

La noche fantástica, marginal y fabulística de Francisco Tario

Cecilia Ferreira Prado¹

Resumen. Francisco Tario (Ciudad de México, 1911-Madrid, 1977), pseudónimo de Francisco Peláez Vega, es un escritor poco conocido en la literatura hispanoamericana. A menudo calificado de “raro”, “extravagante” y de “escritor de culto”, se dio a conocer en las letras mexicanas con un primer libro de cuentos de raigambre fantástica, *La noche* (1943), el cual supuso un caso aislado y toda una rareza en su tiempo, dado que la tendencia de moda era el realismo, que primaba los rasgos autóctonos del terruño frente al cultivo de la fantasía. La excepcionalidad de su obra, ligada a la poca participación del autor en los círculos literarios, le condujo al olvido de la crítica y a la escasez de un público lector. No obstante, en los últimos años, a partir de la reedición de varios de sus títulos, ya son muchas las voces críticas que demuestran interés creciente en su narrativa, reclamando su incorporación al canon. El objetivo de este estudio es analizar cinco cuentos de *La noche*, en especial el componente fantástico como desencadenante de discursos marginales. En el libro, como en las viejas fábulas y cuentos infantiles, los objetos y animales hablan, mostrándose hondamente humanizados. Mediante la prosopopeya se otorga vida y voz a un conjunto de seres estigmatizados o despreciados por la sociedad: un fêretro, un traje gris, un buque náufrago, etc.; todos ellos conforman una cofradía de seres “raros” que reivindican su marginalidad y su derecho al goce, por oposición al *statu quo*. Además de encarnar la alteridad, estos personajes fantásticos albergan un sentido metafórico u alegórico, consustancial también a las fábulas, que lleva a pensar en el término “neofantástico”, propuesto por Alazraki. Cada uno de ellos es la representación visual puesta en escena de un problema existencial diferente concerniente al discurrir del ser humano. De tal manera, los elementos increíbles no precisan de los modos atenuantes tradicionales para lograr su verosimilitud, ya que esta se consigue gracias a ese segundo sentido metafórico o poético, de ahí la falta de ambigüedad o vacilación que exige Tzvetan Todorov para cualquier relato fantástico.

Palabras clave: Francisco Tario; escritor raro; cuento; fantástico; marginación; fábula.

[en] The Fantastic, Marginal and Fabulous Night by Francisco Tario

Abstract. Francisco Tario (Mexico City, 1911-Madrid, 1977), whose pen-name was Francisco Peláez Vega, is a little known writer in the Hispanic American literature. Often labeled as “rare”, “extravagant” and “cult writer”; he was first known in Mexico for his first book of fantastic tales, *La noche* (1943), which was an isolated event and a peculiarity of the time, because the tendency then was the realism, where the native land features took precedence over the elements of fantasy. The exceptionality of his work, bound to the lack of participation of the author to the literary circles, brought him to the oblivion by the critics and by the readers. Nevertheless, thanks to the reedition of some of his works in recent years, there are many critic voices that show interest in his narrative, claiming his incorporation in the canon. The object of this study is to analyze five tales of *La noche*, especially the fantastic component as trigger of marginal speeches. In the book, as in the old fables and children’s tales, the objects and animals talk, and they have human traits. Through the

¹ Universidad de las Islas Baleares, Palma. España.
E-mail: rimanube@yahoo.es

personification, life and voice are given to a group of stigmatized beings, rejected by the society: a coffin, an old gray suit, a wrecked ship, etc.; all of them form a group of “rare” beings which reclaim their marginality and their rights to enjoyment, by opposing the *statu quo*. Besides embodying the otherness, this fantastic characters hold a metaphorical or allegorical meaning, also consubstantial to the fables, which leads to think in the “neofantastic” term, proposed by Alazraki. Each one of them is a visual representation of a different existential problem concerning to the life of the human being. In this way, the incredible elements do not need the traditional mitigating methods to reach their authenticity, considering that this one is achieved thanks to that secondary metaphorical or poetic meaning, hence the lack of ambiguity or hesitation that Tzvetan Todorov demands of any fantastic story.

Keywords: Francisco Tario; rare writer; tale; fantastic; marginalization; fable.

Cómo citar: Ferreira Prado, C. (2019) *La noche fantástica, marginal y fabulística* de Francisco Tario, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 48, 539-556.

Decía Ernesto Sábato que cuando publicó su primera novela *El túnel* surgieron de pronto numerosos críticos “escritorcitos” y que, por esa misma razón, no iba ahora a exponer sus cuadros, porque no quería enfrentarse a una pléyade de críticos “pintorcitos”². Algún aspecto de este premeditado ostracismo debió practicar, también, el ex portero del antiguo equipo de fútbol Asturias, pianista y astrónomo aficionado, Francisco Tario (Ciudad de México, 1911-Madrid, 1977), un escritor considerado muy a menudo por la crítica “raro”, pues se mantuvo al margen de los círculos literarios en boga procurando pasar inadvertido. Así, para Toledo, su más célebre biógrafo, “Una posible razón que puede explicar el hecho de que Francisco Tario sea comúnmente excluido de los catálogos oficiales, más allá de los valores que se le puedan otorgar a su obra, es su distanciamiento del medio socioliterario.” (2014: 106). En la misma línea González Suárez apunta que “Nunca tuvo una beca ni recibió premios o reconocimiento alguno y tampoco se le veía en las tertulias literarias, aunque su hermano el pintor Antonio Peláez trató de acercarlo al grupo de escritores con que él se reunía”³ (2004: 16). Francisco Tario, cuyo nombre verdadero era en realidad Francisco Peláez Vega, fue muy consciente de que con su apuesta por una literatura fantástica, en pleno apogeo del ideario realista, estaba creando algo nuevo, de que inauguraba unas nuevas formas narrativas que no serían fácilmente aceptadas. Utilizó un pseudónimo —en una época en la que casi ningún escritor lo empleaba— tal vez como un modo de resguardar su identidad de los posibles comentarios de la crítica, una crítica demasiado mediatizada por la euforia y la impronta nacionalista.

² Debido a su ceguera, a finales de los años 70 Sábato abandona casi por completo la literatura y se dedica de lleno a su otra gran pasión, la pintura, con un estilo a medio camino entre el expresionismo y el surrealismo, que parece plasmar la atmósfera trágica y el conflicto existencial de sus novelas. La cita alude a una breve conversación que mantuvo con el autor en el año 1997, a raíz de la presentación del libro *Tango discusión y clave*, reeditado por Losada. En los últimos años de su vida el escritor se mostró más bien reticente a mostrar su obra, así, la expuso en muy contadas ocasiones, casi siempre “obligado por amigos”, según sus propias palabras.

³ Antonio Peláez era un pintor reconocido en el México de aquella época, que contó en su círculo de amistades con gente importante del mundo de las letras y las artes. Entre estos intelectuales cabe citar al que fuera su maestro, el poeta y pintor José Moreno Villa; pero también se relacionó con otros surrealistas destacados como es el caso de André Breton, Joan Miró, Jean Arp, Frida Kalho; y con los escritores argentinos Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Jorge Luis Borges, que participaron con poemas en alguna exposición suya de retratos; asimismo era muy amigo del “grupo sin grupo” de los Contemporáneos (Toledo 2014).

