



2018

Escribir la pesadilla: Dávila y Tario, entre lo fantástico y el terror. Dos ejemplos en la literatura mexicana del Medio Siglo

Adriana Álvarez Rivera

Universidad de Salamanca, Spain, hielodemacondo@hotmail.com

Follow this and additional works at: <https://uknowledge.uky.edu/naeh>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

[Right click to open a feedback form in a new tab to let us know how this document benefits you.](#)

Recommended Citation

Álvarez Rivera, Adriana (2018) "Escribir la pesadilla: Dávila y Tario, entre lo fantástico y el terror. Dos ejemplos en la literatura mexicana del Medio Siglo," *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*: Vol. 6 , Article 4.

DOI: <https://doi.org/10.13023/naeh.2018.04>

Available at: <https://uknowledge.uky.edu/naeh/vol6/iss1/4>

This Article is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* by an authorized editor of UKnowledge. For more information, please contact UKnowledge@lsv.uky.edu.

Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 6 (2018)
Issue on Divergences and Convergences of the Fantastic /
Divergencias y Convergencias de lo Fantástico
Eds. Patricia María Gamboa, M.A. and Kiersty Lemon-Rogers, M.A.

Escribir la pesadilla: Dávila y Tario, entre lo fantástico y el terror.

Dos ejemplos en la literatura mexicana del Medio Siglo

Adriana Álvarez Rivera

Universidad de Salamanca

RESUMEN: En este trabajo se analizan dos cuentos de escritores mexicanos cuya obra, hasta hace relativamente poco, fue considerada marginal: “El jardín de las tumbas” de Amparo Dávila y “La noche de los cincuenta libros” de Francisco Tario. Como sustento teórico se retoman, en especial, las posturas de David Roas y Tzvetan Todorov, defensor y detractor respectivamente de la idea del miedo como esencial a lo fantástico. El análisis más concreto de los textos se basa en conceptos de narratología -fundamentalmente la focalización y la voz narrativa- y teoría de la recepción -en particular el horizonte de expectativas- para poner en duda la actualización de lo fantástico y, dado el caso, descifrar el funcionamiento de lo fantástico y el terror a través de las estrategias narrativas -la estructura de pesadilla- del autor.

PALABRAS CLAVE: Amparo Dávila, Francisco Tario, fantástico, miedo, Tzvetan Todorov, David Roas.

*El cuento entraña riesgos insospechados, sorpresas, trampas, dificultades,
y en él se encuentran, muchas veces, peligrosas o fatídicas arenas
movedizas.*

Amparo Dávila, "El canto de las sirenas"

*Desconfías de tu sangre, de mí, y en cambio, no pones el menor reparo en
dormirte. Así, solo, indefenso, en las tinieblas más pavorosas, en el abandono
más tentador, en la postura más apropiada, listo.*

Francisco Tario, *Equinoccio*

Preámbulo

La noche, como manifestación de la obscuridad e isomorfo de la ceguera, es el escenario idóneo para la irrupción de las formas más variadas del miedo. Ya señala Gilbert Durand, al introducir los símbolos nictomorfos, que de niños tememos naturalmente a lo negro, como representación de riesgo y amenaza (95). Es durante la noche que se sueña y es durante el sueño que se vive lo que Freud llama "sueños de angustia"¹. En ellos, más que en cualquier otro tipo de sueños, se experimenta la hermandad entre Hypnos y Thánatos, sueño y muerte.

Cabe iniciar recordando la crítica de Tzvetan Todorov (34) a H.P. Lovecraft sobre la supuesta "sangre fría" que debería tener el lector de lo fantástico para ser capaz de experimentar un sentimiento de temor u horror durante la lectura². Pero si para Todorov el miedo no resulta imprescindible en esta vivencia, para David Roas la impresión amenazante del miedo, que aparece como una transgresión de las

¹ En *La interpretación de los sueños*, Freud afirma que los sueños de angustia proceden de fuentes sexuales ("La interpretación..." 699) y más adelante define el *pavor nocturnus* como ataques nocturnos de angustia con alucinaciones, frecuentes en los niños, y que surgen de impulsos sexuales incomprendidos y rechazados (700). Si bien es cierto que los cuentos que analizaremos podrían leerse en función de estos "sueños de angustia" freudianos (en ambos existe un narrador infantil/juvenil y en ambos hay referencias a la sexualidad de los protagonistas), no demostraremos la pertinencia o impertinencia de dicha lectura, pues nos desviaríamos del objetivo principal de este trabajo. Sin embargo, queda sugerida esa posible lectura.

