el féretro se encuentra en una funeraria, está sujeto a un precio y posee otras cualidades correspondientes a su naturaleza: comodidad y duración. Ello se observa en lo siguiente:

El enlutado seguía tosiendo y examinando uno a uno los féretros. [...] En voz baja, respetando fingidamente el dolor del cliente, iba el empleado elogiando su mercancía, haciendo notar entre otras cosas su sobriedad, duración y comodidad.

[...]

—Creo que me convenga éste.

Ajustaron el precio —en mi concepto, irrisorio— y me trasladaron a un automóvil demasiado fúnebre.<sup>342</sup>

- El féretro como objeto duradero no consumible en esencia:

El féretro es un objeto destinado al accidente de la experiencia inmediata, un entierro, lo cual conlleva que, inevitablemente, sufrirá un desgaste con el tiempo mientras cumple con el propósito para el cual fue realizado.

- Desde su dominio:

El féretro es un objeto englobante, en él entra un cuerpo y este lo acoge. Por lo tanto, también se aprecia como:

- Objeto en el que se penetra:

El féretro no es maxiobjeto, sino uno de talla humana, diseñado para recibir a un difunto.

---

<sup>340</sup> Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, p. 33.

<sup>341</sup> Abraham A. Moles, *Teoría de los objetos, op. cit.*, p. 30.

<sup>342</sup> Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, p. 34.

De manera similar a “La noche del féretro”, el objeto protagonista de “La noche del traje gris” se describe bajo las mismas categorías:

- El traje no como cosa sino como objeto:

El traje es el resultado de la unión de otras prendas de vestir formadas por un conjunto de tela, realizado para cumplir un fin y satisfacer una necesidad humana: el vestido. Es un producto específicamente humano, fabricado y artificial. A diferencia del féretro en el texto anterior, este también se considera un producto, pero no porque en la narración se hable sobre su precio o se muestre a alguien adquiriéndolo. Más bien, el traje es visto como objeto desde un universo social de referencia en la ficción, pues ya le pertenece a un individuo:

Mi dueño es un hombre hercúleo, algo infernal y muy alegre. [...] Se viste a la última moda, [...] a menudo sale de viaje. Cuando esto último ocurre, me lleva indefectiblemente sobre sus espaldas, no sin enviarme de antemano a la planchaduría. También me adorna entonces con una camisa blanca, un pañuelo del mismo color y una corbata de seda, poblada de lunares rojos”.<sup>343</sup>

Si bien no se habla de una etiqueta literal de precio, comodidad o calidad sobre el traje, se aprecia que el costo de este es alto, al ser acompañado por otros objetos como la camisa, el pañuelo y la corbata.

- El traje como objeto duradero no consumible en esencia:

Al ser un conjunto de ropa destinado a vestir un cuerpo, el traje como objeto está destinado al desgaste con el paso del tiempo.

- Desde su dominio:

El traje es un objeto englobante, en él entra un cuerpo y este lo acoge. Por ello, también se aprecia como:

- Objeto en el que se penetra:

No es maxiobjeto, sino uno de talla humana, diseñado para llevarse en el cuerpo de un hombre.

Se habló de la unión entre objeto y persona para entender los elementos de la prosopopeya y su aplicación en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”. Sin embargo, la presencia de la figura retórica en los textos no es el único rasgo que comparten; los apuntes sobre el féretro y el traje como objetos muestran otro elemento clave para entender a los personajes y sus actos en los cuentos: la presencia de un cuerpo. Si bien la funcionalidad original de los dos objetos está relacionada con el cuerpo —y esta se refleja durante las diégesis— su representación y manipulación sobre este son distintas. Por ello, antes de analizar la relación entre cuerpo y objeto

---

<sup>343</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, p. 110.

en ambos cuentos, se expondrán breves apuntes sobre el concepto de cuerpo.

### 3.2. Aspectos esenciales sobre el cuerpo

Escribir un texto y hacer referencia al cuerpo no es extraño en la literatura. Sin embargo, su construcción y representación cambian según la intención del autor y la temática de cada uno. Por ello, si se busca tomar al cuerpo como objeto de estudio a partir de un texto literario, es necesario exponer algunos detalles conceptuales sobre el mismo. Del latín *corpus* se refiere a la figura humana,<sup>344</sup> inicialmente designaba al «cuerpo» de los seres vivos, enfrentado al alma o principio vital. ¿A qué se refiere esto? El cuerpo se concebía en sí mismo como algo carente de vida, por lo cual también designaba a los cadáveres.<sup>345</sup> Así, “en el mundo griego y hebreo, el término *soma* no hace alusión al cuerpo como contraposición al alma, sino al cadáver”.<sup>346</sup> Por ello, tiempo después este mismo término también se utilizó para referirse a al “cuerpo de todo ser viviente, tanto vivo como muerto. el cuerpo de todo ser viviente, tanto vivo como muerto. Por extensión, este término acabó designando, de una manera general, toda sustancia material, situada en coordenadas espacio-temporales, y que se ofrece a la percepción como un todo organizado, más o menos permanente y que es, en general (aunque con excepciones y matizaciones), considerado independiente del sujeto que lo conoce.”<sup>347</sup>

Desde lo filosófico, en *Cratilo o de la exactitud de las cosas*, Platón explica al cuerpo desde dos significados: *soma* y *sema*, con los cuales remite a ese contraste entre alma y cuerpo; donde el segundo de estos elementos es aquello que contiene al alma y funciona como medio para expresar lo que esta quiere decir:

Sócrates: Explicar esta palabra me parece posible de muchas maneras; y de muchísimas, si se altera la palabra un poco. Hay quienes afirman que el cuerpo (*soma*) es la tumba (*sema*) del alma, como si ella estuviera enterrada en él en el presente; y, puesto que a su vez es por medio de él que el alma *indica* (*semainei*) lo que indica, también por ese lado se le llama correctamente “signo” (*sema*). Me parece por cierto que los órficos han dado

---

<sup>344</sup> Cfr. Diccionario etimológico castellano en línea, “Cuerpo”, 2025. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?cuerpo> [Consulta: 19 de marzo, 2025].

<sup>345</sup> Cfr. Encyclopedia Herder, “Cuerpo”, 2017. [En línea] <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Cuerpo> [Consulta: 20 de marzo, 2025].

<sup>346</sup> José Arlés Gómez Arévalo y Asseneth Sastre Cifuentes, “En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales”, *Hallazgos*, 9, (2008), p.121. [En línea]: <https://www.redalyc.org/pdf/4138/413835170007.pdf> [Consulta: 19 de marzo, 2025].

<sup>347</sup> Encyclopedia Herder, “Cuerpo”, 2017. [En línea] <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Cuerpo> [Consulta: 20 de marzo, 2025].

esta denominación, sobre todo considerando que el alma paga castigo por lo que lo paga; ella tiene el cuerpo para que se preserve (sozetai) como envoltura, imagen de una prisión. Por consiguiente, el cuerpo es eso, cárcel, hasta que el alma haya pagado sus deudas.<sup>348</sup> Se verá líneas más adelante que, si bien el concepto del cuerpo en lo literario está alejado de las concepciones platónicas expuestas —pues no se habla literalmente del cuerpo del hombre, poseedor de un alma, sino de uno representado por medio de la ficción, utilizado por personajes no humanos—, los términos “envoltura”, o al seguir otras afirmaciones de Platón acerca del cuerpo, aquello sujeto al mundo sensible, corruptible, cambiante e imperfecto, estas pueden retomarse para estudiar cómo se plasma y trata al cuerpo en los textos tarianos. Evidentemente, bajo otra perspectiva, la cual se expondrá en el siguiente apartado de la investigación.

Por esto, ya no en un sentido filosófico, el cuerpo también puede pensarse como aquello “donde la existencia humana adquiere una dimensión espacio-temporal, y es este el que hace al ser humano parte activa de la naturaleza y del proceso de la vida”.<sup>349</sup> Asimismo, si se aprecia la palabra “cuerpo” desde otros idiomas, su semántica cambia, así se rescatan los significados *körper*, *body* y *leib*:

El idioma alemán utiliza dos términos diferentes para nombrar el cuerpo. Uno de ellos es “*körper*”, cuya raíz es la palabra latina *corpus* y se refiere a los aspectos estructurales del cuerpo, es decir, al cuerpo objetivado —el *körper* de alguien más— y al cuerpo muerto. El otro concepto es “*leib*”, que define al cuerpo viviente con sentimientos, sensaciones, percepciones, y emociones. Contiene la evocación no coincidente del término inglés “*life*”. Ambos cuentan con raíces comunes, y originalmente se referían a “vida, “persona” y al “yo”, a la persona-yo constituida por la cualidad de ser-una-vida —ser una-*leib*—. *Leib* carece de equivalente semántico en el inglés moderno por lo que su significado es difícil de traducir. La mayoría de las traducciones inglesas de los fenomenólogos alemanes usan *body*, tanto para referirse a *leib* como a *körper*.<sup>350</sup>

Estudiar el significado del cuerpo conlleva pensar en aquello ligado a él: la persona, la vida y la muerte. En ese sentido, el cuerpo puede verse desde lo vivo y lo muerto. Un cuerpo vivo pertenece a la forma física de un ser y está sujeto a lo que este experimenta del exterior, por ello es cambiante e imperfecto; y le permite percibir, sentir y emocionarse, entre otras facultades. Ahora bien, el cuerpo vivo, la vida, es finito e implica, inevitablemente, pensar en la muerte.

---

<sup>348</sup> Platón, *Obras de Platón, Cratilo*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p.28.

<sup>349</sup> José Arlés Gómez Arévalo, “En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales”, *op. cit.*, p. 120.

<sup>350</sup> Ramfis Ayús Reyes y Enrique Eroza Solana, “El cuerpo y las ciencias sociales”, *Revista Pueblos y Fronteras La Noción de Persona en México y Centroamérica digital*, 4, (2007), pp.31-32. [En línea]: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=90600403> [Consulta: 19 de marzo, 2025].

Serán estos conceptos y su vinculación con el cuerpo sobre los cuales, desde una perspectiva literaria, se describirá la representación y manipulación del mismo en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, textos donde el otro significado del cuerpo cobra un sentido distinto, pues ya no se trata únicamente de un cuerpo muerto, aquello carente de vida, un cadáver, sino un cuerpo reconstruido a través de la retórica, un cuerpo afectado por la prosopopeya, que será utilizado por los protagonistas de ambos relatos.

### 3.2.1. Cuerpo-muerto y cuerpo-cadáver

Poseer –he aquí un concepto equívoco.  
Cuando debiera emplearse únicamente en este caso:  
Poseer, poseer un pozo en la tierra.  
Un pozo hondo, húmedo,  
como para plantar un eucalipto;  
un pozo negro, inmaculado,  
como para albergar a una luciérnaga;  
un pozo sin aire,  
como para ahogar cualquier grito;  
un pozo siempre de la misma forma,  
como para enterrar a cualquier hombre.<sup>351</sup>  
Francisco Tario

Entre las múltiples significaciones pertenecientes al “cuerpo”, dada la naturaleza de esta investigación y sus objetos de estudio, se rescata el concepto de “cuerpo muerto” para reflexionar sobre su representación en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”. Ya en el apartado “Fundamentos del objeto” se enunció la relación entre cuerpo y objeto que se da en ambos textos, al considerar la esencia de sus protagonistas; objetos que cumplen una función para con el cuerpo y están sujetos a él. Sin embargo, se verá que el cuerpo en Francisco Tario se muestra distinto, más allá de un elemento destinado a ser enterrado y otro a ser vestido.

En “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” el objeto es vital para la construcción de la ficción enunciativa del texto. Ello gracias a la prosopopeya y a todas las capacidades que esta le otorga al féretro y al traje sin dejar de ser objetos. Ya que en ambos textos ellos son narradores y personajes principales, hablar de esa construcción conlleva pensar en la serie de acontecimientos que la conforman, acciones sujetas a los objetos, vinculadas al cuerpo. En “La noche del féretro” se catalogó al féretro como objeto fabricado y, desde su dominio, englobante, diseñado para recibir el cuerpo de un difunto, esto remite a los conceptos de “cuerpo muerto” y

---

<sup>351</sup> Francisco Tario, *Equinoccio*, *op. cit.*, p. 16.

“cadáver”. Entre las distintas significaciones acerca del cuerpo, resalta su conexión con la vida, la cual se detendrá en algún momento, ello conlleva meditar sobre la muerte, pero ¿qué significa esto en el plano de un texto literario? Del latín *mors, mortis*, la muerte, entre sus múltiples concepciones, significa fin, detenerse. Puede pensarse como el freno a la vida biológica.<sup>352</sup> Si bien esta definición alude al aspecto biológico del término de la vida, al igual que el cuerpo, la muerte también puede pensarse desde lo filosófico.

Al seguir la correlación entre alma y cuerpo como símbolo de la vida, para Platón la muerte es la disolución entre el alma, la primera que perece tras la muerte, y el cuerpo es, también, un aprendizaje del hombre, pues se prepara para ella durante su existencia:

—¿Creemos que es algo la muerte?

—Sin duda alguna —le replicó Simmias. —¿Y que no es otra cosa que la separación del alma y del cuerpo? ¿Y que el estar muerto consiste en que el cuerpo, una vez separado del alma, queda a un lado solo en sí mismo, y el alma a otro, separada del cuerpo, y sola en sí misma? ¿Es, acaso, la muerte otra cosa que eso?

[...]

—¿Y no se da el nombre de muerte a eso precisamente, al desligamiento y separación del alma con el cuerpo?

[...]

—¿Y no sería ridículo, como dije al principio, que un hombre que se ha preparado durante su vida a vivir en un estado lo más cercano posible al de la muerte, se irrite luego cuando le llega esta?<sup>353</sup>

Desde un pensamiento moderno, René Descartes apunta que el alma “no es la que de alguna manera anima al cuerpo. El cuerpo está animado por sí mismo, pero es el alma la que organiza los movimientos del cuerpo, a la manera de un director de orquesta. [...] La muerte no es sino un deterioro definitivo de la máquina corporal que deja de funcionar, y, por lo tanto, el alma ya no tiene porqué organizar nada ni dirigir nada”.<sup>354</sup>

Al entrelazar los significados de cuerpo y muerte resulta el “cuerpo-muerto”, aquella sustancia o materia conformante de un ser, pero que ahora carece de vida. Si para Descartes el cuerpo está vivo porque se anima a sí mismo a través del movimiento organizado por el alma, el cuerpo muerto es inanimado. Cuando la muerte ya ha afectado al cuerpo lo vuelve un cuerpo deteriorado, lo corporal deja de funcionar y queda la envoltura solamente. Con esto podría considerarse al cadáver como sinónimo de cuerpo muerto, pero ya que se habla de su

---

<sup>352</sup> Patrick Wagner Grau, “Aspectos filosóficos”, *Academia Nacional de Medicina, Anales*, (2015), p. 211. [En línea]: <https://anmperu.org.pe/sites/default/files/Aspectos%20Filos%C3%B3ficos.pdf> [Consulta: 1 de septiembre, 2025].

<sup>353</sup> Patricio De Azcárate, *Obras completas de Platón puestas en lengua castellana por primera vez*, Medina y Navarro editores, Madrid, 1871, pp. 8- 12.

<sup>354</sup> Patrick Wagner Grau, “Aspectos filosóficos”, *op. cit.*, p. 212.

representación en ambos textos es necesario diferenciarlos. Ello si se considera a la muerte como la ruptura de la continuidad de la vida entre el cuerpo que se habita y la materia que simplemente queda, como menciona Luciano G. Uzal basado en los aportes de Bordelois:

¿Cómo puede seguir siendo casa o cuerpo aquello que ya no sirve para vivir? [...] El sentido original de *body* designaba el barril, la bota para el vino y el yelmo; a su vez, ciertas derivaciones ligan la palabra cuerpo a las de tubérculo, lo que se entierra, y tumba, donde se entierra. «Pero el cuerpo no es tumba del alma sino de sí mismo; es sólo prisión para el alma, que se escapa inevitablemente de él, como el vino de una bodega, o el aliento de la boca». Las palabras con las que contamos sitúan al cuerpo como envoltorio, no solo del vino y de la sangre sino también de su propia putrefacción.<sup>355</sup>

Dada la diferenciación entre cuerpo muerto y cadáver, si se contempla la forma en que se retrata la muerte y la imagen creada sobre el cuerpo en “La noche del féretro”, es valioso denotar otro concepto relacionado con este, resultante de la relación entre el cuerpo y la muerte, el cuerpo-cadáver:

Cuando «la muerte sucede», la tensión entre cosa y persona se radicaliza: Cuando el cuerpo se acerca a la muerte, comienza a representar el sitio donde se erige la frontera occidental entre la vida y la muerte, y en tanto entidad marginal, quiebra la relación entre el cuerpo vivido y el cuerpo objeto [...]. Al representar el límite o los márgenes de la vida, adquiere una materialidad potente y categóricamente ambigua. En principio, tanto una como otra hacen referencia a la materialidad de un cuerpo que ha atravesado el umbral de muerte, pero mientras que la primera tiene una connotación cosificante, la segunda pone en relieve aspectos de la persona, su trayectoria y a las formas subjetivadas de esa materialidad. El uso diferenciado de estos términos permite dar cuenta de estos matices al considerar su estatus en contextos específicos y las relaciones que distintos agentes entablan con el cuerpo-cadáver.<sup>356</sup>

Al tomar en cuenta lo anterior, y para entender la conexión cuerpo-objeto en “La noche del féretro” de Tario, la cual se crea, en principio, gracias a que la narración gira en torno a un féretro, su camino para recibir aquel cuerpo que ya ha atravesado la muerte y las consecuencias al obtenerlo, resulta esencial hablar sobre otro elemento ligado a él: el entierro. A pesar de que, en la cotidianidad, este tenga un sentido ritual, pues simboliza el tránsito entre la vida y la muerte, propio de la especie humana del cual se derivan una serie de actividades funerarias, con el objetivo de superar el dolor que causa la pérdida de la persona fallecida, mismas que también se describen en la diégesis del cuento, en este el sentido del entierro es completamente distinto:

---

<sup>355</sup> Bordelois, *apud* Luciano G. Uzal, “Cuerpo muerto y materialidad: exploraciones teóricas-conceptuales”, *Tabula Rasa Revista de Humanidades*, 31, (2019). [En línea]: <https://www.redalyc.org/journal/396/39660441015/html/> [Consulta: 1 de septiembre, 2025].