Muy lejos de estas prerrogativas, la nueva sensibilidad que planteaba Tario predicaba más bien todo lo contrario, no solo no se identificaba con esas literaturas de corte panfletario y patriótico sino que representaba un golpe mortal contra las mismas al promover un anti-realismo *sui generis*, ahistórico y sin un anclaje espacial determinado. Así, su primer libro de cuentos, *La noche* (1943), transido de elementos fantásticos y existencialistas, no encajó bien en la moda literaria del momento, donde cualquiera que no ensalzara los valores nacionalistas de la revolución o los rasgos costumbristas mexicanos era rechazado de lleno. Sin embargo, estas propuestas innovadoras de corte imaginativo en zonas más australes del continente, como es el caso del Río de la Plata, sí tuvieron repercusión y buena acogida o, al menos, eso se desprende de la profusión de nuevos narradores a principios de los años 40 que fueron los precursores e iniciadores de ese gran movimiento internacional que se llamó boom latinoamericano. Por ello, Tario, tal como señala la crítica en general, debería incluirse en la nómina de autores de lo fantástico que abarca nombres como Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal, entre muchos otros, y que señala el comienzo de una nueva estética familiarizada con lo sobrenatural y asombroso o con el mundo sugeridor del inconsciente. Escribe Suárez (2004: 17): “Varios cuentos de *La noche* parecen la trascripción de signos que se leen en una pesadilla, por eso resultan inquietantes, ominosos y hasta insanos, como quien se burla de un muerto”. La influencia de Borges pudo ser decisiva en la construcción de estos cuentos, no en balde Tario disponía en su biblioteca personal de tres volúmenes de su famosa *Antología de la literatura fantástica*:

[Una] primera edición, de 1940 (Colección Laberinto, Editorial Sudamericana), anterior por tres años a la publicación de sus relatos nocturnos y fantásticos. Esto me lleva a suponer, o casi confirmar, que fue esa lectura la que empujó a Tario por esos territorios. Los otros tomos de este título, en formato de bolsillo (Colección Piragua, Editorial Sudamericana), son de 1967 y 1976.⁴

Resulta muy acertada esta suposición. En la segunda entrevista que concedió al poeta leonés José Luis Chiverto, Tario reconoce su admiración por el escritor de *El Aleph*:

Borges es, en efecto, además de un gran fabulador, como el jefe ceremonial de la literatura fantástica en los países de habla española. Gracias a él, y a sus recopilaciones, hasta el lector más severo ha empezado a abrigar con cierta ilusión la idea de poder llegar a ser en su día un fantasma. (2016: 690)

Este estudio centra su atención en cinco cuentos representativos de la primera obra de Tario *La noche*, cuyo título opera a modo de hilo conductor enhebrando todos los relatos a través del singular cronotopo: “La noche del féretro”, “La noche del traje gris”, “La noche del buque naufrago”, “La noche del perro” y “Mi noche”.

⁴Alejandro Toledo “La biblioteca de un fantasma”, en *Tierra Adentro* [disponible en línea: <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-biblioteca-de-un-fantasma/>].

Gracias a la investigación biográfica realizada por Alejandro Toledo, sabemos que la noche inspiraba a Tario de un modo especial, casi secreto. En su casa de la calle Etna tenían lugar una serie de veladas nocturnas, donde se convocaba lo fantástico de la noche desde diversos ángulos de la creatividad: teatro, poesía, música. Las sesiones revestían un cariz casi de rito iniciático, de evento no apto para mentes obtusas sino para sensibilidades agudas y exquisitas:

Allá por los años 30 y 40 del siglo XX, las familias Paz-Garro y Peláez-Farell eran vecinas. Las calles donde vivían aún permanecen en la geografía de la Ciudad de México; las guías actuales ubican esas casas en la colonia Hipódromo Condesa. Coincidían una y la otra por su respectivo patio trasero. En una, la de los Paz-Garro en la calle Saltillo, había frecuentes tertulias de tono decididamente poético a las que acudían las máximas figuras de la lírica mexicana de ese entonces; en la otra, la de los Peláez-Farell en la calle Etna, y según testimonio de los propios poetas, continuamente se escuchaban por las noches sonidos extraños (extravagantes, decía Octavio Paz), como si de la epifanía del verso se pudiera ir, con sólo saltar la barda, a Transilvania o a uno de esos sitios que la literatura de terror ha vuelto míticos y en donde el grito o el aullido pueblan la atmósfera nocturna. De esos muros salía también música, cual si un pianista melancólico viviera ahí encarcelado por un vampiro o una siniestra criatura de laboratorio. ¿Qué pasa en ese lugar?, ¿Qué clase de locos viven junto a ustedes?, preguntaban sus invitados a Octavio Paz y Elena Garro. No sabemos, respondían ellos, habrá que averiguarlo.

Y lo hicieron. Se trataba del matrimonio Peláez-Farell: él, de nombre Francisco, tenía ya casi listos algunos libros que publicaría bajo el seudónimo de Francisco Tario. (Toledo 2014: 39)

Esas tertulias fueron el centro de experimentación de diversas manifestaciones y atmósferas de nocturnidad, y sin duda algo de este espíritu se debió trasladar a sus libros. Así, un divertido Octavio Paz, relataba que en la casa de su vecino se escuchaban “risas estremecedoras y gritos de horror, graznidos de aves nocturnas, sierras eléctricas operando sobre madera y, en fin, todos los elementos de una sesión espiritista o de un aquelarre sadomasoquista” (2014: 44). Al parecer, en estas sesiones se llevaban a cabo diversas dramatizaciones caseras de registro sonoro, en las que se fabricaban artesanalmente los sonidos terroríficos, por ejemplo se intentó una adaptación del *Drácula*, de Bram Stoker, pero también se grababan las voces de los asistentes en una especie de improvisaciones extravagantes en las que entre otras cosas se cantaba, se conversaba, se tocaba el piano y se leía poesía.

En sus relatos, la obsesión por la noche es continua, constituye una licencia poética en su singular búsqueda narrativa, un paréntesis en medio de la realidad donde poder hablar de lo “otro”, ello acerca a la memoria, de forma inevitable, las famosas *Noches Lúgubres*⁵ de José Cadalso, que a su vez beben de los

⁵ Esta similitud se acrecienta en el tercer relato del volumen, “La noche del loco”, que aborda la temática de la exhumación del cadáver de la amada, palpable en la obra de José Cadalso. En el caso de Tario, el protagonista, un esquizofrénico remilgado sin suerte en el amor, luego de lograr su macabro cometido se desviste él y desnuda a su vez a la difunta, con el único fin de retratarse juntos en una inusual fotografía post

Pensamientos nocturnos de Edward Young, y que inspiraron, ya en territorio mexicano de la Nueva España, a José Joaquín Fernández de Lizardi para la escritura de sus *Noches tristes y día alegre*. Gracias a la noche los miedos y deseos se desatan, aflorando el mundo marginal de los sueños y las visiones dislocadas de los mundos inconscientes. Con la complicidad del lector que “presta oídos” a la noche, Tario narra la vida secreta de las cosas. En la penumbra, mientras todos duermen, los objetos y los animales cuchichean sus confidencias, y los fantasmas o espíritus viajan en tren gracias al recuerdo de los vivos.

