

Cuentos lívidos y crueles: *La noche*, de Francisco Tario

Juan Ramón VÉLEZ
Universidad de Salamanca

Introducción

La noche, de Francisco Tario, conoció una edición completa en 1943 a cargo de Antigua Librería Robredo, y posteriores ediciones parciales: *La noche del féretro y otros cuentos de la noche*, editada por Novaro en 1958, y *Algunas noches, algunos fantasmas*, editada por el Fondo de Cultura Económica en 2007. Asimismo, ha sido integrado en el primer tomo de los *Cuentos completos* del autor editados por Lectorum en 2004. En el espacio literario mexicano, dicho libro se situaría en una línea que se remontaría hasta *Noches tristes y día alegre*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, “primera manifestación de influencia del pre-romanticismo europeo en las letras mexicanas”¹ inspirada notoriamente en las *Noches lúgubres* de Cadalso y ubicada, por tanto, en la estela de Young. No obstante, el *ethos* que podemos detectar en el libro de Tario difiere en gran medida del afán moralizante y religioso del libro de Lizardi y se puede considerar, dentro de las fronteras mexicanas, heredero de un temple de ánimo “cruel, morboso, perverso y desencantado”² atribuido a los textos que se podían encontrar en la *Revista Moderna*, y adquirido a su vez de la veta occidental del romanticismo negro, la tradición gótica y el decadentismo.³ Podría decirse que Tario, con un marcado *goût du sombre*,⁴ maneja

¹ Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. México, Porrúa, 1984, p. 134.

² Emmanuel Carballo, *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991, p. 100.

³ José Luis Martínez emparentó al autor a raíz de la publicación de este libro con escritores como Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly o Sade, los cuales, sin embargo, no se hallarían entre sus lecturas: “Más tarde he averiguado con decepción para mis suposiciones que Francisco Tario aún no los conoce y no tiene un gran interés en ellos. Sé que, en cambio, es muy constante lector de los novelistas rusos, que ha frecuentado hace años a D'Annunzio y lee ahora con discreto interés a los novelistas contemporáneos”. (José Luis Martínez, “Prólogo” a Francisco Tario, *La puerta en el muro*, México, Antigua Librería Robredo, 1946, p. 7.) Se han apuntado también otros parentescos: “Muchos de los cuentos de *La noche* muestran universos hiperbólicos parecidos a los de cierta literatura del francés Boris Vian, diez años menor que Tario. Acaso *La noche* sea el libro en el que mejor se aprecian las afinidades con su coterráneo Pedro F. Miret”. (Alberto Arriaga, “El regreso del fantasma”, en *Milenio*, 2004. <http://www.milenio.com/mexico/milenio/notaanterior.asp?id=247576> (27/03/2008).)

⁴ Sergio Fernández plantea esto como un aspecto idiosincrásico de la cultura mexicana en sus diversas manifestaciones: “Como si fuera privativamente mexicano, el deleite por los temas sombríos

a modo de ingredientes de los cuentos de *La noche* lo que Hjalmar Hjørth Boyesen bautizó como “the conventional machinery of Romantic fiction: night, moonlight, dreams”,⁵ abrevando también de algunos elementos surrealistas y expresionistas para cimentar una escenografía que sincrónicamente comparte ciertos rasgos con la obra de algunos de los Contemporáneos⁶ (fundamentalmente, Xavier Villaurrutia), sintomática de una corriente no por subterránea menos relevante en las letras mexicanas y que en décadas posteriores cristalizará en un proyecto más colectivo con la obra de la llamada “Generación del Medio Siglo”, nómina de autores de los cuales se ha dicho que estaban empeñados “en la búsqueda de la desmesura, la perversión y la oscuridad”.⁷ La obra de Tario funcionaría como un puente o gozne que durante unos años de sequía insufle caudal a esa corriente que fluye en sordina.⁸

Los cuentos de La noche

En la cultura occidental la noche se erige como un ámbito en el cual los rótulos se descolocan, las categorías se desplazan, las identidades se trastocan y los contornos se desdibujan, la maquinaria diurna— “con sus bielas bien lubricadas, con sus rótulos satisfactorios”—⁹ falla, y entonces rigen los mecanismos del sueño (en este caso, de la pesadilla) y ceden paso a una lucidez que no es la de los sentidos convencionales. Tal es el marco en el cual se desenvuelven las historias narradas en este libro distinguido, según José Luis Martínez, por: “un tono de inusitada originalidad y una poderosa materia imaginativa en la que los mundos lívidos y crueles de la locura y de

se enseñorea no sólo de la novela, sino de la poesía, de la dramaturgia, de la escultura y la pintura; de las artes menores del diseño”. (Sergio Fernández, “Prólogo” a la *Antología de la novela moderna y contemporánea en México*. Selec. Josefina I. de Fernández. México, UNAM, 1975, p. 23.)