<sup>356</sup> *Idem.*

Mientras permanecemos en el almacén somos célibes. Sin embargo, estamos fatalmente destinados al matrimonio; es decir, a lo que en el mundo común y corriente se designa con otro nombre estúpido: el entierro. Semejante acontecimiento más importante de nuestra vida, y de ahí que meditemos tan a menudo acerca del cónyuge que nos deparará la suerte. Buena prueba de esto último es que hoy, al salir rumbo al armatoste que me aguarda, un antiguo camarada se despidió de y mí de esta forma:  
—Que el destino te conceda buena hembra y buena casa...<sup>357</sup>

Gracias a la descripción del objeto, este acto se aprecia ya no como una ceremonia solemne centrada en el cuerpo del difunto, pues su significado es distinto; ahora es el matrimonio entre féretros y cuerpos —el acontecimiento más importante en la vida de los objetos— pues plasma su libertad al salir del almacén donde se encuentran y, como lo menciona el féretro, dejan la soltería y rompen con su voto de castidad “somos célibes”.<sup>358</sup> En el caso del narrador del texto, así se vio en el capítulo anterior de la investigación; al verse a sí mismo como hombre que posee un sexo masculino, el cuerpo, su futuro cónyuge, debe ser femenino. A partir de esta noción sobre el entierro y la forma en la que uno de los personajes habla sobre el cuerpo “Que el destino te conceda buena hembra y buena casa...”<sup>359</sup> se puede apreciar que para el texto el concepto que define al cuerpo es el de “cuerpo-cadáver”, pues se habla de un cuerpo irreversible, sin vida, desde una intención cosificante y será de esta manera el trato que se le da al cadáver.

El cuerpo-cadáver se muestra en el momento en que el féretro por fin conoce a su cónyuge, esto durante otra actividad funeraria, el velatorio: “Debí perder el sentido. Cuando desperté, un hombre gordo, hinchado, pestilente y rubio, yacía sobre mis pobres huesos. [...] [El cadáver] Estaba rígido y frío como un árbol”.<sup>360</sup> La relación cuerpo-cadáver y objeto se presenta como un acto desagradable y vil, pues para el protagonista el cuerpo recibido no es deseado y se construye a base de un lenguaje atroz con connotaciones negativas. Ese cuerpo-cadáver es denigrante y rechazado por el objeto, porque apesta, es gordo y le pertenecía a un hombre. En consecuencia, el matrimonio, destino a cumplir del féretro al ser comprado, unión entre cuerpo y objeto, se vuelve un acto repugnante. Ello debido a que ambos están condenados a la destrucción, originada del accidente de la experiencia inmediata, un entierro.

---

<sup>357</sup> Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, p.35.

<sup>358</sup> *Idem.*

<sup>359</sup> *Idem.*

<sup>360</sup> *Ibidem*, pp. 36-37.

Ahora bien, la representación y el trato con el que se perciben la muerte y el cuerpo en “La noche del traje gris” es distinta a la del texto anterior; en primer lugar porque el protagonista del relato no es un objeto que se asocia a la muerte, al tratarse de un atuendo diseñado para vestir a las personas; y en segundo lugar, se verá cómo en la diégesis del cuento la relación entre el cuerpo y el objeto se crea mediante los actos viles realizados por el traje sobre un cuerpo al utilizarlo a su conveniencia. En este sentido, si el vínculo cuerpo-objeto en “La noche del féretro” se da por medio de un cuerpo-cadáver, pues la naturaleza del protagonista está íntimamente relacionada con un cuerpo sin vida, en “La noche del traje gris” se aprecian ambos conceptos referentes al cuerpo: cuerpo-muerto y cuerpo-cadáver.

¿Qué posibilita el encuentro del objeto con ambas concepciones del cuerpo? Como se ha enunciado, un rasgo propio de los textos tarianos es la peculiar manera de retratar la muerte y ciertos actos ligados a ella a través de los objetos y el cuerpo. En el primer texto, la relación muerte, cuerpo y objeto es evidente al tratarse de un objeto creado para acoger un cuerpo carente de vida, y así se plasma en la narración, pero el cambio se observa con el trato que este le da al cuerpo-cadáver. Sin embargo, en “La noche del traje gris” la presencia de la muerte está lejos de vincularse instantáneamente con el objeto debido a su naturaleza, aunque sí se aprecia la relación cuerpo-objeto, pues al comienzo de la narración el traje describe su uso cotidiano como atuendo: “Mi dueño es un hombre hercúleo. [...] Se viste a la última moda, [...] y a menudo sale de viaje. Cuando esto último ocurre, me lleva indefectiblemente sobre sus espaldas.”<sup>361</sup> En “La noche del féretro” se vio que el objeto antes de ser comprado pertenecía a un espacio común junto a otros objetos, la funeraria o almacén, como lo llama el personaje; y en este cuento también se muestra un lugar que comparten los trajes: el armario.

Dicho objeto, al igual que el traje, se muestra con su función cotidiana, guardar ropa, pero este sitio se altera debido a las prendas que acoge en su interior, las cuales, al estar personificadas, les permite convertirlo en un lugar habitual entre ellos y realizar diversas acciones: contar anécdotas sobre lo visto en sus salidas del armario mientras vestían el cuerpo de su dueño, reírse de las historias relatadas o asustarse tras escuchar los actos realizados por otros trajes: “Por la noche se viste de etiqueta y baila, o bien acude a algún concierto sinfónico si se interpreta a Beethoven. Gran parte de estos pormenores los he observado por mí mismo; otros; en

---

<sup>361</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, p. 110.

cambio, los aprendí de labios de mis compañeros. ¡Ah!, prisioneros en el armario, cuando todo calla en la residencia, dialogamos los trajes sabrosamente, mas con cautela, cuidando de no ser sorprendidos.”<sup>362</sup> De las acciones que hacen los compañeros del traje descritas por él, llama la atención la excursión que cada uno realiza: “Hay trajes cristianos y altruistas —mis exclusivos amigos— capaces de la más heroica renuncia; trajes que, por ejemplo, sacrifican gustosamente su excursión casual”,<sup>363</sup> pero el protagonista no ha hecho. No es sino hasta el momento que reflexiona sobre su vida, el tiempo desaprovechado para estas salidas y la presencia de pensamientos aterradores que inundan su mente, cuando decide abandonar a su dueño e irse al exterior:

“El tiempo huye” —pienso encomendándome a Dios. Pero acude el diablo.

Y por primera vez en mi existencia piadosa —involuntariamente, lo juro— comienzo a ser víctima de los más atroces pensamientos, de las alucinaciones más tenebrosas. Uno a uno, desfilan ante mis ojos con minuciosidad insufrible los episodios más salientes de mi vida; uno a uno, como espectros, danzan alrededor mío, [...] abrumándome con su espantosa monotonía. Nada, nada hay en ellos de interesante, sensacional o misterioso. [...] ¡Hay que vivir, vivir! —prorrumpen la voz ya gritos—. ¡Vuestro deber es vivir! ¿Aún nadie lo ha comprendido?” [...] Luego de ajustarme brevemente el chaleco y de tirarme en debida forma de la americana, avanzo hasta la reja y me deslizo por entre los barrotes.

—¡Ya soy libre, libre, libre! —prorrumpo en la calle, manoseando la carterá.<sup>364</sup>

Si la libertad para el féretro en el cuento anterior era el rompimiento del celibato tras salir de la funeraria al encuentro con el cuerpo-cadáver para consumir el entierro, en el caso del traje su libertad inicia, parcialmente, al verse separado de su dueño, del armario, caminar por las calles y observar lo que hay a su alrededor. Ello lo lleva a parar en una carretera, en la cual se encuentra a un hombre caminando delante de él, quien reacciona de manera angustiada al ver un traje caminar por sí mismo:

Observo que a lo lejos un hombre se aproxima. No me inmuto lo más mínimo y prosigo mi marcha. [...] Pero ocurre que cuando estoy a regular distancia de él, le veo detenerse, titubear, llevarse las manos a los ojos y huir, lanzando gritos angustiosos.

—¡Se espantó! —razono muy satisfecho—. Un traje gris que camina solo, camina, camina... no debe ser grato.<sup>365</sup>

Este encuentro entre el objeto y el hombre manifiesta el comienzo de la conexión cuerpo-objeto, distinta de la que se crea gracias a la función de vestimenta del segundo elemento, ya que tras percatarse de la reacción del hombre al verlo, el objeto siente una necesidad por poseer un cuerpo

---

<sup>362</sup> *Ibidem*, p.111.

<sup>363</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>364</sup> *Ibidem*, pp. 113-115.

<sup>365</sup> *Ibidem*, p. 115.

para manipularlo y recorrer otros lugares durante su excursión, su liberación no estaría completa sin un cuerpo: “—¡Pero entonces no podré ir a ninguna parte! [...] Mediante un esfuerzo sobrehumano del que nunca me consideré capaz, sigo adelante, dando pronto con la solución más cómoda. «Es menester adjudicarse un hombre».”<sup>366</sup> Será ese deseo por poseer el cuerpo masculino lo que lleva al objeto a atentar contra la vida del hombre:

Me apresuro y llego tan cerca de él que distingo con precisión absoluta la canción que tararea entre dientes. Pienso en mil cosas concretas y alegres. En mí. “Un traje gris que camina, camina...”

Y cuando susurra:

“Ven a mis brazos, amada...”

Alzo la estaca y lo mato de un solo golpe. Debí fracturarle el y se cráneo. El hombre enmudece —amadaaa—, se tambalea sobre un pie, me mira ya muerto, lanza una especie de mugido desploma contra el asfalto, reblagado y estúpido.<sup>367</sup>

El ataque del objeto al hombre es el momento en la diégesis cuando se ilustra al “cuerpo-muerto”, instante en el cual se entrecruzan la vida y la muerte, pues la vitalidad del hombre que habitaba ese cuerpo apenas está terminando; aún queda un poco del ser que animaba el cuerpo, esto se aprecia en su último intento por terminar la canción que cantaba “El hombre enmudece—amadaaa—”<sup>368</sup>. Al chocar contra el asfalto el cuerpo no es un cadáver, la línea entre el cuerpo vivo y cuerpo muerto-objeto comienza a desdibujarse; el cuerpo resultante del ataque es un cuerpo muerto, tambaleante y silencioso, cuyas corporalidades han dejado de funcionar.

Tras la muerte del hombre, su cuerpo se convierte en un cuerpo vacío, cuerpo carente de vida a manos del objeto. Cabe recordar la naturaleza del traje como objeto englobante, en él entra un cuerpo y este lo acoge, pero en el cuento se muestra una función disruptiva del objeto porque ahora es este quien se pone a sí mismo en el cuerpo-muerto, pues se aprovecha de él y lo desnuda: “Sin pérdida de tiempo lo desnudo, vistiéndolo a continuación con mis ropas.”<sup>369</sup> por lo cual el objeto ya no es únicamente un objeto de talla humana en el que se penetra, pues tiene la capacidad de calzarse en un cuerpo— acción con una connotación cosificadora sobre el cuerpo por parte del objeto— aunque el desnudar y apropiarse de este es el primero de los actos que reducen el cuerpo a cosa en el texto.

---

<sup>366</sup> *Ibidem*, pp. 115-116.

<sup>367</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>368</sup> *Idem*.

<sup>369</sup> *Idem*.

Una vez hecho con el cuerpo, el traje continúa con su excursión y lo manipula de forma cruel durante el resto de la narración. El objeto utiliza al cuerpo para ir a distintos sitios: “Cruzo ante cabarets, restaurantes, hoteles, toda suerte de mazmorras. Nada me atrae. Compro, por distraerme, un habano y se lo meto en la boca al muerto”.<sup>370</sup> La cosificación del cuerpo ya no se aprecia solamente por el trato que el objeto le da, acciones sobre las cuales se reflexionará en los próximos apartados de la investigación, ya que se habla de un cuerpo creado a través del lenguaje, resulta imposible ignorar el tono empleado por el objeto para referirse al cuerpo: el hombre ha desaparecido y solo queda su cuerpo, un muerto.

Así, con el paso del tiempo, llega un momento en la narrativa donde la concepción que el objeto le da al cuerpo cambia, pues en citas anteriores se aprecia que este se referiría al cuerpo como “muerto”, sin embargo, ahora lo reconoce como un cadáver:

Me tumbo, al cabo, cuan largo soy, y 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. Me pongo en pie, sin titubeos. Las abordo, y ellas pretenden gritar, pidiendo auxilio, mas yo las tranquilizo al punto, como se tranquiliza a cualquier criatura mortal por desdichada que sea. Esto es, mostrándole muchos papeles de Banco. Azoradas, cambian entre sí miradas de pasmo, calculando tal vez con sus cabezas cuadradas que se trata de un bandolero o un lunático. Reaccionan en suma.

—¿Vamos? —las invito, sin ningún preámbulo.

—¡Vamos!

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.

[...]

— Aprovechate si quieres —aconsejo al cadáver. Pero él qué ha de aprovecharse. Ahí va quieto, mudo, duro como un garrote.<sup>371</sup>

De este fragmento se rescata que la relación cuerpo muerto-objeto ha cambiado a la de cuerpo-cadáver, ya que, en palabras del narrador, el cuerpo ahora es silencioso y muestra la rigidez característica consecuente de la muerte. El cuerpo ha cruzado esa frontera que divide la vida y la muerte. Además, el rebajamiento del cuerpo no es suficiente tras ser manipulado por un único objeto, porque esa unión entre cuerpo y objeto se ha expandido, ahora involucra a dos cuerpos vivos, los cuales también tocan al cadáver, influidos por el traje y su manejo de este.

---

<sup>370</sup> *Idem.*

<sup>371</sup> *Ibidem*, pp. 118-119.

A pesar de que en el texto se describen más actos que ilustran la relación cuerpo-cadáver y objeto, se reflexionará sobre ellos en el último apartado de la investigación. Sin embargo, antes de hacerlo, hay un detalle que llama la atención en ambas obras y vale la pena rescatar; tanto el féretro como el objeto necesitan de un cuerpo para satisfacer una necesidad o deseo y cumplir con la función para la que fueron fabricados, pero se verá que la presencia del “cuerpo-muerto” y el “cuerpo-cadáver” no son las únicas representaciones del cuerpo en los textos, pues los objetos mismos tienen un cuerpo, efecto de la figura retórica con la cual se construye su narración. Por ello, en las siguientes líneas se reflexionará sobre el concepto de cuerpo retórico, los recursos empleados para su construcción y la forma en la que este afecta al objeto durante la diégesis.

### **3.2.2. Cuerpo retórico**

Se ha propuesto el estudio del objeto en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” de Francisco Tario mediante la prosopopeya, considerada el principal elemento para el desarrollo de la ficción enunciativa en ambos textos, creación de personajes y la configuración de las acciones que los objetos realizan sobre y con un cuerpo, lo cual permitió establecer el vínculo entre objeto, cuerpo-muerto y cuerpo-cadáver. Sin embargo, la presencia de este recurso en las obras posibilita la visibilidad del cuerpo y el objeto desde otra perspectiva.

Analizar los escritos tarianos a partir de lo retórico implica pensar que todo lo mostrado en ellos es el resultado de la alteración en el empleo del lenguaje con el fin de generar un efecto en particular, pues los textos literarios son instrumentos que permiten plasmar ideas de forma creativa, crear un estilo original en su enunciación y provocar algo en el lector. Considerando esto, si se busca meditar sobre el cuerpo-objeto, se debe recordar que no se está frente a escritos puramente retóricos, sino influenciados, a su vez, por la fantasía y el absurdo; la unión de estos posibilita que ahora la representación del cuerpo-objeto no esté basada en la relación de los protagonistas con el cuerpo de acuerdo con su función, apropiación o rechazo sobre un cuerpo muerto y un cadáver, respectivamente. Por ello, el cuerpo se verá desde un sentido figurado, un cuerpo efecto de una figura retórica.

Un referente sobre el concepto de cuerpo retórico se encuentra bajo el contexto teatral con el artículo de Richard Robert titulado “Giulio Cesare de Romeo Castellucci, ou le corps rhétorique”, donde el autor “hace alusión a la intensidad de la presencia de los cuerpos convocados en escena,

cuerpos mutilados o excesivos que se imponen a través de la fuerza de una imagen fuera de lo convencional”.<sup>372</sup> Bajo esta perspectiva se habla de cuerpo en escena, cuerpos vivos los cuales, a la vista del espectador, resultan en apariencia ajenos de la cotidianidad, más allá, incluso, de lo que el mismo teatro permite. En el texto literario el cuerpo retórico toma forma bajo un sentido similar, no se está frente a cuerpos vivos que muestran una imagen disruptiva en escena, pues se habla de un cuerpo figurado, una forma de aquello imposible en el mundo real, pero que en la ficción se vuelve posible al crearse, pensando en la concepción de “figura”, mediante un lenguaje manipulado con fines estéticos y expresivos.<sup>373</sup> En consecuencia, desarrollar una retórica sobre un cuerpo dispuesto en el artefacto literario, implica pensar que su construcción se hace, en primer lugar, desde la transgresión del sentido:

La presencia de aquello que no puede expresarse de manera evidente ni racional. [El] cuerpo retórico se expone en escena como la potencia inmanente de un desahogo incesante e insistente, con una fuerza estética que surge de una transgresión inminente. El cuerpo retórico surge allí donde lo cotidiano se vuelve intolerable por insignificante o abusivo, deshaciendo los tópicos e instaurando a través de un “exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable”, una imagen creada por las divagaciones del lenguaje.<sup>374</sup>

El rompimiento del sentido no es ajeno a las obras de Tario, de hecho, forma parte del estilo en su escritura; y hablar de un cuerpo figurado, resulta en algo mimético e ilógico, pues aparece en el texto como la presencia de aquello que no puede expresarse de manera racional. Esto se distingue en “La noche del traje gris” donde esta forma de cuerpo refleja el entrecruzamiento de figuras retóricas, prosopopeya y metáfora:

Preferentemente, como es lógico suponer, nuestras conversaciones versan sobre asuntos de nuestro propio mundillo: solapas, costuras, bolsillos... Los bolsillos son nuestros órganos capitales: el hígado, los pulmones, el corazón, el estómago. Las costuras, nuestras arterias. Nuestras solapas, el rostro. De ahí que cuando deseemos conocer la edad, salud o condición moral de un individuo, fijemos nuestra atención en éstas: las arrugas, la calvicie y el artrismo se reflejan inevitablemente en ellas. Y lo propio sucede con la herejía, la

---

<sup>372</sup> Martina Inés Tosticarelli, *Cuerpos retóricos. Una aproximación a la figurabilidad perversa del cuerpo en la escena contemporánea*, Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2016, p. 15. [Tesis de doctorado].