Se abre, de este modo, un espacio inefable, enigmático, en la narración, donde se produce un trastrocamiento del paradigma de “otredad” decimonónico ya que la voz narradora recae ahora en el personaje anómalo, es decir, en el fantasma o sujeto asombroso y no en la víctima o espectador que lo contempla, como es lo habitual en la literatura fantástica decimonónica (Vélez 2015: 181). Por todo ello se puede afirmar que la voz vehiculiza lo fantástico de un modo substancial en la mayoría de relatos, siendo el elemento más transgresor, el que más delata y hace evidente la situación paranormal. Se pueden ofrecer muchas razones de por qué se cayó el féretro en el velorio cuando no había ningún motivo para ello o de por qué un escritor maldito comprende que sus personajes lo persiguen (locura, drogas, sueños), pero resulta muy difícil, si no imposible, justificar desde un punto de vista racional que un féretro o que un perro hablen cuando sucede que son ese mismo féretro y ese mismo perro los que dicen “yo” y nos cuentan la historia que se narra.

El tono de los relatos, a medio camino entre la nostalgia y la risa, es de un difícil aunque muy logrado equilibrio. En ocasiones este tono oscila entre lo macabro y lo burlesco (“La noche del féretro” y “La noche del loco”); otras, entre la pena y la risa (“La noche del traje gris”), o simplemente es cómico (“La noche de la gallina”); pero muy a menudo los cuentos se tiñen de notas extremadamente tristes y desoladoras cercanas al primer modernismo o a un romanticismo tardío (“La noche del perro”, “La noche del muñeco”, “Mi noche”), o de registros terroríficos o sádicos que se aproximan al cuento de terror decimonónico o a un sadismo maldoroniano (“La noche de Margaret Rose”, “La noche de los cincuenta libros”). De tal manera, cabe resaltar la variedad de tonos y de registros en la prosa de estos cuentos, la cual redundaba en una riqueza en el estilo y pone de manifiesto la gran habilidad del autor para narrarlos.

A Tario no le interesa en absoluto hacer verosímil lo increíble mediante los típicos recursos del género fantástico, asume lo asombroso a la manera surrealista de un Kafka (uno de sus autores predilectos) o de un Macedonio Fernández, presentando los hechos imposibles al desnudo, sin disfraces atenuantes, con toda la naturalidad del mundo, sin preámbulos ni artificios, sin falsos intelectualismos. Por ello tal vez sería más apropiado el término que propone Alazraki (2001), “neofantástico”, que comprende en su definición todos aquellos cuentos increíbles, surgidos a partir del siglo XX, excluidos por Todorov del género por no atender al

mortem. El repertorio de elementos mortuorios y repulsivos, comunes a la tradición gótica, al romanticismo, y a la estética decadentista, salpica este cuento con notas tragicómicas, pero también se halla presente en otros, así, en “La noche del féretro”, “La noche del perro” y “La noche del traje gris”, todos ellos describen y analizan los efectos de la muerte en lo que refiere la descomposición de los cuerpos.

principio de vacilación enunciado en su teoría⁶. Alazraki aduce que en estos nuevos relatos el elemento fantástico no necesita ser atenuado mediante la vacilación o ambigüedad, ya que se entiende en él un valor metafórico o poético en el sentido de que delata un estado o conflicto espiritual latente que atañe a la situación interior del personaje; de modo que el joven que vomita conejitos destrozados en el cuento de Cortázar, “Carta de una señorita en París”, estaría manifestando mediante esta original metáfora su rechazo a un orden moral establecido, su intolerancia a unas normas que él considera, acaso, demasiado estrictas y conservadoras. Desde esta perspectiva muchos de los cuentos de *La noche* resultan una bella y sugerente epifanía. En la misma línea, la causa de que nos conmueva un personaje fracasado y sin brillo como el traje gris reside en que su conflicto existencial, no haber vivido, es universal, muy bien pudiera suceder a cualquier hombre. Evidentemente no hay en la vida real vestimentas que caminen o se muevan por sí mismas, pero sí hay y habrá en todos los tiempos de la humanidad, hombres vacíos y desencantados, hastiados de su cotidiano existir; y para no limitarnos a un solo cuento y a un solo ejemplo, niños poco sociables que se sientan feos y desgraciados (el muñeco de trapo), ancianos que no acepten la vejez (el buque naufrago), solitarios sin suerte en el amor (el loco) o escritores propensos al suicidio (el escritor histérico y el de “Mi noche”). En ese sentido resulta paradigmática y reveladora una opinión de Tario que confirmaría esta tesis enunciada:

Ante todo convendría hacer notar que lo verdaderamente fantástico, para que nos convenza, nunca debe perder contacto con la llamada realidad, pues es dentro de esta diaria realidad nuestra donde suele tener lugar lo inverosímil, o lo maravilloso. Por tanto, hacer literatura fantástica es probar a descubrir en el hombre la capacidad que éste tiene para ser fabuloso o inmensamente grotesco. (2016: 151)

Lo fantástico se salva por su humanidad, por sacar a relucir los verdaderos conflictos del hombre: el amor, la muerte, la soledad, el sin sentido, y es por ese costado humano y poético que creemos en él a sabiendas de su obvia inexistencia. Al leer cualquiera de las historias de *La noche* es posible apercibirse del exceso de verdad que entrañan esos personajes. A diferencia de muchos relatos comerciales, tan frecuentes hoy en día, donde lo imposible opera como un mero artificio efectista destinado a divertir al lector o a atraer su atención, aquí trasciende su “fantasticidad” albergando un sentido más hondo, quizás por ello Tario se distancia del relato de ciencia ficción arguyendo que lo suyo es otra cosa muy distinta:

⁶ En su célebre estudio, *Introducción a la literatura fantástica*, el crítico búlgaro Tzvetan Todorov (1974: 53) explica que sin el tercer ingrediente, la vacilación, no hay literatura fantástica: “lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente”. Si al finalizar la historia —o en algún momento de la narración— el personaje (o el lector) sale de la duda y decide que el hecho extraño no puede ser explicado mediante leyes naturales entraríamos en el género de lo maravilloso; si, en cambio, concluye que se trata de un acontecimiento empíricamente demostrable, la narración pertenecería al género de lo extraño; así, “Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento”.

La ciencia ficción no tiene nada que ver con mi literatura. Carece de contenido espiritual y sólo nos proporciona muy buenos ratos. Mi propósito es diferente y pretende establecer una unidad con estos cuatro elementos, que son las bases de mis trabajos: poesía, muerte, amor y locura. Mucho más real, como te darás cuenta, que las *Crónicas marcianas*, pongo por caso. (2016: 685)

Este mundo sobrenatural, a claras luces increíble, ofrece, en tanto “otredad”, perspectivas críticas de la condición humana, que resultan aún mucho más demoledoras cuando están siendo enunciadas por entes marginales⁷ como un féretro, un loco, una gallina, o incluso un buque náufrago. En el caso de los seres no humanos (animales, objetos o entes abstractos como la música) se produce la peculiaridad de que son triplemente marginales ya que su discriminación opera en tres estadios o ámbitos ontológicos: su condición sobrenatural; su no pertenencia a la categoría humana, dentro de esta categoría no humana su desprestigio en tanto objetos u animales sin pedigrí o de baja aceptación entre la gente como es el caso del féretro y la gallina que causan aversión y risa respectivamente. Ello no impide que el autor se ubique del lado de estos personajes más débiles, ya sea exagerando los defectos y aspectos negativos de la colectividad que los margina mediante el conocido recurso de la hipérbole (“La noche del perro”, “La noche del muñeco”) o estableciendo una suerte de justicia poética gracias a la cual los oprimidos salen victoriosos de alguna manera y los supuestamente superiores sucumben (“La noche del buque náufrago”, “La noche de la gallina”). De modo que hay una suerte de reivindicación, por parte del autor implícito⁸, de ese “ser diferente” en casi todos los textos que conforman *La noche*.