⁵ Hjalmar Hjørth Boyesen, “Novalis and the Blue Flower”, en *Atlantic Monthly*, 36 (218), 1975, p. 695.

⁶ Tario también compartiría con este grupo una honda labor “para constituir al campo literario como un espacio independiente de las pugnas económicas y políticas” (Pedro Ángel Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997, p. 38), que les costaría reproches y la expulsión de la “Ciudad del Nacionalismo Mexicano”. (*Ibid.*, p. 15.)

⁷ Ante esta afirmación, García Ponce, integrante de dicha generación y a la sazón autor de un libro homónimo al de Tario, responderá: “Pues es cierto. Pero lo que deseábamos era una oscuridad transformada en cultura, con lo cual dejaba de ser oscuridad para convertirse en luz. Esa es la ventaja de la cultura. Uno toca zonas oscuras para iluminarlas”. (Jorge Luis Espinosa y Francisco González V. “El premio Rulfo para Juan García Ponce”, en < <http://www.garciaponce.com/premios/rulfo/cronica/jlefg.html>>, 15/04/2006.)

⁸ En un sentido más amplio, el libro aglutinaría algunas de aquellas vertientes que Juan Eduardo Cirlot bautizó como “posrománticas”: “las tendencias simbolista, intimista, neorromántica e incluso la expresionista”. (Juan Eduardo Cirlot, *Introducción al surrealismo*. Madrid, Revista de Occidente, 1953, p. 78.)

⁹ Julio Cortázar, “Relato con un fondo de agua”, en *Final del juego*. Buenos Aires, Sudamericana, 1964, p. 143.

la pesadilla, la obsesión mórbida y toda la gama de la danza macabra se expresaban en relatos capaces de interesar con violencia a sus lectores”.¹⁰

El título del mismo es un paratexto capital que nos informa acerca de la temática que va a abordarse. Tiene, por tanto, un carácter esencializador que va a acotarse y concretarse en cada uno de los quince relatos. La estructura de sus respectivos títulos consta, a su vez, de sintagmas nominales que comparten el mismo núcleo que el título global de la obra —“noche”—, el cual va a acompañarse de complementos que señalan a los protagonistas de los mismos: “La noche del fêretro”, “La noche del 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 “Mi noche”. Estos “strange tales of the morbid and macabre”¹¹ están protagonizados por tales personajes, que conforman un muestrario de seres paratópicos a los cuales se otorga voz, reservándose “para cada uno de ellos un pequeño drama casi siempre doloroso, fatal, grotesco, nunca feliz ni gracioso” narrado “en la mayoría de los casos, *desde dentro de ellos*”.¹² Excepto en los cuentos 8, 12 y 14, la instancia narrativa recae sobre el personaje o uno de los personajes aludidos en el título correspondiente. Una importante consecuencia de esto es la inversión del procedimiento convencional del relato fantástico —aunque no todos los cuentos del libro caen bajo este membrete— consistente en focalizar desde el punto de vista de las víctimas o testigos de lo fantástico, no de sus agentes. Al atender al discurso de estos últimos quebrando así el aparentemente irrompible “silencio de ese ‘otro lado’ que se opone al mundo de la normalidad cotidiana”,¹³ estos textos adquieren el papel de completadores de las cosmovisiones tradicionalmente otorgadas por lo fantástico en literatura, pues permiten que “ningún resquicio quede sin llenar”.¹⁴ Se nos proporciona una inmersión a esas realidades paralelas en las que se desarrollan la vida y las reflexiones de los entes aparentemente inanimados, de los marginados (ya sean humanos segregados por su aspecto o su conducta, o animales) o (valga la paradoja) de los muertos. De esta manera, “como en las viejas fábulas, asistimos a la intimidad de unas criaturas cuyo lenguaje solemos ignorar”.¹⁵ Lo paratópico de la li-

¹⁰ J. L. Martínez, *op. cit.*, pp. 6-7.