² Dice Lovecraft que "la verdadera prueba de lo realmente extraño es sencillamente esta: comprobar si se desata o no, en el lector, un profundo sentido de miedo y de contacto con esferas y poderes desconocidos; una solapada actitud de escucha atemorizada, como intuyendo el batir de alas negras o el rasguñar de seres y entidades ajenas en el postrer límite del universo conocido" (130).

“regularidades” (95), es un efecto fundamental de lo fantástico y, por tanto, una condición necesaria del género (101).

Para desarrollar su idea, Roas distingue entre miedo físico o emocional y miedo metafísico o intelectual, siendo este propio de lo fantástico, el cual define como aquel que “suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al lector (o al espectador), puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando [...] perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar” (111). De manera similar a Roas y contradiciendo a Todorov³, Jaime Alazraki opina que: “En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a las tinieblas del más allá, y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío” (19); el miedo, aunque sea un efecto, constituye la medida de lo fantástico.

Para conseguir tal emoción, dice Roas, es necesaria una estructura que sorprenda al lector, con lo cual surge el problema del agotamiento de formas y argumentos en lo fantástico (105-106). En este sentido, la pesadilla⁴, portadora de angustia y miedo, revitaliza la forma de lo fantástico en “El jardín de las tumbas”⁵ de Amparo Dávila y “La noche de los cincuenta libros”⁶ de Francisco Tarío.

Carne y hueso de los autores

³ De hecho, Alazraki da una serie de argumentos por los que concluye que el mismo Todorov remite a miedo y horror como únicos rasgos distintivos del género fantástico, aunque también menciona el hecho de que muchos textos fantásticos carecen del elemento “miedo”. Para explicar tal contradicción propone ampliar las funciones de lo fantástico -de ahí su propuesta de lo “neofantástico” como lo fantástico que prescinde del miedo, aunque Roas debate tal distinción (112-114)- o diferenciar entre narraciones cuyo único propósito es estremecer al lector y aquellas que pretenden ir más allá de un mero estremecimiento (Alazraki 22-23).

⁴ Es importante hacer una aclaración al respecto del término “pesadilla”. Al analizar los cuentos, se percibe una fragmentación de tiempos y espacios y una difuminación de las fronteras entre conciencia y sueño, elementos que, si bien abundan en las pesadillas, no son exclusivos de estas. Así, podrían también utilizarse términos como delirio, alucinación o desvarío, o incluso quizá alguna psicopatología en específico. Sin embargo, prefiero utilizar “pesadilla” por ser quizá el concepto más adecuado en tanto que ambos personajes principales, como se verá, realizan las acciones de cerrar los ojos / pausa / abrir los ojos, de lo que se infiere un tipo de “despertar”. Además, si toda la estructura se redujera a la narración de un problema psicológico (lo cual, desde nuestro punto de vista, es narratológicamente imposible e injustificado en ambos cuentos), habría que descartar el acercamiento fantástico y abocarse a uno de corte más realista.

⁵ Pertenece al libro *Música concreta*, publicado en 1961.

⁶ Pertenece al libro *La noche*, publicado en 1943.

Antes de empezar propiamente con el análisis de los cuentos, conviene realizar algunos apuntes sobre Dávila y Tario, ya que ambos escritores suelen ser relacionados de una u otra manera con lo fantástico (Monterroso 79, Bravo Alatraste 143); sin embargo, la crítica no necesariamente coincide en clasificarlos. Incluso se encuentran en antologías de “inclasificables”, aunque eso evidentemente es ya una etiqueta genérica (véase Toledo).

Dávila es incluida en la generación del Medio Siglo (Lorenzo, “La narrativa...”, 53), grupo preocupado, entre otras cosas, por la universalidad del ser humano, en contra de la estética nacionalista posrevolucionaria (Schneider 34-42, Pereira 112-121, Bosch 376). Esta escritora efectivamente comparte tal postura con sus coetáneos, aunque se niega a, por ello, pertenecer a una “capilla literaria” (Lorenzo, “Entrevista con...”, 120-121, Frouman-Smith 58, García 148) y afirma que su interés principal es el ser humano: “su incógnita, lo que hay en él de vida, de gozo, de sufrimiento y preocupación. El ser humano es el eje de mis cuentos y no busco un individuo determinado o excepcional sino el ser humano en la vida cotidiana, insignificante tal vez en su aparente realidad, pero enorme en su misterio de existir” (Dávila, “El canto...”, 452). Por su parte, más que definirla como escritora fantástica o gótica, Regina Cardoso y Laura Cázares opinan que el hilo conductor en la obra de Dávila es lo siniestro (13) que, como bien ha advertido Freud en su conocido ensayo sobre lo siniestro o *unheimlich*, surge cuando lo familiar se vuelve desconocido (“Lo siniestro” 12).