<sup>373</sup> Se habló del concepto de figura en el apartado “2.2. Fundamentos de la prosopopeya” a través de los aportes de García Barrientos. Sin embargo, también se debe considerar que al igual que el concepto de figura, cuyas conceptualizaciones son diversas, el cuerpo retórico también, ello se debe a que son: Cuerpos múltiples y ambiguos, siempre en medio de dos universos, dos temporalidades, dos modos de significación. En este sentido, una primera conclusión sería que la retórica incorpora al cuerpo una complejidad fundamental, un pliegue que le añade un equivalente a lo que Barthes denomina el “sentido obtuso”, una aspereza destinada a proporcionar al sentido obvio – demasiado claro, demasiado violento– una redondez poco aprehensible, una añadidura que hace “resbalar” la lectura ya que resulta limitada para la razón analítica. Martina Inés Tosticarelli, *Cuerpos retóricos. Una aproximación a la figurabilidad perversa del cuerpo en la escena contemporánea*, op. cit., p. 239. [Tesis de doctorado].

<sup>374</sup> *Ibidem*, pp. 241-242.

piEDAD, la avaricia y la mansedumbre.<sup>375</sup>  
En este fragmento se aprecia cómo la significación del cuerpo vuelve a cambiar una vez más. Anteriormente se enunció que la presencia del cuerpo-muerto y el cuerpo-cadáver son vitales para el desarrollo de las acciones del personaje durante la diégesis, pero antes de estos el objeto construye el cuerpo retórico por medio de su narración, reconfigurando así el concepto de cuerpo. La idea de cuerpo conlleva pensar en la vida y la muerte, se ha visto que el segundo de estos elementos se presenta en ambas obras, pero también la vida a través del cuerpo retórico, ya que el objeto construye su cuerpo figurado mientras reconfigura la noción de un cuerpo viviente con órganos vitales.

La disrupción del cuerpo vivo da origen al cuerpo retórico. Las piezas que conforman al objeto son comparadas con órganos corporales: “Los bolsillos son nuestros órganos capitales: el hígado, los pulmones, el corazón, el estómago. Las costuras, nuestras arterias. Nuestras solapas, el rostro.”<sup>376</sup> Hay un desplazamiento de significados, pues elementos inanimados que, pensando en la cotidianidad, en conjunto forman a un ser humano viviente, esta vez definen al objeto. Ello deja ver la intención de humanizar lo inanimado en el texto. Además, si se recuerda una característica del cuerpo en la cual este no se concibe como una “unidad de partes armónicas, sino como una yuxtaposición de órganos y elementos separados”.<sup>377</sup> El cuerpo retórico del objeto cumple con ello, porque sus “órganos” se unen para crear un todo, formar el traje, objeto fabricado.

Otro elemento característico del cuerpo es su presencia: “En las relaciones con los demás, el cuerpo está presente, es presencia del hombre mismo. Todo cuerpo en cuanto presencia está referido a los demás y a su vez se autocontiene a sí mismo. En cierta forma está unido a los demás y a la vez se diferencia de los demás: se percibe «un cuerpo» diferente a «otro cuerpo», aunque ambos pertenecen al género humano”.<sup>378</sup> Si bien, esta característica refiere explícitamente al cuerpo del hombre y las relaciones que este crea a través de él con el otro, los cuerpos figurados pueden verse de manera semejante. En este texto el traje gris posee un cuerpo retórico porque es una prenda de vestir formada por solapas, costuras y bolsillos que representan sus órganos vitales. Aunque no es el único bajo esta condición, pues hace referencia a otros trajes,

---

<sup>375</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, p.111.

<sup>376</sup> *Idem.*

<sup>377</sup> José Arlés Gómez Arévalo y Asseneth Sastre Cifuentes, “En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales”, *op. cit.*, p.121.

<sup>378</sup> *Ibidem*, p.128.

trajes poseedores de órganos figurados conformantes de sus cuerpos retóricos, los cuales les permiten actuar. Las solapas son los “rostros” de los trajes y determinan la imagen que reflejan entre ellos, lo cual repercute en su manera de relacionarse, como lo menciona el narrador del cuento, ellas dejan ver la edad, salud y condición moral de cada uno. De igual modo, el cuerpo figurado les permite a los objetos ser individuos, distinguirse entre un traje y otro, coexistir entre ellos,<sup>379</sup> incluso relacionarse, como si de un cuerpo vivo se tratase, de manera sexual:

Trajes que se entretienen, mientras dormimos, en descomponer nuestra figura o en afeardarnos nuestros semblantes. [...] Trajes libertinos y execrables —verdaderos candidatos al averno— que, aún de viejos, se atildan repugnantemente, con la ilusión grosera de alguna sórdida aventura. Por castigo del cielo suelen ser éstos los negros o aquellos cuyo color no acertaría a descifrar el pintor más ducho en matices. Se les distingue muy fácilmente por la expresión malsana de sus ojos, por la rigidez de sus piernas —víctimas incurables de alguna enfermedad abyecta—, por ademanes tardíos de sus brazos, por la calvicie prematura. No es extraño oírles vanagloriarse:

—Hoy violé a una niña...

Y nos refieren con todo lujo de detalles, la pornográfica historieta de cierto uniforme de colegiala sacrificado en la planchaduría durante la noche.<sup>380</sup>

Gracias al cuerpo retórico —disruptivo, figurado e ilógico— se observa en el cuento que, de manera similar al cuerpo vivo, el cuerpo de los objetos también es afectado por el paso del tiempo. Ello se aprecia a través de la rigidez de sus miembros, o que sus “rostros”, las solapas, dejan ver el carácter de cada traje a través de la expresión de sus ojos. El cuerpo retórico al ser una figura implica hacer “«el aspecto visible» de algo. [...] Didi-Huberman [menciona] que figurar significa ante todo forzar, desgarrar”<sup>381</sup> y según Martina Inés Tosticarelli conlleva “ver no sólo con una imagen plástica sino también con la idea de movimiento, de metamorfosis o transformación”.<sup>382</sup> El cuerpo retórico del traje en el texto rompe la tradicional figuración de cuerpo, mientras reconvierte la naturaleza del objeto como prenda de vestir, pues este crea la imagen de un cuerpo imposible en el mundo real, uno en movimiento que le sirve como mecanismo a los objetos para cometer actos viles e irrisorios.

---

<sup>379</sup> Ello se refleja en el recuerdo del traje gris sobre las charlas de los trajes acerca de sus excursiones: Hablamos, insisto, de nuestras experiencias diarias, de nuestras contingencias, de nuestros reprobables deslices con algún vestido de señora. Quien narra una cita de amor; quien un acto de caridad; quien una vulgar extravagancia o una riña. —Entre estos brazos que aquí veis —nos reveló en cierta ocasión un compañero bastante malvado— he estrechado delirantemente los tules del vestidito más subyugante y apetecible que hayáis visto jamás... Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *op. cit.*, pp.111-112.

<sup>380</sup> *Ibidem*, p.114.

<sup>381</sup> Martina Inés Tosticarelli, *Cuerpos retóricos. Una aproximación a la figurabilidad perversa del cuerpo en la escena contemporánea*, *op. cit.*, p. 219.

<sup>382</sup> *Ibidem*, p. 221.

El cuerpo figurado del protagonista se transforma tras su encuentro con el cuerpo-muerto y el cuerpo-cadáver, pues el traje sigue teniendo su cuerpo propio, pero este ya no está vacío, su condición de objeto para el fin que fue fabricado vuelve a estar presente, acoge un cuerpo y lo manipula como desea. No es sino hasta el final de la narración donde el cuerpo retórico regresa como la única presencia de cuerpo en la diégesis, pero este cuerpo ya no le pertenece únicamente a trajes, también se presenta en otros objetos:

Y sin perder un segundo me apodero de los vestiditos de las mujeres galantes, saliendo a toda prisa de la alcoba. [...] Cruzo el vestíbulo, como un endemoniado. Salgo a la calle. Me precipito contra un transeúnte que lleva auestas un contrabajo y desaparezco en un taxi. Huyo, huyo, ahora sí, con la sangre envenenada de deseo. Primeramente los vestiditos desconfían, pretenden llorar, suplican piedad en silencio.

—¡No lloréis! —les digo a propósito—: no temáis que sea yo un bandolero o un sádico. No soy ningún delincuente. Por contrario, soy un millonario de las mejores costumbres que ha salido a divertirse.

Ya ríen ellas, entreabriendo sus boquitas húmedas. Ya me miran complacientemente, agitando sus juveniles miembros.

“Se me entregarán sin lucha” —comprendo.

Y echo mano a la obra, rodeando sus cinturitas traviesas, sus dedos ardientes, sus primorosos velos.<sup>383</sup>

Al igual que los trajes, los vestidos tienen bocas que les permiten reír, ojos para llorar, dedos, cinturas y bocas; y los cuerpos retóricos de estos objetos les permitieron relacionarse de una forma íntima. Sin embargo, hay un elemento que llama la atención y está entrelazado con este concepto: la presencia del deseo. Tosticarelli relaciona el cuerpo retórico con el cuerpo sin órganos de Artaud, refiriéndose a los transformados cuerpos llenos de intensidades, “regocijarse en la creación de esos espectros subyugantes de las formas sensibles que se desprenden de toda referencialidad para estallar en cuerpos deformes e impredecibles”<sup>384</sup> en distintas escenas teatrales, para lo cual es importante considerar que un “cuerpo orgánico está radicalmente enfermo y sólo la producción de un «cuerpo sin órganos» sería capaz de liberar la anatomía; entonces no quedaría más que un cuerpo vacío y dolorido, un muerto-viviente”.<sup>385</sup>

El cuerpo al ser más que “su organización, que el orden y las funciones de sus órganos, porque está recorrido por sensaciones e intensidades que no se explican por dicho orden”,<sup>386</sup> siendo el deseo una de estas dimensiones. Este concepto busca explorar una faceta del cuerpo que

---

<sup>383</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, pp. 119-120.

<sup>384</sup> Martina Inés Tosticarelli, *Cuerpos retóricos. Una aproximación a la figurabilidad perversa del cuerpo en la escena contemporánea, op. cit.*, p. 225.

<sup>385</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>386</sup> Guido Fernández Parmo. *Gilles Deleuze. Una introducción a través de sus textos*, Editorial Teseco, Argentina, 2024, p.75.

no se explica por esos factores, sino “por su capacidad de sentir intensamente. [...] El cuerpo del deseo, el cuerpo como superficie deseante, no se define por los órganos sino por las potencias o sensaciones que lo recorren”.<sup>387</sup> En el caso del cuerpo figurado y mimético de “La noche del traje gris” el deseo es parte de la construcción de este. El objeto anhela su libertad, después desea poseer el cuerpo de un hombre y al final lo inunda la necesidad de satisfacer un placentero deseo que se verá complacido por medio de otros cuerpos retóricos.

Ahora bien, el cuerpo retórico en “La noche del féretro” no se visibiliza a través de una imagen vivamente corporal —a diferencia del texto anterior, donde el objeto protagonista lo construye mediante la comparación de órganos vitales humanos con elementos que lo componen como traje, y por medio del encuentro de su cuerpo con más cuerpos retóricos de otras prendas de vestir—. Pero el cuerpo retórico del objeto en “La noche del féretro” se hace presente gracias a las sensaciones que puede experimentar y describir debido la prosopopeya:

Oí distintamente su voz ronca y amarga, seguida por una la tos irritante que, de estar yo dormido, me hubiera hecho despertar. [...] El empleado dijo:

—Pase usted.

Y pasó el hombre sigilosamente, con un poco de asco, mirando a diestra y siniestra, como una reina anciana que visita un hospital. Parecía un tanto avergonzado del espectáculo: aquellos cajones grises, blancos o negros, que tanto asustan los hombres. [...] Mi compañero de abajo se enderezó cuanto pudo para explicarme:

—El cliente es rico, conqué tú serás el elegido.

[...] El enlutado seguía tosiendo y examinando uno a uno los féretros. Nos miraba curiosamente, sin aproximarse demasiado, cual si temiera que uno de nosotros, en un momento dado, pudiera abrir la boca y tragarlo. En voz baja, respetando fingidamente el dolor del cliente, iba el empleado elogiando su mercancía, haciendo notar entre otras cosas su sobriedad, duración y comodidad. De súbito, advertí sobre mi espina un cosquilleo bien conocido: el empleado me quitaba el polvo ceremoniosamente con un cepillo de gruesas cerdas que me produjo risa.<sup>388</sup>

Se ha enunciado al cuerpo retórico como una figura y figurar significa hacer visible el aspecto de algo. Ello permite que el cuerpo mimético del féretro se haga presente mediante un efecto narrativo que conlleva la transgresión del cuerpo ordinario, pues el protagonista se muestra como un féretro, destinado a recibir un cadáver en su interior, pero al mismo tiempo crea su cuerpo retórico. Este no se manifiesta de una forma literal, más bien, es el objeto quien construye la imagen de su cuerpo a través de lo que siente y al comparar sus miembros con elementos de un cuerpo vivo. El cuerpo figurado es una presencia de lo “que no puede expresarse de manera

---

<sup>387</sup> *Idem.*

<sup>388</sup> Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, pp. 33-34.

evidente ni racional. [Este] se expone en escena como la potencia inmanente de un desahogo incesante e insistente, con una fuerza estética que surge de una transgresión inminente”.<sup>389</sup> En este contexto literario tampoco se está frente a un cuerpo vivo en escena, sin embargo, este cuerpo toma aspectos inherentes a la corporalidad, como el movimiento, el habla o las sensaciones; y las hace presentes en un objeto. El cuerpo común se transgrede porque ahora un féretro, mediante sus acciones y lo que puede percibir de su entorno, experimenta percepciones corporales relacionadas con los sentidos, pues él menciona que posee largas extremidades y una espina donde puede sentir un cosquilleo. Incluso se piensa en el cuerpo figurado gracias a la forma en que el féretro se burla del comprador, cuando menciona que actúa como si los féretros tuviesen una boca con la que pudieran tragárselo.

De igual forma, en el siguiente fragmento se aprecia que el objeto crea el cuerpo retórico a través de la metáfora, pues toma elementos de un cuerpo vivo para describir lo que siente: “Ajustaron el precio —en mi concepto, irrisorio— y me trasladaron a un automóvil demasiado fúnebre, con las llantas blancas. La lluvia seguía cayendo en aisladas gotas frías. El cierzo me penetraba a través de los poros, helándome la sangre.”<sup>390</sup> Él féretro tiene “poros” con los cuales puede sentir el frío viento del exterior, a tal grado que su “sangre” se heló.

Se mostró a la presencia como una de las características propias del cuerpo del hombre, ya que se manifiesta en sus relaciones con los demás, permite su unión con el otro y al mismo tiempo lo diferencia, pues se perciben cuerpos distintos a pesar de pertenecer al género humano. Mientras que en “La noche del traje gris” la presencia del cuerpo retórico posibilita a los objetos diferenciarse entre cada uno al poseer colores, estampados o adornos distintos, entablar relaciones entre ellos a través de su convivencia habitual en el armario, y, de manera particular en el caso del traje gris, vincularse con otros cuerpos retóricos que encontró durante su excursión al exterior. En “La noche del féretro” la presencia también es una de las peculiaridades del cuerpo retórico del féretro, porque le permite construir un vínculo con otros féretros. Esto se aprecia cuando el féretro menciona que un compañero suyo se “enderezó” para explicarle que quien observaba los féretros con curiosidad y temor era rico, por lo cual él sería comprado. Así como los trajes comparten y conviven en un espacio común e inherente a su naturaleza de objetos, el armario, los féretros construyen su existencia y se relacionan entre ellos en un mismo lugar, la

---

<sup>389</sup> Martina Inés Tosticarelli, *Cuerpos retóricos. Una aproximación a la figurabilidad perversa del cuerpo en la escena contemporánea*, op. cit., p. 241.

<sup>390</sup> Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos. Tomo I*, op. cit., p. 34.

funeraria:

Cruzamos calles silenciosas y lóbregas, pobladas de perros chorreantes y prostitutas. [...] En tanto, mi cerebro trabajaba sin descanso: “¿Hacia qué lugar me conducirán? ¿Qué clase de destino me aguarda?” Es preciso que los hombres sepan que los féretros tenemos una vida interna sumamente intensa, y que en nuestros escasos ratos de buen humor bromeamos o nos chanceamos unos con otros. Ante todo, tenemos nombre: unos, masculinos otros, femeninos, naturalmente, de acuerdo con nuestro sexo. Mientras permanecemos en el almacén somos célibes.<sup>391</sup>

El cuerpo figurado ofrece una percepción distinta del cuerpo y rompe con aquello que es cotidiano. En la cita anterior se aprecia cómo el cuerpo retórico les permite a los objetos ser dueños de una vida, burlarse y bromear entre ellos, incluso configurar una identidad personal por medio del nombre de acuerdo con su sexo. De esta forma, la relación entre sexo y celibato que menciona el féretro se crea gracias al cuerpo retórico, pues, así se ha enunciado líneas atrás, en el cuento para los féretros el evento más importante en sus vidas es el matrimonio, acto resignificado por medio del entierro, el cual rompe con el celibato de los objetos que se encuentran en el almacén y está relacionado con el cuerpo-cadáver que acogerán. Además, la identidad que, como se vio en el apartado 2.3. “Configuración de la prosopopeya en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, sufre una ruptura cuando el féretro recibe el cuerpo-cadáver de un hombre y no el de una mujer, el cuerpo ideal para el féretro dado su sexo masculino:

Cuando el automóvil se detuvo, observé que mi llegada despertaba un interés incomprensible. Se oyeron voces humanas de:

—¡El féretro! ¡El féretro!

Alcé los ojos y vi un edificio cuadrado, con dos terrazas de piedra. Suspiré, aliviado. [...] Una muchacha fresca y esbelta, que despedía un olor en extremo agradable y que había 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. [...] Pero he aquí que, de pronto, un chiquillo se me acerca y pregunta: —¿Es para enterrar a papá?

Sentí que el corazón me dejaba de latir dentro del pecho, que la cabeza me daba vueltas, y que me hallaba abandonado en mitad de un túnel nauseabundo. “¿Cómo, para papá? —me dije—. ¿No soy acaso un hombre?” Quise gritar, protestando. Quise incorporarme y echar a correr ningún rumbo, pero no pude. Cuatro pesadas manos, cubiertas de vello, me sujetaron por pies y cabeza y no supe más de mí. Debí perder el sentido. Cuando desperté, un hombre gordo, hinchado, pestilente y rubio, yacía sobre mis pobres huesos.<sup>392</sup>

---

<sup>391</sup> *Ibidem*, pp. 34-35.

<sup>392</sup> *Ibidem*, pp. 35-36.