¹¹ Kessel Schwartz, *A New History of Spanish American Fiction*. vol. II. Miami, University of Miami Press, 1972, p. 278.

¹² José Luis Martínez, *Literatura mexicana. Siglo XX: 1910-1949*. México, Antigua Librería Robredo, 1949, p. 228. (Las cursivas son mías.)

¹³ Rosalba Campa, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Siruela, 1991, pp. 57. Esta autora señala que parecen haber sido los fantasmas los primeros en recibir esa voz, y aduce como ejemplo de ello “El espectro” de Horacio Quiroga. Se trata de un procedimiento que a partir de los setenta adquirió carta de naturaleza aparejado a un replanteamiento del problema de la otredad.

¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵ J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 228.

teratura de Tario está, más que en el plano de la expresión,¹⁶ en el de los contenidos, emparentados en este “libro de pesadillas, fantasmas y pretensiones macabras”¹⁷ con el romántico “culto al misterio y a lo nocturno, a lo extravagante y grotesco, de lo de lo inquietante y de lo espectral, de lo diabólico y de lo macabro, de lo patológico y de lo perverso”.¹⁸

Así, en el relato que abre el libro se ofrece una prospección a las reflexiones de un féretro, integrante de una cofradía de seres dotados de un sistema de usos y costumbres propio, y ajeno al de los humanos, puesto al descubierto ante los ojos del lector por las aclaraciones del protagonista: “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”.¹⁹

El comprador los mira de reojo como símbolos tangibles de un tabú:

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: 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. [...]

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.²⁰

Algo similar sucede cuando el protagonista es llevado al velatorio donde se va a hacer uso de él:

Me miraban a hurtadillas y tosían o se alejaban rápidamente. Nadie se mantenía ecuánime en mi presencia, cual si yo fuera una especie de monstruo, culpable de la muerte de los hombres.

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!

Otra mujer, rubicunda y fea, cuchicheó una frase indulgente:

—¡Y las manijas son de plata!²¹

¹⁶ Ésta obedece en su mayor parte a técnicas convencionales y a un estilo en algunos momentos un tanto anacrónico, salvo en “La noche de los genios raros”, que anticipa los flirteos con el teatro del absurdo de sus piezas teatrales posteriores, o “Mi noche”, de corte experimental.

¹⁷ Sara Sefchovich, “Filosofía y literatura: La hora de los catrines”, en Rafael Pérez Loyola, coord., *Entre la guerra y la estabilidad política: el México de los 40*. México, Conaculta/Grijalbo, 1990, p. 312.

¹⁸ Alfredo de Paz, *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*. Trad. de Mar García Lozano. Madrid, Tecnos, 1992, p. 63.

¹⁹ Francisco Tario, *La noche*. México, Antigua Librería Robredo, 1943, pp. 9-10.

²⁰ *Ibid.*, pp. 7-8.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

En “La noche del buque naufrago” el protagonista repasa su vida²² y decide poner fin voluntariamente a la misma antes que ceder a la vejez, que percibe como un oprobio y “el espectáculo más monstruoso que pueda darse”²³ en un barco. Por ello opta por fenecer voluntariamente en un escenario con tintes apocalípticos, “en la inmensidad de la noche, del mar abierto, bajo las estrellas chispeantes y la luna roja”,²⁴ todo ello sin consideración hacia su carga humana, haciendo gala así de un malditismo de corte maldororiano:

No sentí la menor inquietud o temor, el más leve remordimiento. ¡Era tan pueril todo aquello! ¡Es tan pueril realmente la vida de los hombres! [...]

Y me hundí. Me hundí cruelmente con un mundo a cuestas: con el hombre que limpiaba sus gafas; con la compota de cerezas; con el acordeón de los marineros; con el uniforme del capitán; con las gemas y los metales de las señoras; con mil botellas de champagne sin descorchar.²⁵

Es el primer texto del autor en el que se manifiesta el papel que van a jugar las imágenes acuáticas en la ambientación de sus relatos y en el simbolismo del cual éstos se cargan; en este caso el océano va a ser el lecho matricial que acoge al buque exhausto, que obtiene con su suicidio el ingreso a una realidad más plena:

Y otro mundo más noble, infinitamente más bello, salió a mi encuentro. Un mundo húmedo, susurrante y pleno. Un mundo de fosforescencias extrañas, de monstruos casi divinos, de sombras gráciles que se deslizan sin ningún ruido, de mujeres azules y hombres con escamas rojas, de copas cargadas de sal. Un mundo de floraciones perpetuas; de miradas inalterables; de paz y regocijo continuos.