Tario, en cambio, para algunos permanece indefinible (Gutiérrez 41 y 45) y para otros como Federico Patán es incluido en el gótico mexicano, junto con Dávila (124), postura que comparte Guillermo Samperio⁷. Luis Leal incluye a Tario como cuentista fantástico (120), mientras que Dávila no es siquiera mencionada en esta historia del cuento mexicano. Por su parte, Christopher Domínguez Michael considera que tanto Dávila como Tario renuncian al realismo y destaca la universalidad de Tario como uno de “aquellos escritores que pudieron haber nacido ahora o hace siglos y escribir en nuestra lengua o en cualquier otra” (1052), universalidad que, como ya se ha señalado, caracterizó a la generación del Medio Siglo. Mario González Suárez también destaca este

⁷ “En Tario podría encontrarse un verdadero precursor del llamado gótico mexicano -y también en Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas y el grupo de los Contemporáneos-; no en Manuel Acuña, como se ha pretendido” (125-126).

espíritu de apertura en la obra de Tario: “Tiene muchos registros, pero siempre se mueve con naturalidad entre el mundo inmediato y el más allá: desde el morbo más burlón y más satírico a la densidad existencial más dolorosa [...]. La visión del mundo de Tario es mucho más amplia que esta visión de revolución, indios, México” (Carrera 197).

Así, a pesar de la dificultad de clasificación de estos autores, nosotros queremos destacar su maestría para utilizar una estrategia narrativa capaz de generar el miedo metafísico o intelectual, propuesto por Roas, en el lector; es decir, la pesadilla (y la fragmentación de tiempo y espacio que la caracteriza) de la que no se regresa indemne a la realidad, como una forma de lo fantástico.

El jardín desbrozado de Amparo Dávila

“El jardín de las tumbas” se cuenta a dos voces. El relato inicia con una frase incompleta que pertenece al diario de un niño, Marcos. Esta narración en primera persona alterna con una en tercera que corresponde a un narrador omnisciente, con focalización interna, que relata la vida adulta del mismo Marcos, en el momento en el que encuentra y relee su diario: “...a la entrada de la capilla hay una inscripción en latín que yo leo siempre cuando cruzo la puerta... La memoria fue tan fiel que sintió como si hiciera muy poco tiempo desde la última vez que estuvo en el convento” (Dávila, *Cuentos...*, 112)⁸.

La historia del diario describe las vacaciones familiares en un viejo convento; está escrita en presente, tipográficamente se presenta en cursivas y se divide en dos etapas: infancia y adolescencia (que se corresponden con la división del cuento en I y II). Se narran con especial atención los juegos en el jardín y el miedo infantil al obispo muerto (cuya tumba excavan el protagonista y sus hermanos), así como las primeras experiencias sexuales de Marcos en la etapa adolescente. La otra historia, en cambio, narra una noche en la solitaria vida del Marcos adulto quien, incapaz de escribir un ensayo para una revista, se dedica a releer sus memorias. En apariencia se trata de una temporalización anacrónica, retrospectiva en este caso (Villanueva 51), ya que el narrador omnisciente, al tener una credibilidad mayor, rige sobre la primera persona, convirtiendo la historia del diario en una analepsis, casi como un relato encastrado.

⁸ Cursivas en el original. Aplica para todas las citas de Dávila en este apartado.

El narrador en tercera persona refiere los recuerdos del Marcos adulto, completando la información que se obtiene con la lectura del diario; las pesadillas que lo atormentaban en la infancia lo persiguen en la adultez: *“Mis dos hermanos duermen en la misma celda; yo, solo [...]. Entonces empieza la noche de terror para mí [...]. A los cuarenta años tampoco podía vencer el miedo a la oscuridad; se sentía perdido en la tiniebla”* (114). En este caso, el adverbio ‘tampoco’ señala una relación de continuidad temporal entre la lectura del diario y las rememoraciones del personaje; es decir, la voz narrativa certifica que es la lectura del diario la que provoca los recuerdos; hay una ‘conciencia’, una columna vertebral, que relaciona de manera causal ambos acontecimientos (lo cual es un elemento imprescindible para hacer evidente la inmersión en lo fantástico, como se verá).