La marginalidad social que encarnan estos seres fantásticos les lleva a buscar una felicidad, igualmente al margen, políticamente incorrecta y hecha a la medida de sus mismos deseos y ambiciones. Ninguno de ellos se resigna a ser lo que es, a la función servil que le ha sido encomendada, soñando en su lugar ser otra cosa: “Me hubiera gustado ser asesino, cirquero o soldado”⁹ (97) expresa el muñeco de trapo; el féretro aspira a fornicar con bellas y dotadas difuntas y el traje gris, en alocado trío, con alegres y livianos vestiditos. Salvo en el último cuento y en el del buque náufrago, en los que se establecen certeras correspondencias entre el mar, la noche y la muerte, en todos ellos late el deseo fervoroso por vivir, pero de un modo extremo jamás visto, auténtico, lejos de las obligaciones y los falsos servilismos: “¡Hay que vivir, vivir!” (114), exclama el traje gris a gritos y se lanza por la ventana a la aventura. Al regirse por una lógica no convencional, que

⁷ Vélez García (2015: 235), relaciona, en su excelente tesis, esta marginalidad manifiesta de los personajes con la propia de Francisco Tario: “La tematización de la alteridad es una de las características que recorren la obra de Tario desde el principio de su trayectoria, ligada a la propia posición periférica del autor con respecto a los dominantes de la literatura mexicana”.

⁸ Respecto a este concepto, Gloria Baamonde (1993: 105) establece un esquema muy sencillo y operativo cuyo origen está en la aportación de Booth (1974):

Autor-----lector
 Autor implícito-----lector implícito
 Narrador-----narratario
 Personajes.

⁹ Entre paréntesis se indica la página del tomo I de *Cuentos completos*, de Francisco Tario, citado en la bibliografía.

transgrede los pilares racionales o las normas en que se basa el mundo, todos ellos fracasan de un modo estrepitoso, sin conseguir concretar sus deseos.

Tario inventa mundos imaginarios jamás vistos porque narra desde una dimensión desconocida para el hombre. Tal como reflexiona Lambárry (2012: 62): “Hasta el día de hoy, el humano no puede adentrarse en la conciencia de otro ser vivo que no sea él mismo” por lo tanto, hay en estos relatos un trabajo muy grande de invención, de intentar descifrar o definir como sería el mundo visto por un perro, por una gallina o, llegado el caso, por un ente inanimado como una prenda de vestir: “Preferentemente, como es lógico suponer, nuestras conversaciones versan sobre asuntos de nuestro propio mundillo: solapas, costuras, bolsillos...” (111). La paradoja reside en que al mismo tiempo en que se indaga en la posible conciencia de estos seres “no humanos”, los mismos se presentan, excesivamente humanizados: “Los bolsillos son nuestros órganos capitales: el hígado, los pulmones, el corazón, el estómago. Las costuras, nuestras arterias. Nuestras solapas, el rostro” (111). Seguramente la conciencia de un perro revelaría un instinto de supervivencia muy alejado de las aspiraciones altruistas y sentimentaloides que se le atribuyen en el cuento. Asimismo un féretro o un buque naufrago, en tanto cosas, no deberían parecerse a un humano ni en su apariencia física ni en sus costumbres ni en su modo de sentir, como de hecho sucede en los cuentos, donde, entre otras cosas, el féretro afirma: “Yo, que soy hombre, le respondí tristemente” (35) y un buque naufrago manifiesta: “Una sed abrasadora —sed de agua salada— me quemó la garganta, cual si un fuego repentino hubiera estallado en mi pecho y se propagara a través de mis arterias. Abrí la boca y bebí. El agua penetró a borbotones, se precipitó en mi vientre, inundándome las entrañas” (41).

Todas estas constataciones remiten a las viejas fábulas y cuentos infantiles donde también hay animales y objetos que hablan, evidenciando una idiosincrasia más cercana a la condición humana que al mundo animal o al registro de las cosas¹⁰. Por otra parte, el narratorio¹¹ es de rasgos humanos y a él se dirige el féretro: “Es preciso que los hombres sepan que los féretros tenemos una vida interna sumamente intensa” (35). Así, pues, del mismo modo que en las fábulas existe un sentido alegórico, ya que los animales y las cosas sirven para hablar más que de sí mismos de los defectos y virtudes del ser humano, aquí lo fantástico no es

¹⁰ Respecto a la fábula, en el *Diccionario de términos literarios*, de Estébanez Calderón, se especifica que el término alude a “sobre todo, relatos con moraleja protagonizados por animales, a los que se dota de comportamiento humanos.” (1996: 404).

¹¹ Se tiene en cuenta la teoría de Prince (1973), sobre el concepto de narratorio: “alguien a quien el narrador dirige sus palabras,” y que no puede confundirse con las nociones más o menos cercanas de receptor y lector. Según Remo Ceserani (1999: 102), resulta harto frecuente en el género fantástico “la presencia en el relato mismo de destinatarios explícitos, como los corresponsales en un intercambio epistolar”; el discurso puede adoptar entonces un tono confesional más íntimo, que le sirve al personaje para desahogarse y contar aquellas cosas que quizás no contaría a nadie, “Estos destinatarios activan al máximo, y autentifican, la ficción narrativa, solicitan y facilitan el acto de identificación del lector implícito con el lector externo del texto (a este propósito, Vax ha hablado, incluso, de “seducción”). Es evidente, también en este caso, que el modo fantástico reutiliza y potencia los procedimientos ya actualizados y ampliamente explotados por la novela epistolar dieciochesca, en la literatura de viajes sentimentales, o en la gran literatura de confesión. La traducción en el relato, de la propia vida interior, de los impulsos del corazón y de la mente, de los deseos y de las pasiones secretas, de las visiones y de los sueños, se hace posible por los procedimientos ya experimentados por Richardson y Sterne, Rousseau y Sade.” (Ceserani, 1999: 102).

más que una excusa para hablar del hombre, de sus defectos, deseos, miedos y obsesiones. Asimismo, existen otras curiosas e íntimas conexiones con los cuentos infantiles y con las antiguas fábulas, estos relatos muestran en la diégesis una plasticidad, una soltura y sencillez que solo en la oralidad se expresa: “arriesgo unas monedas a la ruleta. [...] La bolita salta y rueda y me produce risa” (117). Consideraba, con mucho acierto, Tario que los cuentos debían “sonar” bien, por ello se los daba a la esposa Carmen Farell para que los leyera en voz alta y así poder corregir imperfecciones (2014: 52). No solo le interesan los elementos acústicos, el componente visual resulta decisivo: “Y a mayor simplicidad y audacia mayor mérito” (2016: 689). Cada cuento es una puesta en escena de un conflicto existencial latente relatado mediante una sucesión de imágenes sencillas, muy plásticas, donde, entre otras cosas, se acota el gesto y la postura corporal de los sujetos: “Pero soy perro, y aunque nuestra alma es infinita, no puedo sino arrimarme al amo, mover la cola o las orejas, y mirarlo con mis ojos estúpidos, repletos de lágrimas” (75), pero en lugar de plantear una moraleja o enseñanza, el texto parece dejar un sinfín de interrogantes.