Cuando caí al fondo escuché el canto triunfal de todos los buques muertos. Y me eché a dormir así, un poco fatigado, otro poco orgulloso, pensando con angustia en esos muelles infames donde los barcos decrepitos se retuercen vencidos, cobardes, enfermos.²⁶

La importancia del agua como elemento constituyente de los paisajes descritos es una tónica que abandonará el autor en buena parte de su narrativa desde este libro, y que en el relato que nos ocupa u otros como “La noche del traje gris” o “Mi noche” se presenta como “une invitation à mourir; elle est une invitation à une mort spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires”;²⁷ en dichas narraciones

²² Se aúnan en él la paratopía de identidad y la de espacio, pues se trata de un desubicado, un nómada en continuo tránsito —“Peregrino de todos los mares; marinero de todos los puertos; noctámbulo de todas las noches”— (*Ibid.*, p. 17) que opta por autoinmolarse en aguas de nadie.

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁷ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. París, José Corti, 1963, p. 77.

“le destin des images de l’eau suit très exactement le destin de la rêverie principale qui est la rêverie de la mort”.²⁸ En el último relato mencionado, que es a su vez el que cierra el libro, se da una erotización evidente de la muerte como “mujer de nieve” cuya cabellera “consume todos los reflejos; disuelve todos los colores; propaga la humedad y el sueño; paraliza cualquier impulso”,²⁹ y cuya “noche de cabellos largos es sólo una divina selva sin medida sobre la cual gotea un rocío misericordioso, destinado a mantener transparente el aire y libres los pulmones de mis semejantes”.³⁰ Ello constituye una muestra de “la vieille volupté de rêver à la mort”³¹ y un punto de contacto entre Tario y los ya mencionados Contemporáneos, quienes, desencantados con el devenir socio-histórico de México “se aislaron en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte. Un mundo regido por la palabra ausencia”.³² Esos tres vectores que señala Octavio Paz como pivotes del exilio interior de Contemporáneos son los que sustentan la escenografía del mundo tariano en *La noche*.

En “La noche del loco”, el paratexto nos anuncia de manera explícita que se aborda la demencia, aunada a la paratopía sexual del protagonista y narrador, cuya condición mental colegimos de su comportamiento, de la focalización que obtenemos de los hechos filtrados por su mirada y del retrato de sí mismo y sus compulsiones:

Cada día me atildo más; cada día me escabullo con mayor pavor del sol, a fin de conservar mi rostro suave y limpio; me baño en aguas con sales; me mudo de ropa interior seis u ocho veces diarias; me hago limpiar constantemente los zapatos. [...]

Las mujeres van y vienen dulcemente por la calle. Son como mariposas inquietas; y yo quisiera ser flor. Son como flores selváticas; y yo quisiera ser mariposa. Quisiera ser lo que ellas no son, para hacerlas venir a mi lado. Quisiera ser esa muselina ligera que ciñe sus cinturitas tan débiles; esos collares extraños que aprisionan sus gargantas; esos zapatitos tan voluptuosos que me hacen desfallecer de pasión, y sobre los cuales caminan tan nerviosamente. Unas me miran al pasar. Otras, no. Y esto último me entristece de tal forma, que me entran deseos de irme a bañar una vez más, de limpiarme los zapatos. En fin, que es muy duro mi destino.³³

²⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁹ F. Tario, *op. cit.*, p. 210.

³⁰ *Idem*. El horizonte brindado por ella se opone al *gouffre* descrito al comienzo del relato como “una cosa intangible, fétida, muy poco angelical, que no es viento, ni fuego, ni lluvia, ni risa. Una cosa enorme, infecta, ventruda, como un gusano infinito con miríadas de patas que lo ensombrece todo e incita a las monstruosidades más abyectas, para después sojuzgar y condenar impunemente a las pobres víctimas irresponsables”. (*Ibid.*, pp. 199-200.)