No solo existe esta relación de causa-efecto entre ambas historias, sino una correspondencia especular entre aquello que relatan:

A veces [...] experimentaba la extraña sensación de no encontrarse en su casa [...], sino en otro lugar totalmente desconocido y poblado de presencias que lo rodeaban. Lo iban cercando y cada vez se estrechaban más sobre él...

...el mundo tenebroso de la oscuridad y el silencio creciente se apodera de mí, cuando me quedo solo en la celda, un sudor frío y pegajoso surca la frente y pueden escucharse los latidos de mi corazón mientras mil sombras se remueven en la oscuridad (114).

Y más adelante: *“el Obispo sin ojos frente a mí, sin rostro, sin ojos, hueco... Algunas veces se despertaba de pronto a mitad de la noche [...]; advertía que no estaba solo, que alguien sentado frente a su cama lo observaba fijamente, penetrándolo hasta el alma con sus cuencas vacías”* (114).

La segunda parte del diario, narrada por el Marcos adolescente, justifica sus salidas del convento por el terror a la imagen del obispo: *“No puedo aún superar el miedo de descubrir o presentir en la sorda oscuridad de la celda la figura del Obispo sin rostro que me acechó tantos años, cuando yo no podía hacer otra cosa que vivir la noche del terror”* (115-

116). El Marcos adulto rememora al adolescente quien, a su vez, en el diario, recuerda su infancia.

Cobijado por el narrador en tercera persona, el discurso del Marcos adulto se afianza como el 'real' dentro del texto; es decir, un hombre releo sus memorias de infancia y juventud. Sin embargo, el *excipit* trastoca por completo tal 'realidad' y ambos discursos se colocan en una nueva perspectiva ante los ojos del lector quien experimenta el miedo metafísico del que habla Roas. Escrito en letra regular, es decir, la que corresponde a la tercera persona, el *excipit* describe el momento en el que Marcos adulto se queda dormido e inmediatamente después -manteniendo la tipografía de la narración omnisciente- el instante en el que Jacinta, la nana, despierta al niño Marcos quien "experimentaba una gran sensación de alivio al comprobar que por fortuna había pasado otra noche de espanto y ya era nuevamente de día" (118).

A la manera de "La noche boca arriba" de Cortázar, Dávila intercambia lo esperable por lo imprevisto a través de una inversión de planos: la aparente realidad del Marcos adulto, supuestamente corroborada por el narrador omnisciente, es una pesadilla dentro de la realidad del Marcos niño; el relato que parecía encastrado, revela su posición como relato marco. Los discursos y las realidades se intercambian y se fusionan: la realidad adulta se evapora junto con la voz infantil⁹, mientras que el narrador omnisciente, en pleno uso y despliegue de sus facultades, expone la 'realidad real' de la infancia y reduce adultez y adolescencia a elementos oníricos. El lector, inmerso en el miedo intelectual de Roas, se enfrenta a la destrucción de las certezas que el narrador se encargó de crear y de ceñir al mundo mismo del lector.

El matiz que convierte el sueño en pesadilla, además de los ejemplos anteriores, se da en la soledad, insatisfacción y hastío que experimenta el personaje adulto: "lleno siempre de inquietud, angustia de todo y de nada, ansiedad acrecentada por los años, desasosiego, andar de aquí para allá buscando un sitio, el sitio que no encontraba, nunca la paz, aburrimiento constante [...]; la soledad a costas siempre" (115).

Y: "Aún perduraba aquella sensación que lo hacía sentirse como el único sobreviviente de un naufragio, sin voces, sin calor, como caer de golpe en la muerte, soledad del cuerpo y soledad de adentro, vacío,

⁹ Al final, en la 'realidad real', no hay ningún indicio para concluir que el niño escriba el diario, por lo que, únicamente se puede afirmar que el manuscrito existe dentro del sueño/pesadilla. Sin embargo, sí se hace explícito el alivio del niño al haber terminado "otra noche de espanto" con lo que se confirma la pesadilla.

oscuridad, silencio aplastante. Ese miedo a estar solo lo había perseguido y lo perseguía siempre” (116).

En los términos pragmáticos de Jaap Lintvelt (17-18), esa ‘conciencia’ que teje el discurso, es decir, esa voz dominante de la omnisciencia, corresponde al autor abstracto como personaje incluido en el mundo ficticio pero que no está representado en él; tal tipo de autor mantiene un diálogo con el lector abstracto que, de manera ideal, en este cuento se deja sorprender por la transmutación de la realidad y al mismo tiempo es capaz de descifrar la abrupta aparición de lo fantástico.