Estas líneas ilustran el cuerpo figurado gracias a la presencia de la prosopopeya y la metáfora, pues el féretro toma piezas de un cuerpo vivo para describir su estado de ánimo y lo que observa. El objeto construye este cuerpo mimético mediante los aparentes ojos que le permiten ver el edificio y la gente que ahí se encuentra. Será su cruce con el niño que pregunta si ese objeto es para enterrar a su padre donde el rompimiento de la identidad del objeto se hace evidente. El cuestionamiento del objeto sobre no ser un hombre y el consecuente afán por gritar, protestar y moverse para no recibir un cuerpo indeseado, deja una huella del cuerpo figurado, pues el féretro compara sus miembros con los de un cuerpo “me sujetaron por pies y cabeza y no supe más de mí”<sup>393</sup> y hace referencia a cómo sus huesos tienen que soportar el peso de ese cadáver.

Se habló de la relación entre el cuerpo retórico y el concepto de Artaud “cuerpo sin órganos” a través del estudio del deseo como una de las facetas por las cuales puede reflexionarse acerca del cuerpo, ya que este representa aquello más allá de una organización de órganos, pues el cuerpo puede verse como superficie deseante, definida por las sensaciones e intensidades que lo recorren. En este sentido, deseo y sensación son piezas que componen el cuerpo retórico del féretro en el texto, al tratarse de un cuerpo construido mediante la ficción y la retórica. El féretro posee un cuerpo sensible e ilógico con el cual percibe sensaciones y siente deseo, ello se aprecia en las últimas líneas del relato:

Yo grité y no me oyó nadie:

—¡No quiero! ¡No quiero!

Todos se apresuraron a levantar al muerto, aunque pesaba demasiado. Estaba rígido y frío como un árbol. Me dio horror. Vi a lo lejos a la jovencita fresca, muy pálida y aterrada, con las manos sobre el descote. Su perfume me embriagó esta vez, removiendo mis instintos. — “¡Lograr poseerla!” —pensé con angustia.

Pero de nuevo cayó a plomo sobre mí el hombre ventrudo y fétido. [...] Me encogí de hombros y opté por dormirme. Dormirme como un novio impotente o tímido en su noche de bodas.<sup>394</sup>

El deseo en el cuerpo figurado del féretro se visibiliza en su incesante lucha por tener un cuerpo femenino. Su vida e identidad están conectadas a lo que para él es el matrimonio y recibir un cuerpo que no es compatible con su nombre y sexo lo llevan a compararse con un hombre sexualmente frustrado.

---

<sup>393</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>394</sup> *Ibidem*, p. 37.

Reflexionar desde otra perspectiva la representación del cuerpo en los textos tarianos, permitió ver al cuerpo retórico como la figura con la cual los objetos construyen una identidad propia que les permite interactuar con otros personajes y actuar en determinados espacios durante la narración. Los cuerpos retóricos, como entidades irreales e ilógicas, resignifican la concepción común de cuerpo, pues ahora, gracias a la prosopopeya, los objetos inanimados poseen cuerpos contruidos con base en la comparación de elementos vivos. La ficción y el absurdo, entremezclados con la retórica, en ambos discursos hace posible que un traje gris tenga órganos capitales donde las costuras son un reflejo de su edad, los bolsillos sus órganos y las solapas su rostro, o un féretro con la capacidad de tener sensaciones corporales, el cual equipara sus miembros con partes de un cuerpo humano. Asimismo, el cuerpo mimético posibilita a los objetos para construir una imagen propia a través de lo que piensan y sienten. Este sentir intensamente por medio de sus cuerpos retóricos, es lo que los impulsa a actuar según lo deseado.

Serán estas acciones donde se reflejará un rasgo común en los personajes, su perversión. Se ha afirmado que el cuerpo-objeto es posible debido a la manipulación del objeto sobre un cuerpo cadáver, en el caso de féretro y un cuerpo-muerto y cuerpo-cadáver con el traje gris, pero este vínculo no sería posible sin la maldad de los objetos. Por ello, se reflexionará en las siguientes líneas acerca de las distintas maneras en las que lo perverso se plasma en ambos textos, pues centrar la diégesis en la muerte por medio de cuerpos carentes de vida y concederles cualidades de persona a objetos inanimados para que estos actúen de manera vil, no son las únicas maneras de presentarse, porque la designación moral también es un rasgo humano.

### **3.3. De lo perverso en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” a partir de Julia Kristeva**

El análisis de las obras escritas por Francisco Tario desarrollado en esta investigación, ha permitido vislumbrar cómo la presencia de un recurso retórico, junto a otros ficcionales, posibilitan el establecimiento de conexiones entre los personajes principales y sus actos sobre un elemento común. “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” son escritos contruidos a partir de la prosopopeya, con la cual se produce una fusión entre el absurdo y la fantasía a través de sus protagonistas. El féretro y el traje gris, objetos cotidianos hechos para un fin determinado, en esta literatura llena de tintes irónicos, burlescos y lúgubres —gracias a la figura retórica que

les otorga cualidades y facultades humanas—, crean un vínculo con el cuerpo, marcado por actos viles e irrisorios sobre este. Por ello, en estas líneas se reflexionará acerca de la forma perversa en la que el cuerpo es sobajado por el objeto, pues en ambos textos es retratado y manipulado de una manera infame.

La perversión viene del latín *perversio* y significa “acción de corromper”<sup>395</sup> o “acción y efecto de pervertir”;<sup>396</sup> es la maldad que habita en alguien, el daño injusto provocado por un acto malicioso y conlleva alteración en la forma de algo o de un individuo. Concepciones como estas se verán reflejadas en “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, ya que parte de la relación cuerpo-objeto se basa en la perversión. Anteriormente, se habló del concepto de cuerpo y su vínculo con la muerte, ya que en ambas obras se muestra al cuerpo-cadáver y se construyen diversas imágenes de él según el trato que los objetos le dan. Lo cual no es extraño si se considera que el término cadáver proviene del latín “*Caro data vermibus*, carne dada a gusanos”<sup>397</sup> y la palabra en inglés “cadáver” proviene del latín *cadaver* este significa “cuerpo muerto (de hombres o animales), probablemente de un participio perfectivo de *cadere* «caer, hundirse, asentarse, declinar, perecer»”.<sup>398</sup> Definición que remite a la representación de la materialidad de un cuerpo que ha atravesado el umbral de la muerte, pero con intenciones cosificantes. En este sentido, el cadáver se interpreta como aquello que ha caído, pues se trata de algo que ha perecido, visto desde una perspectiva terrenal, al tratarse de un cuerpo antifuncional del cual ha cesado su vitalidad. Ello lo convierte, como menciona Julia Kristeva en *Poderes de la*

---

<sup>395</sup> Diccionario etimológico castellano en línea, “Perversión”, 2025. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?perversio.n> [Consulta: 16 de abril, 2025].

<sup>396</sup> Real Academia Española, “Perversión”, en *Diccionario de la lengua española*, [versión en línea]. <https://dle.rae.es/perversi%C3%B3n> [Consulta: 16 de abril, 2025].

<sup>397</sup> Es interesante la historias tras la semántica de cadáver, pues hay quienes consideran lo siguiente, se dice que: Los romanos inscribían esta frase en los sepulcros. Pero se conservan cientos de miles de inscripciones romanas y en ninguna dice esa frase. Tampoco hemos encontrado ninguna fotografía en la Internet con un sepulcro con esa frase. La realidad es que cadáver viene de la raíz latina *cado*, caer o caído. Además, según San Isidoro (560-636 d.C.), cuando uno está sepultado ya no es cadáver.

Sin embargo, al observar la obra *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, se encuentra la siguiente definición: *Omnis autem mortuus aut funus est, aut cadaver. Funus est, si sepeliatur. Et dictum funus a funibus accensis, quos ante feretrum papyris cera circumdatis ferebant. Cadaver autem est, si insepultum iacet. Nam cadaver nominatum a cadendo, quia iam stare non potest.* Todo muerto es llamado funus (inhumado) o cadáver. Funus son aquellos, a los que se les ha hecho un funeral y han recibido sepultura. La palabra funus viene de la ceremonia de quemar las sogas (funibus) hechas de papiro y cera que rodeaban los andas (o angarrillas feretrum) que se usaban para transportar a los muertos. Cuando el cuerpo no está sepultado se llama cadáver. La denominación de cadáver es de cayendo (cayendo"), debido a que ya no puede estar de pie. Diccionario etimológico castellano en línea, “Cadáver”, 2025. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?cada.ver> [Consulta: 22 de abril, 2025].

<sup>398</sup> Etymonline, “Cadaver”, 2025. [En línea] <https://www.etymonline.com/word/cadaver> [Consulta: 22 de abril, 2025].

*perversión*, en un desecho, pues el cadáver, es una forma de abyección:<sup>399</sup>

El cadáver [...] ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. Una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no significan la muerte. [...] Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. 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. [...] 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. Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto.<sup>400</sup>

En el cadáver, residuo del término de la vida, recaen la muerte, la suciedad y la impureza, pero este cuerpo no es el único ejemplo de perversión en el texto, porque tanto los actos como quien los realiza también son perversos. Alguien perverso es “sumamente malo, que causa daño intencionadamente”<sup>401</sup> y en “La noche del féretro” el objeto personificado actúa de esta forma sobre el cuerpo:

No pudiendo soportar más el oprobio de que era víctima, hice un sobrehumano esfuerzo y derribé al cadáver. Cayó éste con gran aparato, partiendo por la mitad un cirio que se apagó instantáneamente. Cayó con la cabeza hacia abajo, haciendo tronar el piso.

Yo grité y no me oyó nadie:

—¡No quiero! ¡No quiero!

Todos se apresuraron a levantar al muerto, aunque pesaba demasiado. Estaba rígido y frío como un árbol. Me dio horror. Vi a lo lejos a la jovencita fresca, muy pálida y aterrada, con las manos sobre el descote. Su perfume me embriagó esta vez, removiendo mis instintos.

— “¡Lograr poseerla!” —pensé con angustia. Pero de nuevo cayó a plomo sobre mí el hombre ventrudo y fétido, cuyo cuerpo parecía exactamente una vejiga.<sup>402</sup>

Al ser un cuerpo repugnante para el objeto debido a su sexo, pues, como se ha dicho, el féretro deseaba recibir un cuerpo femenino para su entierro, este lo tira al piso y cuando lo vuelven a colocar en su interior, el objeto lo percibe como una carga pesada y mal oliente. En este sentido, se aprecia aquel límite del que habla Kristeva, la línea entre cuerpo y cosa surgida de la muerte;

---

<sup>399</sup> Cabe señalar que la perversión esta enlazada con la abyección: “Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe. Y se sirve de todo ello para denegarlos. [...] Su rostro más conocido, más evidente, es la corrupción. Es la figura socializada de lo abyecto. ... El escritor, fascinado por lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte la lengua, el estilo y el contenido.” Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, Siglo XXI editores, México, 1988, p. 25.

<sup>400</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>401</sup> Real Academia Española, “Perverso”, en *Diccionario de la lengua española*, [versión en línea]. <https://dle.rae.es/perverso> [Consulta: 18 de abril, 2025].

<sup>402</sup> Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, pp. 36-37.

el cadáver se ha vuelto un desecho, ya que el objeto lo trata y presenta igual que basura. Pero lo perverso no se manifiesta únicamente desde el cuerpo, abyecto, efecto de la invasión de la muerte sobre la vida, también se observa en la forma en que el féretro describe el proceso de putrefacción de este; así se muestra la alteración en el estado del cuerpo, una que conlleva suciedad y podredumbre, la cual genera un rechazo, producto del desagrado que siente el féretro: “¡Ah, esas tumbas de tierra, enlodadas y frías, llenas de mil clases de bicharracos glotones que trepan por nuestras espaldas y nos van destruyendo lentamente! ¡Esas tumbas ignominiosas y endeble, en cuya superficie no hay flores ni hierba, sobre las cuales chapotea la lluvia sin piedad alguna! ¡Esas tumbas tan pobres, tan solas, encaramadas allá sobre cualquier montaña o sumergidas en el corazón de un abismo!”.<sup>403</sup> Al tratarse de un féretro —objeto personificado con un cuerpo retórico, duradero no consumible en esencia destinado al accidente de la experiencia inmediata, el entierro, en este caso implica —como lo expresa él mismo— su inevitable desgaste. Sin embargo, este proceso es perverso no únicamente por el tono y el lenguaje empleado para explicarlo, al ser desorbitado y lleno de comparaciones con elementos que simbolizan lo pútrido.

El objeto menciona que las tumbas están enlodadas y son frías. Esto permite notar que, tal como el cuerpo, en el texto también se resignifica la concepción sobre lo que representa la muerte en un entierro como parte de los ritos funerarios. Esta ya no se trata como un elemento simbolizante del retorno del cuerpo fallecido a la tierra, de la cual provino, tampoco es un elemento de vinculación entre el cuerpo con la naturaleza, ni un reflejo de continuidad del ciclo entre vida y muerte. Ahora las tumbas, desde la perspectiva de un féretro, son espacios ofensivos, frágiles, adornadas con más tierra y lodo, pura suciedad, “no hay flores ni hierba, sobre las cuales chapotea la lluvia sin piedad alguna”.<sup>404</sup> Así, el entierro, donde se consuma el matrimonio entre cuerpo y féretro, deja huella de aquella unión a través de la sepultura. Sin embargo, esta se encuentra condenada a la asolación en manos de la naturaleza.

La perversión implica un cambio desagradable, tanto el féretro como el cuerpo serán perturbados, así lo describe el objeto, por insectos que treparán sobre sus espaldas y los destruyen, los cuales simbolizan la transformación y corrupción en la muerte. Son muestra de la vida más allá del deceso, aunque en el texto tengan una connotación negativa, pues no se trata

---

<sup>403</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>404</sup> *Idem*.

solamente del cuerpo que se pudre, también del féretro que se destruye. Destrucción que condena a los féretros a la soledad, porque pierden a su tan deseado cónyuge y ellos se consumen a través del tiempo y la naturaleza. En este sentido, se aprecia otra característica del cuerpo-cadáver, su irreversibilidad, pues como consecuencia de esa putrefacción<sup>405</sup>, el cuerpo ya se ha convertido en restos de lo que fue, lo cual no puede alterarse y está destinado al entierro. Sobre este Kristeva menciona lo siguiente:

Sin ser siempre impuro, el cadáver es una “maldición de Dios” (Deut. 21, 22): no debe ser expuesto, sino inmediatamente enterrado para no contaminar la tierra divina. Asociado sin embargo al excremento, y por ello impuro (*'erwat dabar*, Deut. 24, 1) el cadáver es con más razón aun aquello por lo cual la noción de impureza se desliza hacia la de *abominación y/o interdicción, to 'ebah*. En otros términos, si bien es desecho, materia de transición, mezcla, el cadáver es sobre todo el reverso de lo espiritual, de lo simbólico, de la ley divina. [...] El cadáver humano es fuente de impureza y no debe ser tocado.<sup>406</sup> El entierro es la figuración del desecho que no debe ser visto, aunque el objeto en la diégesis lo describa de una manera vil y lúgubre.

Ahora bien, en “La noche del traje gris” la perversión se vislumbra, en primer lugar, en las acciones realizadas por algunos compañeros del traje gris, incluso, como el objeto menciona, su maldad se observa en sus colores y facciones:

Trajes que se entretienen, mientras dormimos, en descomponer nuestra figura o en afear nuestros semblantes; trajes canallas y fanfarrones que se mofan de nuestras desventuras, de nuestra morigeración, de nuestros temores religiosos. Trajes libertinos y execrables —verdaderos candidatos al averno— que, aún de viejos, se atildan repugnantemente, con la ilusión grosera de alguna sórdida aventura. Por castigo del cielo suelen ser éstos los negros o aquellos cuyo color no acertaría a descifrar el pintor más ducho en matices. Se les distingue muy fácilmente por la expresión malsana de sus ojos, por la rigidez de sus piernas —victimas incurables de alguna enfermedad abyecta—, por los ademanes tardíos de sus brazos, por la calvicie prematura. No es extraño oírles vanagloriarse: —Hoy violé a una niña...

Y nos refieren con todo lujo de detalles, la pornográfica historieta de cierto uniforme de colegiala sacrificado en la planchaduría durante la noche.<sup>407</sup>

---

<sup>405</sup> Esta descripción se vincula a la diferenciación de San Isidoro de Sevilla entre carne y cuerpo, al ser este segundo elemento lo que simboliza la muerte, afectado por ella: “La carne siempre es cuerpo, pero no siempre el cuerpo es carne. La carne tiene vida en cuanto vive el cuerpo. El cuerpo que no vive no es carne. Y así se da el nombre de «cuerpo» a lo que está muerto después de la vida que ha nacido sin ella. Es normal ver cuerpos con vida, pero carentes de carne, como puede ser la hierba o los árboles.” San Isidoro de Sevilla, *Etimologías. Edición Bilingüe*, Biblioteca de autores cristianos, España, 1911, p. 847.

<sup>406</sup> Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, op. cit., p. 144.

<sup>407</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos. Tomo I*, op. cit., pp. 112-113.

Perverso es aquel que daña intencionalmente o corrompe el estado habitual de las cosas y el orden. En el texto, los trajes “rígidos”, viejos, son quienes presumen de sus viles acciones como una violación; si bien no se trata de un acto literal que conlleva la agresión sexual a un cuerpo, el traje al poseer un cuerpo figurado es capaz de concretar este acto perverso con una “niña”, simbolizada a través de otra prenda de vestir, el uniforme de una colegiala. Además, el fragmento anterior evidencia una característica particular de este cuento tariano, su religiosidad, pues el traje gris condena al infierno a sus compañeros por los actos cometidos. Sin embargo, durante la narración el objeto hará más referencias de este tipo sobre las cuales se analizará más adelante.

Al igual que “La noche del féretro” donde lo perverso se representa mediante un cuerpo-cadáver, en esta obra también se observa a través del mismo elemento, pero la crueldad del objeto sobre el cuerpo inicia antes de que este se transforme en cadáver. Ello ocurre durante la excursión realizada por el traje gris con el objetivo de encontrarle sentido a su vida y dejar atrás la monotonía de su día a día. Cansado de sacrificar sus excursiones por cederlas a compañeros enfermos o de escuchar a “trajes canallas y fanfarrones que se mofan de nuestras desventuras, de nuestra morigeración”,<sup>408</sup> aburrido de actuar y sentir con mesura. Él sale y comenta: “Estiro piernas y brazos; me visto el chaleco; enderezo la espalda; me incorporo, hecho un hombre”<sup>409</sup> y camina para dirigirse a la ciudad, pero se detiene cuando ve a un sujeto que se aproxima:

Le veo detenerse, titubear, llevarse las manos a los ojos y huir, lanzando gritos angustiosos.