³¹ Stuart Merrill, “Nocturne”, en *Poesía simbolista francesa*. Selec. de Manuel Álvarez Ortega. Madrid, Akal, 1984, p. 354.

³² Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México, FCE, 1978, p. 22.

³³ F. Tario, *op. cit.*, pp. 27-29.

El autoconvencimiento de lo infructuoso de su insistente búsqueda de una compañera lo insta a buscarla en el cementerio y recurrir a la necrofilia, no por sugerida menos evidente.

Los protagonistas de “La noche del vals y el nocturno” son sendas prosopopeyas de dichas formas musicales, entre las que se establece un diálogo duelístico,³⁴ una exhibición de poder en la que los argumentos esgrimidos por el vals son triunfales y exaltados, no así los del nocturno, lacónico en sus réplicas verbales. El primero se jacta de la sanción social positiva que recibe frente a la marginalidad de su interlocutor:

—Conozco palacios de mármol en los cuales a ti no te habrían franqueado la entrada [...] Increíbles salas, rosadas, azules y verdes, con los muros tapizados de seda, y en cuyos interiores danzan aristócratas, poetas y vírgenes [...] Monumentales terrazas de pórvido, con estatuas de náyades y efebos [...] Jardines de cipreses, álamos o mimosas, por entre cuyos troncos mi música se desliza maliciosamente [...] ¡Soy un tirano de todas las maravillas creadas!³⁵

El nocturno, sin embargo, vence con su demostración, provocando con su llanto una transfiguración de toda la naturaleza, una epifanía netamente disfórica opuesta frontalmente a la suscitada por las notas del vals: “Ya no había una sola luz en la noche: la luna se había apagado. Ya no había un murmullo: el viento se había detenido. No existía un solo contorno: todo estaba vacío, vacío”.³⁶ El cierre del cuento muestra de manera notoria el ensamblaje de motivos románticos —“Chopin, ante un piano abierto, movía lánguidamente sus manos pálidas. Y el nocturno lloraba, lloraba, con un dolor que prometía ser eterno en el silencio frío de la noche” —³⁷ también patente en el retrato previo del nocturno: “Y vi su silueta inmóvil, sus cabellos negros y brillantes, sus ojos profundos y oblicuos, su boca fina, su porte lánguido. Sin duda alguna era aquél un personaje sumamente melancólico”.³⁸

Roberto, el protagonista de “La noche de los cincuenta libros”, narra cómo su aspecto físico inspira temor y repulsión incluso a los miembros de su familia y motiva su apartamento:

De pequeño era yo esmirriado, granujiento y lastimoso. Tenía los pies y las manos desmesuradamente largos; el cuello, muy flaco; los ojos, vibrantes, metálicos; los hombros, cuadrados, pero huesosos, como los brazos de un perchero; la cabeza, pequeña, sinuosa. Mis cabellos eran ralos y crespos y mis dientes amarillos, si no

³⁴ Para sus precedentes nos podemos retrotraer a “Diálogo de mi ingenio y mi conciencia”, de Alfonso Reyes; “Wind and Fog” y “The Worm and the Angel”, de Lord Dunsany o, mucho más atrás en el tiempo, a los debates medievales.

³⁵ F. Tario, *op. cit.*, p. 45.

³⁶ (*Ibid.*, p. 47.) Se describe una transfiguración cósmica semejante a las descritas por Byron en “Darkness” o Zorrilla en la sección segunda de “El día sin sol”.

³⁷ *Ibid.*, p. 47.

³⁸ *Ibid.*, p. 44.

negros. Mi voz, excesivamente chillona, irritaba a mis progenitores, a mis hermanos, a los profesores de la escuela y aun a mí mismo. Cuando tras un prolongado silencio —en una reunión de familia, durante las comidas, etc.—, rompía yo a hablar, todos saltaban sobre sus asientos, cual si hubieran visto al diablo. Después, por no seguir escuchándome, producían el mayor ruido posible, bien charlando a gritos o removiendo los cubiertos sobre la mesa, los vasos, la loza.³⁹

Ante el rechazo que suscita, formula lo que ha sido tomado por algunos críticos como una metapoética (hiperbólica) de la primera etapa del quehacer literario de Tario:⁴⁰

Andaba ya en los albores de la adolescencia, un vello hísido y tupido me goteaba en los sobacos, cuando reflexioné:

—“Los hombres me aborrecen, me temen o se apartan con repugnancia de mi lado. Pues bien, ¡me apartaré definitivamente de ellos y no tendrán punto de reposo!”