Ahora bien, cabe detenerse en el hecho de que, además de ser una especie de ‘pesadilla premonitoria’ (no solo de la adultez, sino también de la adolescencia)¹⁰ constituye -y de ahí el cuestionamiento fantástico- una alteración de la realidad; es decir, el narrador omnisciente se ha ocupado de justificar la aparente realidad del Marcos adulto, sin embargo, ese mismo narrador conmociona la realidad del lector al cambiar de plano e introducirse en el mundo infantil del diario, al que afirma como ‘verdaderamente’ real. Lo fantástico se halla en la estrategia del narrador: al relatar de manera realista y omnisciente la etapa adulta, priva al lector abstracto (o implícito, en términos de Umberto Eco) de la posibilidad de dudar y, sin mayores indicios a lo largo del texto, desvela el efecto fantástico (y genera en el lector el miedo metafísico o intelectual) con la inversión de los planos de la realidad, inversión que quizá implicaría, en una lectura complementaria, la posibilidad de que Marcos estuviese inmerso en un ciclo de eterno retorno¹¹ (como el personaje de “La rueda” de la misma Dávila, en *Árboles petrificados*, 1977), por lo que las relaciones de causalidad y especularidad entre diario y recuerdos estarían justificadas en ese sentido.

La noche de Francisco Tario a la luz del sol

En “La noche de los cincuenta libros” un narrador autodiegético, Roberto, cuenta su infancia y la aversión de su familia hacia él: “De pequeño era yo esmirriado, granujiento y lastimoso [...]. Mis cabellos eran

¹⁰ Utilizamos “premonitoria” porque hay una evidente correspondencia semántica y temática entre la juventud y la adultez de Marcos con su realidad infantil.

¹¹ ¿Cómo, si no, podría un niño tener un sueño tan estructurado lógicamente, tan realista y tan complejo? Además, como ya se mencionó, existe una continuidad causal y temporal entre los dos discursos (véase lo dicho sobre el uso del adverbio “tampoco”). Por otra parte y como ya se mencionó, también podría ser una pesadilla “premonitoria”.

ralos y crespos y mis dientes amarillos, si no negros [...]. Cuando [...] rompía yo a hablar, todos saltaban sobre sus asientos, cual si hubieran visto al diablo” (Tario 57). Roberto relata sus diversiones que se reducen a experimentar la relación entre Eros y Thánatos (torturar animales vivos y al terminar de hacerlo, masturbarse “frenéticamente”) y al placer mismo de la maldad (atemorizar a su hermana pequeña, la más bonita, y orinar encima de ella)¹².

Roberto atribuye su destino al apelativo con el que suelen llamarlo, “histérico”, palabra persecutoria que lo obliga a exiliarse en una montaña donde escribe libros:

Que paralizarán de terror a los hombres que tanto me odian [...]; que estrangulen las conciencias, que aniquilen la salud, que sepulten los principios y trituren las virtudes. Exaltaré la lujuria, el satanismo, la herejía, el vandalismo, la gula, el sacrilegio [...]. 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 (62).

El narrador, que relata desde la vejez y casi ciego, confirma que llevó a cabo su plan y que se encuentra escribiendo y terminando su quincuagésima obra. Al conseguirlo, al redactar la última línea de su último libro, su ceguera se desvanece y “todo palpita, bulle, vuelve a existir” (64). Se cumple su palabra: como él mismo advirtió, da vida a los objetos, pero ello implica, como también vaticinó, animar a los personajes de sus libros. Al sentirse rodeado y amenazado por estos, Roberto dispara contra cada uno de ellos; sin embargo, ninguno muere y, de hecho, se vuelven en contra de su creador. El personaje pasa de crear el miedo a ser su víctima. Acechado, lleno de angustia y perseguido por sus “vírgenes desdentadas y sin cabello [...]; perros sarnosos cubiertos de pústulas y vejigas; resucitados, con los tejidos colgantes y vacíos [...]; machos cabríos, monjas, serpientes...” (68), el narrador termina tirándose por un acantilado, mientras escucha una voz ultrahumana que le grita “¡Histéricoooo!” (68).

¹² Específicamente en el caso de Tario, se podría trabajar la relación de este y otros de sus cuentos con textos como *Historia del ojo* de Georges Bataille y destacar las relaciones entre sexualidad, infancia, perversión y erotismo.