—¡Se espantó! —razono muy satisfecho—. Un traje gris que camina solo, camina, camina... no debe ser grato.

Me desternillo de risa y al punto la sangre se hiela en mis venas.

—¡Pero entonces no podré ir a ninguna parte! Siento que el corazón me sofoca, que algo áspero y frío me desciende por la espina y que la tierra gira a mis pies como una rueda. [...] Me apresuro y llego tan cerca de él que distingo con precisión absoluta la canción que tararea entre dientes. Pienso en mil cosas concretas y alegres. En mí.

“Un traje gris que camina, camina...”

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. Sin pérdida de tiempo lo desnudo, vistiéndolo a continuación con mis ropas. Los pantalones le son un tanto cortos, pero las demás prendas le sientan a maravilla. No pesa demasiado... Rompo a andar más optimista que nunca.<sup>410</sup>

---

<sup>408</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>409</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>410</sup> *Ibidem*, pp. 115-116.

La perversión es un instrumento de goce para quien daña, porque disfruta del mal que siente el otro. En el cuento el objeto primero se mofa de la impresión originada por el miedo que muestra el hombre al ver a un traje con la capacidad de caminar por sí mismo. Pero sin duda la crueldad del traje se refleja en el asesinato que comete, y más porque él disfruta mientras lo hace y no se arrepiente. Incluso obtener ese cuerpo-muerto mejora su humor, por lo que será su manipulación de este lo que determina su carácter perverso.

Se ha visto que el cadáver es perverso, abyecto, pues se ha convertido en el desecho que ha dejado la vida, sin embargo, la manipulación del objeto sobre este también es perversa. En consecuencia, el cuerpo que se construye en la narración ha caído en dos sentidos, en la muerte, por un lado, y por otro, en el maltrato recibido por parte del objeto:

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. “Ahora voy más ligero” —admito, mirando de reojo al pozo de sangre. [...]

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.

— Aprovechate si quieres —aconsejo al cadáver.

Pero él qué ha de aprovecharse. Ahí va quieto, mudo, duro, como un garrote.<sup>411</sup>

Kristeva considera abyecto, además del cadáver, a las sustancias que salen del cuerpo: “A diferencia de lo que entra en la boca y nutre, lo que sale del cuerpo, de sus poros y de sus orificios, marea la infinitud del cuerpo propio y provoca la abyección”.<sup>412</sup> Lo cual es descrito por el traje gris, pues como consecuencia del impacto recibido, el cuerpo expulsa sangre, un líquido vital que ahora es sinónimo de pérdida y finitud. “Ahora voy más ligero”<sup>413</sup> menciona el objeto mientras avanza con el cuerpo-muerto y observa el rastro que va dejando, porque mientras este va perdiendo vitalidad la del traje comienza. De igual forma, lo perverso en el traje está en su forma de dirigirse al cadáver, “quieto, mudo, duro como un garrote”: “Aprovechate si quieres”<sup>414</sup>, le dice mientras ve cómo las mujeres con las que está comienzan a insinuarse y tocar el cuerpo, cuando es consciente de que este carece de cualquier mecanismo para moverse. Incluso, el acto mismo de permitir que ellas toquen al cadáver, como si de un hombre se tratase, es perverso.

Se mencionó anteriormente que en este texto el objeto hace distintas referencias religiosas

---

<sup>411</sup> *Ibidem*, pp. 117-119.

<sup>412</sup> Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, op. cit., p. 143.

<sup>413</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos. Tomo I*, op. cit., p. 117.

<sup>414</sup> *Ibidem*, p. 119.

durante su narración. La conexión entre perversión y religión no es ajena, si se considera a la primera como aquello que trastorna la norma: “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”.<sup>415</sup> El objeto vincula con lo sagrado los actos hechos por sus compañeros, pues al considerarse a sí mismo junto con otros trajes “cristianos y altruistas [...] capaces de la más heroica renuncia; trajes que, por ejemplo, sacrifican gustosamente su excursión casual, con objeto de cedérsela a un camarada enfermo”,<sup>416</sup> los trajes que rompen esos valores religiosos: amistad, altruismo, bondad, generosidad, los considera malvados. De igual forma, el traje habla de quienes narran una “cita de amor; quien un acto de caridad; quien una vulgar extravagancia o una riña”,<sup>417</sup> actos de los cuales destaca la “caridad” al ser una obra destinada a causar un bien para el otro, en pocas palabras, la virtud de ser solidario o misericordioso, como él y sus amigos. Por ello, el objeto condena las acciones de los trajes que fracturan estos valores y los categoriza, como se ha descrito, al infierno, pero, ello se repetirá más adelante en la diégesis, no juzga únicamente el accionar de los trajes, también el de los hombres: “No obstante, según debe ocurrir también entre los hombres, existen trajes impuros, ofensivos y viles. Trajes que se entretienen, mientras dormimos, en descomponer nuestra figura o en afear nuestros semblantes; trajes canallas y fanfarrones que se mofan de nuestras desventuras, de nuestra morigeración, de nuestros temores religiosos. Trajes libertinos y execrables —verdaderos candidatos al averno—.”<sup>418</sup> Asimismo, el traje gris caracteriza a su dueño como un hombre infernal quien provoca que las mujeres lo miren pecaminosamente, sin pudor alguno, y genera envidia en los hombres porque “Se viste a la última moda, no piensa jamás en la muerte”<sup>419</sup> y además “no frecuenta la iglesia frecuenta la iglesia”.<sup>420</sup>

Otra manera en la que se relaciona la perversión con la religión se aprecia a través del comportamiento del objeto. Hay un instante en la narración donde el traje gris reflexiona sobre la rapidez con la que el tiempo, la vida, ha pasado, y es en ese momento cuando una voz lo cuestiona sobre el sentido de su vida; una existencia que se ha construido en el encierro del armario, mediante el sacrificio por otros trajes o en amores que no produjeron nada en y para él.

---

<sup>415</sup> Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, op. cit., p. 11.

<sup>416</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos. Tomo I*, op. cit., p. 112.

<sup>417</sup> *Idem*.

<sup>418</sup> *Idem*.

<sup>419</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>420</sup> *Idem*.

Todo es gris. En calma, ordenado, aburrido:

“El tiempo huye” —pienso encomendándome a Dios. Pero acude el diablo. Y por primera vez en mi existencia piadosa —involuntariamente, lo juro— comienzo a ser víctima de los más atroces pensamientos, de las alucinaciones más tenebrosas. Uno a uno, desfilan ante mis ojos con minuciosidad insufrible los episodios más salientes de mi vida; uno a uno, como espectros, danzan alrededor mío, dilatan sus sombras, exageran su contenido, huyen, vuelven y se dispersan, abrumándome con su espantosa monotonía. Nada, nada hay en ellos de interesante, sensacional o misterioso. Todo es gris, gris, como el color que llevo auestas: románticos e infructuosos amores; sacrificios estériles; titubeos irreparables; exaltaciones ridículas; prolongados y horrendos encierros en la obscuridad pavorosa del armario; ensueños...

Oigo, no sé dónde, una voz que me interroga:

“¿Qué sentido tiene, pues, tu vida?”<sup>421</sup>

Recordar los monótonos episodios de su vida provoca, involuntariamente, que lleguen oscuros pensamientos a la mente del objeto. En consecuencia, el traje gris, fiel a su personalidad igual a su color, se encomienda a Dios, seguramente buscando compañía y confianza en sí mismo. Sin embargo, quien acude a él es el diablo, lo que provoca que tenga esas ideas y alucinaciones lúgubres, por lo cual vuelve a refugiarse en la divinidad: “Me santiguo y pienso en Dios, en la Gloria, en el Fuego Eterno. Pretendo balbucir mis rezos. Invoco a los mártires, a las santas. Repito en voz baja los mandamientos. Pero nada ni nadie me auxilia; nada ni nadie acude en mi ayuda. Estoy solo, inexorablemente abandonado, como el más primitivo de los impíos”.<sup>422</sup> Al sentirse carente de piedad, como aquel que no conoce la religión, el traje acude a Dios y otros santos, se persigna utilizando su cuerpo retórico, y repite los mandamientos; pero nada de esto funciona para detener la soledad que siente. El objeto se considera un “impío”, lo que marcará un cambio en su forma de actuar. Su pensamiento se resignificará por completo y sus actos serán distintos, más crueles e inflexibles. El traje gris decide ser libre. Vivir y salir al exterior<sup>423</sup> donde se volverá despiadado, esto a través del cuerpo cadáver que obtiene gracias al asesinato que comete, el primero de los mandamientos que rompe, aunque hay más acciones que demuestran la transformación del traje, pues ha pasado de ser un altruista a un irreligioso.

Se ha visto cómo el traje manipula el cuerpo cadáver del hombre para su beneficio, porque una vez viste el cuerpo, camina con él hasta llegar a la ciudad: “Transcurre la noche sin

---

<sup>421</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>422</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>423</sup> Incluso mientras camina por la calle y mira alrededor ve formas relacionadas con esos pensamientos religiosos: “Las ramas son muy exuberantes, se entrelazan caprichosamente y adoptan posturas ingenuas: ora es un hombre a horcajadas sobre una serpiente; una bruja anciana junto a un pozo; una joven peinándose; un diablo; un apóstol...” Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, p. 115.

que nada interesante se me ocurra. Cruzo ante cabarets, restaurantes, hoteles, toda suerte de mazmorras. Nada me atrae. [...] Y el panorama persiste horrible: garitos, hospitales, templos, comercios, hogares en penumbra”.<sup>424</sup> Mientras ve estos lugares, los cuales considera poco atractivos, reflexiona sobre la vida de los hombres y los juzga miserables, con una existencia del mismo valor que la de un desperdicio. Luego, el traje llega a un casino y tras apostar en la ruleta realiza otro acto perverso pero que, al mismo tiempo, irónicamente, se relaciona con la religión:

“¡Cuánta ruina en la vida de los hombres! —medito—. ¡Cuánta complicada inmundicia! ¡Ni un simple traje gris como yo alcanza a hallar en todo esto aliciente alguno!” Penetro en un casino de juego y arriesgo unas monedas a la y ruleta. Después, un buen puñado de billetes. La bolita salta rueda y me produce risa. Cuando me levanto, porto en los bolsillos una monstruosa fortuna. “Se creen demasiado listos” —pienso, observando a todos aquellos seres asustados y pálidos, de ojos hipócritas. Aunque convengo allí mismo: “¿Y de qué me sirven tantos miles?” Lanzo al espacio los billetes, y los hombres, a su vez, se lanzan en pos de aquéllos, desgarrándose el frac y otras cosas. Derriban sillas y mesas, se acometen bárbaramente, se con- gestionan de ansiedad, ruedan unos sobre otros como piedras.<sup>425</sup>

Tras jugar en la ruleta, el objeto posee bastante dinero, sin embargo, al ver las miradas de quienes están a su lado se cuestiona su utilidad, se vuelve indiferente a lo monetario y decide deshacerse de este. Aunque la imagen de los hombres luchando por hacerse con algunos billetes refleja su avaricia, misma que el objeto describe irónicamente, aquel deseo incontrolable por tener más, ya se mencionaba en Eclesiastés 5:10 “El que ama el a dinero no se saciará de dinero, y el que ama el mucho tener no sacará fruto. También esto es vanidad”,<sup>426</sup> el cual al objeto no le interesa. Asimismo, este fragmento refleja la conexión de lo animado con lo inanimado, la fusión de la vida con la muerte, ello en el empleo que el objeto le da al cadáver, lo manipula y lo hace convivir con otros hombres, dueños de un cuerpo vivo.

Al seguir con su paseo, el traje observa a múltiples hombres y reflexiona sobre su manera de actuar, hasta que se encuentra con aquellas mujeres quienes despiertan un deseo en él:

—¡Oh, los hombres, los hombres, los hombres!

Los tropiezo a cientos, todos absurdamente iguales; todos me desesperan. Unos son policías y portan amenazadoramente una linterna en la mano. Otros van borrachos y 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. “¿Y para esto se multiplican? —cavilo—. ¿Y para esto defienden con semejante furor sus vidas? ¿Y para esto se mandan a hacer trajes caros, cuando podrían andar perfectamente en cueros?” Fatigado, con el corazón maltrecho,

---

<sup>424</sup> *Ibidem*, pp. 116-117.

<sup>425</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>426</sup> *La Santa Biblia*, La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Estados Unidos, 2009, p.1094.

decepcionado de la noche, de los billetes, de Lucifer y del regocijo humano, me dejo caer sobre el césped húmedo de un parque. Me tumbo, al cabo, cuan largo soy, y pronto advierto por entre los troncos de los árboles a dos mujeres que avanzan perezosamente. [...] Las abordo, y ellas pretenden gritar, pidiendo auxilio, mas yo las tranquilizo al punto, como se tranquiliza a cualquier criatura mortal por desdichada que sea. Esto es, mostrándole muchos papeles de Banco.<sup>427</sup>

Gracias a la cavilación del traje gris sobre los hombres, quienes, si bien reflejan características distintas, entre profesiones y condiciones económicas, él llega a la conclusión de que todos son iguales y no le encuentra sentido a ciertas vanidades que poseen, como los automóviles o la ropa. El objeto enlista sus defectos y vicios, recuérdese el pasaje Marcos 7:20-23: “Mas decía que lo que del hombre sale, eso a contamina al hombre. Porque de dentro, del corazón de los hombres, salen los malos pensamientos, los adulterios, las fornicaciones, los homicidios, los hurtos, las avaricias, las maldades, el engaño, la lascivia, la envidia, las injurias, la soberbia la insensatez. Todas estas maldades salen de dentro y contaminan al hombre”.<sup>428</sup> Por lo que el objeto, al ver a aquellos hombres corrompidos cuestiona su necesidad humana por aferrarse a la vida y reproducirse.

Este pasaje describe el cambio del objeto desde el altruismo al libertinaje, pues su maldad se ha mostrado por medio de sus pensamientos viles, el asesinato y su inmoralidad, la cual será el elemento que desencadenará otra serie de eventos perversos dónde la religiosidad seguirá presente. Esto debido a que el traje gris, tras sentirse decepcionado de los acontecimientos sucedidos, las personas observadas y del mismo Lucifer —a pesar de ser una figura relacionada a la maldad, la rebelión y los pecados, los cuales el objeto ha observado en otros trajes y los ha cometido por sí mismo—, se encuentra con dos mujeres que despiertan un ansia en él, por lo que dirige el cadáver hacia ellas. Esto les provoca miedo, sin embargo, el traje las tranquiliza utilizando el cuerpo para mostrarles papeles de banco y ellas acceden a ir con él. Esta escena simboliza la necesidad de las mujeres o, siguiendo la línea del tema religioso, su codicia, la imagen de que el hombre actúa para su conveniencia y persigue aquello con valor monetario.

El deseo se vincula con la perversión y la religión, pues el traje, gracias al cuerpo retórico, continúa disfrutando de su desenfreno. Ello debido a que, tras desechar el cadáver del hombre en el hotel, pues lo abandonó junto con los cuerpos de las prostitutas, se apoderó de los vestidos,

---

<sup>427</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, p. 118.

<sup>428</sup> *La Santa Biblia, op. cit.*, pp.1581-1582.

como él dice “con la sangre envenenada de deseo”.<sup>429</sup> Su comportamiento lascivo lo lleva a seguir actuando como el irreligioso en el que se ha transformado: “Ya ríen ellas, entreabriendo sus boquitas húmedas. Ya me miran complacientemente, agitando sus juveniles miembros. “Se me entregarán sin lucha” —comprendo. Y echo mano a la obra, rodeando sus cinturitas traviesas, sus dedos ardientes, sus primorosos velos. [...] Vamos los tres del brazo, lo mismo que tres adolescentes prófugos: locuaces, risueños, excitantes.”<sup>430</sup> El objeto, ahora con su cuerpo retórico y los cuerpos retóricos de las otras prendas de vestir de las que ahora goza, disfruta de su cercanía.

Además, como último acto irreligioso realizado por el objeto, está el aparente suicidio que comete junto con los vestidos, rompiendo otro de los mandamientos, aquellos que en un principio fueron su refugio junto con Dios, santos y mártires:

—¡Soy un desdichado! —grito, escupiendo con asco.

Y agregó a poco, mesándome los cabellos:

—¡Suicidémonos! —¡Suicidémonos! —responden a dúo.

Casi amanece cuando nos lanzamos al agua. Nos lanzamos tres de la mano, con suavidad, suspirando amargamente, temblando de pasión y frío, cada cual con una flor en la mano: tristes, tristes, tristes...<sup>431</sup>

Cumplido su deseo de vivir en libertad, el objeto vuelve a sentir la desdicha que lo impulsó a salir al exterior al inicio de la narración, se entristece y junto con los vestidos deciden terminar con su vida lanzándose al agua. La verdadera libertad y existencia para el objeto inició con el asesinato de un hombre para poseer su cuerpo, ahora la diégesis termina con la vida del objeto, quien volvió a cometer un asesinato, esta vez contra sí mismo.

Al tomar en cuenta lo anterior, se aprecia que lo perverso en ambos textos tarianos se presenta no únicamente en el vínculo cuerpo-objeto que los personajes crean a partir de su manipulación, malvada y dañina, con cuerpos muertos. También se presenta en el tono y lenguaje de sus descripciones, su personalidad y sus actos: antes, durante y después de poseer los cuerpos. La perversión como aquello que simboliza la maldad y el rompimiento de la norma toma forma a través de los personajes de ambos textos y los cuerpos-cadáveres que utilizan. Lo perverso está en el cuerpo-muerto, un desecho, aquello destinado a la putrefacción y ser arrojado.

---

<sup>429</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, p. 120.

<sup>430</sup> *Idem.*

<sup>431</sup> *Ibidem*, p. 121.

Dado el vínculo entre la perversión y el empleo del cuerpo realizado por los objetos, el cuerpo se ha vuelto una cosa, aquello, irónicamente, por debajo de los objetos. Debido a esto, en el último apartado de esta investigación se expone una breve reflexión sobre la transformación que sufren el cuerpo y el objeto gracias a la figura retórica, pues al poseer cualidades humanas, el féretro y el traje gris son capaces de inferiorizar al cuerpo, producto de la muerte, quien ahora se convierte en víctima de los objetos.