Hice mi plan.

—“Me encerraré entre los murallones de una fortaleza que levantaré con mis propias manos en el corazón de la montaña. Me serviré por mí mismo. Ni un criado, ni un amigo, ni un simple visitante, ¡nadie! Sembraré y cultivaré aquello que haya de comer y haré venir hasta mis dominios el agua que haya de beber, Ni un festín, ni una tertulia, ni un paréntesis, ¡nada! 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 sepulden los principios y trituren las virtudes. Exaltaré la lujuria, el satanismo, la herejía; el vandalismo, la gula, el sacrilegio: todos los excesos y las obsesiones más sombrías, los vicios más abyectos, las aberraciones más tortuosas [...] Nutriré a los hombres de morfina, peste y hedor. Mas no conforme con eso, daré vida a los objetos, devolveré la razón a los muertos, y haré bullir en torno a los vivos una heterogénea muchedumbre de monstruos, carroñas e incongruencias: niños idiotas, con las cabezas como sandías; vírgenes desdentadas y sin cabello; paralíticos vesánicos, con los falos de piedra; hermafroditas cubiertos de fistulas y tumores; mutilados de uniforme, con las arterias enredadas en los galones; sexagenarias encinta, con las ubres sanguinolentas; perros biliosos y castrados; esqueletos que sangran; vaginas que ululan; fetos que muerden; planetas que estallan; íncubos que devoran; campanas que fenecen; sepulcros que gimen en la claridad helada de la noche [...] Vaciaré en las gargantas de los hombres el pus de los leprosos, el excremento de los tíficos, el esputo de los tísicos, el semen de los contaminados

³⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁰ La cual lo ha conducido a ser considerado como un “proto-Céline mexicano”. (Geney Beltrán Félix, “Tario furioso”, en *Laberinto* (Suplemento Cultural de *Milenio*), 2006. < <http://www.milenio.com/suplementos/laberinto/nota.asp?id=468295>>, 25/01/2008.)

y la sangre de las poseídas. Haré del mundo un antro fantasmal e irrespirable. Volveré histérica a cuanta criatura se agita”.⁴¹

En función de una basculación entre la vigilia y el sueño —que se convertirá en marca del autor en el devenir posterior de su narrativa— no queda claro si tal programa “grandguignolesco” de iconoclastia feroz y voluntad de “epatar” se concreta en el ámbito del sueño o en el de la realidad. En todo caso el desarrollo de los acontecimientos que vivirá Roberto parece hacer patente la peligrosidad de la labor del escritor maldito, acosado por los mismos demonios que maneja y abocado a la aniquilación (aunque en este caso ésta sea percibida de nuevo como una salvación). Su instalación como incriptor nictálope en un limbo que semeja una inversión goticista de la torre de marfil emblemática del modernismo no oculta una voluntad expresa de que sus creaciones tengan un impacto en la sociedad que deplora.

“La noche del perro” acude al icono romántico del poeta tuberculoso, “enfermo, joven, muy triste, y tan pálido como un cirio”⁴² instaurado por la leyenda de autores como Chatterton o Keats,⁴³ acompañado de uno de esos “perros buenos” de las páginas esplínicas de Baudelaire. Une así, en un relato que peca de cierto exceso de melodramatismo, a dos seres radicalmente paratópicos y excluidos: el poeta maldito y bohemio sumido en la pobreza, la enfermedad, el alcohol y los tormentos de la creación ante la página en blanco, y el animal que por antonomasia encarna un cariño desinteresado y fiel frente a la volubilidad de los afectos humanos, el cual no obstante se ve impotente para aliviar las congojas de un dueño cuyo fin se aproxima: “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”.⁴⁴ Ambos, no obstante, alcanzan una comprensión mutua fuera de lo común: “Como de costumbre, mi dueño me comprende. Y con esa sensibilidad prodigiosa de poeta y tísico, penetra hasta mis más tenues reflexiones”.⁴⁵ Precisamente el relato se fundamenta en la muestra de esas reflexiones, la inmersión en la psiquis del animal, que pese a sus limitaciones y su lamentada incapacidad de hablar, posee sin embargo una suerte de clarividencia —“Nuestra mirada ahonda más allá que la de los hombres. Nuestro olfato es más sutil. Tenemos, por otra parte, un don espléndido: la adivinación” —,⁴⁶ jugando un papel semejante al desempeñado por los gatos en la narrativa cortazariana. Como en otros relatos del libro, el desenlace es la muerte (para ambos personajes), en esta ocasión no buscada voluntariamente. El caso particular del can hace brutalmente explícita la exclusión radical mencionada, trasuntada en los tres puntapiés que recibe de un guardia

⁴¹ F. Tario, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁴² *Ibid.*, p. 83.