El relato que encabeza el libro “La noche del féretro” se muestra transido de un fuerte humor negro y presenta una tonalidad ambiental muy semejante a la de “La noche del loco”, cuyo espacio final también resulta ser un cementerio. Tario se burla, más que de la muerte en sí, de las actitudes mecánicas e inauténticas que se desprenden de todo ritual, en este caso un velorio. En el cuento se critica, por ejemplo, el excesivo reparo que provoca la muerte en una sociedad industrializada y hedonista como la nuestra, una sociedad que, por decirlo de algún modo, ha perdido ya hace tiempo la inocencia. La voz en primera persona pertenece al féretro, objeto estigmatizado donde los haya, que narra desde su curiosa perspectiva cómo un hombre ingresa en el almacén de una funeraria para comprar un ataúd. El rechazo del enlutado hacia todo lo mortuorio es patente y provoca la risa y la sátira del féretro que no entiende muy bien tanto remilgo ante un hecho natural como la muerte. Así cuenta que el deudo se pasea “con un poco de asco, mirando a diestra y siniestra, como una reina anciana que visita un hospital” (33); el féretro se halla en grado sumo humanizado, y más adelante añadirá: “Nos miraba curiosamente, sin aproximarse demasiado, cual si temiera que uno de nosotros, en un momento dado, pudiera abrir la boca y tragarlo” (34). Las actitudes extremadamente ceremoniosas y respetuosas del vendedor hacia el deudo resultan cómicas a la postre porque no pueden ocultar ni disminuir su urgente necesidad de lucrar: “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” (34) como si tal habitáculo fuese a ser ocupado por un vivo. Al final la risa sobreviene como un “cosquilleo bien conocido” (34) cuando el empleado, válido de un cepillo, intenta quitarle el polvo. La subversión de valores aporta aquí altas notas de humor: El féretro entiende el entierro de una manera muy distinta a los hombres ya que lo iguala o equipara al matrimonio. La unión con el cadáver que lo ha de habitar de por vida significa un grado de comunión e intimidad con ese cuerpo semejante a la unión marital, con sus necesarios contactos y relaciones sexuales. El ataúd lo explica con sus propias palabras:

Es preciso que los hombres sepan que los féretros tenemos una vida interna sumamente intensa, [...]. 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 es el más importante de nuestra vida. (35)

El conflicto se desata porque el féretro se considera a sí mismo del sexo masculino y en lugar de traérsele un cadáver hembra, que era lo esperado, se le adjudica “un hombre ventruado y fétido” (37). Por ello su protesta, llena de asco e indignación, no se hace esperar y en un esfuerzo desesperado por desasirse del cuerpo se da vuelta y cae al suelo. Pero sus empeños son en balde porque “Todos se apresuraron a levantar al muerto” (37). Hay en estos personajes creados por Tario una aspiración tal a la vida y a la belleza, que contradice en gran medida muchas de las preceptivas sociales, constituyendo de esta suerte discursos y modos marginales en contra del *statu quo*. El féretro, cuya función funeraria se opone a la vida, muy por el contrario la enaltece y ambiciona, desea como cualquier hombre corriente una casa y una mujer para saciar sin cortapisas sus instintos carnales; así, como saludo o declaración de afecto, un féretro puede decir a otro: “—¡Que el destino te conceda buena hembra y buena casa” (35). Resignado a su mala suerte, el féretro decide, entonces, dormirse para satisfacer en sueños lo que escasamente podrá en vida: “Y soñé. Soñé con dulces muertas blancas, cuyos muslos temblaban sobre mi piel... con ricos sepulcros de mármol, muy ventilados y alegres” (37).

En “La noche del traje gris” las prendas de vestir cobran vida para representar un mundo insospechado, con sus vicios y virtudes, muy similar al de los hombres: “Hay trajes cristianos y altruistas [...] capaces de la más heroica renuncia” (112); y a continuación se aclara: “No obstante, según debe ocurrir también entre los hombres, existen trajes impuros, ofensivos y viles. [...] 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” (112-113). El protagonista narrador es el traje gris, metáfora del hombre moderno, que sufre una aguda crisis existencial en la medianía de su vida, como consecuencia de su falta de entusiasmo:

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 horribles encierros en la oscuridad pavorosa del armario; ensueños...

Oigo, no sé dónde, una voz que me interroga:
“¿Qué sentido tiene, pues, tu vida?” (113)

Luego de haber seguido escrupulosamente las reglas del juego, en una sociedad capitalista escasamente preocupada por las inquietudes y aspiraciones personales, la prenda gris se siente hondamente defraudada y ansía para sí misma una noche de

lujuria y desenfreno. Acuciada por las campanadas del reloj y por el rugido sordo del mar que anuncian la proximidad de la muerte (en un sostenido guiño a las *Coplas* de Manrique, en Tario el mar siempre está asociado a la muerte) la voz de su conciencia entona entonces un *carpe diem* desesperado: “¡Hay que vivir, vivir! —prorrumpe la voz ya a gritos—. ¡Vuestro deber es vivir! ¿Aún nadie lo ha comprendido?”. El traje gris huye de su encierro en el armario, se descuelga por el balcón y sale a vivir la vida con la alegría de un preso que ha sido puesto en libertad. Pero los problemas no se hacen esperar, si el fétetro ocasionaba el rechazo de los hombres a causa de su significado nefasto, el traje gris lo provoca por su naturaleza fantástica: “Un traje gris que camina solo, camina, camina... no debe ser grato” (115) para nadie, piensa y no se equivoca ya que un borracho al verlo se asusta y huye corriendo. El traje gris posee un grave defecto: está vacío, literal y simbólicamente; su vida solo tiene sentido para el hombre rico al cual viste, no para sí mismo; cada uno de sus movimientos está dirigido por otro, lo que lo convierte en un fanteche, un títere del poder. Así, pues, aunque reviste la forma humana, no termina de ser hombre. Se parece al personaje de “La noche del hombre” el cual confiesa amargamente: “Mi vida ha transcurrido sombríamente... en una oficina pública, entre legajos y polvo, asediado por el reumatismo, la monotonía y otras calamidades” (139). El acto de salir del armario, de descogarse, puede entenderse como un intento de poner en valor y reivindicar lo más auténtico y valioso que atesora el ser humano: la libertad ligada a su derecho al goce y al pleno disfrute de la vida. Así, el traje gris intentará ser un hombre de verdad cubriendo su triste vacío. Como primera medida mata a un caminante y lo envuelve con sus prendas, con el fin de pasar inadvertido. Nada en la ciudad le conmueve: “garitos, hospitales, templos, comercios, hogares en penumbra”, los baluartes arquitectónicos de la sociedad le parecen mediocres y sin armonía. El dinero, medio en que parece basar su felicidad la civilización moderna, no le sirve para colmar su deseo, así luego de salir de un casino con los bolsillos repletos se pregunta: “¿Y de qué me sirven tantos miles?” (117) y los lanza por el aire ocasionando un tremendo revoltijo entre la gente que se apronta a recoger los billetes. El aburrimiento continúa metamorfoseado en oleadas de odio y destrucción hacia los seres humanos: “—¡Oh los hombre, los hombres, los hombres! Los tropiezo a cientos, todos absurdamente iguales; todos me desesperan.”(118), son las palabras de un ser hastiado cuya vida ha sido desahuciada de sentido. Tampoco parece obtener grandes frutos del amor, tras liberarse del muerto que llevaba dentro, consigue robar los alegres vestiditos de dos prostitutas que conoció en un parque y se fuga con ellos hacia el lago. El *locus amoenus* resulta idílico con árboles y flores por doquier que los tres van deshojando, ello es una parodia de las escenas galantes que proponía el romanticismo, pero con la llegada de la noche la pregunta por el amor queda resonando en el aire como un eco extraño y los tres se llenan pronto de tristeza:

¡Cómo nos amamos!