### **3.3.1. Cuerpo cadáver-desperdicio**

“La noche del féretro” y “La noche del traje gris” son cuentos contruidos mediante la retórica, el absurdo y la fantasía, comparten un tono lúgubre e irónico donde la presencia de la muerte es vital en la conformación de la diégesis, ello debido a que las acciones de sus protagonistas están relacionadas con cuerpos carentes de vitalidad. Por lo tanto, hablar de actos hechos sobre un cuerpo donde las líneas entre vida y muerte, cuerpo y objeto se desdibujan, permite reflexionar acerca de la condición de este cuerpo, pues como se dijo líneas atrás, pensar en un cuerpo que ya no tiene vida implica verlo como una cosa, un desecho. Será la primera de estas concepciones, vinculada a la noción de desperdicio, sobre lo que se reflexionará a continuación, porque tanto el féretro como el traje gris en su perversión por medio de la manipulación del cuerpo, lo vuelven algo inferior, más bajo incluso que los propios objetos manipulantes.

La intención cosificante con la que se habla acerca del cadáver en “La noche del traje gris” se aprecia desde que el féretro le da a conocer al lector lo que conlleva, en la vida de los féretros, el entierro. Pues ellos construyen esta relación comparándola con el matrimonio humano, unión ideal entre cuerpo y objeto donde el féretro desea obtener un cuerpo conveniente según su sexo, en el caso del féretro masculino, este desea poseer un cuerpo femenino. La cosificación se aprecia aquí porque entre los féretros describen al cuerpo como una futura casa. Luego, esto se muestra cuando el féretro, tras ser comprado y dispuesto en el lugar donde velan al difunto, recibe en su interior al cadáver. Si bien, este se considera desecho al ser la materia que ha dejado la vida, inerte, sin ninguna utilidad—“cuerpo putrefacto, sin vida, transformado completamente en deyección, elemento híbrido entre lo animado y lo inorgánico, hormigero de transición, reverso inseparable de una humanidad cuya vida se confunde con lo simbólico: el cadáver es la polución

fundamental. Un cuerpo sin alma, un no-cuerpo”<sup>432</sup>—, su perversa reinterpretación se hace visible a través de las acciones que el féretro realiza con este y los sentimientos que despierta en él:

Cuatro pesadas manos, cubiertas de vello, me sujetaron por pies y cabeza y no supe más de mí. Debí perder el sentido. Cuando desperté, un hombre gordo, hinchado, pestilente y rubio, yacía sobre mis pobres huesos. Ardían los cirios en torno mío, salpicándome las ropas; rezaba un sacerdote, mirando por encima de sus anteojos a las mujeres bonitas; unos gemían con ayes velados; otros chillaban procazmente, sin comprender el destino del hombre. Caían por tierra pétalos de flores... No pudiendo soportar más el oprobio de que era víctima, hice un sobrehumano esfuerzo y derribé al cadáver. Cayó éste con gran aparato, partiendo por la mitad un cirio que se apagó instantáneamente. Cayó con la cabeza hacia abajo, haciendo tronar el piso.<sup>433</sup>

Se ha concebido al cadáver como aquello que ha caído, desecho de la vida. Sin embargo, en este fragmento el cuerpo se vuelve una cosa desechable porque el protagonista lo considera desagradable y literalmente lo arroja al piso. Derribar el cadáver por ser una deshonra al considerarlo gordo, hinchado, maloliente y repulsivo debido a su sexo, es una muestra de la perversión en el personaje, así como, ello por medio del cuerpo retórico, la expresión de su incomodidad y desagrado por el calor que producen los cirios a su alrededor y el peligro de que éstos le salpicasen su “ropa”. Es perversa, a su vez, la peculiar forma de describir a las personas que se encuentran en el mismo espacio y sus acciones; por ejemplo, el sacerdote quien, mientras rezaba les lanzaba miradas a las mujeres bonitas, o las expresiones de lamentación por el cadáver.

En el caso de “La noche del traje gris”, el cuerpo se vuelve una cosa debido al empleo que el objeto le da. En primer lugar, es el traje gris quien le arrebató la vida a un hombre, por lo cual su cuerpo se convierte en una cosa, al ser la materia inerte que ha dejado la vida del sujeto y que el objeto percibe a través de los sentidos, la vista y el tacto en este caso. En segundo lugar, al ponerse sobre el cuerpo-cadáver y utilizarlo, como si de una marioneta se tratase, para moverse y caminar por distintos lugares. Así, el objeto se convierte en manipulador del cuerpo y el cuerpo un elemento manipulante, se vuelve una cosa, la cual utiliza para su beneficio: “Cruzo ante cabarets, restaurantes, hoteles, toda suerte de mazmorras. Nada me atrae. 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. Así es: en una esquina me suplica me

---

<sup>432</sup> Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, op. cit., p. 144.

<sup>433</sup> Francisco Tario, “La noche del féretro”, *Cuentos completos. Tomo I*, op. cit., p. 36.

detenga y se aprieta el estómago con verdadera furia”.<sup>434</sup> El traje conduce el cadáver hacia distintos lugares y su aburrimiento lo lleva, por simple distracción, a meterle un cigarro a la boca del cadáver y hacerlo beber alcohol hasta que este no puede soportar más.

Al igual que en el texto anterior, donde el cuerpo es descrito de forma repugnante y arrojado, en este cuento también se desarrolla un acto similar. Ello debido a que, tras conocer a las prostitutas, permitirles tocar al cadáver tanto como quisieran y llevarlas a un hotel, el traje gris decide deshacerse del cadáver y lanzarles el cuerpo:

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. — Desnudáos 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. Y me siento con el muerto en una silla. Ahí sigue: tieso, de gris, solemne; las piernas, velludas y azules; el vientre, repleto de intestinos muertos. Quito la luz y las mujeres flirtean. —¿Por qué nos dejas a obscuras si nuestros cuerpecitos son tan lindos? ¿O es que no te gusta mirarnos? Por respuesta, tomo al cadáver por los sobacos, me desembarazo de él y se lo arrojo a ellas con todas mis fuerzas. Suenan reír y protestar a un tiempo.<sup>435</sup>

Este pedazo de la narración exhibe la perversión en el personaje porque continúa su manipulación malvada sobre el cuerpo, pero ahora involucra a otros cuerpos vivos, la unión entre vida y muerte, lo animado con lo inanimado se muestra otra vez, pues el traje les permite a las mujeres besar y acariciar al cadáver.<sup>436</sup> Cabe recordar que el traje gris se ha vuelto un irreligioso a través de su libertinaje, por lo que no es extraña su descripción de este acto íntimo, el cual compara, al mismo tiempo, con los actos de la misma naturaleza que los hombres realizan. Es perverso el tono y las palabras con las que el objeto describe el cuerpo “Y me siento con el muerto en una silla. Ahí sigue: tieso, de gris, solemne; las piernas, velludas y azules; el vientre, repleto de intestinos muertos”.<sup>437</sup> Sin embargo, al objeto no le interesa estar con los cuerpos vivos de esas mujeres. Él desea poseer sus vestidos, fiel a su naturaleza de prenda de vestir y vivir por sí mismo

---

<sup>434</sup> Francisco Tario, “La noche del traje gris”, *Cuentos completos. Tomo I, op. cit.*, pp. 116-117.

<sup>435</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>436</sup> Esta escena permite apreciar la conexión entre lo literario con otras expresiones artísticas, pues la imagen creada en la narración es muy similar a la escultura “El beso de la muerte”, una obra funeraria ubicada en el Cementerio de Poblenou en Barcelona. En ella se observa la personificación de la muerte, a través de un esqueleto con grandes alas abrazando el cuerpo inerte de un joven mientras besa su cabeza, lo cual simboliza el momento en el que la vida y la muerte se encuentran. Sin embargo, en esta construcción se aprecia a la muerte desde una perspectiva gentil y piadosa por la forma tan cercana en la que se encuentra con el hombre, a diferencia del texto de Tario, donde la unión de vida y muerte se da por medio de la manipulación de mujeres sobre un cuerpo sin vida, en ella no hay piedad, sino deseo y perversión.

<sup>437</sup> *Idem*.

aventuras similares a las narradas por sus compañeros del armario, se deshace del cuerpo “Tomo al cadáver por los sobacos, me desembarazo de él y se lo arrojo a ellas con todas mis fuerzas”,<sup>438</sup> toma los vestidos y se va.

Por lo anterior, se aprecia la transformación que ha sufrido la relación cuerpo-cadáver en ambos textos tarianos, pues va más allá del vínculo entre los objetos con los cuerpos debido a su naturaleza y el cumplimiento del fin para el que fueron fabricados, recibir a un difunto y vestir el cuerpo. Ahora el cuerpo simboliza el desecho, lo manipulado, y el objeto quien manipula. Los cuerpos-cadáveres en las obras se vuelven cosas porque son utilizados para satisfacer los deseos de los objetos. Además, a diferencia de estos que tienen una etiqueta donde se les ha asignado un precio o se hable de su calidad, características que diferencian los objetos de las cosas, los cuerpos carentes de vida son simple materia inanimada, la cual al ser rechazada por el féretro y usada por el traje gris hasta satisfacer sus deseos, ya no les sirve para nada a los objetos, por lo que es desechada. El cadáver, cuerpo que ha caído, desecho de la vida, ha descendido una vez más, esta vez a ser tratado como una cosa, un cuerpo-desperdicio.

Manejar al cuerpo como una cosa es otra forma en la cual la perversión se construye en los cuentos. Si bien, hablar de un cuerpo-cadáver conlleva pensarlo desde la cosificación, al tratarse de un cuerpo sin vida y deshumanizado, el retrato de los cuerpos tarianos muestra una inferiorización mayor ligada a las acciones de los objetos. El féretro y el traje gris, gracias a la prosopopeya, la fantasía y el absurdo son objetos que en la narración siguen siendo objetos, pero que ahora poseen facultades que les permiten apoderarse de cuerpos; ahora los objetos, cotidianamente manipulados para cumplir un fin o satisfacer una necesidad, son manipulantes y están por encima de los cuerpos, los cuales se vuelven cosas manipulables.

La prosopopeya, unida a la fantasía y el absurdo, vuelve a los protagonistas de “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” dueños de cualidades humanas. Como recurso literario que anima lo inanimado, propio del estilo de escritura tariano, los personajes son objetos cotidianos que poseen rasgos inherentes a una persona, pero continúan bajo su condición de objeto y cumplen con funciones específicas relacionadas con el cuerpo; sin embargo, son estas características las que los transforman en algo superior.

---

<sup>438</sup> *Idem.*

La figura retórica hace que un féretro y un traje gris actúen según sus deseos, para lo cual necesitan de un cuerpo; en consecuencia, el vínculo entre cuerpo y objeto se percibió distinto en los textos, pues ahora los objetos manipulan al cuerpo y lo hacen inferior: al grado de cosa. De tal forma que los cuerpos tarianos se convirtieron en elementos manipulables por los objetos, ello gracias a la perversión, rasgo característico en las acciones de los personajes y de los propios cuerpos. Cuerpos transformados por la muerte, utilizados por los objetos durante la diégesis y arrojados al final, porque son retratados como desperdicios por los objetos manipulantes.

Por ello, se diferenció a los objetos de las cosas, debido a que la distinción entre el concepto de cosa y objeto fue fundamental para el establecimiento del vínculo cuerpo-objeto en los discursos literarios, a través de cuatro categorías: a) El traje y el féretro no son cosas sino objetos. b) El traje y el féretro como objetos duraderos no consumibles en esencia. c) Desde su dominio: son objetos englobantes, de talla humana y d) Objetos en el que se penetra.

La reflexión sobre el féretro y el traje como productos específicamente humanos, fabricados y artificiales, expuso su relación con el cuerpo según su funcionalidad original, pues en los textos se muestra que el féretro está destinado a recibir un cuerpo sin vida y el traje gris a vestir el cuerpo de su dueño. Sin embargo, la representación del cuerpo durante esta relación es distinta en los textos, gracias a la figura retórica junto con la presencia de la fantasía y el absurdo. Debido a esto, para su estudio se mostraron distintas conceptualizaciones sobre el cuerpo, el cual se considera: principio de vitalidad, figura humana o, a partir del contraste platónico entre alma y cuerpo, contenedor del alma que funciona como medio para expresar lo que ella quiere decir. Es lo sujeto al mundo sensible, corruptible, cambiante e imperfecto. El cuerpo se aprecia desde lo viviente. Es finito y está destinado a perecer en algún momento, esto permitió pensarlo desde la muerte y exponer más conceptualizaciones.

La muerte, al ser el rompimiento en la continuidad de la vida, se refleja a través del desgaste del cuerpo biológico donde se produce la separación entre alma y cuerpo. Cuando la muerte se acerca, comienza a trazarse la línea que lo divide entre cuerpo vivo y cuerpo objeto, pues un cuerpo transformado por la muerte es un cuerpo vacío, inanimado y deteriorado en el cual lo corporal ha dejado de funcionar, dejando únicamente la envoltura. Es la diferencia entre el cuerpo que ha alcanzado la frontera que se erige entre la vida y la muerte con el que ya la ha cruzado, la forma de ver al cuerpo-muerto y el cuerpo-cadáver en los textos tarianos.

La conexión cuerpo-objeto en “La noche del féretro” se observó desde el inicio de la narración, al tener como protagonista un objeto fabricado, englobante y diseñado para recibir un cuerpo que ya ha atravesado la muerte, para ser enterrado. Es el entierro donde cuerpo y objeto se unen, además, el féretro lo reinterpreta en su narración, de forma que este acto pierde su sentido ritual y muestra porqué el cuerpo se transforma en cuerpo cadáver. Ello se debe a que ahora es el matrimonio entre féretros y cuerpos, la unión que garantiza la liberación y satisfacción sexual del objeto, gracias a las facultades humanas que lo caracterizan. El protagonista posee un sexo masculino, por tanto, desea recibir un cuerpo femenino, pero al obtener un cuerpo-cadáver masculino, lo desprecia y lo describe con un lenguaje atroz lleno de connotaciones negativas. Como resultado, la unión entre cuerpo y objeto es desagradable para el féretro: poseer un cuerpo contrario al ideal se vuelve un acto repugnante.

A diferencia del primer cuento, en el cual es evidente la relación entre el objeto y el cuerpo-cadáver gracias a la naturaleza del féretro. En “La noche del traje gris” se apreciaron ambos conceptos, ello debido a que el vínculo cuerpo-objeto se observó a partir de la función que cumple el objeto en el texto, pues viste el cuerpo de su dueño. Sin embargo, el asesinato que cometió el objeto para apoderarse del cuerpo de un hombre durante su excursión al exterior mostró la imagen del cuerpo-muerto. El instante en el cual se entrecruzan la vida y la muerte se vio cuando su cuerpo cayó al piso, pues la vitalidad del hombre que habitaba ese cuerpo apenas estaba terminando. La línea entre el cuerpo vivo y cuerpo muerto-objeto comenzó a desdibujarse y el lenguaje empleado por el objeto para referirse a este, tras apoderarse de él, demostró el cambio del cuerpo-muerto a cuerpo-cadáver, ya que describe un cuerpo frío y sin movimiento, que ha cruzado esa frontera que divide la vida y la muerte. Por ello, el cuerpo-muerto se volvió cuerpo-cadáver, el cual el traje manipuló a su conveniencia.

El cuerpo-muerto y el cuerpo-cadáver son fundamentales para el desarrollo de las acciones de los protagonistas durante la diégesis de los relatos, pero antes de poseerlos, estos ya eran dueños de un cuerpo propio, por lo que se propuso el concepto de cuerpo retórico. Gracias a la prosopopeya, la fantasía y el absurdo, con los cuales se pueden crear personajes, espacios diegéticos y enunciar actos que irrumpen la lógica y transgreden el sentido, los objetos construyen sus cuerpos retóricos por medio de la narración, reconfigurando, una vez más, el concepto de cuerpo.

El cuerpo figurado del traje gris se crea a través de la comparación de las piezas que lo conforman como traje con órganos corporales. Hay un desplazamiento de significados, pues elementos inanimados que, pensando en la cotidianidad, en conjunto forman a un ser humano viviente, esta vez definen al objeto, una vez más lo inanimado se humaniza. El cuerpo retórico del féretro no se visibiliza a través de una imagen vivamente corporal, sino que el objeto lo configura por medio de las sensaciones que experimenta. Este construye la imagen de su cuerpo a través de lo que siente y al comparar sus miembros con elementos de un cuerpo vivo y aspectos inherentes a la corporalidad. Ello muestra que el cuerpo retórico transgrede la concepción del cuerpo ordinario, porque los objetos tienen cuerpos que les permiten actuar y experimentar percepciones corporales relacionadas con los sentidos, aun siendo objetos.

Al tomar en cuenta lo anterior, se aprecia que el cuerpo-objeto es posible gracias a la manipulación del objeto sobre un cuerpo-cadáver, en el caso del féretro, y un cuerpo-muerto y cuerpo-cadáver con el traje gris, pero este vínculo no sería posible sin la maldad de estos, lo cual llevó a pensar en la perversión expuesta en las obras. Su estudio, desde Kristeva permitió reflexionar este concepto a partir de su representación con el cadáver, aquel cuerpo que ha caído tras perecer gracias a la muerte, cuerpo antifuncional, desecho y una forma de abyección, al ser el efecto de la invasión de la muerte sobre la vida. Pero lo perverso también se aprecia en las acciones de los personajes sobre los cuerpos, ya que simbolizan la maldad o el daño que se causa intencionalmente y se disfruta.

Por esto, lo perverso en “La noche del féretro” se observó, en primer lugar, en cómo el objeto describe el proceso de putrefacción del cuerpo-cadáver y de sí mismo tras el entierro. Puesto que cuando el cuerpo se convierte en cadáver, el entierro es la figuración del desecho que no debe ser visto, y es un proceso que conlleva suciedad y podredumbre. Asimismo, es perversa la forma en que el féretro lo describe gracias a su tono y lenguaje desorbitado. La perversión implica un cambio desagradable y tanto el féretro como el cuerpo serán perturbados por la suciedad y terminarán destruidos.

La perversión se aprecia como instrumento de goce para quien daña, pues disfruta del mal que provoca en el otro, y es de esta forma la que se produce en “La noche del traje gris”. Además del asesinato cometido por el objeto, un acto vil por sí mismo, es perversa su manipulación sobre el cuerpo-cadáver, cuerpo perverso, abyecto, convertido en el desecho que ha dejado la vida. En consecuencia, se observa a un cuerpo que ha caído en dos sentidos: en la muerte y en el maltrato

recibido por parte del objeto. De igual forma, se vinculó la perversión con la religión en el texto, gracias a las constantes comparaciones que el protagonista hacía para reflexionar sobre sí mismo y lo que le rodeaba, pues el objeto pasó de describirse como un traje cristiano y altruista a actuar como un irreligioso a base de maldad.