⁴³ Carácter tipificado que en el campo mexicano ya está presente en textos de Manuel Gutiérrez Nájera, como el cuento “Noche lluviosa” y el poema “Las almas huérfanas”.

⁴⁴ F. Tario, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 88.

y que lo arrojan a una cuneta tras haber sido atropellado. En “La noche de la gallina” es también un animal la víctima de la iniquidad humana y el receptáculo de la enseñanza de que “los hombres son vanos y crueles como no tienes idea”,⁴⁷ su venganza sobreviene tras ingerir una planta venenosa momentos antes de ser sacrificada, acabando de este modo con toda la familia a la cual sirve de comida.

El protagonista de “La noche del muñeco” puntualiza que preferiría haber sido “asesino, cirquero o soldado” y es “en cambio, un grotesco muñeco de trapo: lívido, enclenque, sin ninguna belleza”⁴⁸ que en su entorno mueve a la risa y, en el mejor de los casos, a la compasión. Se trata de un narrador que reincide en algunos tics ya presentes en “La noche del perro”.⁴⁹ Del mismo modo que el fêretro del primer relato se refugiaba en sueños eróticos para evadirse de una situación no deseada, es en el ámbito onírico —con cuyo truncamiento concluye el texto— donde el muñeco protagonista encuentra el consuelo de la integración en manos de “un niño pobre que juega con dos canicas de barro. Está sucio, casi desnudo y se echa de ver que no se limpia nunca las narices. *Pero sus ojos brillan animadamente, cual si en su interior latiera un alma distinta a la de las demás personas*”.⁵⁰

En “La noche del traje gris” asistimos a una nueva prospección al mundo de los objetos, con sus usos y costumbres, en este caso al de las prendas de vestir:

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 artritisismo se reflejan inevitablemente en ellas. Y lo propio sucede con la herejía, la piedad, la avaricia y la mansedumbre.⁵¹

Como podemos ver hasta ahora, los protagonistas de los cuentos no muestran una alteridad irreductible. Presentan una ilación de razonamientos e impresiones análoga a la que puede darse en una mente humana, y algunos de ellos poseen rasgos físicos antropomórficos; así los fêretros del primer cuento son sexuales, como los trajes del que ahora nos ocupa, cuya edad y carácter se reflejan asimismo en su aspecto; por

⁴⁷ *Ibid.*, p. 71. El recurso a narradores animales tiene una muy dilatada trayectoria literaria que aparece en fábulas, pliegos sueltos, obras de Cervantes, Kafka o Ángel de Campo (“Micrós”).

⁴⁸ F. Tario, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁹ José Luis Martínez opina que basta señalar ambos cuentos “para encontrar los momentos infelices” y las fallas en la escritura del libro. Considera que Tario acierta “en la revelación de los mundos de la locura, en el desnudamiento de oscuras pasiones, en la invención de lo grotesco y pierde calidad cuando se entrega a lemas incansablemente reproducidos, clisés ya de una sensibilidad que hemos superado”. (J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 228.)

⁵⁰ F. Tario, *op. cit.*, p. 130. (Las cursivas son mías.)

⁵¹ *Ibid.*, p. 145. La narración puesta en boca de una prenda de ropa tiene un precedente mexicano: la “Historia de un frac” (1930), de Francisco Rojas González, plagiada en el argumento de la película hollywoodiense *Seis destinos*.

otra parte, el buque náufrago del segundo relato se alude a sí mismo como dotado de entrañas y del sentido del gusto.