—¿Verdad que nos amamos? —indago.

Pero, de súbito, se ponen tristes, palidecen y no quieren más flores. Están, creo, al borde de echarse a llorar. [...] -¿verdad, verdad que nos amamos? [...] En la orilla cabecean los sauces, multiplicados por las ondas. Las ondas son amplias,

elásticas, y se despliegan cada vez más cautivantes, formando una inmensa copa frágil. La luna riela, auscultando la tierra... ¡Oh dolor, dolor, dolor! (120-121)

Ya sea porque se ha pasado el tiempo del amor o porque este se desvanece como todo tras ser apenas cuestionado, el traje gris siente un profundo dolor en su alma que se traduce en “hedor” y que delata otra vez su inmenso vacío existencial, la inutilidad de la vida; y entonces los tres personajes deciden suicidarse juntos en el agua, como si estuvieran representando sin querer el cuadro de *Ofelia* de Millais, “cada cual con una flor en la mano: tristes, tristes, tristes...” (121).

El protagonista de “La noche del buque naufrago”, un barco muy experimentado pues ha recorrido medio mundo surcando todos los mares, es un sibarita, un amante de las cosas bellas, pero teme a la fealdad que acarrea la vejez con su consecuente enfermedad y deterioro físico:

No deseaba yo —viajero de lunas y soles— verme arrumbado en un muelle de fuego, bajo una luz extenuante, retorcidos mis músculos en siniestras contorsiones, como un epiléptico en el desierto inútil. No deseaba ser ruina, guarida de aves y teatro de experimentos marinos. Pronto el metal de mis herrajes se cubriría de moho; mis mástiles se inclinarían como árboles sin sabia; se crisparían mis maderas finas; y mis tres chimeneas paralelas serían igual que tres cruces gigantes sobre la tumba de un millonario. (39-40)

Así, pues, decide “sucumbir para siempre” (38) sumergiéndose en el mar con todo un mundo a cuestas que se halla pletórico de vida y en pleno festejo, mientras unos beben y otros bailan y suena la música orquestal, y se hunde cruelmente “con el hombre que limpiaba sus gafas; con la compota de cerezas; con el acordeón de los marineros; con el uniforme del capitán; con las gemas y los metales de las señoras; con mil botellas de champagne sin descorchar...” (41). El barco no experimenta “la menor inquietud o temor, el más leve remordimiento” (41) porque considera vana la existencia humana. Este acto de crueldad provoca al fin la belleza cuando le sale al encuentro el mundo misterioso de las profundidades marinas:

Un mundo húmedo, susurrante y pleno. Un mundo de fosforescencias extrañas, de monstruos casi divinos, de sombras gráciles que se deslizan sin ningún ruido, de mujeres azules y hombres con escamas rojas, de copas cargadas de sal. Un mundo de floraciones perpetuas; de miradas inalterables; de paz y regocijos continuos. (41)

Así se contraponen la frivolidad del artificio humano a la superioridad de la mar, cultura y naturaleza, superficie y hondura. El cuento acerca a la memoria el “Canto segundo” de Maldoror¹², donde también hay un barco que se hunde y donde, al

¹² José Luis Martínez lo compara con un “Lautréamont afortunadamente menos tumultuoso y repelente” (2016: 647). Tario poseía en su biblioteca personal un tomo del Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror* (Biblioteca Nueva, Madrid, ca. 1920), traducción de Julio Gómez de la Serna y prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Este hecho hace presuponer a Toledo (2016) una posible influencia de Isidore Ducasse. Asimismo, Octavio Paz, gran amigo de Tario, era otro gran admirador del escritor uruguayo pues lo considera el “águila real, el águila negra de la poesía universal” (citado por Ruy Cámara 2007: 21).

igual que el personaje de *La noche*, el protagonista desea sin pudor satisfacer un ansia oscura de belleza, un deleite insano que surge de la contemplación de la desgracia ajena: el imprevisto naufragio de un barco. También Maldoror prefiere la belleza natural a la humana y así obra en consecuencia uniéndose sexualmente, en arrebatado coito, con el oscuro y temible tiburón hembra. El cuento dialoga, asimismo, con “Un huerto frente al mar” del libro de Tario, *Una violeta de más*. En esta historia el protagonista es un niño que asegura para mayor sorpresa: “Mi padre fue en todo un hombre admirable que adivinó, Dios sabe desde qué tiempo, que habría de naufragar algún día. Así me lo prometió una vez. Y lo cumplió” (160), desde ese día el niño sueña con “naufragar a lo grande” como su padre. Este himno al fracaso, o a la belleza del fracaso, influencia a la vez romántica y decadentista, se hace sentir, de una u otra manera, en casi todos los textos, y de forma implícita en el título del libro.

También relacionado con *Los cantos de Maldoror* parece el cuento “La noche de los 50 libros” cuyo protagonista, un joven histérico, que se describe a sí mismo como “esmirriado, granujiento y lastimoso” de “ojos, vibrantes, metálicos” y “voz, excesivamente chillona¹³” (57) parece el vivo retrato de Isidore Ducasse, caracterizado con ojos fijos y mirada sombría en el único retrato¹⁴ que se conserva de él y también con voz “estridente” según se desprende del testimonio de alguien que lo conoció en persona, Paul Lespès, compañero de Ducasse en los liceos de Tarbes y Pau, que afirma que el joven, al igual que Tario y el personaje del cuento, se mostraba siempre ensimismado:

Conocí a Ducasse en el Liceo de Pau, en el año 1864. Estaba él conmigo y con Minvielle en la clase de retórica y en el mismo curso. Veo aún a aquel muchacho alto, flaco, un poco curvado de espalda, la tez pálida, el pelo largo cayéndole enmarañado sobre la frente, la voz un tanto estridente. Su fisonomía no tenía nada de atractivo. Habitualmente se mostraba triste y silencioso como si estuviese doblado sobre sí. Dos o tres veces me habló con cierta animación de los países del otro lado del mar donde se llevaba una vida libre y feliz. Con frecuencia, en la sala de estudio, pasaba horas con los codos en la mesa, las manos en la cabeza y los ojos clavados en algún libro clásico que no leía. Se notaba que estaba sumido en sus ensoñaciones. Yo, al igual que mi amigo Minvielle, creíamos que tenía nostalgia, y que lo mejor que podrían hacer sus padres sería llevarlo de nuevo a Montevideo. (Lespès 2007: 21)

En el cuento la etopeya apunta la misantropía del muchacho y el goce sexual que obtiene de humillar y torturar hasta la muerte a las indefensas criaturas del bosque. Como consecuencia de su enfermedad nerviosa, la cual incluye cambios de humor, escenas sangrientas de violencia extrema hacia los otros y hacia sí mismo y agudos estados febriles, su familia lo margina y lo castiga a menudo por sus malas acciones. El adolescente se da cuenta de que su tara lo vuelve inferior frente a los otros, por ello se siente hondamente angustiado cuando alguien menciona su enfermedad al llamarlo “histérico”, una palabra que, sin saber por qué, lo colma de

¹⁴ La foto, firmada por el fotógrafo Blanchard y tomada en Tarbes, fue publicada por primera vez por Jean-Jacques Lefrère en *Le visage de Lautréamont*, Paris, Pierre Horay éditeur, 1977.