Al ser una narración en primera persona resultaría 'evidente' el hecho de que el protagonista sobrevive a esa caída para ser capaz de contar la historia; así, el relato continúa cuando Roberto afirma: "Abro los ojos con desconfianza y veo al doctor junto a mí" (68). Hasta ese momento, el texto se ha construido de tal manera que el evento fantástico se reduciría a la animación de los personajes ficticios; sin embargo, el narrador relata cómo al 'despertar' no es el anciano que era, sino que se ve a sí mismo de adolescente rodeado por sus padres, hermanos y un doctor que lo declara muerto. Tario sorprende al lector creando un personaje que narra desde la muerte¹³, con lo cual la historia contada se relee como una alucinación, una pesadilla y/o, en todo caso, como el tránsito de la vida a la muerte. Lo fantástico se ubica aquí en el lugar desde el que se narra. El lector experimenta el miedo metafísico o intelectual al enfrentarse a la narración de un muerto, a una voz consciente y vital que, sin embargo, no tiene cuerpo.

Conviene detenerse en el momento en el que el Roberto anciano termina su última obra: dobla los papeles y escribe sobre ellos "un jeroglífico indescifrable que viene a ser mi epitafio: FIN. FIN. FIN DE TODO"¹⁴ (64). A partir de ese instante, la realidad que rodea al personaje se distorsiona: escucha pasos, pero no ve a nadie; dispara al aire y escucha un cuerpo que cae y que gime de dolor; cae del estante su primer libro, pero no tiene páginas y el personaje entiende que a quien mató fue a su propio libro, por lo que comienza a disparar a diestra y siniestra, mientras escucha caer otros cuerpos y la habitación se llena de sangre y de libros sin páginas; luego, el narrador se desmaya y aparece en un bosque, de noche, perseguido por los personajes de sus libros, "una multitud de seres que aúllan, gimen o blasfeman, enloquecidos por la ansiedad de atraparme" (67). Quizá sería más preciso decir que, al ser una narración autodiegética, es la mirada del propio personaje la que se trastoca y la que, por tanto, modifica la realidad que percibe el lector. En todo caso, el narrador tiene la certeza de estar escribiendo su epitafio y el lector, la de que ello detona la mutación de la realidad o la mirada (aunque, como ya se comentó, todo eso ocurre dentro de una supuesta pesadilla o alucinación).

¹³ Como en otros de sus cuentos (pertenecientes a *Una violeta de más*, 1968), en los que el narrador es un fantasma ("El éxodo") o un narrador omnisciente que asume el punto de vista del fantasma ("El balcón", "La banca vacía").

¹⁴ Mayúsculas en el original.

A pesar de lo anterior, el lector no tiene forma de intuir el lugar, o más bien, el estado de la materia, desde el que se narra. El narrador guarda silencio con respecto a su condición hasta el final del cuento y termina presentando la imagen de su familia rota por el dolor mientras comenta, con cierta burla: “en cuanto a mí, me siento perfectamente” (68). Bien dice Luzelena Gutiérrez que en Tario “se mezcla el sueño, la agonía y la realidad cotidiana a tal grado que los lectores pierden las pistas y ya no pueden discriminar qué aspecto pertenece a lo onírico y cuál a ese mundo de la vida ‘real’ de los personajes” (50). Esta pérdida de certezas, de límites y de “regularidades” genera el miedo metafísico.

Si retomamos la tipología de Lintvelt (22-23), Roberto equivaldría tanto al narrador como personaje representado que media entre autor e historia y que realiza la acción de contar, de comunicar el mundo narrado, como al narratario quien, en este caso, no aparece de manera explícita. Sin embargo, si se otorga credibilidad a las últimas frases del narrador -tomando en cuenta que la verosimilitud del narrador protagonista es siempre subjetiva (Anderson 58), pero también dando por hecho que aunque el narrador pueda mentir, el autor no- por las que se presenta como un personaje muerto, podría sugerirse que tanto el lector concreto -a través del pacto ficcional- como el abstracto -a través de las estrategias narrativas-, son obligados a ‘participar’, a asumir un papel: actúan como un público fantasmal o, en todo caso, como seres humanos capaces de percibir las voces de otras dimensiones, pues como señala Anderson Imbert, los pronombres de primera y segunda persona sostienen un diálogo implícito (55-56).