Al tomar en cuenta lo anterior, se aprecia que lo perverso en ambos textos tarianos se presenta no únicamente en el vínculo cuerpo-objeto que los personajes crean a partir de su manipulación, malvada y dañina, sobre cuerpos carentes de vitalidad. También se presenta en el tono y lenguaje de sus descripciones, su personalidad y sus actos: antes, durante y después de poseer los cuerpos. La perversión como aquello que simboliza la maldad y el rompimiento de la norma toma forma a través de los personajes de ambos textos y los cuerpos-cadáveres que utilizan.

Vincular el cuerpo-objeto con la perversión gracias a la figura retórica, permitió ver la manera en que objetos comunes e inferiores ahora son dueños de cualidades humanas con las cuales pueden manipular a los cuerpos de forma despreciable. Los mundos narrativos creados por Francisco Tario, guiados por el absurdo, se basan en la fusión de contradicciones, en las cuales la vida y la muerte, lo animado e inanimado, lo bueno y lo perverso, se representan a través del cuerpo y el objeto. Tario produjo una reinterpretación en la imagen de objetos y cuerpos por medio de la ficción y la retórica. En ella los objetos inferiorizan al cuerpo, este representa un producto de la muerte convertido en víctima de los objetos. Lo cual produce una modificación en el cuerpo-muerto y cuerpo-cadáver a la de cuerpo-desperdicio, pues en “La noche del féretro” este representa una cosa desechable porque el protagonista lo considera desagradable y literalmente lo arroja al piso, y en “La noche del traje gris” el cuerpo se vuelve una cosa debido al empleo que el objeto le da.

## CONCLUSIONES

Sin embargo, como están las cosas,  
el hombre no entra en posesión de la tierra  
hasta que se ha muerto.<sup>439</sup>

Sentir miedo —llenarse de humo por dentro.<sup>440</sup>

Francisco Tario

El estudio realizado permitió repensar los cuentos de *La noche* desde una perspectiva retórica y lingüística, pero ante un libro cuya creación fue una rareza, resultó imposible no hablar acerca de su autor. Francisco Tario, el pseudónimo oculto tras Francisco Peláez Vega fue un anacrónico escritor al construir una obra plasmada de oscuridad, fantasía y absurdo. Cada cuento se considera una propuesta totalmente alejada de los textos mexicanos cotidianos de 1943; sin embargo, presa del tiempo de su publicación, *La noche* y Francisco Tario no obtuvieron múltiples críticas o lecturas, lo que en parte motivó esta investigación.

Retomar ciertos aspectos sobre la vida de Francisco Tario y, sobre todo, del tiempo y lugar en el que se mostró por primera vez su obra, *La noche*, evidenció que este fue un producto único, pues en el México de 1943— cuando la literatura era un instrumento que cumplía un fin para con el Estado, sobre todo educativo, y era considerada una herramienta para la construcción de identidad nacional de los mexicanos al plasmar temáticas posrevolucionarias, realistas y costumbristas— la literatura tariana representó un rompimiento a lo habitual en la literatura mexicana, tanto por su estilo de escritura como por las temáticas que representaba, al estar compuesta de obras llenas de fantasía, ironía y oscuridad.

*La noche* es un libro que pertenece al género literario fantástico, el cual se estudió a través del análisis de “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, pues en ambos se aprecia la presencia de hechos sobrenaturales y el rompimiento de la lógica mediante los personajes, sus acciones y los espacios diegéticos. Aunque lo fantástico no hubiera sido posible sin un recurso literario característico de sus narraciones: la prosopopeya.

La configuración de esta figura retórica, a partir de lo ontológico y que culminó en lo lingüístico, permitió verla como el recurso literario principal para la construcción de los cuentos

---

<sup>439</sup> Francisco Tario, *Equinoccio*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>440</sup> *Ibidem*, p. 15.

de Tario. Tras su estudio, se aprecia como aquel elemento que va más allá de ser un ornato del discurso literario o una herramienta empleada por el autor para provocar emoción en el lector. Es un artefacto para crear personajes y espacios diegéticos, al ser una figura de ficción enunciativa, metáfora sensibilizadora que anima lo inanimado y les otorga cualidades humanas a seres que no las poseen.

Tario creó textos con protagonistas ordinarios y los sacó de la cotidianidad en narraciones como “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”; los objetos, un féretro y un traje gris, se convirtieron en protagonistas y narradores de su propia historia, debido a la prosopopeya. En consecuencia, para entender la complejidad de esta figura retórica se describieron los atributos humanos de los personajes objetos expuestos en cada texto y se tomó como fundamento la “Gran cadena del ser” de Aristóteles y las facultades del alma: desiderativa, discursiva, sensitiva y motora. Ello evidencia que los textos tarianos, así como su autor, fracturaron un esquema tradicional dentro de las propuestas narrativas de su época, por representar fantásticos escenarios de una forma inusual, con objetos como protagonistas capaces de actuar de manera similar a una persona, pues los objetos tarianos pueden hablar, pensar, moverse, reír, gritar, llorar, desear e incluso matar.

Estas facultades sirvieron para entender a fondo la configuración de la prosopopeya en ambos artefactos literarios, ya que su análisis, desde una perspectiva lingüística, permitió relacionar las cualidades humanas y acciones mostradas por los personajes con los elementos gramaticales que la conforman: verbo, adjetivo y vocativo. El verbo indica acción, por ello se vincularon las acciones desarrolladas por el féretro y el traje con su respectiva facultad del alma. El adjetivo constituyó a la prosopopeya mediante el uso distinto que se le dio en ambos cuentos, pues ahora adjetivos comúnmente utilizados para calificar seres animados y sus acciones son empleados para caracterizar objetos. Debido a la facultad desiderativa y discursiva de los objetos se vio la forma en que estos son capaces de comunicarse con otros personajes por medio del diálogo, en el cual se aprecia el vocativo, esto conlleva entablar una comunicación donde se busca dirigirse al otro.

La prosopopeya transformó a los objetos en personajes dentro de dos diégesis, porque se muestra la imagen de un féretro y un traje con facultades inherentes a una persona, pero sin cambiar su naturaleza de objetos. Es aquí donde la fantasía se fusionó con el absurdo, pues ambos géneros literarios comparten el rompimiento de la lógica y el sentido. En “La noche del féretro” y

“La noche del traje gris” se reflexionó acerca del absurdo con base en el rompimiento de los principios que determinan el sentido de un discurso literario. El primero, las acciones tienen un orden y una finalidad; y el segundo, cuando se nombra solo aquello que es posible y existe en el mundo real. Asimismo, se expusieron dos formas del absurdo, de cualidad y de relación, a través de la construcción de los espacios diegéticos mostrados en los cuentos.

Ello visibilizó al sinsentido como una estrategia literaria que posibilitó la conformación del absurdo en los artefactos literarios. Esto, unido a la prosopopeya como recurso fundamental en los textos, creó narraciones hechas por objetos, donde tanto los espacios y sus acciones irrumpen la lógica: un féretro que reconstruye el significado del entierro, porque lo considera el matrimonio entre féretros y cuerpos. Objeto capaz de sentir deseo por acoger un cuerpo femenino, ya que es dueño de un sexo masculino, pero al recibir un cuerpo indeseado lo arroja al piso y prefiere soñar. O un traje que relata su sentir de monotonía sobre la vida que lleva encerrado en un armario y decide ir al exterior para adueñarse del cuerpo de un hombre, manipularlo a su conveniencia hasta obtener lo que desea y suicidarse al final.

Las obras de Tario son irracionales, rasgo que también caracteriza a la fantasía, pues un texto fantástico irrumpe y trastorna un orden establecido. En consecuencia, la subversión en los cuentos se apreció desde lo retórico, construido a partir de lo gramatical, donde el autor colocó a objetos comunes y los volvió, gracias a la retórica, personificados. Objetos capaces de representar aspectos y acciones inherentes a una persona.

Ya que con esta investigación se buscó analizar la construcción de la prosopopeya en los discursos literarios con el objetivo de demostrar lo perverso en el personaje a partir de la relación cuerpo-objeto, para explicar este vínculo se mostró la diferencia entre los componentes de la prosopopeya: persona y objeto. La persona es un individuo, dueño de todas las facultades humanas propuestas por Aristóteles, eslabón por encima del objeto en la “Gran cadena del ser”. Mientras que el objeto es inanimado y no posee ninguna de estas facultades— considerado distinto al concepto de “cosa”, elemento esencial para comprender la relación cuerpo-objeto como perverso en el personaje, al ser un producto fabricado, artificial, creado para cumplir una función o satisfacer una necesidad—. Por ello, la distinción entre objeto y cosa en los discursos literarios se resumió en que el traje y el féretro no son cosas, sino objetos, esto al considerar que el traje y el féretro son objetos duraderos no consumibles en esencia y, desde su dominio, son objetos englobantes, de talla humana, en los que se penetra.

La relación cuerpo-objeto se visibilizó desde tres perspectivas. La primera, mediante las funciones habituales de ambos objetos señaladas en los textos: acoger un cuerpo carente de vida y vestir el cuerpo. La segunda, a partir de las distintas concepciones del cuerpo que lo retratan desde una perspectiva filosófica y biológica. Ello debido a que hablar de cuerpo significa hablar de vida y muerte, pues este es un principio de vitalidad, figura humana o, a partir del contraste platónico entre alma y cuerpo, contenedor del alma que funciona como medio para expresar lo que ella quiere decir. Es lo sujeto al mundo sensible, corruptible, cambiante e imperfecto. El cuerpo se aprecia desde lo viviente. Es finito y está destinado a perecer en algún momento, esto posibilitó pensarlo desde la muerte.

Para explicar la representación del cuerpo en los textos tarianos se propusieron los conceptos de “cuerpo-muerto” y “cuerpo-cadáver”. Ambos remiten a un cuerpo perturbado por la presencia de la muerte, el rompimiento en la continuidad de la vida, cuya presencia se refleja a través del desgaste del cuerpo biológico, donde se produce la separación entre alma y cuerpo. Sin embargo, la diferencia entre “cuerpo-muerto” y “cuerpo-cadáver” radica en el instante donde este aún no cruza la barrera que divide la vida y la muerte; por un lado, el “cuerpo-muerto” es un cuerpo en el cual la vida empieza a alejarse para dar paso a la muerte. Es un cuerpo que todavía presenta ciertas corporalidades.

Esto se observó en “La noche del traje gris” por medio del asesinato que cometió el objeto, pues tras el ataque del traje sobre el cuerpo del hombre, quitar la ropa que lo vestía y cernirse sobre él, el cuerpo aún no mostraba las características de un cadáver, no estaba frío ni rígido, incluso fluidos corporales brotaban de este. Por otro lado, el “cuerpo-cadáver” es un cuerpo alterado por la muerte, un cuerpo sin ninguna función biológica, frío y rígido, el cual se aprecia tanto en “La noche del féretro” como “La noche del traje gris”. El “cuerpo-cadáver” es evidente en el primer texto, pues la diégesis gira en torno al féretro, su compra y el recibimiento del futuro cadáver. En el segundo texto se aprecia cuando el “cuerpo-muerto” ya ha atravesado la barrera entre la vida y la muerte y se convierte en cadáver; el narrador describe cómo se siente el cuerpo cuando lo manipula y refleja las características de un cuerpo carente de vida, un cuerpo frío y rígido.

Pero esas no son las únicas formas de representación del cuerpo en los cuentos, porque al estar contruidos a partir de una figura retórica se propuso el concepto de “cuerpo figurado”. Un

cuerpo generado a causa de un desplazamiento de significados al ser descrito por los objetos protagonistas a través de la metáfora y la prosopopeya antes de poseer un “cuerpo-muerto” y un “cuerpo-cadáver”. El cuerpo figurado del traje gris se representó a través de la comparación de las piezas que lo conforman como traje con órganos corporales y el cuerpo retórico del féretro, a diferencia del cuerpo retórico del traje, no se visibilizó mediante una imagen vivamente corporal, pues el objeto lo configuró por medio de las sensaciones que experimentaba.

La tercera perspectiva con la que se explicó la relación cuerpo-objeto fue a partir de la perversión, con base en las ideas de Julia Kristeva, en virtud de que este vínculo es fundamental para examinar la maldad de los personajes en ambos textos. Por ello, la perversión fue examinada en dos sentidos, desde el cuerpo y el objeto. Los cuerpos tarianos son cuerpos transformados por la muerte, cuerpos destinados al desecho y la podredumbre, y el carácter perverso en el objeto se presentó a través de las acciones de los personajes sobre estos cuerpos.

La perversión del féretro en “La noche del féretro” apareció, antes que en sus acciones, en la resignificación que el personaje le dio a los elementos ligados a él como objeto creado para contener un cadáver. El entierro, por ejemplo, ya no es un rito funerario centrado en el que ha perdido la vida, sino el matrimonio entre cuerpos y féretros, quienes son dueños de un sexo que los convierte en seres deseantes. Al poseer un sexo masculino, el féretro desea obtener un cónyuge femenino, pero en el instante en que recibió en su interior un cuerpo no ideal, el cadáver de un hombre, este se convirtió en algo indeseado por el objeto, descrito con un lenguaje atroz y considerado como algo aborrecible, tan desagradable que arrojó el cuerpo al piso.

Asimismo, los espacios diegéticos también son instrumentos de expresión de perversión para el objeto. El velatorio ya no es un sitio donde se reúne la gente para despedirse del difunto. Según el féretro, es el lugar perfecto para que las personas noten su presencia, lo miren y hablen de él. El último escenario relacionado con el objeto es el entierro que, por sí mismo, es un acto perverso, pues conlleva enterrar un cuerpo que se ha vuelto materia destinada al desperdicio y no debe ser visto; es un proceso de podredumbre y destrucción que afectará al féretro y al cuerpo.

En “La noche del traje gris” lo perverso está en los actos vinculados con el cuerpo que el objeto realiza durante la narración: matar a un hombre, desvestirlo, cernirse sobre él y utilizar el “cuerpo-muerto” a su conveniencia. Después, manipular el “cuerpo-cadáver” mientras lo conduce por distintos sitios y tratarlo como si de una cosa se tratase: le mete objetos a la boca, lo abalanza sobre otros cuerpos y, finalmente, lo abandona. Ello demuestra que los actos perversos del féretro

y el traje gris producen la inferiorización del cuerpo tariano, pues gracias a la transformación que sufrieron los objetos debido al empleo de la prosopopeya en ambos discursos literarios, unido a la fantasía y el absurdo, estos se han vuelto superiores.

Al tomar en cuenta lo descrito, se desarrolló el último concepto acerca del cuerpo. El “cuerpo-desperdicio”, un cuerpo cosificado, ya que la presencia de la muerte sobre este lo convirtió en materia inanimada, muy por debajo del objeto, pues carece de cualquier característica para considerarlo dentro de esa conceptualización, ello explica su inferiorización ante los objetos, quienes se vuelven seres manipulantes sobre el “cuerpo-desperdicio” manipulado.

Un “cuerpo-cadáver” está destinado a la podredumbre y en ambos textos no es la excepción, pero también es cuerpo estropeado, cuerpo que ha caído en la muerte y en el desperdicio. En “La noche del féretro” y “La noche del traje gris” los cuerpos son arrojados por los objetos: aquellos que antes eran inanimados ahora son objetos sensibles y los cuerpos materia inanimada. Esto demuestra que en los cuentos de Francisco Tario mientras los objetos se vuelven superiores debido a las facultades inherentes a la persona que poseen, y otros elementos que los caracterizan como una, el cuerpo se convierte en algo inferior.

En ambos discursos literarios la imagen que se construye sobre los cuerpos es la de un cuerpo repulsivo, cuerpo sin ninguna vitalidad, cuerpo usado cruelmente y con malicia por los objetos para satisfacer sus propios deseos: el matrimonio para el féretro y el libertinaje para el traje gris. Los cuerpos tarianos están destinados al desecho porque una vez que han cumplido su función para con los objetos, estos se convierten en algo inútil y son arrojados.

Todo lo anterior evidencia cómo la prosopopeya permitió que objetos inanimados fuesen dueños de facultades inherentes a un ser humano, los transformó en seres superiores, mientras inferiorizaba a los cuerpos, pues los cuerpos tarianos son materia inanimada. Ávido amante de lo nocturno, lo lúgubre y lo melancólico, Francisco Tario produjo textos donde lo cotidiano se volvió fantástico y lo absurdo fue vital para el desarrollo de las acciones de sus personajes y la creación de espacios diegéticos. Con su tan particular estilo de escritura, el análisis sobre dos textos de *La noche* visibilizó la resignificación que se le da al objeto, al cuerpo y lo perverso en contextos literarios.

El uso de la prosopopeya para la configuración de “La noche del féretro” y “La noche del traje gris”, hizo posible repensar la complejidad y función de este recurso retórico. La

prosopopeya es una figura de creación para elementos narrativos que hizo de los cuentos tarianos textos extraordinarios, donde el sinsentido fue fundamental para entender aspectos significativos de la existencia humana. Esto, unido a la fantasía, a pesar de basarse en el rompimiento de la lógica, permitió reflexionar sobre aspectos críticos de la vida: la pretensión de las personas y su inquietud acerca de las apariencias, sus vicios, la incesante preocupación del hombre sobre su muerte o su inalcanzable inquietud por lo monetario. Simplemente, la monstruosidad escondida en la oscuridad de las personas, sobre la cual vale la pena seguir estudiando, aquella que Tario satirizaba a través de la voz y las acciones de un féretro y un traje gris. Porque su literatura es como soñar mientras estás despierto, aunque el sueño se vaya convirtiendo en pesadilla durante la oscuridad de la noche.