resentimiento. Al igual que Ducasse¹⁵, el joven decide revertir la situación y escribir unos libros perversos, terroríficos en cuyas páginas descargará todo el odio contra esa humanidad que lo ha humillado y marginado para finalmente erigirse sobre el mundo como un dios:

Y escribiré libros. Libros que paralizarán de terror a los hombres que tanto me odian; que les menguarán el apetito; que les espantarán el sueño; que trastornarán sus facultades y les emponzoñarán la sangre. Libros que expondrán con precisión inigualable lo grotesco de la muerte, lo execrable de la enfermedad, lo risible de la religión, lo mugroso de la familia y lo nauseabundo del amor, de la piedad, del patriotismo y de cualquiera otra fe o mito. Libros, en fin, que estrangulen las conciencias, que aniquilen la salud, que sepulsen los principios y triturén las virtudes. Exaltaré la lujuria, el satanismo, la herejía, el vandalismo, la gula, el sacrilegio: todos los excesos y las obsesiones más sombrías, los vicios más abyectos, las aberraciones más tortuosas... Nutriré a los hombres de morfina, peste y hedor. Mas no conforme con eso, daré vida a los objetos, devolveré la razón a los muertos, y haré bullir en torno a los vivos una heterogénea muchedumbre de monstruos. (62)

El fragmento citado parece un arte poética más que de los cuentos de Tario —aspecto señalado por la crítica—, que no llegan a tales extremos, de *Los cantos de Maldoror* en los que también hay fantasmas, monstruos, animales y objetos que hablan. Para cumplir el plan que ha trazado, el joven se vuelve ermitaño, se encierra en la cueva de una montaña y escribe frenéticamente cincuenta libros, uno por año, hasta que finalmente el hecho de ser escritor le restablece la confianza en sí mismo y entonces los papeles se invierten porque puede posicionarse por encima de los hombres como un ser superior reduciendo a la humanidad al papel marginal de la enfermedad que padecía: “Y es tal mi altivez que, cuando me sobran fuerzas, trepo por la vertiente de esta montaña mía hasta la última roca desnuda, y, desde allí, más que como un titán o un profeta barbudo, como un dios todopoderoso y escuálido, lanzo al espacio la palabra maldita: —¡Histéricoooooo!” (63). Cuando termina de escribir el último libro, las criaturas ficticias que ha creado se salen de entre las páginas y se rebelan contra su autor arrojándolo al suicidio. En ese momento despierta para ingresar en otro sueño más largo: el de la muerte, no sin antes descubrir, en un instante de extrema lucidez, que aún es un adolescente y que la familia vela en torno suyo con gesto desconsolado. Parece interesante señalar que el joven escribe los cincuenta libros mientras está soñando durante solo el periplo de una noche, con lo cual el transcurso de los cincuenta años enunciados en el texto refiere un tiempo psicológico, ajeno a la realidad del personaje. En todo

¹⁵ Escribe Câmara (2007: 17) que el libro de Ducasse, *Los cantos de Maldoror*, “compuesto en los claustros de los liceos sobre el phatos del odio a la represión es, en el más amplio sentido de la literatura, un canto a la subversión, un canto a la libertad, y puede ser apreciado como un desahogo de adolescente que nunca pudo elegir otra cosa, como se ve en el fragmento: ‘Cuando un alumno interno en un instituto es gobernado, durante años que son siglos, de la mañana a la noche y de la noche a la mañana siguiente, por un paria de la civilización que mantiene la mirada constante fija en él, siente que las tumultuosas oleadas de un vivaz odio ascienden, como una espesa humareda, a su cerebro que parece presto a estallar’. [...] Ésa es la voz de Ducasse, y por el tono se percibe que, sin el componente del odio como expresión de lucha individual y de resistencia intelectual, su texto perdería su dimensión radical y su mayor originalidad.”

caso, subyace la idea de la literatura como un espacio propicio donde cumplir los deseos imposibles, no en balde es equiparada al sueño desde el punto de vista de que el contenido de los libros, es decir, todo lo que el protagonista escribe en ellos se corresponde con una imagen onírica.

“La noche del perro” es quizás el relato más romántico por el exceso de sentimentalismo que desprenden sus páginas y por la marginalidad de sus dos personajes que están enfermos de tisis. El protagonista y narrador de la historia es Teddy, un ex perro de la calle, que contempla angustiado y sin poder hacer nada como su querido amo, un poeta “joven, muy triste, y tan pálido como un cirio” (75), tópico del poeta maldito del XIX, morirá esa misma noche. El perro quisiera ser un hombre para hacer muchas cosas por su amo, pero solo es un perro, de lo cual se lamenta amargamente:

Mi amo se está muriendo, y, como soy un perro, no acierto a impedirlo. No puedo secar el sudor de su frente; no puedo espantar la fiebre que lo consume; no puedo aliviar su respiración ahogada; no puedo ofrecerle ni un vaso de agua. ¡Qué silencio más horrendo el de esta noche de diciembre! ¡Qué quietud y qué nieve más espantosas! ¡Qué infamia la vida! Y yo, un perro, un triste ser inútil, incapaz de algo importante. (77)

Por otro lado es muy consciente de la maldad y la insolidaridad de los hombres, por ello imagina una situación en que roba la cartera a un transeúnte para poder pagar los servicios del médico que de otro modo no lo atendería, o dirige el siguiente retrato crítico y agrio de la humanidad: “¡Ay! Si tuvieras hijos, mi amo, ellos serían jóvenes y tendrían, a pesar de tu muerte, regocijos mayores que su pesadumbre. Si tuvieras mujer, te olvidaría pronto por otro hombre. Si tuvieras padres, pensarían en sus otros hijos. Si tuvieras amigos, tendrían ellos otros amigos... Tu perro, en cambio, no tiene a nadie sino a ti.” (78). Así, pues, el relato está narrado desde la perspectiva del perro que realiza una retrospectiva remontándose al tiempo en que conoció al poeta y reviviendo cada uno de los momentos en que se hizo inseparable, íntimo, hasta el punto de conocer todos sus versos y cada uno de sus deseos “—Quisiera morir en mitad del mar, ahogado de luz y agua” (80) dijo en una ocasión, en su lugar el perro solo alcanza a arrastrarlo con sus dientes y depositarlo en una fosa oscura: “Y sus blancas manos de poeta —sus manos llenas de lágrimas y versos— pronto serán unas impuras raíces, retorcidas como dos culebras.” (81). La belleza de ese paisaje idílico, el mar, se contrapone a la dura realidad. El antecedente histórico de *El coloquio de los perros*, de Cervantes, que tiene como protagonistas a Cipión y Berganza, encuentra con el cuento varios puntos en común, por ejemplo, la instauración de la noche como un espacio-tiempo enigmático en que sucede lo increíble, el habla de los canes, pero también la gran sabiduría y humanidad de los perros que sacan a la palestra todos los vicios humanos. Asimismo, el cuento de Tario tiene un paralelismo con otro cuento suyo, “El hombre del perro amarillo”, donde también el argumento gira en torno a un hombre y su perro, solo que aquí la historia está narrada desde la perspectiva del amo que halla en la noche un motivo de zozobra y alucinación auditiva pues tras pelearse con su perro, el cual decide irse de forma voluntaria sin que se explique por qué, el hombre descubre la profundidad de la noche gracias a los alaridos del

perro que escucha como en sordina. En el caso de “La noche del perro” destaca la humanidad del perro por contraposición a la “bestialidad” de los humanos, de lo que se desprende una intención reivindicativa por parte del autor de esa marginalidad que describe y que entiende como un valor positivo (ello se puede hacer extensivo al resto de cuentos). La mala suerte quiere que sea atropellado por un carro. El perro se descubre a sí mismo tirado en el suelo con una herida en el vientre y todo el mundo mirando en torno suyo. El final no puede ser más demoledor y nos posiciona como lectores del lado del sufriente animal: un policía se acerca, pregunta qué sucede y “con su bota de tachuelas, me arroja de tres puntapiés a la cuneta. Como estoy tísico, muero de frío al amanecer” (81). La actitud en extremo despiadada por parte del bando humano, hace resaltar por contraste la gran humanidad del perro esgrimida de continuo a lo largo del relato. Al perro solo le queda esa larga noche de reflexión y padecimiento que da pie al título de la narración.