Pesadillas compartidas

Ambos cuentos comparten no solo la estrategia de lo fantástico, sino otros aspectos, como: el uso de voces/focalizaciones infantiles (y lo que esto implica en cuanto a la percepción de conceptos como “realidad” y “ficción” y la experiencia del miedo); la inclusión de personajes que escriben -un diario, ensayos en una revista o libros-; el empleo de símbolos nictomorfos (especialmente los ojos del Obispo y la mirada demoníaca de Roberto) y algunos temas y motivos góticos (como muerte, sueño y soledad en los primeros y la animación de los muertos o de personajes usualmente inanimados en los segundos); el hecho de que ambos protagonistas se duermen o pierden el conocimiento y “abren los

ojos” para entrar en una nueva dimensión; la yuxtaposición temporal que María Cristina Arostegui -al analizar “La noche boca arriba” de Cortázar- define como aquella que “provoca un deslizamiento de circunstancias y en donde la espacialización de tiempo es el punto de partida de la violación que crea un universo regido por leyes propias” (20); la vacilación que Todorov atribuye al lector como condición de lo fantástico (31), pues en ambos finales prevalece la incertidumbre en el lector real al ignorar o quedar difusas las fronteras entre realidad, sueño/pesadilla/muerte, delirio...¹⁵.

Rafael Martínez Lloreda, al hablar del cuento de terror, opina que es necesario sobrepasar el “umbral protector” hasta que el miedo se vuelva “desorganizador” ya que para pasar del miedo normal al patológico son necesarios “el elemento sorpresa, el elemento laberíntico, donde se asegura la imposibilidad de la escapatoria y la probabilidad siempre presente del encuentro, y el elemento duración, necesario para que se fije el conflicto” (Chávez 234), elementos todos que se encuentran en estos cuentos y que apoyarían la idea del miedo metafísico propuesta por Roas.

¿Escapatoria?

Tanto Dávila como Tario consiguen lo que para Roas es necesario en un cuento fantástico: una forma que desubique y sorprenda al lector, a partir de un contexto realista, pero que también sea capaz de crear el miedo metafísico en los personajes, el niño Marcos, el perseguido Roberto, y en los lectores. En las pesadillas de estos narradores se funden el extrañamiento ante lo fantástico que, en ambos casos, implica una estrategia de recepción muy definida diseñada para el lector abstracto, y el escalofrío que provoca el terror en los personajes. La pesadilla, dice Guillermo Samperio, es ante todo la sensación de terror, y su perfección - recordando a Borges- implica los malestares físicos de una persecución y el horror ante lo sobrenatural (124), condiciones que se cumplen en ambos cuentos.

¹⁵ Es necesario señalar que el grado de vacilación es distinto en ambos finales. En el cuento de Dávila la ambigüedad es mucho más evidente, mientras que en Tario se disuelve hacia la posibilidad de que el narrador está contando desde la muerte.

Así, en estos textos, y con total independencia de la clasificación genérica a la que, como ya se vio, han sido sometidos sus autores¹⁶, el miedo, emoción universal de la que nadie sale indemne, funciona no solo como un simple recurso efectista, sino como un puente en el que se yuxtaponen lo fantástico y el terror: la frontera entre ambos se disuelve a través del miedo.

Ambos autores utilizan el armazón de una pesadilla para dar sentido y forma al texto; en ambos relatos, el sueño de angustia funciona como estrategia narrativa para crear una estructura más o menos original, pero también para cuestionar la realidad extraliteraria desde el quiebre de lo fantástico y, al mismo tiempo, señalar las relaciones con lo terrorífico, por lo que, más allá de dar la razón a Todorov o a Roas, podría decirse que en estos cuentos el miedo, como efecto fundamental de la pesadilla, afecta directamente al lector.

Según Lovecraft, la emoción humana más antigua y poderosa es el miedo, y la clase más antigua y poderosa de miedo es el temor a lo desconocido (125). ¿Y qué puede ser más atemorizante que aquello desconocido que surge súbitamente de nosotros mismos, es decir, de lo familiar, conocido y asegurador...?

Concluimos por boca y experiencia de Borges: “Sentí el sabor de la pesadilla. Un sabor único. La pesadilla tiene un sabor peculiar. Podría ser una prueba de que existe el infierno. Nos da el pregusto del infierno” (Peicovich 42). Asomarse a los abismos abiertos por Dávila y Tario en estos cuentos implica, pues, paladear el sabor infernal de sus palabras, degustar la pesadilla como un manjar de la noche, sumergirse en la oscuridad de unas fauces abiertas. Somos testigos presenciales de una transformación angustiosa cuando lo familiar desaparece y nos queda para siempre un amargo sabor de boca: el de la incertidumbre de la realidad.

¹⁶ Hay incluso quien opina que el libro *La noche*, al que pertenece “La noche de los cincuenta libros”, se relaciona más bien con lo maravilloso, afirmación muy arriesgada desde mi punto de vista (véase Martínez).