Ante la inminencia de la vejez y lo que percibe como una vida insulsa, el traje gris decide escaparse,⁵² aunque pronto sucumbe al hastío provocado por el mundo de los hombres, que no le proporciona aliciente alguno:

Los tropiezo a cientos, todos absurdamente iguales; todos me desesperan. Unos son policias 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.⁵³

La irrupción de ese desencanto que anega paulatinamente su ánimo lo impele a arrojarse al lago acompañado de dos vestidos femeninos a los que ha invitado a pasear, y así refugiarse en el líquido elemento cuyo rumor ha sido el único dato reconfortante al que ha hecho alusión durante su periplo: “Casi amanece cuando nos lanzamos al agua. Nos lanzamos los tres de la mano, con suavidad, suspirando amargamente, temblando de pasión y frío, cada cual con una flor en la mano: tristes, tristes, tristes”.⁵⁴

“La noche de Margaret Rose” y “La noche de ‘La Valse’” se nutren de la figura del fantasma, inaugurando una veta dentro de la narrativa del autor que éste explotará con fruición bajo todo tipo de enfoques —desde el flirteo con la *ghost-story* más ortodoxa hasta los acercamientos burlescos— en libros posteriores. El primero de ambos cuentos ofrece una vuelta de tuerca final —la cual precede en muchos años, junto a narraciones como “Lo secreto”, de María Luisa Bombal, o “La línea de la vida”, de Ednodio Quintero, a los giros argumentales puestos de moda en el cine con *El sexto sentido* o *Los otros*— que exige una reevaluación o resemantización de diversos datos y recursos del cuento. La joven a la que alude el título es evocada como una “singular y extraña criatura, siempre vestida de verde”;⁵⁵ se trata de un personaje alienado y aprisionado, cuyos dolores son “nada parecidos a los de los hombres”⁵⁶ y cuya risa, “en las noches, cuando todos duermen y nadie escucha, [...] anda por ahí suelta, golpeándose *contra las puertas siempre cerradas*”⁵⁷ en contra de la voluntad de su dueña. “La noche de ‘La Valse’” vuelve a unir a dos merodeadores de los márgenes: un hombre de raza negra y una muchacha presumiblemente espectral cuya interacción se escora hacia esa simbiosis erótico-tanática presente en otros textos del libro, a lo que se añade la presencia, en este caso muda, de un barco posiblemente también fantasmal que transporta a ambos:

⁵² Lo hace espoleado por una reflexión que prefigura el malditismo que va a teñir su empresa: “—‘El tiempo huye’— pienso encomendándome a Dios. / Pero acude el diablo”, (F. Tario, *op. cit.*, p. 147.)

⁵³ *Ibid.*, p. 154.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 108 (Las cursivas son mías.)

“La Valse” del título, cuyo nombre quizá contenga una referencia a la pieza musical homónima de Ravel a través de un símil que lo equipara con “un violín abominable que exaltaba el aniquilamiento del hombre”.⁵⁸

La condición paratópica otorgada por motivos étnicos es elemento central de “La noche del indio”, uno de los textos con mayor carga sociopolítica del autor, quien lejos de cultivar la literatura indigenista al uso reservó no obstante un espacio dignificador en su obra para los indios, patente en las páginas 78 y 79 de *Equinoccio*.

Conclusiones

Los recursos empleados por Tario en *La noche* no destacan por su novedad radical, pero sí por su sistematización en un mismo volumen como factores integradores de quince relatos que componen un libro singular en el campo literario del México de la época, muestra de que la tradición gótica, de la cual beben patentemente, ha mostrado siempre “a fascination with extreme behaviors and derangements of human subjectivity. The genre is about excess”.⁵⁹ Ese exceso operaría al modo de un espejo de la condición humana refractada en esa galería de entes representativos de lo que Santaella denomina “el antihéroe de la noche”, el cual “es un ser segregado a los suburbios, a las ‘orillas’ del conocimiento”,⁶⁰ cuya posición paratópica, liminar, marginal,⁶¹ le permitiría una visión desautomatizada del hombre y su sistema de conducta y de valores.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁹ Kelly Hurley, “British Gothic Fiction 1885-1930”, en Jerrold E. Hogle, ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 193-194.

⁶⁰ Juan Carlos Santaella, *Breve tratado de la noche*. Caracas, Eclipsidra, 1995, p. 13.

⁶¹ Entendamos lo marginal como “lo radicalmente otro, el exceso que practica su astucia desde el exterior contra la represión”. (Wlad Godzich, “La lucha por la teoría”, en *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Trad. de Josep-Vicent Gavaldà. Madrid, Cátedra, 1998, p. 40.)