El último cuento del volumen, “Mi noche”, opera como síntesis y colofón de todas las noches, pues presenta una última noche muy particular, en la que se produce el suicidio del narrador, a su vez protagonista y también escritor. Por lo tanto, esta triple identificación (Tario-narrador-personaje) adquiere una dimensión simbólica ya que la muerte del escritor coincide con el final de la narración y a la vez con el término del libro. De tal manera, la desaparición de este autor ficcional clausura la historia y solo queda la noche, como un silencio final definitivo. El cuento comienza presentando el espacio interior de un cuarto mediante la disposición de los objetos: “Aquí el reloj de cuco, grotesco, nefasto. Allá el espejo cuadrado, sin marco. La ventana abierta, por cuya boca penetra lo negro, lo ondulante, lo descomunal y acerado de la noche” (143). Menciona luego el mobiliario necesario a su profesión: “Y mi mesa. Y mi silla” y un último objeto que será el que desencadene la única acción del relato: “el revólver helado, longitudinal, sugerente como un tallo de geranio” (143). Del espacio interior se pasa al espacio de afuera donde transcurre una revuelta que espejea el estado anímico alterado del “yo” narrador: “Fuera, el estruendo, lo espantosamente desgarrador de una muchedumbre inocente que se agita y se ahoga entre las fachadas de los edificios sucios triturando las vidrieras, derribando las puertas,” (143). En seguida el narrador alerta que lo importante no es lo que sucede fuera sino dentro: “Dentro, dentro en el interior es donde va a ocurrir algo” (145), es decir, la revolución es interior (siempre lo ha sido) y la ruptura se producirá en su psiquis. Hay un cierto gusto por volver a enumerar los objetos: la ventana abierta a la noche, el reloj de cuco, el espejo, como objetos necesarios de un escenario mortuorio, no en balde menciona “el cañón apoyado en la sien. ¡Cuán dulce y frío es su contacto!” (143). A la vez que sostiene el revólver, el poeta toma un lápiz porque quiere morir escribiendo “(Se trata de no interrumpir la escritura)” (145). A continuación, tras una línea de puntos muy sugerente, de la que se deduce el disparo, el yo-narrador descubre un escenario espectral blanco como la nieve, que en realidad no es nieve —según indica— porque tras haber cogido un puñado siente que le quema en la cabeza y en el cuerpo. Es el cuento más decididamente experimental de Tario. Las imágenes fantásticas se suceden en forma de metáforas de la naturaleza, muchas de la cuales sirven para transcribir las sensaciones corporales internas que va experimentando en el transcurrir de su lenta agonía:

Un torrente de agua fresca y bienhechora ha substituido a la sangre en mis venas; un río que se desliza o se despeña, que se enturbia o se aclara, que es pegajoso y lento como un brazo de lava, o rabioso y variable como una ráfaga de viento. Un río de agua espumoso, espumoso, profundo, brota de mi muslo y me recorre entero hasta los cabellos. Alto, alto me siento. Alto, por entre las nubes, pero los pies presos en tierra, con las raíces bajo las rocas, diseminadas angustiosamente. (146)

Más tarde, el diálogo en el hospital con una mujer innominada, tal vez una enfermera que luego identificará con la muerte, traduce el paso del tiempo ante la insistente pregunta del enfermo que se repite como estribillo: “—¿Está cerca la noche? —El sol es ahora más rojo que nunca” (149). Se constatan todas las instancias del día: mañana, mediodía, atardecer. Cuando por fin llega la noche el moribundo la identifica con su muerte y exclama: “¡Dulce, dulce Muerte, ahora sí te reconozco!” (149). Las similitudes son muchas: al igual que la noche, la muerte “consume todos los reflejos; disuelve todos los colores; propaga la humedad y el sueño; paraliza cualquier impulso” (150). La muerte es un refugio para el poeta del cual resguardarse del mundo y ofrece la protección de una madre o de una amante: “consérvame contigo, transpórtame contigo adonde vayas, cerca, muy cerca de tí, de modo que yo sienta sobre mis hombros la protección omnipotente de tu omnipotente poder” (150-151). La muerte acaba siendo su único dios y su máxima aspiración luego de una vida absurda llena de dolor y de fracaso. Subyace la idea unamoniada de la vida equiparada al universo ficcional, que deja un gran silencio tras de sí cuando se esfuma, junto a la ausencia de escenografía y personajes. De tal suerte, el final no puede ser más apropiado, ni más enigmático, el libro termina con esa gran noche, madre de todas las noches, que espejea simbólicamente la muerte del narrador y su palabra: “Recuerda bien ¡oh, dulce Muerte! que aún no me habías querido y acudí. Tan grande, tan ciega, tan descomunal era mi fe en tí” (151).

Referencias bibliográficas

- Alazraki, Jaime, “¿Qué es lo neofantástico?”, en *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001, pp. 265-282.
- Baamonde, Gloria. *Función del esperpento en Tirano Banderas*. Kassel: Reichenberger, 1993.
- Cámara, Ruy, “Prólogo”, en Conde Lautréamont. *Los cantos de Maldoror*. Barcelona: La otra orilla, 2007, pp. 7-26.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Trad. de Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1996.
- González Suárez, Mario, “En compañía de un solitario”, en Francisco Tario. *Cuentos completos*. Tomo I. México: Lectorum, 2004, pp. 9-26.
- Lámbarry, Alejandro, “De víctima a victimario, la voz animal en dos cuentos de Francisco Tario”, *Graffylia*, año 10, n. 14-15, enero-junio/julio-diciembre, 2012.
- Martínez, José Luis, “Cuatro notas sobre Francisco Tario” [I Febrero de 1943 y II Mayo de 1946], en Francisco Tario. *Obras completas*. México: FCE, 2006, pp. 643-645.

- Prince, Gerald, “El narratario”, en Enric Sullà (ed.). *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996, pp. 151-162.
- Tario, Francisco. *Cuentos completos*, tomo I. México: Lectorum, 2004.
- Obras completas*, vol. II. México: FCE, 2006.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Toledo, Alejandro. *Universo Francisco Tario*. México: La Cabra Ediciones-Conaculta, 2014.
- “La biblioteca de un fantasma”, en *Tierra adentro*. 2016. Disponible en: www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-biblioteca-de-un-fantasma/
- Vélez García, Juan Ramón. 2015. *Noches oscuras del alma y del cuerpo. Alteridad y eros transgresivo en la cuentística de Francisco Tario*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Tesis doctoral. Disponible en: https://gedos.usal.es/jspui/bitstream/10366/128302/1/DLEH_V%C3%A9lezGarc%C3%ADaJR_Nochesoscurasalma.pdf