Obras citadas

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Estudios y ensayos, 324. Biblioteca Románica Hispánica, II. Madrid: Gredos, 1983.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992.
- Arostegui, María Cristina. "La noche boca arriba, una búsqueda de otro cielo". *Cortázar: doce ensayos sobre el cuento "La noche boca arriba"*. Buenos Aires: El Arca, 1995. 19-29.
- Bosch, Lolita. *Hecho en México*. México: Mondadori, 2007.
- Bravo Alatríste, Paula Kitziá. "Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el Medio Siglo". *Tema y variaciones de literatura*. 30 (2008): 133-155.
- Cardoso Nelky, Regina y Laura Cázares. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- Carrera, Mauricio y Betina Keisman. "Mario González Suárez: Llevar a los lectores al terror". En su libro *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*. México: Lectorum, 2001. 185-204.
- Chávez Castañeda, Ricardo. "Sobre lo inexistente: el cuento de terror en México y Rafael Martínez Lloreda". *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*. Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997. 217-240.
- Dávila, Amparo. "El canto de las sirenas". Eds. Marco Tulio Aguilera Garramuño y Fernando Burgos. Madrid: Castalia, 2004. 451-454.
- _____. *Cuentos reunidos*. Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura

- Económica, 2009.
- Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. 2ª ed. Vol. I. Letras Mexicanas. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. 11ª ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Freud, Sigmund. "La interpretación de los sueños" en *Obras completas*, Tomo I. Madrid: Biblioteca nueva, 1973.
- _____. "Lo siniestro" en E.T.A. Hoffmann: *El hombre de la arena*. Hesperus: Barcelona, 1991, pp. 9-35.
- Frouman-Smith, Erica. "Entrevista con Amparo Dávila". *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*. Vol. 30, 2 (1989): 56-63.
- García Gutiérrez Vélez, Georgina. "Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura, de amor y de muerte". Coord. Elena Urrutia. México: Instituto Nacional de las Mujeres y El Colegio de México, 2006. 129-162.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena. "Francisco Tario, ese desconocido". *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*. Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997. 41-53.
- Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala y Centro de Ciencias del Lenguaje, 1990.
- Lintvelt, Jaap. *Essai de typologie narrative. Le "point de vue": theorie et analyse*. Paris: José Corti, 1981.
- Lorenzo, Jaime y Severino Salazar. "La narrativa de Amparo Dávila". *Tema y variaciones de literatura*. 6 (1996): 49-64.
- _____. "Entrevista con Amparo Dávila". *Tema y variaciones de literatura* 6 (1996): 115-126.
- Lovecraft, Howard Phillips. "El horror sobrenatural en la literatura". En su libro: *El horror sobrenatural en literatura y otros escritos*. Madrid: EDAF, 2002. 125-233.
- Martínez Gutiérrez, Juan Tomás. "Francisco Tario: de la novela al aforismo. Incursiones genéricas de un provocador". *LLJournal*. Vol. 2, 1 (2007). Consultado el 19 de agosto de 2011. Disponible en <<http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/222/185>>.
- Monterroso, Augusto. "La literatura fantástica en México". En su libro: *Literatura y vida*. Madrid: Alfaguara, 2004. 67-87.

- Patán, Federico. "Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)".
Cuento y figura (La ficción en México). 17 (1999): 121-134.
- Peicovich, Esteban. *El palabrista: Borges visto y oído*. 4ª ed. Buenos Aires: Marea, 2006.
- Pereira, Armando y Claudia Albarrán. *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Roas, David. "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico". *Semiosis*, tercera época. Vol. II. 3 (2006): 95-116.
- Samperio, Guillermo. "Tario: el corrosivo eterno". En su libro: *El club de los independientes*. México: Lectorum, 2005. 124-126.
- Schneider, Luis Mario. *La literatura mexicana*. Vol. II. Enciclopedia Literaria, 20. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Tario, Francisco. *Cuentos completos. Tomo I*. México: Lectorum, 2004.
- _____. *Equinoccio*. San Miguel de Allende: INBA / CONACULTA / UAM / Juan Pablos Editor (Cuadernos del Nigromante), 1989.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. y pról. Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Toledo, Alejandro. "Prólogo". *El hilo del minotauro. Cuentistas mexicanos inclasificables*. Selec. de Alejandro Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. 11-16.
- Villanueva, Darío. *El comentario de textos narrativos: la novela*. 2ª ed. Gijón: Júcar, 1992.