## BIBLIOGRAFÍA

### INTRODUCCIÓN

- ARAGÓN DÍAZ, Felipe Francisco, *Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario*, (dir. Lourdes Franco Bagnouls). Universidad Nacional Autónoma De México, México, 2006, 133 pp. [Tesis de maestría].
- AZAUSTRE, Antonio y CASAS, Juan, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 1997, 188 pp.
- BERISTÁIN, Helena, en *Diccionario de Retórica y Poética Tomo II*, Editorial Porrúa, México, 1995, 508 pp.
- BERMÚDEZ CRUZ, Patricia, *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943-1952*, (dir. Rocío Romero Aguirre). Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2018, 130 pp. [Tesis de maestría].
- DICCIONARIO ETIMOLÓGICO CASTELLANO EN LÍNEA, “Perversión”, 2025. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?perversio.n> [Consulta: 25 de febrero, 2025].
- FERNÁNDEZ, Viviana, en *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*, Don Bosco, Argentina, 2018, 104 pp.
- GARCÍA BARRIENTOS, José. L., *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Arco Libros, Madrid, 2000, 95 pp.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Lumen, España, 1989, 338 pp.
- GÓMEZ ARÉVALO, José A., “En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales”, *Hallazgos*, 9 (mayo, 2008), pp. 119-131. [En línea]: <https://www.redalyc.org/pdf/4138/413835170007.pdf> [Consulta: 6 de abril, 2023].
- GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario, “En compañía de un solitario”. *Cuentos completos. Tomo I*, Lectorum, México, 2018, pp. 9-29.
- HERNÁNDEZ ARELLANO, Flor, “El significado de la muerte”, *Revista digital universitaria*, 8, 7 (agosto, 2016), pp. 2-7. [En línea]: [https://www.revista.unam.mx/vol.7/num8/art66/ago\\_art66.pdf](https://www.revista.unam.mx/vol.7/num8/art66/ago_art66.pdf) [Consulta: 8 de abril, 2023].
- JUÁREZ BECERRIL, Oscar, *Los personajes objeto y el ambiente como creadores de una fantasía esperpéntica en tres cuentos de La noche de Francisco Tario*, (dir. Hugo Enrique Del Castillo Reyes). Universidad Nacional Autónoma De México, México, 2016, 119 pp. [Tesis de licenciatura].
- LA NOVELA CORTA. Una biblioteca virtual, Francisco Tario. Trazo biográfico [En línea]: <https://www.lanovelacorta.com/novelas-en-campo-abierto/francisco-tario.html> [Consulta: 19 de marzo, 2023].
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de Retórica Crítica y Terminología Literaria*, Ariel, Barcelona, 2013, 446 pp.
- MORIN, Edgar, *El hombre y la muerte*, Kairós, Barcelona, 2003. 373 pp.
- PEÑA, Margarita, La literatura mexicana, de sus orígenes al siglo XX. *BOLETÍN AEPE*, N°22, pp. 91-97.
- QUINTANA TEJERA, Luis, en *Las trampas de la retórica*, Trajín, México, 2019 199 pp.
- \_\_\_\_\_, “Prosopopeya de la fidelidad: “La noche del perro” de Francisco Tario”, *La colmena*, 71,

- (2011), pp. 50-57. [En línea]: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446344466006> [Consulta: 20 de mayo, 2023].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Muerte”, en *Diccionario de la lengua española*, 2022. [En línea]: <https://dle.rae.es/muerte> [Consulta:6 de abril, 2023].
- \_\_\_\_\_, “Pervertir”, en *Diccionario de la lengua española*, 2022. [En línea]: <https://dle.rae.es/pervertir> [Consulta:7 de abril, 2023].
- \_\_\_\_\_, “Perversidad”, en *Diccionario prehispánico del español jurídico*, 2017. [En línea]: <https://dpej.rae.es/lema/perversidad> [Consulta:7 de abril, 2023].
- TAMIR, Abraham y Ruiz Beviá, Francisco, “El cuerpo humano”. *Repositorio institucional de la Universidad de Alicante*, (2015), pp. 42-43. [En línea]: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/47605> [Consulta:8 de abril, 2023].
- “Francisco Tario”, en *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX* [En línea]: [https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/dem\\_t/tario\\_francisco.html](https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/dem_t/tario_francisco.html) [Consulta: 10 de octubre, 2025].
- TARIO, Francisco, *Equinoccio*, Cuadernos del Nigromante, Guanajuato, México, 1989, 79 pp.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos completos. Tomo I*, Lectorum, México, 2018, 342 pp.

## CAPÍTULO I

- ALONSO, Dámaso, en *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, España, 1987, 628 pp.
- BERMÚDEZ CRUZ, Patricia, *Francisco Tario ante la crítica literaria mexicana 1943-1952*, (dir. Rocío Romero Aguirre). Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2018, p.12-40. [Tesis de maestría].
- BORGES, Jorge, L. Bioy Caseres, Adolfo, *et al.*, *Antología de la literatura fantástica*. Editorial Sudamericana, España, 1977, 168 pp.
- CAMPRA, Rosalba, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001, pp.153- 191.
- CARREÓN TAPIA, Karla, J., Lo nocturno en algunos cuentos de *La noche de Francisco Tario*. *Instituto de Investigaciones Lingüístico— Literarias*, México, 2018, 143 pp. [Tesis de maestría].
- CONGRESO DEL ESTADO DE JALISCO, La revolución mexicana, <https://congresoweb.congreso.jalisco.gob.mx/bibliotecavirtual/libros/antecedentesrevolucion.pdf>
- DELGADILLO PEÑA, Angélica, M., *El “Teatro del Absurdo” en Europa y Latinoamérica: Convergencias y divergencias*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2009, 127 pp. [Tesis de licenciatura]
- DICCIONARIO ETIMOLÓGICO CASTELLANO EN LÍNEA, “Fantástico”, 2023. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?fanta.stico> [Consulta: 25 de septiembre, 2023].
- DIRECCIÓN GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL, Universidad Nacional Autónoma de México, [En línea]: <http://www.cervantesvirtual.com> [https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2021\\_819.html](https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2021_819.html) [Consulta: 11 de septiembre, 2023].
- GARCÍA ABREU, Alejandro, “La vocación de fantasma de Francisco Tario. Entrevista con Alejandro Toledo, *nexos* (4 de abril, 2017) [En línea]: <https://cultura.nexos.com.mx/la-vocacion-de-fantasma-de-francisco-tario-entrevista-con-alejandro-toledo/> [Consulta: 14 de agosto, 2023].

- GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario, “En compañía de un solitario”, *Cuentos completos Tomo I*, Lectorum, México, 2018, pp. 9-29.
- HERNÁNDEZ CABRERA, Marco A., *Pedro Páramo. La realidad mexicana y el nacionalismo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, pp. 147 [Tesis de licenciatura].
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael, “El Teatro del Absurdo como subgénero dramático”, *Universidad de Oviedo*, (1981), pp. 631-644.
- PADILLA, Mario, “El nacionalismo y la literatura mexicana en el periodo posrevolucionario (1920-1940)”. *Fuentes humanísticas*, 32 (2006), pp.171-184 [En línea]: <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/596> [Consulta: 11 de septiembre, 2023].
- ROAS, David, “La amenaza de lo fantástico”, *Teorías de lo fantástico*, Arco libros, Madrid, 2001, pp. 7-46.
- SAMPERIO, Guillermo, “Tario, el corrosivo eterno”, *La semana escarlata y otros relatos*, Lectorum, México, 2013, pp.37-111.
- SELIGSON, Esther, “Prólogo”, *Francisco Tario Antología*, Cal y arena, México, 2017, pp. 11-22.
- TARIO, Francisco, “De la correspondencia entre Carmen Farell y Francisco Peláez”, *Revista El claustro*, 2, 2, (junio, 2006), pp. 76-77 [En línea]: [http://www.revistaselclaustro.mx/index.php/inundacion\\_castalida/article/view/102](http://www.revistaselclaustro.mx/index.php/inundacion_castalida/article/view/102) [Consulta: 14 de agosto, 2023].
- TARIO, Francisco, *Cuentos completos Tomo I*, Lectorum, México, 2018, 342 pp.
- \_\_\_\_\_, *Equinoccio*, Cuadernos del Nigromante, Guanajuato, México, 1989, 79 pp.
- \_\_\_\_\_, *Francisco Tario Antología*, Cal y arena, México, 2017, 595 pp.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México, 1981, 131 pp.
- TOLEDO, Alejandro, “Recuerdo de Francisco Tario (entrevista con Julio Farell)”, *tiempo* (abril, 2001) [En línea]: <https://www.uam.mx/difusion/revista/mar2001/toledo.html> [Consulta: 14 de agosto, 2023].
- \_\_\_\_\_, “Nota introductoria”, *Francisco Tario. Selección y nota de Alejandro Toledo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011, pp. 3-7.
- \_\_\_\_\_, *Universo Francisco Tario*, La cabra ediciones, México, 2014, 383 pp.

## CAPÍTULO II

- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, “Libro segundo”, Biblioteca Básica Gredos, Madrid, 119 pp.
- \_\_\_\_\_, *Acerca del alma*, Gredos, Madrid, 256 pp.
- \_\_\_\_\_, *Investigación sobre los animales*, Gredos, Madrid, 609 pp.
- \_\_\_\_\_, *Retórica*, Gredos, Madrid. 626 pp.
- AZAUSTRE, Antonio y CASAS, Juan, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 1997, 188 pp.
- Beristáin, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, 180 pp.
- \_\_\_\_\_, en *Diccionario de Retórica y Poética Tomo II*, Editorial Porrúa, México, 1995, 508 pp.
- \_\_\_\_\_, en *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa, Argentina, 1995, 510 pp.
- CAMPRA, Rosalba, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001, pp.153- 191.
- CENTRO VIRTUAL CERVANTES, “Retórica”, en *Diccionario de términos clave de ELE*,

2023. [En línea]  
[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/retorica.htm#:~:text=Elocuci%C3%B3n%20\(elocutio\)%3A%20es%20la,la%20selecci%C3%B3n%20I%C3%A9xica%20y%20gramatical](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/retorica.htm#:~:text=Elocuci%C3%B3n%20(elocutio)%3A%20es%20la,la%20selecci%C3%B3n%20I%C3%A9xica%20y%20gramatical). Consulta [14 de noviembre, 2023]
- \_\_\_\_\_, Aristóteles [En línea]:  
[https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica\\_y\\_poetica/aristoteles/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/aristoteles/) Consulta [21 de noviembre, 2023]
- \_\_\_\_\_, Platón [En línea]:  
[https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica\\_y\\_poetica/platon/#:~:text=Seg%C3%BAn%20Plat%C3%B3n%2C%20el%20descr%C3%A9dito%20de,naturaleza%20y%20de%20su%20comportamiento](https://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/platon/#:~:text=Seg%C3%BAn%20Plat%C3%B3n%2C%20el%20descr%C3%A9dito%20de,naturaleza%20y%20de%20su%20comportamiento). Consulta [21 de noviembre, 2023]
- COROMINAS, Juan y PASCUAL, José, en *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1985, 441 pp.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Edición Electrónica, Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS. [En línea]: <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/11/Deleuze-Logica-del-Sentido.pdf> [Consulta: 10 de marzo, 2024].
- DICCIONARIO ETIMOLÓGICO CASTELLANO EN LÍNEA, “Persona”, 2024. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?persona> [Consulta: 5 de septiembre, 2024].
- \_\_\_\_\_, “Prosopopeya”, 2024. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?prosopopeya> [Consulta: 5 de septiembre, 2024].
- \_\_\_\_\_, “Retórica”, 2024. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?retorica> [Consulta: 5 de septiembre, 2024].
- ESPONDA CONTRERAS, Katherine, “La expresión racional del alma en la psicología aristotélica: razonamiento deliberativo y acción”, *Eidos*, 29, (2018), pp. 339-365. [En línea]: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1692-88572018000200339#:~:text=Seg%C3%BAn%20la%20distinci%C3%B3n%20propuesta%20por,es%2C%20un%20cuerpo%20natural%20organizado](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-88572018000200339#:~:text=Seg%C3%BAn%20la%20distinci%C3%B3n%20propuesta%20por,es%2C%20un%20cuerpo%20natural%20organizado). [Consulta: 22 de febrero, 2024].
- GALICIA LECHUGA, David, “La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones”, *Nuevas Glosas Estudios Lingüísticos y Literarios*, 3, (2022), pp. 51-73. [En línea]: [https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/bitstream/FFYL\\_UNAM/6649/1/NuevasGlosas\\_3\\_2022\\_51-73\\_GaliciaLechuga.pdf](https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/bitstream/FFYL_UNAM/6649/1/NuevasGlosas_3_2022_51-73_GaliciaLechuga.pdf) [Consulta: 22 de febrero, 2024].
- GARCÍA BARRIENTOS, José L., “Las figuras retóricas”. *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Arco Libros, Madrid, 2000, 95 pp.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Lumen, España, 338 pp.
- LOVEJOY, Arthur, O., *La gran cadena del ser*, Icaria antrazyt, Barcelona, 1983, 430 pp.
- PÉREZ TÉLLEZ, José, E., “Formas del absurdo y el sinsentido en la literatura”, *UNED Revista Signa*, 25 (2016), pp. 865-877. [En línea] <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/formas-absurdo/> [Consulta: 10 de marzo, 2024].
- PIMENTEL, Luz, A., *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI editores, México, 1994, 191 pp.
- PLATÓN, Fedro, *Obras completas tomo 2*, edición de Patricio de Azcárate, Madrid, 1871, 106 pp.
- \_\_\_\_\_, *Gorgias*, Filosofía en español, Madrid, 1871, 170 pp.
- RAMÍREZ HERNÁNDEZ, Irazema, E., “El pensamiento educativo de los sofistas”, *Revista*

- filosófica IUS*, 1, 13, (2014), pp. 59-72. [En línea]: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8028863.pdf>. Consulta [21 de noviembre, 2023].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Persona”, *Diccionario de la lengua española*, [versión en línea]. <https://dle.rae.es/persona> [Consulta: 25 de febrero, 2025].
- \_\_\_\_\_, “Vocativo”, *Glosario de términos gramaticales*, [versión 1.0 en línea]. <https://www.rae.es/gtg/vocativo> [Consulta: 06 de mayo, 2024].
- RICŒUR, Paul, “Primer estudio. La «persona» y la diferencia identificante. Aproximación semántica”, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI editores, Madrid, pp. 1-11.
- ROAS, David, *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-40.
- SGRECCIA, Elio, “Persona humana y personalismo”, *Cuadernos de Bioética*, 24, 1, pp, 115-123. [En línea] <https://www.redalyc.org/pdf/875/87527461012.pdf> [Consulta: 5 de septiembre, 2024].
- SHERIDAN, Guillermo, “Entre la casa y la calle: la polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario”, editado por Roberto Blancarte, *Cultura e identidad nacional*, FCE, México, 1994, p. 385.
- TARIO, Francisco, *Cuentos completos. Tomo I*, Lectorum, México, 2018, 342 pp.
- TORRES BARRASSA, Gerard, “Otra manera de mirar Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real”, *Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 1, 3 (2015), pp. 185-205. [En línea]: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5126684> [Consulta: 8 de marzo, 2024].
- ZAVALA OLALDE, Juan, C., “La noción general de persona. El origen, historia del concepto y la noción de persona en grupos indígenas de México”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 27-28, 2010, p, 293-318. [En línea] <https://www.redalyc.org/pdf/384/38421211013.pdf> [Consulta: 5 de septiembre, 2024].

### CAPÍTULO III

- AYÚS REYES, Ramfis y EROZA SOLANA, Enrique, “El cuerpo y las ciencias sociales”, *Revista Pueblos y Fronteras La Noción de Persona en México y Centroamérica digital*, 4, (2007), pp.1-56. [En línea]: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=90600403> [Consulta: 19 de marzo, 2025].
- AZCÁRATE, Patricio de, *Obras completas de Platón puestas en lengua castellana por primera vez*, Medina y Navarro editores, Madrid, 1871.
- DE SEVILLA, San Isidoro, *Etimologías. Edición Bilingüe*, Biblioteca de autores cristianos, España, 1911, 1483 pp.
- DICCIONARIO ETIMOLÓGICO CASTELLANO EN LÍNEA, “Cadáver”, 2025. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?cada.ver> [Consulta: 22 de abril, 2025].
- \_\_\_\_\_, “Cuerpo”, 2025. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?cuerpo> [Consulta: 19 de marzo, 2025].
- \_\_\_\_\_, “Objeto”, 2025. [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?objeto> [Consulta: 25 de febrero, 2025].
- \_\_\_\_\_, “Perversión”, 2025, [En línea] <https://etimologias.dechile.net/?perversio.n> [Consulta: 16 de abril, 2025].
- ENCYCLOPEDIA HERDER, “Cuerpo”, 2017. [En línea] <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Cuerpo> [Consulta: 20 de marzo, 2025].
- ETYMONLINE, “Cadaver”, 2025. [En línea] <https://www.etymonline.com/word/cadaver>

- [Consulta: 22 de abril, 2025].
- FERNÁNDEZ PARMO, Guido, *Gilles Deleuze. Una introducción a través de sus textos*, Editorial Teseo, Argentina, 2024, 182 pp.
- GÓMEZ ARÉVALO, José, A., y Sastre Cifuentes, Asseneth, “En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales”, *Hallazgos*, 9, (2008), pp.119-131. [En línea]: <https://www.redalyc.org/pdf/4138/413835170007.pdf> [Consulta: 19 de marzo, 2025].
- KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*, Siglo XXI editores, México, 1988 281 pp.
- LA SANTA BIBLIA, La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, Estados Unidos, 2009, 2133 pp.
- MOLES, Abraham, A., *Teoría de los objetos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975, 191 pp.
- PLATÓN, *Obras de Platón, Cratilo*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 329 pp.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Objeto”, en *Diccionario de la lengua española*, [versión en línea]. <https://dle.rae.es/objeto> [Consulta: 25 de febrero, 2025].
- \_\_\_\_\_, “Perversión”, en *Diccionario de la lengua española*, [versión en línea]. <https://dle.rae.es/perversi%C3%B3n> [Consulta: 16 de abril, 2025].
- \_\_\_\_\_, “Perverso”, en *Diccionario de la lengua española*, [versión en línea]. <https://dle.rae.es/perverso> [Consulta: 18 de abril, 2025].
- SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías. Edición Bilingüe*, Biblioteca de autores cristianos, España, 1911, 1484 pp.
- TARIO, Francisco, *Equinoccio*, Cuadernos del Nigromante, Guanajuato, México, 1989, 79 pp.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos completos. Tomo I*, Lectorum, México, 2018, 342 pp.
- TOSTICARELLI, Martina Inés, *Cuerpos retóricos. Una aproximación a la figurabilidad perversa del cuerpo en la escena contemporánea*, Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2016, 301 pp. [Tesis de doctorado].
- UZAL, Luciano, G., “Cuerpo muerto y materialidad: exploraciones teóricas-conceptuales”, *Tabula Rasa Revista de Humanidades*, 31, (2019). [En línea]: <https://www.redalyc.org/journal/396/39660441015/html/> [Consulta: 1 de septiembre, 2025].
- WAGNER GRAU, P., “Aspectos filosóficos”, *Academia Nacional de Medicina, Anales*, (2015), pp. 211-214. [En línea]: <https://anmperu.org.pe/sites/default/files/Aspectos%20Filos%C3%B3ficos.pdf> [Consulta: 1 de septiembre, 2025].